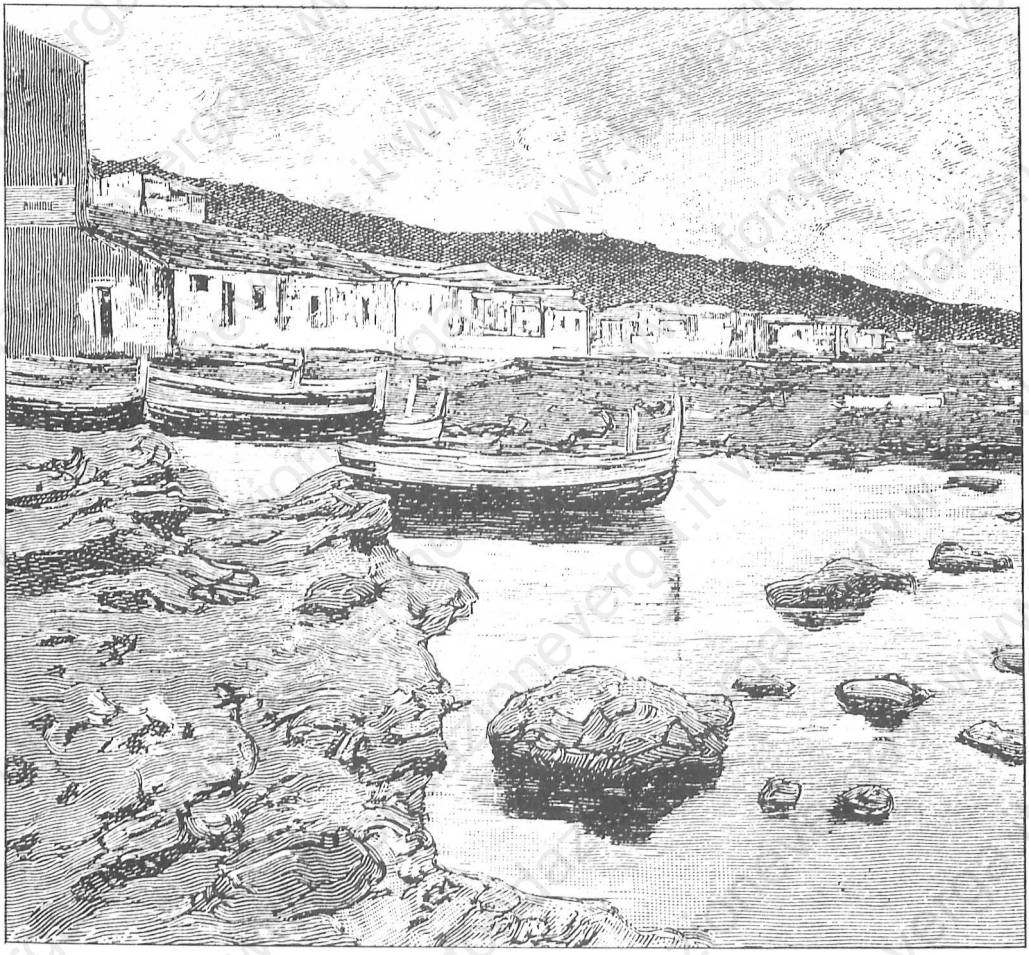

GIORGIO PATRIZI

IL MONDO DA LONTANO

FONDAZIONE VERGA - CATANIA

www.fondazioneverga.it

IL MONDO DA LONTANO

Genette ha definito come *soglie* del testo quei luoghi in cui le forme testuali si elaborano, si definiscono, maturano una nitida autocoscienza, si apprestano a dar vita a strategie di senso. Le *soglie* dell'opera narrativa di Verga sono molteplici, contrariamente all'apparenza. La critica ha sempre lamentato la scarsità di pagine dedicate a dichiarazioni di poetica: oppure ha rilevato la scarsa omogeneità, quando non addirittura la contraddittorietà, di prefazioni, dedicatorie, lettere esplicative. Eppure certe pagine verghiane si rivelano, ugualmente, di una forza singolare, di una tensione assertiva precisa e inequivocabile: la lettera al Farina per *L'Amante di Gramigna*, la prefazione ai *Malavoglia*, gli scambi epistolari con Capuana agli inizi degli anni Ottanta, sono tutti luoghi da cui emerge una nitida volontà progettuale, una riflessione chiara ed articolata sui modi e i fini del raccontare, una coscienza acuta e perfino orgogliosa delle possibilità di conoscenza e di espressione della pagina letteraria.

Cosa emerga da questa mappa para- e meta-testuale lo si comprende a pieno verificando l'intreccio e la consequenzialità che lega le tre idee (progetti? tesi?) del narrare che qui sono state individuate e usate come chiavi di lettura, come principi organizzatori di tutto il materiale di ricerca e di riflessione. *Reale, Fatto, Racconto* si pongono quindi come concetti destinati a far luce sulla concezione della letteratura e del racconto che Verga va maturando tra le sollecitazioni del dibattito sul realismo, le vicende dell'apprendistato intellettuale fiorentino e milane-

---

In copertina:

Disegno di Arnaldo Ferraguti per l'ed. di *Vita dei campi*, Treves, 1897.

se, il sodalizio con Capuana, la collaborazione alle riviste; ma, al tempo stesso, quelle nozioni sono anche principi operativi, tesi che cercano immediatamente e con grande convinzione, una verifica nel testo, nel modo di narrare, dove l'istinto e il gusto dello scrittore disegnano le figure che danno corpo e parole a quelle istanze teoriche, a quelle opzioni intellettuali, etiche, ideologiche.

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE

Serie Convegni

1. *I romanzi catanesi di Giovanni Verga*, Catania, 1981.
2. *I romanzi fiorentini di Giovanni Verga*. Catania, 1981.
3. *I Malavoglia*, Catania, 1982, voll. 2.
4. *Capuana verista*, Catania, 1984.
5. *Naturalismo e Verismo: I generi: poetiche e tecniche*, Catania, 1988, voll. 2.

Serie Studi

1. C. Cucinotta, *Le maschere di Don Candeloro*, Catania, 1981.
2. G. Alfieri, *Il motto degli antichi. Proverbi e contesto nei « Malavoglia »*, Catania, 1985.
3. Raymond Petrillo, *Itinerario del primo Verga. 1864-1874*, Catania, 1987.
4. Giorgio Partrizi, *Il mondo da lontano. Il fatto e il racconto nella poetica verghiana*, Catania, 1989.

Serie Carteggi

1. F. Di Giorgi, *Lettere a Federico De Roberto*, con introduzione e note di M. Emma Alaimo, Catania, 1985.
2. Marco Praga, *Lettere a Federico De Roberto*, con introduzione e note di Ninfa Leotta, Catania, 1988.

Annali, vol. I (1984).
vol. II (1985).
vol. III (1986).

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

SERIE STUDI
4

CATANIA
1989

GIORGIO PATRIZI

IL MONDO DA LONTANO

Il fatto e il racconto nella poetica verghiana

CATANIA
1989

www.fondazioneverga.it

TUTTI I DIRITTI RISERVATI
1989 - BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA - CATANIA

Alla memoria di mio padre

INTRODUZIONE

Genette ha definito come *soglie* del testo quei luoghi in cui le forme testuali si elaborano, si definiscono, maturano una nitida autocoscienza, si apprestano a dar vita a strategie di senso. Tali *soglie* sono dunque vere e proprie « aperture » sul testo ma, al tempo stesso, luoghi che ne separano la forma definita dalla sua ideazione, progettazione, sperimentazione. *Soglia* come ciò che introduce al testo e ne circoscrive l'esterno, scandisce l'itinerario che conduce dal progetto all'esito, il lavoro che elabora strutture e linguaggi: spazio cruciale quindi, in cui il processo genetico del'opera rinviene il proprio discrimine, passaggio decisivo da un'idea di testo al testo vero e proprio, all'identità forte e puntuale di ciò che si affida alla lettura.

Le *soglie* dell'opera narrativa di Verga sono molteplici, contrariamente all'apparenza. La critica ha sempre lamentato la scarsità di pagine dedicate a dichiarazioni di poetica: oppure ha rilevato la scarsa omogeneità, quando non addirittura la contraddittorietà, di prefazioni, dedicatorie, lettere esplicative. Quasi che la strategia verghiana si risolvesse in un approccio al racconto mosso, in primo luogo, da un istinto d'artista su cui si sovrapponeva, quale in fondo inutile *décor*, una teorizzazione mutuata da Capuana, solo autentica « mente » della nostra letteratura verista. E certo il vecchio giudizio crociano, che vedeva nelle tesi del verismo una gabbia pregiudiziale

che in parte seppe organizzare, ma in parte frenare, le qualità narrative di Verga, ha finito per pesare più di quanto appaia sull'analisi di tutto il repertorio di riflessione metaletteraria che il narratore catanese è andato, con discrezione e timidezza, elaborando nel corso di almeno due decenni.

Né la nozione binniana di poetica implicita è servita, tranne pochissimi casi, alla critica verghiana per tentare di suturare e amalgamare le frammentarie dichiarazioni che, a sé e non contestualizzate, troppo fragili si mostrano per sorreggere un qualsiasi rilievo teorico o programmatico o comunque di poetica. Eppure certe pagine verghiane si rivelano, ugualmente, di una forza singolare, di una tensione assertiva precisa e inequivocabile: la lettera al Farina per *L'Amante di Gramigna*, la prefazione ai *Malavoglia*, gli scambi epistolari con Capuana agli inizi degli anni Ottanta, sono tutti luoghi da cui emerge una nitida volontà progettuale, una riflessione chiara ed articolata sui modi e i fini del raccontare, una coscienza acuta e perfino orgogliosa delle possibilità di conoscenza e di espressione della pagina letteraria.

Ne consegue l'esigenza di unire, con un tratto il più possibile preciso — cioè lineare, essenziale e coerente — tutti i luoghi in cui prende corpo questa poetica frammentaria ed eterogenea, fino a comporre un disegno finito di un'idea di letteratura, di narrativa, un progetto che poi diviene scelta intellettuale, etica.

Le *soglie* che ci suggerisce Genette scandiscono questo disegno, ne delimitano il tracciato, separandolo dal testo: tranne che in alcuni spazi dove la *soglia*, più che dividere, apre un passaggio, evidenzia una contiguità. Ed allora qui non saranno più tanto distanti e diversi enunciazione progettuale e discorso narrativo, dichiarazione di ricerca, di sperimentazione e costruzione del racconto,

approntato ad illustrazione di quella ricerca e sperimentazione. È sembrato che ciò — questo passaggio dall'*esterno* all'*interno* del testo, o meglio dal metatesto, o come dice Genette dal para-testo, al testo — si compisse in modi più interessanti ed evidenti nei racconti e in uno spazio cronologico ben delimitato che abbraccia gli ultimi anni Settanta e la prima metà del decennio successivo. I motivi — storico-biografici, ma tali da porsi immediatamente come dati discriminanti la metodologia dell'approccio al testo — sono facilmente comprensibili. I racconti, molto più dei romanzi verghiani, in tutta l'amplissima articolazione di generi, stili, linguaggi narrativi che è possibile cogliere da *Primavera* a *Don Candeloro e C.*, sembrano costituire un vero e proprio laboratorio di sperimentazioni, di verifiche, nella pratica del narrare, di assiomi o progetti teorici: la pluralità di prospettive o di tecniche esibisce — in modo articolato e secondo una precisa coscienza letteraria, quale si rivela dietro l'attenta costruzione delle strategie narrative — i modi di una ricerca incessante, difficile, coraggiosa e coerente che via via definisce la fisionomia di una peculiare riflessione sul raccontare.

Quanto al discrimine cronologico, concentrare l'attenzione sul materiale che accompagna il lavoro letterario di Verga tra la fine di un decennio e l'inizio di quello successivo (decennio, quest'ultimo, segnato dalle prove decisive della stagione verista), vuol dire innanzi tutto registrare una fase di dibattito più ricca ed intensa e poi definire la centralità, nel sistema narrativo verghiano, di canoni di impronta verista, sia pur personalissimi e in fondo irripetibili. E qui ritorna, parzialmente ma di diritto, il giudizio di Croce: è solo a contatto con i grandi temi del dibattito di quegli anni — reale, forma, vero, ecc... — che

la tensione al racconto si fissa in forme precise ed organiche, raggiunte e definite a costo di prove, errori, ripensamenti, quali testimoniano l'epistolario o le « prove d'autore ». Insomma l'itinerario tra le *soglie* della narrativa verghiana è scandito da tappe più frequenti a cavallo dei due decenni e apre l'accesso al laboratorio dello scrittore attraverso novelle privilegiate dal punto di vista della trasparenza dei processi compositivi o dell'istanza progettuale, ancora viva nel testo e non celata dietro la « natura » del racconto. Che poi la cronologia delle opere di Verga dimostri come il registro verista non escluda, anche negli anni Ottanta, tecniche narrative apparentemente più tradizionali — dal *Marito di Elena* ai *Drammi intimi* — è il sintomo di una ricerca che, accanto alla sperimentazione, vuole mantenersi aperta e non rinunciare ad intrecciare l'esperimento con le tecniche più collaudate.

Cosa emerga da questa mappa para- e meta-testuale lo si comprende a pieno verificando l'intreccio e la consequenzialità che lega le tre idee (progetti? tesi?) del narrare che ho creduto di individuare ed usare come chiavi di lettura, come principi organizzatori di tutto il materiale di ricerca e di riflessione di questi anni verghiani. *Reale*, *Fatto*, *Racconto* si pongono quindi come concetti destinati a far luce sulla concezione della letteratura e del racconto che Verga va maturando tra le sollecitazioni del dibattito sul realismo, le vicende dell'apprendistato intellettuale fiorentino e milanese, il sodalizio con Capuana, la collaborazione alle riviste; ma, al tempo stesso, quelle nozioni sono anche, in qualche modo — e su questo vorremmo insistere, per ribaltare alcune prospettive fatte proprie, salvo eccezioni, da buona parte della critica verghiana — principi operativi, tesi che cercano immediatamente e con grande convinzione, una verifica nel testo, nel modo di narrare, dove l'istinto e il gusto dello scrittore, doti di

cui Verga fu ricchissimo, disegnano le figure che danno corpo e parole a quelle istanze teoriche, a quelle opzioni intellettuali, etiche, ideologiche.

Ciò che non finisce di sorprendere, a scrutare da queste *soglie*, è la complessità della sperimentazione di Verga. Autorizza a parlare costantemente di lavoro sperimentale quell'incessante rimando dalla pagina narrativa alla discussione progettuale e ancora al testo del racconto, dove varia la policromia dei linguaggi, dei punti di vista, degli spazi e dei tempi. È viva la sensazione, insomma, di una continua attività di prova con materiali e tecniche sempre diverse, che poi rinviene l'esito compiuto nelle pagine dei grandi romanzi, entrambi, *Malavoglia* e *Don Gesualdo* definiti, nelle pur diverse scelte linguistiche e narrative, come gesti di complesse scelte culturali, macrosegni di un universo testuale che essi scandiscono ed orientano.

Tutto ciò si coglie con evidenza dalle *soglie*: i passaggi da un lato all'altro di esse evidenziano la densità di una vicenda intellettuale emblematica, in cui ideologia, etica, esistenza si fanno scrittura e, viceversa, dove gli scacchi della pagina divengono i nodi che il destino di scrittore è chiamato a sciogliere.

Nel dare alle stampe questo libro desidero ringraziare tutti coloro che, in vari modi, sono stati vicini al mio lavoro. Soprattutto: Nino Borsellino, a cui mi lega un lungo rapporto di amicizia e collaborazione che ha consentito la maturazione e la definizione di queste pagine; Pieter De Meijer che ha avuto la gentilezza di discutere con me i problemi qui affrontati; Francesco Branciforti, la cui cortesia e ospitalità hanno facilitato le mie ricerche catanesi. Assieme a lui, debbo ringraziare le sue collaboratrici pres-

so la Fondazione Verga e il personale della Biblioteca Universitaria Regionale di Catania.

Infine ringrazio Gabriella Milan che ha accompagnato, con consigli e con affetto, questi miei anni verghiani.

Roma, dicembre 1987.

Capitolo I
UN'IDEA DI REALISMO

È certamente singolare la lettera che Verga scriveva a Capuana, da Milano, il 7 luglio 1885. Nel maggio di quell'anno era stato portato in scena, con scarso successo, *In portineria*, adattamento drammatico de *Il canarino del N. 15*, novella della raccolta *Per le vie*. Una storia patetica e crepuscolare dai toni sommessi che non convinse il pubblico del *Manzoni* interessato solo, come scriveva in quell'occasione Cameroni sul « Sole », alle « mandolinate liriche » e ai « drammi ad intreccio » [1]. Il fiasco costituisce l'occasione per una riflessione di Verga sul rapporto artista-forma-spettatore, rapporto al centro, da più di un decennio, di ogni dibattito sulle forme teatrali e, più in generale, sulle morfologie estetiche.

Scrive dunque Verga:

> Tu mi dici: *la forma dell'arte è superiore alla volontà e al capriccio individuale.* E per parlare soltanto della drammatica. Quale questa forma? Sin dove si è modificata e continua a modificarsi? Sino a qual punto sono inviolabili le convenzioni drammatiche? Caro Luigi, io divento piatto come la Valle del Po. Io non riconosco altra necessità teatrale che l'unità di tempo e di luogo, buon'anima... Pel rimanente dove sono i limiti dell'azione scenica? quali gli elementi dell'effetto? Sino a qual punto una creazione originale, un'esecuzione intelligente, l'educazione del pubblico possono arrivare? e quan-

[1] Vedi G. CATTANEO, *Giovanni Verga*, Torino, UTET, 1963, p. 248.

te risorse sono ancora ignote? e come possono modificarsi queste benedette convenzioni? Io m'immagino un pubblico scelto e intelligente, non numeroso, non guastato dalle coltellate della *Cavalleria Rusticana* e che non è venuto in teatro per veder mordere l'orecchio a compar Alfio. Un pubblico di dieci persone, in un salone, venute ad ascoltare la recita del *Piccolo archivio* fra due paramenti, come potrebbe essere, dalla Duse e da un Duse maschio — l'Andò è troppo attore ancora — e vedo la collaborazione intima che ne dovrebbe risultare fra autore, attori e spettatori, la impressione sottile e immediata, la comprensione assoluta che fa il successo. Ma in quelle condizioni soltanto, badaci bene. Al Manzoni o al Quirino ti direbbero cosa sono venuti a fare quei due, e perché lui non abbia buttata lei sul letto. O lei non abbia finito con una mossa d'effetto, andandosene, sull'uscio e coll'amaro: era venuta per questo. Ora è finita, addio.

Ah, quanto buio c'è ancora in noi e fuori di noi! Più avanzano gli anni e più sembrami d'andare a tentoni, alla ricerca di quell'*assoluto* che nelle belle chiacchierate fatte presso il caminetto che rammenti, ci appariva così semplice e chiaro e vicino[2].

Una immediata suggestione emerge da questa pagina, legata ad un termine così estraneo al lessico critico e concettuale di Verga: *assoluto* non è infatti riscontrabile, nella accezione sostantivata di questa lettera, in altri luoghi dell'epistolario e degli scarsi scritti di poetica. Soprattutto ciò che colpisce è che il termine sia qui a designare l'oggetto definito e sicuro di una ricerca intellettuale, la condizione di certezza verso cui tendeva la sperimentazione letteraria attorno al problema della forma e del suo ruolo nella creazione artistica. Per meglio comprendere il senso esatto di questa definizione verghiana della problematica formale,

[2] *Carteggio Verga-Capuana*, a cura di G. Raya, Roma, ed. Ateneo, 1985, p. 244. La triplice aggettivazione che chiude la nostra citazione, a differenza di quanto pubblica Raya (« semplice e chiaro e sicuro »), si legge « semplice e chiaro e vicino » nell'autografo conservato presso il Fondo Verga della Biblioteca Universitaria Regionale di Catania.

evocata dall'accenno nostalgico alla discussione presso il caminetto [3], occorre decifrarne, in qualche modo, la genesi.

L'accento della lunga lettera è mesto e pessimista, intessuto della tristezza derivata dall'insuccesso teatrale: a distanza di un anno, Verga aveva tentato di replicare la fortuna di quella *Cavalleria rusticana* che ora sembrava addirittura minacciare di rinchiuderlo in un cliché di *coups de théatre* [4]. L'infelice sorte di *In portineria* determinò una cocente delusione capace di spingere Verga ad un momentaneo distacco dal teatro e di far maturare in lui la convinzione di un'ostilità del pubblico milanese (e forse anche degli ambienti letterari cittadini) verso la sua opera [5]. Questo è l'atteggiamento di fondo che motiva il registro colloquiale della lettera e l'abbandono ad una pacata *laudatio temporis acti:* ma se esso può giustificare l'enfasi disforica del discorso, si pone solo come cornice al problema formale che Verga affronta.

Egli replica all'affermazione di Capuana circa il primato della forma estetica su ogni altro elemento del processo di creazione e composizione dell'opera. Capuana aveva sempre dimostrato diffidenza verso la mediazione tecni-

[3] Il tema della discussione presso il caminetto è ricordato anche nella lettera dedicatoria premessa da Capuana alla sua raccolta di novelle *Ribrezzo*, datata 28 maggio 1885: « Oh bei giorni di Milano! Oh le nostre lunghe fantasticherie davanti al caminetto fumando » (*Carteggio...*, p. 241). Ma si veda sul *topos* del caminetto *infra*, p. 125.

[4] Si legge alcune righe dopo, nella lettera del luglio '85 « Parvemi ... che l'ambiente tutto di quella stanza dove si sente il morto dovesse avere per tutti quelli che pure hanno assistito ai tristi e semplici spettacoli di simili scene intime dal vero l'efficacia drammatica del colpo di coltello e del morso all'orecchio » (*Carteggio...*, p. 245). Ma anche da ricordare, in analoga prospettiva, l'invito verghiano al Capuana affinché curi la costruzione « ad effetto » dei personaggi in *Piccolo archivio* (ivi, p. 315).

[5] Vedi N. Borsellino, *Storia di Verga*, Bari, Laterza, 1982, p. 88, ma anche, del medesimo autore, la voce « Giovanni Verga », in *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. IX, Roma, Ed. Le Maschere, 1962, pp. 1587-1591.

ca della messa in scena che impedisce la fruizione diretta delle forme estetiche: nel teatro manca « la vita intima, la vita razionale, per così esprimermi, del sentimento, la spontaneità del movimento dello spirito che riduce l'opera d'arte un che d'organico e d'animato, come ogni altra cosa vivente » [6].

Il tema della " forma " Capuana l'aveva derivato, fin dalla metà degli anni Sessanta, dunque all'epoca della sua attività di critico teatrale della « Nazione », dal De Sanctis ma anche da una lettura diretta di Hegel, la cui *Fenomenologia dello Spirito* gli schiudeva, ricorderà in una pagina dell'84, « orizzonti nuovi, luminosissimi » [7]. Nella sua teoria, l'idea della « forma » — la « creatura viva » — nasce da un intreccio di prospettive speculative: « De Meis, ha scritto Madrignani, si poneva come *trait-d'union* fra due filoni critico-estetici non ignoti a Capuana, quello del De Sanctis con il suo motivo della " forma " e quello del Taine con la sua teoria dell'arte come " prodotto naturale " e degli influssi; ed infine l'ammirato lettore poteva trovare in molti giudizi e formule di *Dopo la laurea* una maniera di affrontare i problemi estetici con un doppio registro, positivo e " idealistico " insieme » [8].

Ma ciò che qui interessa maggiormente è evidenziare

[6] L. CAPUANA, Introduzione a *Il teatro italiano contemporaneo*, Palermo, Laudiel, 1872, p. XXVII. Cfr. C. A. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo*, Bari, Laterza, 1970, soprattutto pp. 69-80.

[7] L. CAPUANA, *Spiritismo?*, Catania, Giannotta, 1884, p. 128; cfr. in merito C. A. MADRIGNANI, *Capuana...*, p. 30 e sg.

[8] Ivi, p. 65. « Il progresso nell'arte, scriveva Capuana, è rappresentato, come nella natura, da una serie di forme che s'elevano, che si purificano, che incarnano più intensamente, più completamente, l'idea astratta dell'arte »; v. L. CAPUANA, *Studi di letteratura contemporanea*, Catania, Gianotta, 1882, p. 161. Sui rapporti con De Meis, De Sanctis e, più in generale, con la critica contemporanea, v. M. POMILIO, Introduzione a L. CAPUANA, *Verga e d'Annunzio*, Bologna, Cappelli 1972, soprattutto p. 13 e sg. e G. TROMBATORE, *Luigi Capuana critico*, in « Belfagor », IV, 1949, pp. 410-424.

la totale centralità del ruolo della " forma " nel processo creativo. È a questa idea che Verga reagisce con una dichiarazione di sfiducia verso l'ipostatizzazione di categorie empiriche, utili, d'altra parte, a definire la costruzione testuale: « Io non riconosco altra necessità teatrale che l'unità di tempo e di luogo... ». E contro l'utopia di un corretto atteggiamento fruitivo (« Io m'immagino un pubblico colto e intelligente... »), la dura realtà di una radicale distanza tra pubblico e morfologia artistica, tra senso drammatico e decodificazione aberrata (« Al Manzoni o al Quirino ti direbbero cosa sono venuti a fare quei due... »).

Tale ridimensionamento della possibilità di definire un modello formale universale appare ancora più drastico e si tinge del colore di una più ampia riflessione negativa, coinvolgente la pratica artistica nei suoi caratteri più generali, se consideriamo come Verga, più che Capuana, abbia attribuito un certo credito alla forma teatrale. Se infatti, nell'intervista rilasciata ad Ojetti nel '94 [9] o nella prefazione alla versione narrativa di *Dal tuo al mio* del 1906 [10], esprime chiaramente un giudizio di inferiorità

[9] « Ho scritto per teatro, ma non lo credo certamento una forma d'arte superiore al romanzo, anzi lo stimo una forma inferiore e primitiva, soprattutto per alcune ragioni che dirò meccaniche.

Due massimamente; la necessità dell'intermediario tra autore e pubblico, dell'attore; la necessità di scrivere non per un lettore ideale come avviene nel romanzo, ma per un pubblico radunato a folla così da dover pensare a una media di intelligenza e di gusto »: in *U. Ojetti: intervista a Giovanni Verga*, in E. GHIDETTI, *Verga. Guida storico-critica*, Roma, Editori Riuniti, 1979, p. 107.

[10] « Pubblico questo lavoro, scritto pel teatro, senza mutare una parola del dialogo, e cercando solo di aggiungervi, con la descrizione, il colore e il rilievo che dovrebbe dargli la rappresentazione teatrale — se con minore efficacia, certamente con maggiore sincerità, e in più diretta comunicazione col lettore, miglior giudice spesso, certo più sereno, faccia a faccia colla pagina scritta che gli dice e gli fa vedere assai più della scena dipinta, senza suggestioni di folla e senza le modificazioni — in meglio e in peggio poco importa — che subisce necessariamente l'opera

nei confronti dell'apparato scenotecnico del teatro rispetto all'immediatezza della parola scritta, il frequente ricorso alla versione drammatica — oltre ad una probabile motivazione economica — indica nella ricerca dell'essenzialità dialogica dell'opera teatrale l'esito consequenziale di quella sperimentazione narrativa che trova in novelle come *La Lupa, Cavalleria rusticana, L'amante di Gramigna*, alcuni dei suoi momenti più significativi: insomma Verga era probabilmente vicino alle tesi di Giorgio Arcoleo che leggeva nella forma teatrale la forma espressiva più adatta ad un futuro in cui la cultura potrà fare a meno di « passaggi intermedi » [11].

Se il *topos* verista dell'opera che si fa da sé, del testo senza autore, sembra realizzarsi in una costruzione mimetica da cui sia eliminato ogni momento diegetico [12], in essa sarà allora da vedere un punto di arrivo della ricerca di una letteratura vera, sincera, reale, secondo una equivalenza terminologica che Verga ribadisce in diverse pagine. Sul registro drammatico di *In portineria*, l'autore aveva già scritto a Capuana, nel giugno dell'85, sottolineando gli specifici caratteri compositivi che caratterizzano il lavoro: « Ho voluto che il dramma fosse *intimo* rigorosamente, tutto a sfumature d'interpretazione, come succede realmente nella vita; ed era in questo senso, un altro passo nella ricerca del vero » [13]. Il metodo verghiano è qui illustrato nello sforzo di commisurarsi

d'arte passando per un altro temperamento d'artista onde essere interpretata »; in G. VERGA, *Dal tuo al mio*, Firenze, Bemporad, 1929, p. VII. Sulla ricerca del consenso di pubblico e le conseguenti concessioni al gusto più facile degli spettatori borghesi, v. N. TEDESCO, *Il teatro di Verga e altri saggi*, Palermo, Gino, 1974, p. 62 e sg.

[11] Citato in M. MUSITELLI PALADINI, *Nascita di una poetica: il verismo*, Palermo, Palumbo, 1974, p. 46.

[12] Cfr. R. BIGAZZI, *I colori del vero*, Pisa, Nistri - Lischi, 1969, p. 409 e sg.

[13] *Carteggio...*, p. 242.

alle caratteristiche della nuova società da " colorire ": « Il quadro cambiava, scrive Verga, anche nella tecnica, direi, della forma, ma l'intendimento era il medesimo, proporsi di ritrarre un'altra faccia della vita popolare » [14].

Il passaggio dall'ambiente rustico a quello urbano per narrare la medesima condizione di emarginazione e di scacco esistenziale appare come l'occasione dell'adattamento della forma letteraria alla realtà del nuovo oggetto che essa deve interpretare: « Questione di interpretazione, interpretazione da parte dello scrittore, dell'attore e anche del pubblico che in questo esperimento dovrebbe portare una certa dose d'osservazione, d'amore e direi di collaborazione » [15]. La " ricerca del vero " dunque deve passare attraverso un processo di interpretazione e di messa in scena: un lavoro di formalizzazione linguistica che si compone organicamente in una forma necessaria e irriducibile.

Emerge qui una prima fondamentale caratterizzazione del discorso verghiano, rispetto alla quale la lettera del 7 luglio appare come l'occasione per l'emergere di un senso altrove sotterraneo. La scoperta del vero è, come si è detto, nell'individuazione di questa forma necessaria: forma della *rappresentazione* della realtà, della elaborazione di un senso del linguaggio organizzato morfologicamente come analogo di questa realtà. È proprio tale canone formale (e il ruolo ad esso riconosciuto tra autore e pubblico) a dover essere sempre adeguato all'idea dell'opera " vera " e " sincera " oggetto della ricerca verista: la possibilità di cogliere la verità più sostanziale e vitale appare nella capacità di fissare una forma che improntì la molteplicità delle costruzioni testuali. Ma Verga

[14] *Ibidem.*
[15] *Ibidem.*

autore di teatro si dichiara deluso riguardo alla " universalità " di una forma di rappresentazione della realtà. Che, in questo senso e in questa prospettiva, appare come una figura di *totalità*, affermazione della complessità del mondo nel linguaggio che l'organizza e lo rappresenta.

Nelle scarse pagine che Verga dedica ad una formulazione teorica della propria concezione narrativa — al suo " credo ", come scrive a De Roberto — è possibile seguire il filo rosso di un'idea di realismo, o meglio di una condizione realistica del discorso letterario, mimetico o diegetico che sia.

In una lettera a Capuana del 14 gennaio 1874, Verga esprimeva un giudizio sostanzialmente negativo su *Madame Bovary* di Flaubert che gli appariva romanzo improntato al solo realismo « dei sensi », in cui « le passioni dei personaggi durano la durata di una sensazione » [16]. È importante la distinzione che viene qui introdotta: contro una rappresentazione concentrata sulla sfera dei sensi, viene affermata un'idea di realismo attenta alla complessità psicologica e fisiologica dell'individuo, rispetto a cui l'atteggiamento del romanziere francese appare quello di uno « scettico », di « un uomo che non ha principi ben stabiliti ». Si fa strada la concezione di una moralità della forma letteraria come *complessità* responsabile; moralità peraltro già enfatizzata nella funzione di denuncia sociale attribuita, in forma sempre problematica, alla narrazione, in un'altra lettera a Capuana del 5 aprile del '73:

Vorrei averti qui per addossarti una parte di codesto scandalo letterario, e per domandare alla tua franchezza se l'arte abbia torto davvero a commuoversi di certi dolori che sono frutto della nostra civiltà *positiva* ed avida di piaceri, e qual

[16] *Carteggio...*, p. 29.

cosa sia più onesta e dignitosa (dato che codesta arte impressionabile e vagabonda si fermi a gettare uno sguardo sulle miserie che giacciono in fondo ad una società, ch'è laboriosa solo per poter essere gaudente) se inneggiare ad un arcadico sentimentalismo ch'è sempre sulle bocche degli epicurei, o squadernare loro in faccia i dolori che frutta codesto epicureismo, se non per farli piangere, se non per farli arrossire, almeno per farli scuotere incolleriti [17].

Nello stesso anno in cui è scritta questa lettera, com'è noto, appare il romanzo *Eva*, la cui introduzione sottolinea la responsabilità morale dello scrittore che vota la propria opera alla denuncia del male « senza retorica e senza ipocrisie ». La narrazione, scrive Verga, è « vera, com'è stata o come potrebbe essere » [18]: veridicità o verisimiglianza del narrato — riprendendo una distinzione topica della riflessione estetica, a partire da Aristotele — si presentano come due possibilità della verità, in quanto identificano comunque una realtà *conseguente* alle passioni. Emerge chiaramente in Verga, fin da questi anni milanesi, l'attenzione all'individuo come soggetto psicologico, centro della realtà perché motore dei fatti e dunque principio radicale del vero: è a questo che guarda la narrazione per assicurare la propria veridicità, attraverso un'osservazione responsabile della più profonda natura umana.

Nel 1878, nella famosa lettera a Salvatore Paola Verdura in cui annuncia la « fantasmagoria della lotta per la vita », la serie narrativa che svolge la descrizione della « lotta provvidenziale che guida l'umanità... alla conquista della verità », Verga definisce il realismo « co-

[17] Ivi, pp. 24-25.

[18] G. Verga, *Eva*, Milano, Mondadori, 1970, p. 253. Cfr. in proposito A. Asor Rosa, *Il punto di vista dell'ottica verghiana*, in AA. VV., *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, Roma, Bulzoni, 1975, vol. II, pp. 721-776, soprattutto pp. 728 e sg.

me la schietta ed evidente manifestazione dell'osservazione coscienziosa; la sincerità dell'arte, in una parola, potrà prendere un lato della fisionomia della vita italiana moderna » [19].

Scrivendo a Treves, a Milano, il 19 luglio dell'80, ricorda come « l'arte per essere efficace vuol essere sincera, e che tutta la questione e l'importanza del realismo sta in ciò che più si riesce a rendere *immediata* l'impressione artistica, meglio questa sarà oggettiva, quindi vera o reale come volete, ma bella sempre » [20]. L'*immediatezza* dell'impressione derivata dall'opera equivale all'oggettività, verità, realtà, esteticità dell'opera stessa: il valore è tutto nella condizione necessaria di questa. E quando, l'anno successivo, rispondendo alla recensione di Capuana ai *Malavoglia* — apparsa sul « Fanfulla della domenica » del 29 maggio 1884 — Verga ricorderà la definizione di realismo data dall'amico come « il portato dello studio scientifico, *positivo* nella forma del romanzo, la perfetta impersonalità dell'opera d'arte », rivendicherà a sé l'aver compreso ed indicato, già da tempo, la necessità di tale carattere autonomo del romanzo [21].

La fondazione *positiva* di questo genere letterario va dunque letta come una specifica modalità di approccio al reale: conseguentemente è possibile individuare un percorso verghiano che, se non approda alla definizione di un organico sistema teorico, permette comunque di comporre una prospettiva convincente e nitida della finalità " rappresentativa " della forma della narrazione. E in tal senso Verga può realmente annunciare all'interno di una tradizione romanzesca — qual'era quella pervenuta sino a lui —

[19] *A Salvatore Paola Verdura*, in E. GHIDETTI, *Verga. Guida...*, p. 53.
[20] *A Emilio Treves*, in E. GHIDETTI, *Verga. Guida...*, p. 71.
[21] *Carteggio...*, p. 119.

che articola i propri canoni secondo un compatto immaginario fortemente ideologizzato [22], l'apertura di uno spazio enunciativo capace di dimensionare il proprio statuto funzionale e retorico [23] su una più complessa concezione della realtà. Le rivendicazioni verghiane sulla propria estraneità a scuole teoriche o critiche, esemplificate dalla tarda intervista ad Ojetti [24], approdano costantemente all'affermazione che il realismo non è né una ideologia né una filosofia, ma un metodo. Le distinzioni ora rilevate nelle lettere a Capuana chiariscono meglio una simile affermazione. Il realismo come metodo indica l'identificazione di una nuova moralità artistica nella scoperta della necessità della rappresentazione. In *Cento anni* di Giuseppe Rovani, ad esempio, si poteva leggere, nel *Preludio* — apparso sulla « Gazzetta di Milano » nel 1856 — accanto all'affermazione di una sorta di pluralismo artistico nella tesi che « se l'arte deve riflettere i fenomeni del mondo e della vita », non può conservare regole stabilite senza « alterare la verità », che « la moralità sta nell'ordine delle idee e non nel campo dei fatti » [25]. Così le valenze etiche delle scelte artistiche sono ben presenti nel dibattito sul realismo che anima la cultura fiorentina degli anni Sessanta, a partire dalle problematiche delle arti

[22] Sui problemi di tale tradizione v. S. ROMAGNOLI, *Narratori e prosatori del Romanticismo* in *Storia della Letteratura Italiana*, a cura di E. Cecchi e N. Sapegno, Milano, Garzanti, vol. VIII, 1968, pp. 7-191; F. PORTINARI, *Le parabole del reale*, Torino, Einaudi, 1976; R. BERTACCHINI, *La narrativa italiana dell'ottocento*, Torino, S.E.I., 1974; G. BALDI, *Giuseppe Rovani e il problema del romanzo nell'Ottocento*, Firenze, Olschki, 1967.

[23] È il Verga « depositario di una *funzione* letteraria sovranazionale, oltre che nazionale », grazie alla « centralità antropologica » dei suoi personaggi e a una « scrittura esclusiva e insieme sperimentale », che Borsellino descrive in *Storia di Verga...*, p. 2.

[24] *U. Ojetti: intervista...*, pp. 104-105.

[25] G. ROVANI, *Cento anni*, Milano, Rizzoli, 1960, p. XII; cfr. in proposito R. BIGAZZI, *I colori...*, p. 35 e sg.

figurative [26], sino a giungere all'influenza dei saggi zurighesi di De Sanctis sulle teorizzazioni di Capuana critico teatrale della « Nazione ». È in questa atmosfera di « realismo ben temperato », per usare la colorita espressione di Bigazzi, che si sviluppa la riflessione di Pasquale Villari intorno alle teorie positiviste e al determinismo di Taine [27], con il tentativo di correlare la tesi di questi dell'opera come « organismo vivente » a uno studio del contesto storico-psicologico dell'opera stessa.

Ma il tema della " forma " avrà, com'è noto, una più complessa articolazione della sua problematica nei saggi desanctisiani tra gli anni Sessanta e Settanta, coronati dal discorso del '72, *La scienza e la vita,* che definisce un tentativo di superare criticamente la vulgata scientifica, e dal saggio apparso sulla « Nuova Antologia » nel '76, che definisce il *Principio del realismo*: « Essendo il principio del realismo comune a tutti gli uomini, che con quello acquistano le loro conoscenze, e determinano la loro verità, a questa filosofia è possibile un linguaggio chiaro e preciso, puro di contraddizioni, accessibile al più ignorante e al più semplice, il quale trova ivi dentro le stesse forze e leggi, di cui si vale nella vita quotidiana e che gli hanno formato in gran parte il suo modo di concepire e di parlare » [28].

Questo linguaggio da ritrovare nell'arte e nella vita quotidiana è quello che si riconosce nella forma specifica dell'opera zoliana, analizzata nella conferenza del '79 sull'*Assomoir*: « E le forme, quali sono le forme di

[26] R. Bigazzi, *I colori...*, p. 54.

[27] P. Villari, *La filosofia positiva e il metodo storico*, in *Arte, storia e filosofia*, Firenze, Sansoni, 1864, p. 495.

[28] F. De Sanctis, *Il principio del realismo*, in *L'arte, la scienza e la vita*, a cura di M. T. Lanza, Torino, Einaudi, 1972, p. 349; importante per una definizione delle problematiche del realismo nell'accezione desanctisiana, l'Introduzione di M. T. Lanza, soprattutto p. LXIX e sg.

quest'arte nuova? Non più categorie fisse, non più forme semplici, eleganti e comiche. Le forme sono quali sono le cose; le lingue dotte, le lingue comuni, trattate dall'arte e quasi esaurite, sentono anch'esse il bisogno di ritemprarsi nelle lingue del popolo, più vicino alla natura, che ha passioni più vive, che ha impressioni immediate, e che deriva il suo linguaggio non dalle regole, ma dalle sue impressioni »[29].

Non è difficile ricordare, a questo punto, la tecnica verghiana definitasi a partire dalla metà degli anni Sessanta, quell'apertura costante, in tal senso sperimentale, del discorso narrativo ad accogliere voci diverse, agenti nella realtà, protagoniste-testimoni dei fatti. La plurivocità che matura nel più duttile registro delle novelle, da *Primavera* alle *Rusticane,* prepara quel progetto di costruzione dialogica (in accezione bachtiniana[30]) del racconto che si compie nella stratificazione dei piani discorsivi dei *Malavoglia.*

Ma ritornando al filo rosso del tema della " forma ", c'è da ricordare come questo tema vada evolvendosi nel pensiero critico di Capuana, oltre che dietro la suggestione desanctisiana, anche in riferimento all'idea dell'evoluzione delle forme estetiche, celebrata nella pedagogia di *Dopo la laurea* di Camillo De Meis.

La coscienza di un divenire della morfologia artistica in Capuana approda all'affermazione della storicità dei generi e del loro sviluppo, analogo alla vicenda fisiologica di un organismo[31]; l'idea della " forma " come momento culminante della creazione artistica è affermata,

[29] F. De Sanctis, *Zola e l'Assomoir,* in *L'arte, la scienza...*, p. 448.
[30] Cfr. *infra*, p. 88.
[31] « La storia di un'opera d'arte va calcolata preciso come la storia di un organismo », scrive Capuana in *Il teatro contemporaneo...*, p. XVII.

nell'85, in *Per l'arte*, con l'immagine di una fertilità creativa che è, assieme, condizione feconda del soggetto creatore e destino felice del linguaggio [32].

L'arricchimento progressivo dell'idea di " forma " si rileva anche da una lettera che lo scrittore di Mineo indirizza nell'83 a Rod, il romanziere francese traduttore di Verga: « Tenterò, scrive Capuana, di fare la storia delle *forme letterarie*, portando in tale studio la precisione del metodo di Taine, ma senza cadere negli eccessi di esso, trattando le forme letterarie come si fa nella storia naturale, quali organismi viventi e progredienti. Voi dovete esservi accorti che anche io tengo una gamba nel positivismo e un'altra nell'idealismo hegeliano. Mi pare il modo migliore per non dover dire che l'opera d'arte è una semplice secrezione come lo zucchero nell'organismo umano » [33].

La dimensione empirica e funzionale (la "forma" come " stile ") presente nel discorso di Capuana fino all'inizio degli anni Ottanta, appare corretta dall'oratoria di *Per l'arte*, in senso idealistico, a fare della forma un « principio organico » dell'opera d'arte [34].

Ha sottolineato Madrignani come l'esaltazione della " forma " nel suo compimento storico si traduca in Capuana nell'apologia dell'arte contemporanea ed in particolare del romanzo naturalista che realizza l'esempio perfetto di una opera capace di aderire all'attitudine scientifica e critica della cultura moderna [35]. Nel sostenere il

[32] L. CAPUANA, *Per l'arte*, in L. CAPUANA, *Verga...*, pp. 94-117.
[33] La lettera è citata in C. A. MADRIGNANI, *Capuana...*, p. 142.
[34] A proposito di tale percorso, cfr. M. POMILIO, *Introduzione*, a L. CAPUANA, *Verga...*, p. 21 e sg.; A. NAVARRIA, *Le " formole metafisiche " di Luigi Capuana*, in « Letteratura », XXXII, 1968, n. 91-92, pp. 68-74; G. RAGONESE, *Capuana tra positivismo e naturalismo: "Il teatro italiano contemporaneo"*, in AA.VV., *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, vol. II, Roma, Bulzoni, 1975.

primato del testo narrativo costruito secondo il canone dell'impersonalità, Capuana, fino ai primi anni Ottanta, aveva ribadito la propria fiducia nella possibilità di descrivere, tecnicamente, la genesi e la vita di un'opera rappresentativa del mondo contemporaneo e della capacità della letteratura di farsi, di questo, partecipe. Quando, tra l'83 e l'85, i suoi scritti critici mireranno a svalutare la conoscenza empirica offerta dal « documento umano » di naturalistica memoria e a ricondurre nell'ambito dell'inconoscibile la genesi della " forma " che impronta l'opera, si riproporrà un ruolo demiurgico dello scrittore che porta un soffio vitale al materiale documentario ricavato dall'osservazione dei fatti quotidiani: « Tutto quel materiale accumulato è roba morta... faremo tutto quel che ci parrà ma non già un'opera d'arte, se non avremo la fantasia, l'immaginazione che dovrà dar vita nuova alla materia raccolta » [36]. E *Fantasia e immaginazione* è il titolo dell'articolo apparso il 1 dicembre dell'84 sul « Fanfulla della domenica », che costituirà la base del saggio edito l'anno successivo [37]. Proprio queste pagine debbono porsi come referente dell'apostrofe verghiana della lettera del luglio '85 (« tu mi dici: *La forma dell'arte è superiore alla volontà e al capriccio individuale* »). Verga ha sempre riconosciuto nell'amico Capuana una *auctoritas* teorica e critica superiore, ma anche nelle sue scarne pagine di poetica è possibile enucleare alcuni temi costanti: la fedeltà al canone dell'impersonalità, la devozione al modello di Zola, la necessità di costruire l'opera in riferimento alla realtà psicologica dei personaggi, dalla dedica al Farina dell'*Amante di Gramigna* (« Sacrifichiamo volentie-

[35] C. A. Madrignani, *Capuana...*, p. 229 e sg.
[36] L. Capuana, *Per l'arte*, cit., pp. 111-112.
[37] C. A. Madrignani, *Capuana...*, p. 289.

ri l'effetto della catastrofe allo sviluppo logico, necessario delle passioni e dei fatti ») [38] alla lettera al Capuana del 12 giugno del '97 in cui, a proposito della raccolta *Fausto Bragia e altre novelle*, rimprovera all'autore l'« incompiuto svolgimento del *processo passionale* » del personaggio [39]. Si rifletta come da questo continuo riferimento alla " realtà " del soggetto quale elemento centrale della composizione artistica derivi una forte valorizzazione della rappresentazione attraverso i personaggi, sia nella narrativa che nel teatro: teatro in cui, scriverà Verga nella prefazione a *Dal tuo al mio*, « La lagrima amara e il grido disperato suonano nella fredda parola di questo metodo di verità e sincerità artistica » [40].

È in nome di questa « verità » e « sincerità » che sembra potersi mettere in dubbio — sia pure nell'accentuazione pessimistica derivata dal fiasco teatrale — la fissità, la permanenza, l'assolutezza della " forma " teorizzata da Capuana.

La sperimentazione verghiana appare come la ricerca costante di un codice per rappresentare l'individuo e i fatti che si smarrisce dinanzi all'idea di uno stato aurorale dell'opera, miracolosamente sorgente dall'incontro di un linguaggio e di una materia [41]. Ciò che ora inquieta Verga, che lo spinge a riflettere sulla relatività del principio di realismo, è l'inadeguatezza della " forma " all'esperienza quotidiana dei fatti. La ricerca allora non può essere altra che la « modifica » del « convenzioni »: la riformulazione di un codice linguistico capace di riproporre un'altra rappresentazione della realtà. Anche se tale prospettiva

[38] G. VERGA, *L'amante di Gramigna*, in *Le Novelle*, a cura di G. Tellini, t. I, Roma, Salerno 1980, p. 232.
[39] *Carteggio...*, p. 371.
[40] G. VERGA, *Dal tuo al mio*, ed cit., p. VII.
[41] L. CAPUANA, *Per l'arte*, cit., p. 112 e sg.

non è formulata esplicitamente, è essa che si schiude in antitesi al ricordo nostalgico della ricerca dell'*assoluto*, quella che Verga trova ribadita nella teoria di Capuana formulata nell'84, ma anche, per linee più generali, nell'avventura del realismo iniziata tanti anni prima. Quando cioè del realismo si delineava una lingua non solo, secondo Debenedetti [42], quale voce conquistata dal terzo stato, ma come progetto globale di una rappresentazione dell'uomo. Assoluto, il progetto, nello sforzo di comprendere la complessità della realtà stretta attorno al centro motorio della psicologia individuale, ma articolato nella svariata consequenzialità dei fatti e delle azioni. La « scienza del cuore umano » di cui Verga parla al Farina è probabilmente questa tensione alla totalità, non estranea d'altronde a quella « rappresentazione dell'uomo totale » auspicata dal De Sanctis [43] e colta dal Cameroni quando, nei suoi *Interventi critici sulla letteratura italiana* definisce la narrativa verista come un'arte « figurativa », fondata non sulle parole ma sull'immagine [44]. Tale non linearità del testo verista ci sembra risiedere proprio nella sua natura *rappresentativa* e nel distacco, necessario alla ripetizione mimetica, tra testo e fatto, testo e dato psicologico. La tensione all'*assoluto* sembra innestare l'aspirazione alla totalità, da cogliere e da formulare nel linguaggio, nella definizione di una lingua rappresentativa che si dà solo nell'allontanamento dal proprio oggetto. Il fiasco teatrale, un incidente di percorso nella sperimentazione, la caduta dell'ottimismo dell'invenzione e della creazione,

[42] G. DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti, 1976, p. 38.

[43] A. PRETE, *Il realismo di De Sanctis*, Bologna, Cappelli, 1970, p. 117; cfr. anche R. SCRIVANO, *Tra idealismo e positivismo*, in AA. VV., *De Sanctis e il realismo*, Napoli, Giannini, 1978, p. 168 e sg.

[44] F. CAMERONI, *Interventi critici di letteratura italiana*, a cura di G. Viazzi, Napoli, Guida, 1974, p. 16.

riconduce Verga alla difficoltà dell'utopia realistica. La laboriosa composizione del *Mastro don Gesualdo*, negli anni successivi, evidenzia la complessità e l'asprezza della ricerca. La crisi del realismo come *assoluto*, il dubbio sulla " forma " generante e su quella che, hegelianamente, si potrebbe definire la *verità spirituale del bello* [45], è probabilmente una tappa, tra le prime per la cultura italiana, di quella crisi del linguaggio narrativo da cui nascerà la modernità novecentesca.

[45] G. W. F. HEGEL, *Estetica*, in trad. it., Milano, Feltrinelli, 1978, t. I, p. 7.

Capitolo II
L'UNIVERSO DEL FATTO

1. *Tempo dell'accadere, tempo del narrare.*

Nella prefazione ai *Rougon-Macquart* (del 1871), vero e proprio manifesto della tesi zoliana del romanzo sperimentale come letteratura del determinismo sociale [1], il romanziere parigino così descrive, nel rapporto tra storia individuale e storia del gruppo sociale, i fatti che scandiscono l'esperienza dell'individuo: « physiologiquement ils sont la lent succession des accidents nerveux et sanguins qui se déclarent dans une race, à la suite d'une première lésion organique » [2].

Nel sistema fisiologico rappresentato dalla razza [3], l'evento singolo, chiuso nella individualità dell'accadimen-

[1] Cfr. P. MARTINO, *Le naturalisme*, Paris, Colin, 1945; C. BEUCHAT, *Histoire du naturalisme français*, Paris, Correa, 1949: H. MITTERAND E A. LANOUX, *Introduction* a E. ZOLA, *Oeuvre complète*, Bibliotèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1960-1967, vol. I; R. TERNOIS, *Zola et ses amis italiens. Documents inédits*, Paris, Les belles Lettres, 1967. Ma sugli elementi dinamici dell'universo del romanzo zoliano e sui debiti della loro concezione alle teorie scientifiche contemporanee è fondamentale M. SERRES, *Feux et signaux de brume. Zola*, Paris, Grasset, 1975.

[2] E. ZOLA, *Préface* a *Les Rougon-Macquart*, in *Oeuvre complète*, cit., p. 3.

[3] Qui evidentemente intesa in accezione biologica più che culturale: e non va dimenticato che appartiene proprio alla pubblicistica francese della metà del secolo XIX la diffusione dell'atteggiamento che accredita l'idea di un repertorio genetico ereditario che permette di affermare l'omogeneità di gruppi sociali e culturali e una loro specifica identità antropologica: a partire dal classico *Saggio sull'inuguaglianza delle razze umane* di J. A. de GOBINEAU, del 1853, all'opera di P. Topinard o, a fine secolo, di VACHER DE LAPOUGE (*Le selezioni sociali*).

to e colto come momento discontinuo all'interno dell'omogeneità compatta del sistema, costituisce l'esperienza minimale da cui il romanzo deve necessariamente partire per giungere a cogliere i tratti più generali del sistema stesso. Il fatto nell'accezione zoliana è una crisi dello stato inerte della realtà — fisiologicamente una lesione organica nel " corpo " della razza, denunciante una origine traumatica rispetto alla " normalità " del sistema sano — che mette in moto una serie di esiti dinamici strettamente consequenziali (appunto come eventi " nervosi " o " sanguigni "): questi, in successione, si snodano articolando la rottura dello stato di quiete.

Ne deriva la ricerca di una possibile ricomposizione dello stato stesso o in una condizione rinnovata, aggiornata qualitativamente, perché ha acquisito la capacità di reagire alla crisi; o, al contrario, in una condizione instabile, precaria perché l'omogeneità iniziale del sistema non può più essere ricostituita una volta che si è prodotta, nella razza, quella ferita fatale. In entrambi i casi è a quest'esito di riacquisizione di equilibrio che tende il decorso patologico [4] originato dalla crisi iniziale [5]: si stabilisce dunque un tempo di adempimento dell'esito o, analogamente, di esaurimento del processo critico che ha spezzato l'originale unità.

[4] È nell'uso letterario di definizioni e categorie scientifiche tipico di Giacomo Debenedetti l'equivalenza stabilita tra sviluppo narrativo e decorso di malattia (in *Giovanni Verga...*, p. 304).

[5] È ancora tutto da sviluppare e valutare nella reale funzionalità analitica l'impiego in sede letteraria e specificamente narrativa — e dunque l'utilità ai fini del presente discorso — del modello di trasformazione dei sistemi definito da RENÉ THOM con la categoria della *catastrofe* (v. *Stabilité structurelle et morphogénese* del 1972). Interessante in questa prospettiva l'applicazione a sistemi semiotici che della teoria delle catastrofi hanno tentato, in specifici diversi, J. PETITOT, *Les catastrophes de la parole*, Paris, Maloine, 1985 e O. CALABRESE, *La macchina della pittura*, Bari, Laterza, 1985.

È questo tempo, per il romanziere naturalista, il tempo che la narrazione deve individuare e restituire nell'ordine convenzionale del racconto. Tutto si costruisce attorno a quest'asse lineare che fissa nella determinazione fisiologica del sistema la consequenzialità degli eventi e della catena delle cause.

Rispetto ad un simile impianto concettuale, che definisce la portata teorica e il campo semantico del " fatto ", la concezione che ne elabora Giovanni Verga, pur mutuando alcune nozioni e categorie della prospettiva naturalista, approda tuttavia ad esiti sostanzialmente diversi ed originali, tanto che è proprio a partire dall'analisi dell'elaborazione teorica e tecnica del " fatto " che è possibile cogliere alcune peculiari connotazioni della poetica verista e più in particolare dell'idea narrativa formulata più o meno esplicitamente dallo scrittore catanese.

Tra le scarse dichiarazioni di poetica rintracciabili nelle pagine verghiane, quelle contenute nell'intervista rilasciata ad Ugo Ojetti nel 1894 rappresentano, per la datazione tarda, un episodio significativo ma, in qualche modo, viziato da una prospettiva di distanza: quasi una sede di bilancio da cui è possibile considerare l'esperienza artistica svoltasi negli anni precedenti con il distacco definitorio di chi contempla un ciclo creativo che, se non si è certo esaurito, è almeno riconducibile entro schemi ben individuabili e valutabili con precisione.

Alla domanda tendenziosa dell'Ojetti [6] sulla sorte in Italia del « naturalismo puro, naturalismo fisiologico »,

[6] Di Ugo Ojetti è certo caratteristica la tendenza a colorire con vivacità giornalistica le dinamiche e le figure del mondo letterario contemporaneo: si vedano ad esempio le pagine in cui è descritta la visita a Catania, nel ricordo di Verga, in *Cose viste 1931-1934*, Milano, Mondadori, 1934, vol. XI, pp. 35-45.

di cui Verga sarebbe il « più valido campione », lo scrittore risponde:

> Ma non si vede che il naturalismo è un metodo, che non è un pensiero, ma un modo di esprimere il pensiero? Per me un pensiero può essere scritto, in tanto in quanto può essere descritto, cioè in quanto giunge a un atto, a una parola esterna: esso deve *essere esternato*... Perché per dire al lettore: " Tizio fa o dice questo o quello ", io devo prima dentro di me attimo per attimo calcolare tutte le minime cause che inducono Tizio a fare o dire questo piuttosto che quello. Mi intende? Gli psicologi in fondo, non fanno che ostentare un lavoro che per noi è solo preliminare e non entra nell'opera finale. Essi dicono i primi *perché*: noi li studiamo quanto loro, li cerchiamo, li ponderiamo e presentiamo al lettore gli effetti di quei *perché* [7].

Queste affermazioni vanno subito collocate all'interno della biografia intellettuale di Verga che racconta, in questo anno, il declinare dell'attività narrativa, testimoniato dal lavoro per l'ultima raccolta di novelle (*Don Candeloro e C.* del '94) e dall'interesse per il teatro (si accenna, in questo periodo, ad una rielaborazione teatrale della *Lupa,* in dramma — che giungerà sulla scena nel '96 — e in melodramma; ma gli accordi con Puccini, possibile autore della partitura, non giunsero a conclusione). Soprattutto va ricordato come, fin dal '93, Verga si fosse trasferito a Catania e come questo rientro nella città natale preludesse al lungo silenzio creativo dello scrittore. In tale contesto biografico la riduzione della problematica verista — nella intervista definita naturalista *tout-court* — alla realtà psicologica dei personaggi [8] indica una radicale presa

[7] *U. Ojetti: intervista a Giovanni Verga...*, p. 105.

[8] Come scrive Borsellino, « la psicologia segna il confine dell'arte verista. Capuana lo aggirò accordando speciale interesse a situazioni e caratteri paranormali; De Roberto tentando il passaggio dalla fisiologia

di distanza sia nella narrazione dei fatti come storia della vita quotidiana colta nella oggettività dei bisogni fisici ed economici — che era stata la prospettiva egemone nel momento di maggiore fortuna del naturalismo francese [9] —, sia dall'eccezione fisiologica dell'accadere, dalla lettura dell'evento nella prospettiva dell'allegoria scientista della malattia, del fatto come accadimento patologico provocato nell'organismo da un trauma originario.

Il " fatto ", stando alle parole trascritte da Ojetti, si pone come derivato da una causa che è da ricercare innanzi tutto nella psicologia dei personaggi: il naturalismo è definito come una modalità espressiva che non può essere tradotta letterariamente (« può essere scritto ») se non nella esplicitazione in atto o in parola: nel suo *esternarsi*, nell'assumere « vita sensibile fuori del personaggio ». Dunque il fatto come pensiero esplicitato può essere narrato solo in quanto *descritto*, cioè reso nei suoi dati oggettivi, fisici, di accadimento reale, ma anche psicologici, di evento della sfera razionale o emotiva. Un modo questo di porre il problema che, nel '94, appare contemporaneamente come la radicalizzazione di una tendenza di poetica ben presente in tutto l'arco dell'opera verghiana, fin dal periodo fiorentino [10] (vale a dire la centralità del personaggio come motore della narrazione [11]) e come lo slittamento

zoliana alla ' scienza del cuore ' auspicata da Verga, con l'aiuto del naturalismo delle passioni messo in voga dai romanzi di Paul Bourget »; cfr. N. BORSELLINO, *Storia...*, pp. 197-199.

[9] Oltre alla bibliografia citata nella n. 1, v. G. MARZOT, *Battaglie veristiche dell'Ottocento*, Milano, Principato, 1941, soprattutto pp. 7-49.

[10] V. *I romanzi fiorentini di Giovanni Verga*, Atti del II Convegno di studi (Catania, 21-22 novembre 1980). Catania, BIBLIOTECA della Fondazione Verga, 1981, in particolare gli interventi di R. Scrivano, S. Campailla, N. Borsellino e G. P. Marchi.

[11] V. una simile costruzione narrativa nella prospettiva della semiotica del racconto in J. M. LOTMAN, *La struttura del testo poetico*, in trad. it. Milano, Mursia, 1976, p. 273 e sg.; in G. PRINCE, *Narratologia*, in trad. it., Parma, Pratiche, 1984, p. 22 e sg.

graduale dell'ottica del racconto dal fatto inteso quale evento da registrare ad una oggettività strutturale che compone in un unico quadro l'azione, l'ambiente, gli oggetti, gli attori. È comunque importante, per comprendere il senso del percorso che conduce dall'assioma zoliano del fatto come trauma dell'organismo sociale all'idea verghiana dell'evento come episodio tutto inscrivibile all'interno della vita psicologica dei personaggi [12], ripercorrere alcune tappe che scandiscono la progressiva elaborazione di una sia pur non organica teoria narrativa.

Forse il momento più esplicito di teorizzazione verghiana, in una fase di grande impegno creativo ed intellettuale, è nella lettera dedicatoria a Salvatore Farina di *L'amante di Gramigna*, novella pubblicata sulla « Rivista minima di scienze, lettere ed arti », nel febbraio dell'80 [13]. È importante leggere tutta la premessa verghiana perché essa da un lato fotografa le istanze più decisamente presenti nella idea di narrativa dello scrittore catanese, dall'altro descrive un programma operativo che non si esaurisce solo nella prospetiva astratta, ma diviene modello di una specifica costruzione testuale:

> Caro Farina, eccoti non un racconto, ma l'abbozzo di un racconto. Esso almeno avrà il merito di esser brevissimo, e di esser storico — un documento umano come dicono oggi — interessante forse per te, e per tutti coloro che studiano nel gran libro del cuore. Io te lo ripeterà così come l'ho raccolto pei viottoli dei campi, press'a poco colle medesime parole

[12] Dunque un percorso simile a quello che Flaubert annunciava in una lettera a Louise Colet (gennaio 1874): « j'ai fait, je crois, un gran pas, à savoir, la transition *insensible* de la partie psycologique à la dramatique ». La lettera è citata in VERGA, *Le novelle*, a cura di G. Tellini, Roma, Salerno, 1980, vol. I, p. 23, n. 1.

[13] G. VERGA, *Le novelle*, ed. cit., pp. 230-233. Sulla storia compositiva di questa dedicatoria v. F. NICOLOSI, *Verga tra De Sanctis e Zola*, Bologna, Patron, 1986, p. 67 e sg.

semplici e pittoresche della narrazione popolare, e tu veramente preferirai di trovarti faccia a faccia col fatto nudo e schietto, senza stare a cercarlo fra le linee del libro, attraverso la lente dello scrittore. Il semplice fatto umano farà pensare sempre; avrà sempre l'efficacia dell'*essere stato*, delle lagrime vere, delle febbri e delle sensazioni che sono passate per la carne. Il misterioso processo per cui le passioni si annodano, si intrecciano, maturano, si svolgono nel loro cammino sotterraneo, nei loro andirivieni che spesso sembrano contraddittori, costituirà per lungo tempo ancora la possente attrattiva di quel fenomeno psicologico che forma l'argomento di un racconto, e che l'analisi moderna si studia di seguire con scrupolo scientifico. Di questo che ti narro oggi, ti dirò soltanto il punto di partenza e quello d'arrivo; e per te basterà, — e un giorno forse basterà per tutti.

Noi rifacciamo il processo artistico al quale dobbiamo tanti monumenti gloriosi con metodo diverso, più minuzioso e più intimo. Sacrifichiamo volentieri l'effetto della catastrofe, allo sviluppo logico, necessario delle passioni e dei fatti verso la catastrofe resa meno impreveduta, meno drammatica forse, ma non meno fatale. Siamo più modesti, se non più umili; ma la dimostrazione di cotesto legame oscuro tra cause ed effetti non sarà certo meno utile per l'arte dell'avvenire. Si arriverà mai a tal perfezionamento nello studio delle passioni, che diventerà inutile il proseguire in cotesto studio dell'uomo interiore? La scienza del cuore umano, che sarà il frutto della nuova arte, svilupperà talmente e così generalmente tutte le virtù dell'immaginazione, che nell'avvenire i soli romanzi che si scriveranno saranno i *fatti diversi*?

Quando nel romanzo l'affinità e la coesione di ogni sua parte sarà così completa, che il processo della creazione rimarrà un mistero, come lo svolgersi delle passioni umane, e l'armonia delle sue forme sarà così perfetta, la sincerità della sua realtà così evidente, il suo modo e la sua ragione di essere così necessari, che la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile, allora avrà l'impronta dell'avvenimento reale, l'opera d'arte sembrerà *essersi fatta da sé*, aver maturato ed esser sorta spontanea, come un fatto naturale, senza serbare alcun punto di contatto col suo autore, alcuna macchia del peccato d'origine.

S'impongono immediatamente alcune osservazioni: un « abbozzo di racconto » sembra alludere alla essenzialità e sinteticità della novella, ridotta quasi ad uno schema adatto a porsi come traccia generativa di diverse possibili organizzazioni del narrare. La *storicità* di tale « abbozzo » [14] è definita secondo la nota formula zoliana — poi divenuta centrale nel lessico naturalista — del *documento umano* [15], che imprime valore di reperto scientifico ad un dato rilevato dalla problematica affettiva ed esistenziale dell'individuo. E a questa dimensione fa riferimento certo la dedica a Farina come ad uno studioso del « gran libro del cuore ». Il fatto narrato rinvia ad una prospettiva insieme naturale e culturale, dunque assoluta e storica, secondo l'ossimoro a cui dà vita la metafora del cuore come libro [16], nelle cui pagine cogliere il senso più proprio ed intimo del mondo. A questo libro « naturale », dove dunque risiede una verità più piena ed immediata, si contrappone, a poche righe di distanza, il libro « letterario », quello che nasconde il fatto « nudo e schietto » fra le proprie « linee », filtrandolo attraverso la « lente dello scrittore » [17]. Il « fatto umano » è semplice e si pone con im-

[14] Tellini, in nota (n. 4, p. 233, ed. cit.), ricorda opportunamente la contrapposizione di sogno e storia nell'introduzione al romanzo *Eva*, che Verga pubblica nel '73: « Eccovi una narrazione — sogno o storia poco importa — ma vera, com'è stata o come potrebbe essere » (G. VERGA, *Eva* cit., p. 253).

[15] Cfr. E. ZOLA, *Le roman experimental*, Paris, Charpentier, 1881, p. 255 e sg.

[16] Derivata, per una riduzione sineddotica secondo il " senso comune " dalla più generale e tradizionale metafora della natura come libro, a cui hanno dedicato pagine famose E. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, 1948, e H. BLUMEMBERG, *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt 1981, in trad. it. *La leggibilità del mondo*, Bologna, Il Mulino, 1984.

[17] Un simile accenno alla mediazione intellettuale e linguistica dello autore rispetto alla immediatezza del referente rimanda direttamente alla polemica " antiletteraria " esplicita nel *Roman experimental* zoliano e ben diffusa in tutta la cultura naturalista.

mediatezza. Le sue prerogative: « l'efficacia dell'essere stato », delle « lagrime vere », delle « sensazioni... passate per la carne », il « misterioso processo » delle passioni. La sua natura: quella di un « fenomeno psicologico » analizzabile scientificamente. La sua identificazione narrativa: « ti dirò soltanto il punto di partenza e quello d'arrivo ».

Il riconoscimento di una organizzazione del racconto che sia aderente all'istanza dell'analisi scientifica nella essenzialità del tracciato della narrazione, della sequenza che si costruisce con pochi nuclei solidali [18], è uno specifico dato operativo verificato immediatamente nella novella [19]. Ad analizzare infatti con categorie narratologiche la vicenda di Peppa e Gramigna, si vedrà come tutta la trama testuale si scomponga in una serie di enunciati utili appena ad una chiara definizione delle funzioni, dei valori attanziali, delle motivazioni. Oppure si riscontrerà come il classico confronto tra il livello della *fabula* e il livello dell'*intreccio* si esaurisca nella verifica di analoghe disposizioni lineari di nuclei narrativi quasi tutti primari e quindi direttamente strutturati come *fabula*. Tornando alla dedicatoria, la clausola sentenziale che chiude il periodo (« e per te basterà, — e un giorno forse basterà per tutti ») sancisce definitivamente l'importanza della tesi formulata assieme all'orgoglio di una solidarietà artistica che nel presente suona per Verga come scelta elitaria, isolata sperimentazione, ma che si apre su di un futuro capace di assimilarla e di socializzarla [20]. È a questo medesi-

[18] La sequenza in tal senso è definita da R. Barthes, *L'analisi del racconto*, a cura di R. BARTHES, in trad. it. Milano, Bompiani, 1969, p. 25.

[19] Essa attua quel procedimento di emergenza improvvisa della realtà di cui parla N. Merola nella sua Introduzione a G. VERGA, *Le novelle*, Milano, Garzanti, 1980, vol. I p. XXXIX.

[20] Secondo un processo novità-uso-tradizione che accompagna ogni sperimentazione artistica riconducendo la dinamica dell'avanguardia ad

mo atteggiamento che si collega l'*incipit* del periodo successivo: « Noi rifacciamo il processo artistico ... con metodo diverso, più minuzioso e più intimo »: esso introduce la parte più esplicita, nel senso del progetto creativo, del discorso verghiano. La nuova narrativa sceglierà la via dello sviluppo « logico e necessario delle passioni e dei fatti » rispetto all'« effetto della catastrofe », qui inteso nell'accentuazione del *coup de théatre* romanzesco che trova la sua più vistosa celebrazione nei *feuillettons*, nelle appendici o in certa narrativa gotica di cui il giovane Verga della " trilogia catanese " aveva mostrato di conoscere bene i meccanismi [21]. La contrapposizione tra *catastrofe* e *sviluppo* introduce un'importante tema di poetica, ricco anche di risvolti teorici non del tutto espliciti ma comunque presenti nella concezione verghiana. Ciò che accomuna i due termini è il riferimento ad una prospettiva di trasformazione diacronica: ciò che li pone in antino-

un problema di rinnovamento della ricezione estetica, del mercato, dei meccanismi della fruizione: è anche in questo rapporto con il pubblico — un rapporto complesso, intessuto per lo più di delusioni, ma sostanziato sempre dalla coscienza dell'alto valore delle acquisizioni artistiche proprie (in una lettera a Capuana del 16 marzo '79: « credo di esser solo con te e qualcun altro a capire come si faccia a fare lo stufato »; e, in una del 2 novembre dell'83: « il realismo drammatico procederà da noi ») e della " scuola " (il maestro Zola: « io lo chiamerei il Tiziano del romanzo », scrive, ancora in una lettera a Capuana, il 9 febbraio del '76) — che si può cogliere, secondo una prospettiva forse ancora non valutata abbastanza, lo sforzo di definire un quadro non tanto teorico quanto operativo della nuova narrativa, una strategia testuale capace di stimolare l'attenzione del pubblico. Questa strategia, nel corso degli anni Ottanta, si scontrerà contro resistenze culturali tali da frustrare la volontà innovativa dello scrittore.

[21] Sull'importanza del tirocinio narrativo realizzato con *Amore e patria*, *Sulle lagune*, ma soprattutto con i *Carbonari della montagna*, v. *I romanzi catanesi di Giovanni Verga*, Atti del I Convegno di Studi, (Catania, 23-24 novembre 1979), Catania, 1981 [Biblioteca della Fondazione Verga, n. 1]. Sulla nozione di « catastrofe » in questa pagina verghiana, v. le osservazioni utili anche nella presente prospettiva, di G. Dalla Palma, *Per Verga e D'Annunzio: modelli narrativi e lettura delle fonti in Rosso Malpelo e Dalfino*, in « Strumenti Critici », XVI, 1982, n. 3, pp. 221-245; soprattutto pp. 223-225.

mia è la modalità di *descrizione* di questa trasformazione, della sua formalizzazione linguistica, della morfologia narrativa elaborata a partire da essa. L'antinomia è un problema allora di *tempo narrativo*: ed è in questa prospettiva, che ha poi l'utilità di porsi come problema di forma letteraria, che occorre leggere l'innovazione verghiana del passaggio dalla diacronia catastrofica a quella evolutiva.

Sarà interessante quindi tentare, a questo punto, qualche chiarimento teorico.

La più recente, organica e stimolante trattazione della tematica del tempo narrativo la troviamo nei tre volumi che Paul Ricoeur ha pubblicato sotto il titolo di *Temps et récit* [22]. Se nel secondo tomo è importante la verifica dell'approccio al problema temporale da parte delle più rappresentative teorie narratologiche (da Propp a Genette, a Greimas), che porta ad individuare le aporie storiche che spingono la narratologia ad un continuo processo di revisione e ristrutturazione delle proprie categorie analitiche e descrittive [23], è nel primo volume che troviamo le formulazioni più interessanti per il problema qual'è posto dalla lettera verghiana.

Se il racconto, afferma Ricoeur, è *synthèse de l'hé-*

[22] P. RICOEUR, *Temps et récit*, vol. I, Paris, Seuil, 1983; *Temps et récit*, vol. II. *La configurations dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984; *Temps et récit*, vol. III. *Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985.

[23] L'esempio più interessante di un simile processo è senz'altro quello che Ricoeur descrive nel lavoro di Greimas e della sua scuola: e non soltanto nel caso presentato dall'analisi ricoeuriana, lo sforzo di categorizzare la durata temporale di condizioni testuali prima colte in staticità che Greimas compie nel suo *Maupassant* (1976), ma anche nei saggi di *Del senso II* (Milano, Bompiani, 1985; in ed. francese, Paris, Seuil, 1983). Qui si cerca la messa a punto di « nuovi dispositivi semiotici », nella raggiunta consapevolezza che « l'episteme contemporanea, insieme alla visione ideologica e filosofica, nel suo continuo trasformarsi giungeva a spostare i luoghi delle proprie interrogazioni e a far mutare di statuto anche le formulazioni più certe » (p. 5). In merito all'intero problema, cfr. la Prefazione all'edizione italiana di P. MAGLI e M. POZZATO, *La grammatica narrativa di Greimas*.

térogène — perché raccoglie « des buts, des causes, des hasards » nell'unità dell'azione — è attraverso di esso che l'individuo ha la possibilità di razionalizzare quella esperienza del tempo che la speculazione filosofica non riesce a definire esaurientemente [24]. In tale accezione il racconto, nella misura in cui elabora una mimesi del fatto strutturato in una specifica organizzazione temporale [25], ha come peculiare oggetto mimetico l'intreccio, che Ricoeur definisce una mediazione tra singoli avvenimenti e la storia come senso globale [26], quello che opera la sintesi dell'eterogeneo, cioè crea un " disegno " da una semplice successione di eventi [27]. Ciò che fonda questo disegno è ovviamente la sua dimensione temporale, strutturante il fatto contingente: tanto che Ricoeur afferma che « la configuration de l'intrigue impose à la suite indéfinie des incidents le sens du point final ». Ne consegue che se occorre considerare questo « point final » come « celui d'où la histoire peut être vue comme une totalité », si può sottolineare che « c'est dans l'acte de re-raconter, plutôt que dans celui de raconter, que cette fonction structurelle de la clôture peut être discernée » [28]. Vale a dire che la pre-conoscenza della storia enfatizza lo svolgimento degli episodi verso il raggiungimento del (o della) fine: perciò « une

[24] P. RICOEUR, *Temps...*, vol. I, pp. 12-13.

[25] « Le récit atteint sa signification pleniére quand il devient une condition de l'existence temporelle »; P. RICOEUR, *Temps...*, vol. I, p. 85.

[26] Ivi, p. 102.

[27] Ivi, p. 103.

[28] Ivi, p. 105. Il referente immediato di questa tesi è Frank Kermode del *Senso della fine* (in trad. it., Roma, Lerici, 1978), da cui è mutuata l'idea di « point final » con ciò che ne consegue: ma è evidentemente presente, nella prospettiva di Ricoeur, la categoria heideggeriana dello *essere-per-la-morte* e dell'*anticipazione della morte* come assunzione della morte quale « possibilità autentica » dell'esistere; v. M. HEIDEGGER, *Essere e Tempo*, in trad. it., Torino, UTET, 1969, p. 395.

nouvelle qualité du temps émerge de cette compréhension »[29].

Questa riformulazione del senso del racconto fondato su una specifica qualità temporale permette di ritornare alla coppia concettuale posta in gioco da Verga, *catastrofe* e *sviluppo*, con la possibilità di definire meglio la caratterizzazione diacronica. Entrambi i concetti si riferiscono ad un processo trasformativo di cui prospettano modalità di descrizione completamente divergenti. Se gli eventi raccordati dal racconto acquistano dal momento conclusivo di tale processo un senso e un tratto temporale specifico, la scelta che Verga pone in atto, opponendo sviluppo a catastrofe, è una scelta di *tempo narrativo* e di livelli discorsivi organizzati dalla prospettiva temporale previlegiata. La catastrofe va comunque identificata nello svolgimento non lineare della trasformazione, con l'anticipazione a sorpresa del punto di arrivo. Questa *anacronia,* secondo una definizione di Genette della discordanza fra ordine della storia e ordine del racconto, a partire da una « specie di grado zero definibile come uno stato di perfetta coincidenza temporale fra racconto e storia »[30], può ricondursi alla figura della *prolessi*, tecnica narrativa definita, ancora da Genette, come « sommario anticipato » e da Todorov come « intreccio di predestinazione »[31]. Ma se ricordiamo la lettura di Ricoeur del « point final » come fondamento del senso del racconto, è evidente che la *catastrofe* appare come una prolessi del tutto particolare. Si pensi ad una costruzione narra-

[29] P. Ricoeur, *Temps...*, vol. I, p. 105.

[30] G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, in trad. It., Torino, Einaudi, 1972, p. 64. Sulla definizione distintiva di racconto e storia, ivi, pp. 75-77.

[31] G. Genette, *Figure III...*, p. 115; T. Todorov, *Poetique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, p. 77.

tiva in cui la scoperta della « verità », a partire dalla quale prende senso il racconto, giunga del tutto inattesa e imprevedibile — così nel modello del racconto di Edipo: in tale costruzione il senso degli eventi è imprescindibile da quello del racconto e non sussiste al di fuori di esso [32]. L'ipotesi dello « sviluppo logico, necessario delle passioni e dei fatti », per ritornare alla formula di Verga, indica invece un tempo narrativo totalmente aderente al tempo dei fatti eppure da questo profondamente distinto: è un tempo lineare — secondo quella intenzionalità che Ricoeur definiva, come si è detto, *sintesi dell'eterogeneo* — che si compie nella « dimostrazione di cotesto legame oscuro tra cause e fatti ». La catastrofe — intesa come *point final* del racconto — è l'ultima conseguenza della catena degli eventi, collocata nel ruolo che le assegna la logica causale previlegiata dal discorso narrativo. In tal modo la catastrofe apparirà annunciata dallo svolgimento dei fatti e dunque « meno drammatica forse, ma non meno fatale ».

È evidente la « forza » della prospettiva qui proposta. La soluzione verghiana dello *sviluppo* è la ricerca di una forma del discorso narrativo che si adegui all'extranarrativo, a ciò che risiede per postulato in una realtà colta come repertorio di eventi, come amplissima possibilità combinatoria di fatti, luogo delle storie da ricono-

[32] È ovvio che, come ricorda ancora Genette, « senza atto narrativo ... non è possibile nessun enunciato, e a volte persino nessun contenuto narrativo » (G. GENETTE, *Figure III*..., p. 74), ma ciò che qui si vuol discutere è la sfasatura esistente tra il tempo fondante l'accadimento degli eventi oggetto della narrazione (naturalmente non ha importanza se siano o no reali tali eventi) e il tempo fondante il loro svolgimento narrativo. Il ricorso alle categorie di Ricoeur è motivato dalla maggiore complessità filosofica della nozione temporale che esse riescono ad analizzare e definire e sembra plausibile la critica che il filosofo francese muove alle categorie della narratologia come attente alla descrizione della cronologia piuttosto che di una temporalità restituita in tutta la sua dinamica tensiva (P. RICOEUR, *Temps*..., p. 53).

scere e descrivere nel racconto. La « scientificità » di questo discorso è per Verga, nutritosi delle tesi capuaniane dell'arte positiva, nella sua capacità di riprodurre, con la propria temporalità, la temporalità extra-narrativa dello evento, sia questa da cogliere nella sfera naturale dei fatti, sia in quella psicologico-sentimentale dell'« uomo interiore »[33]. Tanto che secondo Verga la completa conoscenza dei meccanismi delle passioni — proprio come il raggiungimento del livello ottimale di un sapere positivo — renderà inutile l'analisi dei fatti.

Quindi l'interrogativo, sibillino, denso di implicazioni: « La scienza del cuore umano, che sarà il frutto della nuova arte, svilupperà talmente e così generalmente tutte le virtù dell'immaginazione, che nell'avvenire i soli romanzi che si scriveranno saranno i *fatti diversi*? ».

Se la nuova scienza dell'uomo fondata sulla letteratura e sull'arte porterà a compimento lo sviluppo della « immaginazione », e quindi questa, nel linguaggio artistico, avrà esperito le sue potenzialità — « tutte le sue virtù » — la sola letteratura possibile sarà quella dei « fatti di cronaca ». La traduzione dell'idiomatico francese *faits divers* va, ovviamente, in senso completamente opposto a quello che potrebbe suggerire l'accezione usuale di " diverso ". Il « fatto di cronaca », come suona l'equivalente italiano, mi sembra implichi una valenza semantica che da un lato concerne l'esemplarità del fatto e dall'altro la sua appartenenza al possibile quotidiano. Dunque *fatto diverso* non in quanto eccezionale, singolare, ma

[33] Luigi Capuana ha sempre affermato con precisione e decisione la centralità della dinamica psicologica dei personaggi nell'universo del racconto. Fin dal '72, recensendo *Storia di una capinera* per la « Nazione », asseriva che l'opera d'arte coglie « la vita, il movimento reale dello spirito ». La nota, rimasta inedita, è ora in C. A. MADRIGNANI, *Capuana...*, pp. 302-311; vedi anche p. 80.

come evento che attualizza una possibilità non estranea alla quotidianità del reale [34].

Il repertorio del racconto, afferma qui Verga, sarà tanto ricco, scientificamente fondato, penetrante per analisi e descrizioni, che si porrà come *analogo* alla realtà stessa, articolata nei « fatti di cronaca ». La fondazione del romanzo positivo consiste, in questa ipotesi futura, nella sua possibilità di costruire le narrazioni in termini analoghi a quelli degli eventi reali, dell'orizzonte extraletterario su cui si commisura la forma letteraria. Ed infatti, pervenendo all'ultima tesi della lettera verghiana, quella che giunge a definire la forma previlegiata dell'opera a venire, si afferma che quando la morfologia del romanzo sarà composta in un'unità organica ed armonica, celando la propria natura di artificio e di esito di un processo creativo (« il processo della creazione rimarrà un mistero, come lo svolgersi delle passioni umane ») per postulare una realtà autonoma (la « creatura viva » di Capuana, l'« organismo » di De Meis, la « forma vivente » di De Sanctis), « allora avrà l'impronta dell'avvenimento reale, l'opera d'arte sembrerà *essersi fatta da sé* ». Al di là dei debiti, fin troppo evidenti, con il *topos* naturalista dell'impersonalità dell'opera [35], la definizione di una sorta di *naturalità* di questa, come esito dell'occultamento dell'artificio, della tecnica letteraria [36], se da un lato appare sicuramente

[34] Lo nota G. Tellini in G. VERGA, *Le novelle...*, n. 1 a p. 233. Nella stessa accezione Capuana scriverà, a proposito della *Lupa*: « *La Lupa* potrebbe dirsi un *semplice fatto diverso* »; L. CAPUANA, *Verga...*, p. 80.

[35] Questo *topos* finirà per costituire l'unica reale eredità naturalistica che Verga riconoscerà sempre, in tutto l'arco della sua carriera, come una istanza di poetica a cui dichiararsi fedele, sia negli anni Ottanta sia nei decenni successivi quando apparirà più distaccato rispetto alla tecnica verista. È comunque nell'81 che si registra più costantemente il tema dell'impersonalità, nel carteggio con Capuana (19-2-'81, 25-2-'81, 29-5-'81, 3-6-'81), con De Roberto (5-7-'81), con Torraca (12-5-'81).

[36] Su questo procedimento tipico dell'intera opera verghiana, giu-

fondata sull'origine popolare del racconto (dunque naturalità e « verità » perche l'opera è espressione di una cultura « costituzionalmente », nell'ideologia verghiana, naturale e « vera » a cui rimanda come ad una sicura *auctoritas*) dall'altro riferisce l'organicità dell'opera ad una coerenza che, a questo punto, non è soltanto di natura formale e stilistica, ma è coerenza interna, porsi del racconto come fatto, evento *già stato*, analogo verbale della sfera reale delle azioni e degli oggetti.

Occorre soffermarsi ancora sulle autorità che presiedono alla tesi verghiana che, nell'ottica della presente analisi, si mostra ben più organica di quanto possa apparire (e di quanto sia apparsa alla critica) ad una prima lettura. Due appaiono i riferimenti che *fondano*, in qualche modo, la verità del testo: uno è il riferimento — stilistico-formale, come si è detto — all'autonomia genetica dell'opera; l'altro, che incontriamo a circa metà della lettera, è all'« efficacia dell'*essere stato* » propria del « semplice fatto umano narrato ». La « forza » del fatto, anche attraverso la mediazione del racconto, pare allora riferirsi alla sua *temporalità*, alla sua condizione di *chiusura* e *finitezza*: il fatto *è stato*, l'opera si *è fatta* da sé. La simmetria delle modalità di identificazione evidenzia che la condizione passata del dato reale e del testo è la circostanza che assicura la certa conoscibilità e leggibilità di entrambi. Non è soltanto, quella che emerge dalla pagina verghiana, una attribuzione di senso conoscitivo ed analitico alla possibilità di percorrere, da parte del discorso narrativo, l'in-

stificato, qui in sede compositiva e altrove in sede teorica, come ricerca di una realtà, verità, sincerità del testo, v. G. BÀRBERI-SQUAROTTI, *Giovanni Verga*, Palermo, Flaccovio, 1982, che legge un simile atteggiamento dinanzi alla letteratura come un senso di colpa dello scrittore verso un proprio " peccato originale " da espiare (p. 25). Verga stesso d'altronde qui definisce l'autore, rispetto all'opera, « macchia del peccato d'origine ».

tero arco dell'evento e di chiudere così in una forma definita e conclusa la dinamica esemplare di questo (ciò che rende il fatto *diverso*), ma soprattutto la definizione del grado di formalizzazione dell'evento nella individuazione di una sua peculiare temporalità.

Se, come afferma Paul Ricoeur, è possibile scorgere « dans les intrigues que nous inventons le moyen privilégié par le quel nous re-configurons notre expérience temporelle confuse, informe et, à la limite, muette » [37], la narrazione verista intende saldare strettamente il legame tra esperienza e forma letteraria, ipotizzando una sorta di integrale osmosi tra modelli razionalizzanti di entrambe. La giuntura identificata, come si è detto nell'*esser stato*, tra fatto e racconto — entrambi possono consistere perché passati e conclusi — oltre a fondare un linguaggio specifico enuncia la completa solidarietà di questo linguaggio e di quello della esperienza [38]. Se il tema della leggibilità del testo — e del referente nel testo — è una costante della narrativa realista [39], l'utopia verghiana dell'opera verista come autentica espressione del fatto si sostanzia nella sperimentazione di una forma di lettura degli eventi che, muovendo dal passato, organizza il loro senso attraverso il modello conoscitivo più semplice, più efficace e più immediato. È il modello prima descritto della narrazione come *sviluppo*: quello cioè che conduce dal « punto di partenza » a « quello d'arrivo » con la linearità logica, consequenziale, dello snodarsi delle azioni e dei sentimenti. E la contraddizione che sembra rilevarsi tra l'oggettività del fatto

[37] P. RICOEUR, *Temps...*, p. 13.

[38] Sulla semanticità delle denominazioni verbali cfr. il classico lavoro di H. WEINRICH, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, in trad. it. Bologna, Il Mulino, 1978, soprattutto le pp. 125-191.

[39] Cfr. l'analisi delle modalità del " discorso realista " in P. HAMON, *Un discorso condizionato*, in trad. it. in *Semiologia, lessico, leggibilità del testo narrativo*, Parma, Pratiche, 1977, pp. 9-52.

da narrare e lo svolgimento irrazionale, seppure « necessario » delle passioni, si risolve in una sorta di fenomenologia deterministica che sembra presiedere all'idea narrativa verghiana.

Pur ammettendo, come vuole Scrivano [40], che la poetica di Verga è tutta frantumata nella coscienza della esigenza di una pluralità di forme per raccontare la realtà, la descrizione delle dinamiche emotive che sono riconosciute alla radice delle azioni umane e dei fatti [41], con la sua capacità di raccogliere un amplissimo repertorio di casi, fonda una conoscenza scientifica perché « positiva », analitica, esaustiva delle possibilità reali, attraverso la molteplicità dei casi rappresentati. Se manteniamo centrale l'assunto attorno a cui ruota l'intera opera di uno degli intellettuali più organici al progetto neoumanistico del verismo, Pasquale Villari, e cioè che l'esigenza dell'indivi-

[40] R. SCRIVANO, *Tra idealismo...*, p. 116.

[41] È questo un approccio al reale derivato da Capuana. Lo scrittore di Mineo si mostrò sempre fedele alla centralità del dato psicologico, non letto in chiave di esito della catena deterministica, quale proponeva il naturalismo francese, ma piuttosto come causa originaria degli eventi. Causa, studiata scientificamente, che permette un'analisi scientifica dell'intera catena di fatti da essa derivati; v. in merito C. A. MADRIGNANI, *Capuana...*, pp. 102-147. Solo per inciso ricordiamo qui il ruolo di rilievo che la psicologia assume nella cultura positivista, a partire dall'opera di Roberto Ardigò e della sua scuola a cui Capuana è sicuramente debitore dei propri interessi psicologici e che salda, in un significativo svolgimento problematico — evoluzione o involuzione che sia — la ricerca verista con gli esiti dello psicologismo pirandelliano, formatosi, com'è noto, anche sulle pagine dell'allievo di Ardigò, Giovanni Marchesini (v. in proposito G. ANDERSSON, *Arte e Teoria. Studi sulla poetica del giovane Pirandello*, Stockolm, Almquiste Wiksell, 1966, pp. 144-146 e C. VINCENTINI, *L'estetica di Pirandello*, Milano, Mursia, 1970, *ad indecim*). Sarebbe interessante leggere in confronto, valutandone quindi distanze e continuità, l'idea pirandelliana di un *tempo fermo* come cifra della crisi del romanzo novecentesco — per cui mi permetto di rinviare a G. PATRIZI, *Le strutture del tempo nel romanzo di Pirandello*, in AA. VV., *Il romanzo di Svevo e Pirandello*, Firenze, Vallecchi, 1984, pp. 107-124 — e quella verghiana di un *tempo chiuso* come condizione del racconto e della leggibilità del reale che qui tentiamo di definire.

duo di inscriversi all'interno di una realtà che lo trascende e lo completa deriva dalla sua speranza di porsi come senso fondamentale e valore di equilibrio di quella realtà [42], e se ricordiamo insieme la ricerca di una umana « verità » nei saggi desanctisiani sul realismo, appare evidente la continuità dell'attenzione alla problematica individuale colta nella sua genesi emotiva e psicologica — insomma il verghiano « studio dell'uomo interiore » — e solo successivamente proiettata in una più ampia prospettiva storico-sociale.

È proprio lo schematismo di certe istanze di principio, che sembrano fondarsi più in sede ideologica che in uno specifico discorso culturale, ad evidenziare il processo argomentativo che presiede ad affermazioni quali quelle verghiane che qui stiamo esaminando. Alberto Asor Rosa ha messo in luce il preciso distinguo che Verga opera, in una corrispondenza con Felice Cameroni del giugno dell'81 [43], tra « una concezione del verismo come puro fatto estetico, che tanto più va in fondo nella rappresentazione delle cose quanto più prescinde da punti di vista determi-

[42] V. ad esempio in P. Villari, *Arte, storia e filosofia*, Sansoni, Firenze, 1884, il *Poscritto* a p. 495: « Se il pensiero o se tutto l'uomo intellettuale e morale esistono e si manifestano nel mondo, studiamo i fenomeni morali, la loro storia, le loro leggi, anche senza occuparci per ora di avere l'assoluta conoscenza dell'anima e della ragione ». Ma v. anche, nello stesso volume, *L'economia politica e il metodo storico* (p. 557), sulla funzione sociale del metodo positivo.

[43] Citata in A. Asor Rosa, *Creazione e assestamento dello stato unitario (1860-1867)*, in *Storia d'Italia*, vol. IV, *Dall'unità a oggi*, t. II, *La cultura*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 979-981 (la citazione è a p. 981). La lettera può leggersi interamente in E. Ghidetti, *Verga. Guida...*, p. 88-89. È utile ricordare, come fa Asor Rosa, che anche nel campo delle arti figurative è presente un'analoga problematica con la distinzione tra *verismo dei temi*, cioè un verismo d'ispirazione ideologica e di denuncia sociale, e *verismo della visione*, cioè un verismo come tecnica della visione e della rappresentazione (A. Asor Rosa, *Creazione...*, n. 1, p. 981). Ma v. in merito R. De Grada, *L'ottocento europeo. Arte e società*, Milano, 1971, pp. 214-215 e C. Maltese, *Storia dell'arte in Italia 1785-1943*, Torino, Einaudi, 1960, p. 171 e sg.

nati, e una concezione del verismo come strumento di battaglie e di intervento »: concezione quest'ultima che, nella definizione che Verga dà di Vallès, conduce ad un « idealismo teorico e rettorico che non ha piede né nella famiglia né nella patria » [44].

Ancora più esplicito, in tale prospettiva antropocentrica, è quanto Verga scriveva, ancora a Cameroni, nel marzo di quell'anno, dichiarando di voler « mettere in prima linea, e solo in evidenza l'uomo, dissimulando ed eclissando per quanto si può lo scrittore, dando all'ambiente solo quel tanto d'importanza secondaria che può influire sulla stato psicologico del personaggio, rinunziando a tutti quei mezzi che sembrami più artificiosi che emanazione vera e diretta del soggetto, la descrizione, lo studio, il profilo. Tutto questo deve risultare dalla manifestazione della vita del personaggio stesso, dalle sue parole, dai suoi atti; il lettore deve vedere il personaggio, per servirmi del gergo, l'*uomo* secondo me, qual'è, dov'è, come pensa, come sente, da dieci parole e dal modo di soffiarsi il naso » [45].

La centralità della rappresentazione umana si afferma decisiva per il senso artistico, morale e sociale della opera: si realizza efficacemente solo nell'assenza dell'autore; anzi a questo si contrappone l'*uomo* che parla ed agisce. Ma la narrabilità del personaggio è legata alla rappresentazione del fatto ed ancora alla determinazione e chiusura di esso: si torna, così alla concezione dell'opera

[44] Lettera a Cameroni in E. GHIDETTI, *Verga. Guida...*, p. 89.

[45] Ivi, p. 81. Va ricordato come il riferimento principale di queste considerazioni tecnico-pratiche è lo Zola della *Fortune des Rougon*, primo romanzo del ciclo dei *Rougon-Macquart*, di cui già si è sottolineata la programmaticità della prefazione. Tutta la tesi della rappresentazione veritiera dell'uomo espressa da Verga in questa pagina si ricollega strettamente a quanto dirà, tredici anni dopo, ad Ugo Ojetti, a conferma di una sostanziale unitarietà della poetica e della concezione teorica, all'interno, ovviamente, di oscillazioni e assestamenti

come « fatto naturale » presente nella dedica al Farina. Se le dichiarazioni dell'81 accentuano il riferimento alla problematica psicologica, segnando evidentemente un percorso che, pur non essendo altrettanto deciso, è influenzato da quello di Capuana, già nell'80, tutto il programma narrativo verghiano ruota attorno ai due fuochi delle passioni e dei fatti: sostanzialmente per omologarli nella condizione comune di referenti del racconto e per subordinare le prime ai secondi, in un rapporto di causa/effetto che costituisce — questo sì — la base « positiva » della teoria verghiana.

In questa prospettiva, la giustificazione della narrazione, il racconto dello « sviluppo », scelto in opposizione a quello della « catastrofe », si appoggia alla necessità di render conto dell'intero processo lineare di causa/effetto, all'interno del tempo chiuso del fatto. Questa sorta di conoscenza come memoria ed esperienza del passato — per cui sembra, nella prospettiva verghiana, potersi sapere solo quanto è registrabile nell'interezza del processo di *ciò che è avvenuto*, non ammettendosi l'apertura incontrollata della catena degli eventi, né del racconto di essi[46] — si pone come fondamento dell'istanza di autonomia. Solo perché *passato*, definito e narrabile, il fatto si può presentare da sé, senza alcuna riconoscibile gestione da parte del discorso narrativo.

D'altronde la valenza temporale che informa la narrazione implica, come si è detto, una analogia totale tra mondo del narrato e mondo reale: di tale analogia è conseguenza teorica — e punto di partenza tecnico-pratico

[46] Quella che invece diverrà la condizione fondamentale in cui opera il romanzo novecentesco, a partire da Pirandello a Svevo, a Gadda, per i quali ogni « barriera del naturalismo » già appare superata nel momento in cui si afferma l'impossibilità di mantenere il controllo del fatto da narrare.

al tempo stesso — l'autonomia delle forme del mondo narrato. Se lo schema può riassumersi nella formula per cui, secondo Verga, è reale solo ciò che può essere narrato, e viceversa può essere raccontato solo ciò che ha la realtà del fatto *accaduto*, ne deriva che la « scientificità » della narrazione è nel suo misurarsi sul tempo chiuso dell'evento, dell'esperienza di esso e della sua forma narrata [47].

Chi sia il soggetto dell'esperienza e della sua traduzione estetica è un problema a cui la teoria verista dà una risposta implicita da un lato con il richiamo della tradizione culturale popolare quale depositaria di un sapere che è esperienza vissuta [48] e comunicata in specifiche forme del linguaggio [49], dall'altro con l'identificazione della mor-

[47] Si è già ricordato Paul Ricoeur (*Temps...*, p. 105 e sg.) sul senso del racconto che deriva dalla conoscenza preventiva della sua fine: potremmo dire, parafrasando Heidegger, un *essere-per-l'epilogo* come condizione dell'identità del racconto.

[48] Interessa la medesima problematica temporale la lettura di Nino Borsellino del coro delle voci " interiori " dei *Malavoglia* come linguaggio *anteriore*, *archetipico* (N. Borsellino, *Storia...*, p. 139).

[49] Ne è un esempio classico la lettera a Capuana del 17 maggio del '78 con la richiesta di informazioni su " 'ngiurie " e su una raccolta di *Proverbi e modi di dire* siciliani; allo stesso ambito problematico si riferisce il proposito espresso da Verga di « andare a stare una settimana o due a lavoro finito, ad Aci Trezza onde dare il tono locale ». L'affermazione poi che, riguardo a questo *tono*, una visione distanziata, quale quella che si ha « a lavoro finito », risulti più efficace è una conferma della necessità per il narratore verista di lavorare su materiali circoscritti e definiti e di utilizzare le forme della cultura popolare come un repertorio di fonti tematiche e linguistiche; la lettera citata è in *Carteggio...*, p. 61. Su tutta questa tematica, v. la lettura di proverbi e wellerismi come garanzia del quotidiano in A. M. Cirese, *Verga* in *Intellettuali, folklore e istinto di classe*, Torino, Einaudi, 1976, p. 18 e sg. Una accurata ricognizione linguistica sulle fonti paremiologiche e sul loro uso nei *Malavoglia* è ora in G. Alfieri, *Il motto degli antichi*, Catania, Fondazione Verga, 1985. È interessante l'annotazione di G. Bàrberi-Squarotti (*Giovanni Verga*, cit., p. 29 e sg.) sulla funzionalizzazione verghiana del patetico come codice espressivo previlegiato dalle classi subalterne; anche in questa sorta di processo meccanicistico si esprime quel materialismo non dialettico ma piuttosto legato a schemi evoluzionistici in cui Romano Luperini identificava il sostrato filosofico della teorica verghiana (v. R. Luperini, *Verga e le strutture narrative del realismo*, Padova, Liviana, 1976, p. 47).

fologia del fatto e della morfologia del racconto e con la genesi « meccanicistica », per così dire, dell'uno e dell'altro. Come da una causa deriva un effetto, dal dato materiale dell'evento colto dall'esperienza deriva la forma linguistica, quindi narrativa, quindi letteraria, in cui l'esperienza si esprime.

La necessità della forma letteraria — una necessità vissuta come ineluttabilità quasi, artaudianamente, crudele, — è tutta in questo suo modellarsi nell'aderenza al fatto materiale, positivo: lo « spazio letterario » è una dimensione che sussiste come *conservazione* dei fatti dell'esperienza attraverso la loro specifica formalizzazione. Dunque la cultura del dato si appoggia a questo fine utilitaristico del lavoro letterario, alla sua destinazione alla rappresentazione finalizzata dell'evento: finalizzata all'analisi, comprensione e, appunto, conservazione dell'evento.

Emerge qui un dato di gran rilievo, primo, sia pur provvisorio, punto di arrivo dello studio qui condotto.

La narrativa, nell'esperienza di quella particolare forma di realismo che fu espressa dalla scuola verista, per la prima volta nella cultura dell'Italia moderna, dopo l'Unità e nella nuova prospettiva sociale che sembrava schiudersi con l'ascesa della Sinistra al governo [50], si poneva come strumento di fondazione di una cultura destinata a creare una coscienza diffusa delle problematiche sociali ed etiche. Per la prima volta non un fine genericamente didascalico o pedagogico o parenetico essa si attribuiva, ma lo svolgimento graduale e puntuale del compito di organizzare e inventariare la coscienza sempre più vasta e precisa di avvenimenti e personaggi della realtà. Compito questo evidentemente avvertito dagli scrittori e dagli intellettuali

[50] Un preciso disegno di questa complessa congiuntura storica in A. Asor Rosa, *Creazione...*, p. 839 e sg.

con lucidità e consensi diversi, ma comunque costantemente sotteso, anche quando non espresso, all'opera dei più rappresentativi uomini di cultura dell'epoca: da Capuana a Verga (con le diverse esplicitazioni teoriche che li caratterizzano), agli hegeliani De Sanctis e De Meis, dai veristi più ortodossi come Pipitone Federico a De Roberto che ne *L'arte* mutua spunti del pedagogismo alla Guyeau; a tutto il lavoro di periodici come la « Rivista minima » di Firenze o la milanese « Rassegna settimanale » di Pasquale Villari [51]. È un clima culturale, questo che vive il decennio 1875-1885, mosso da dinamiche che se certo non sono riconducibili ad un *cliché* di posizioni, tuttavia presentano una costante precisamente riconoscibile ed analizzabile: quella cioè della massima attenzione ad un'idea di realtà che pare configurarsi come luogo genetico — o di verifica ultima: che, su un piano di astrazione speculativa, è la medesima cosa — di ogni ordine di valori etici, civili, sociali, estetici. Questa sorta di ipotesi del reale come sede dei fatti e dei valori diviene la chiave essenziale per l'intera concezione del sistema narrativo verghiano, in tutte le sue articolazioni.

La prospettiva a cui Verga dà luogo in queste pagine è quella in cui si inquadrano tante teorizzazioni successive: dalla prima prefazione ai *Malavoglia* composta per il Treves nel gennaio dell'81, che presenta il romanzo come « lo studio sincero e spassionato » della nascita di

[51] Si veda il sovrapporsi, nella « Rassegna settimanale », di modalità letterarie (linguistiche e tematiche) alla funzionalità giornalistica di *reportages* dedicati per lo più alla questione meridionale: veri e propri racconti dal vero, presentati nella rubrica delle cronache. D'altronde si ricordi quanto ebbe a scrivere Capuana a proposito della *Lupa* verghiana (in *Studi di letteratura contemporanea*, II serie, Catania, Giannotta, 1882, p. 120): « *La Lupa* potrebbe dirsi un semplice *fatto diverso*. In quelle otto pagine non c'è un particolare che non sia vero, intendo dire che non sia accaduto realmente così. L'autore non ha inventato nulla; ha trovato, ha indovinato la forma ».

quella passione particolare definita « irrequietudine pel benessere »: « Il movente dell'attività umana che produce la fiumana del progresso è preso qui alle sue sorgenti, nelle proporzioni più modeste e materiali » [52]; fino alla famosa lettera scritta a Guido Mazzoni da Vizzini il 9 aprile del '90, in risposta ad una recensione al *Mastro don Gesualdo* pubblicata su « Intermezzo ». Qui, accanto alla consueta rivendicazione di indipendenza da scuole e correnti, Verga afferma: « credo che ogni soggetto e ogni azione siano suscettibili di destare forte e profonda commozione, quello che suol dirsi interesse, purché sentiti e riprodotti sinceramente e fortemente, senza bisogno di scoprire il movente interiore, purché la sua manifestazione esterna sia così evidente e *necessaria da far vedere vivi e reali* i personaggi come li incontriamo nella vita » [53]. Affermazione questa che sembrerebbe allontanarsi radicalmente da quella che abbiamo inizialmente indicato come la prospettiva previlegiata della ricerca verghiana, cioè la scoperta della centralità dello studio dei personaggi. Ma se invece consideriamo il richiamo alla « manifestazione esterna » della passione come un argomento inerente alla tecnica narrativa, vale a dire l'individuazione di un preciso codice rappresentativo per cui gli atti *stanno ad indicare* i sentimenti e le emozioni, è evidente come la progressione della riflessione verghiana sia omogenea e lineare: anzi ora si offre con la fermezza e la semplicità di una esperienza creativa maturata nella sperimentazione e nel lavoro quotidiano. La vitalità e la realtà dei personaggi è proprio in questa chiave di volta della poetica verista, cifra stilistica che solo il Verga degli anni Ottanta mostra

[52] V. *Due prefazioni a "I Malavoglia"*, in E. GHIDETTI, *Verga. Guida...*, p. 72.
[53] Ivi, p. 102.

di possedere e saper manovrare: la corrispondenza precisa tra azione e sentimento, tra fatto materiale e fatto psicologico, dove la leggibilità dell'evento si fonda e acquista forza dal carattere di oggettività necessaria che la saldatura tra i due piani evenemenziali mostra di possedere [54].

A questo punto vanno forse ricordati alcuni dati sin qui rilevati che permettono di delimitare almeno parzialmente i confini dell'area semantica della nozione di " fatto ": I) *Natura del fatto:* a) temporalità chiusa; b) omologia tra fatto materiale e fatto psicologico; II) *Narrazione del fatto*: a) adesione della temporalità del racconto a quella extraletteraria del fatto reale; b) privilegio della temporalità lineare ed evolutiva del racconto rispetto a quella *anacronica*; c) individuazione della leggibilità del fatto nelle sue matrici psicologiche ed emotive.

Ma una poetica del romanzo si costruisce ovviamente con la riflessione sulla costruzione del mondo come orizzonte dei fatti che delineano il senso — nella duplice accezione di significato e direzione — della storia.

E dunque nell'idea verghiana di narrazione c'è una specifica attenzione alla organizzazione degli eventi colti nella loro realtà " positiva " ed identificati nella loro organicità. In merito alla particolare tecnica compositiva che Verga idea ed attua nella fase più importante della sua attività creativa, è utile considerare alcune valutazioni critiche. A partire dal rilievo di Romano Luperini riguardo ai procedimenti iterativi che sul piano lessicale e tematico

[54] Da ciò deriva il giudizio di G. Debenedetti sull'intelligenza di Verga che è implicita perché « fa corpo con le cose rappresentate », e mai esplicitata moralisticamente; v. G. DEBENEDETTI, *Verga...*, p. 181.

[55] I riferimenti alla *composizione* del romanzo, degli avvenimenti e dei personaggi sono numerosi nelle lettere verghiane: il termine tecnicamente generico, evidenzia bene l'intenzione di cogliere il procedimento costruttivo ed elaborativo che è alla base del lavoro sul testo. Cfr. la lettera a Capuana del 25 febbraio 1881, in *Carteggio...*, p. 108.

assicurano la concatenazione dei fatti [56]; alla individuazione da parte di Vittorio Spinazzola di una costruzione ritmica, dove si alternano arsi e tesi, della lineare vicenda della famiglia Malavoglia [57]. E va ancora ricordata la riflessione di Gianluigi Beccaria sulla scrittura verghiana « che liberandosi a tratti dalla contingenza del parlato si adagia su cadenze dal modo accentuativo lento e grave, e regolarizza le sue unità d'intonazione in sequenze isometriche uniformi e regolari come " versi " » [58].

Tenendo presente il processo di messa a fuoco dei singoli avvenimenti — resi perciò significativi — risaltati sul *continuum* narrativo [59], la descrizione che Capuana fornisce della costruzione dei *Malavoglia* pare fissare un modello estensibile alla stessa idea di testo che dovette guidare il lavoro verghiano in quegli anni: « un romanzo come questo non si riassume. È un congegno di piccoli particolari, *allo stesso modo della vita*, organicamente innestati insieme » [60]. Ancora una volta dare l'esatta dimensione a simili affermazioni vuol dire, nella prospettiva del presente discorso, verificare la cogenza di modelli di poe-

[56] R. Luperini, *Verga e le strutture...*, p. 57.

[57] V. Spinazzola, *Verismo e positivismo*, Milano, Garzanti, 1977, p. 181.

[58] G. L. Beccaria, *L'autonomia del significante*, Torino, Einaudi, 1975, p. 47.

[59] « Delegato », scrive Masiello, « alla voce della comunità popolare »; v. V. Masiello, *La lingua di Verga tra mimesi dialettica e realismo*, in A. Asor Rosa, *Il caso Verga*, Palermo, Palumbo, 1974, p. 100. Ma cfr. ancora sulla focalizzazione dei nuclei narrativi la precisa analisi della tecnica verghiana in G. Pirodda, *L'eclissi dell'autore. Tecnica ed esperimenti verghiani*, Cagliari, Edas, 1976, p. 85 e sg.

[60] L. Capuana, *Studi di letteratura...*, p. 135. Si veda, analogamente, l'esito dell'analisi che Rita Verdirame dedica alle *Due redazioni di "Tigre Reale"* (in *I romanzi fiorentini di Giovanni Verga*, Atti del II Convegno di studi, Catania, 1981, p. 191): « Ci troviamo in presenza di un'intuizione dell'autore, quella che conduce Verga ad assimilare il ritmo temporale-narrativo al ritmo stesso della vita. Un'intuizione che indurrà lo scrittore a concludere entrambe le stesure del romanzo con la liquidazione dell'interna necessità/possibilità della narrazione ».

tica se non condivisi esplicitamente, sicuramente sottesi a diverse esperienze creative.

Se è vero che qui Capuana coglie l'opportunità di identificare in una realtà testuale le formule veriste ipotizzate [61], è comunque significativo che, a siglare la specificità compositiva dei *Malavoglia*, ricorra all'analogia tra ritmi reali e ritmi narrativi: l'impossibilità del riassunto deriverebbe poi proprio da quella essenzialità e sinteticità della narrazione che già è stata individuata come la cifra stilistica ritenuta più efficace dall'istanza verista.

Il racconto costruito su alternanza di arsi e tesi, espressa sul piano linguistico dalla cadenza delle sequenze isometriche, fornisce un disegno convincente della concatenazione dei fatti che va a comporre il senso complessivo della storia narrata: l'autonomia del singolo avvenimento colto nella sua individualità peculiare è, in tale lavoro compositivo, mantenuta ed oltrepassata, chiusa ed aperta; con una linearità che attraversa tutti i possibili piani testuali. Quelli del *discorso*, della *storia*, della *fabula* e del *modello narrativo* [62] e — in altra prospettiva — della temporalità di questi piani: la diacronia postulata con la descrizione analitica del racconto come progressione non « catastrofica ». In una simile prospettiva di gradualità evolutiva (dei sentimenti, dei fatti e dell'analisi), la sequenza bene rappresenta la consequenzialità delle tappe, delle pau-

[61] « Solo Capuana si rese conto, in parte, dell'importanza dei *Malavoglia*, ma è evidente che il suo interesse fondamentale era quello di un teorico del verismo per l'applicazione di una formula »; C. CATTANEO, *Giovanni Verga* cit., p. 195.

[62] Utilizzo le definizioni dei livelli narrativi date da C. Segre ne *Le strutture e il tempo* (Torino, Einaudi, 1974, p. 14), perché paiono delimitare in modo più preciso ed esaustivo i diversi piani del racconto. Se ne veda l'utilizzazione che, in una prospettiva non estranea al presente discorso, ne fa Pieter De Meijer in *La prosa narrativa moderna*, a p. 760 e sg. (da *Letteratura Italiana* vol. III, *Le forme del testo*, t. II *La prosa*, Torino, Einaudi 1984).

se e delle accelerazioni, ma comunque della linearità che la caratterizza.

Una tale costruzione compositiva sarà accentuatamente riproposta nella narrativa di De Roberto — soprattutto nel solido impianto dei *Viceré* — con la esemplare concatenazione delle sequenze del racconto che assicurano la continuità degli episodi e la fluidità della storia [63]. Ma al di là del delinearsi di un modello forte delle strutture romanzesche, rimane costante nell'opera verghiana la chiusura dell'orizzonte del *narrato* [64] su quello del *narrabile*, cioè sull'insieme delle forme espressive ché organizzano, coordinano e sanciscono un dato conoscitivo ed esperienziale. Vale a dire che nell'ottica di Verga, come abbiamo sin qui descritto, coincide strettamente la postulazione di una possibilità, esperita, della narrazione e la realtà « autentica » dell'evento narrato. L'ordine del racconto non è *altro* o esterno all'ordine dei fatti e non c'è, sostanzialmente, una realtà eccedente il limite del narrabile, se non in termini spaziali: il racconto è inscritto nella realtà. Ciò che dice la voce del romanzo è la successione vera degli eventi che compongono il mondo, l'esperienza dell'individuo, la conoscenza che questo può avere di quello.

2. *Dal fatto al racconto: « Cos'è il re ».*

Come verifica dell'analisi sin qui condotta si propone lo studio di una novella verghiana la cui organizza-

[63] Cfr. C. A. MADRIGNANI, *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto*, Bari, De Donato, 1974, p. 108 e sg.; 120 e sg.

[64] Nell'accezione di *informazione narrativa* e in tutte le articolazioni che ne conseguono, formulata da R. Prince in *Narratologia*, cit., p. 54 e sg. La tesi di Prince sembra utile nell'oggettivare empiricamente — vale a dire in un modello di comunicazione — la « forma del contenuto » della narrazione e il suo porsi come specifica forma linguistica.

zione narrativa appare particolarmente significativa in una lettura metaletteraria. La novella sembra cioè acquistare un senso più complesso e profondo, se ne individuiamo la portata extranarrativa, di riflessione sulle modalità stesse del narrare e di definizione programmatica di un modello del racconto strutturato secondo i canoni discorsivi temporali e di produzione di senso che abbiamo rilevato come tipici di Verga verista.

La novella *Cos'è il re* fu pubblicata il 15 febbraio dell'81 sulla napoletana « Rivista nuova di scienze, lettere ed arti », diretta da Carlo Del Balzo, e poi raccolta nelle *Novelle rusticane*, nel 1883. L'ambientazione contadina, ma ancora di più il carattere « sperimentale » della narrazione, che qui si vuole sottolineare, spingevano Verga ad avvertire l'omogeneità del racconto a quelli di *Vita dei campi* e a proporre al Treves la sostituzione di *Il come, il quando e il perché*, di ambiente borghese e metropolitano, con *Cos'è il re* nella seconda edizione di *Vita dei campi*, nell'81 [65].

Lo " sperimentalismo " di questa narrazione è stato rilevato, sia pure in un'ottica in parte diversa dalla presente, da Giancarlo Mazzacurati che ha sottolineato lo strutturarsi del racconto nell'intreccio tra soggetto corale e soggetto monologante e tra punto di vista " intellettuale ", comprensione superiore degli eventi, e punto di vista " oggettivo ", interno alla materialità dei fatti. Occorre tener presente che Mazzacurati sottolinea l'uso fortemente innovativo del discorso indiretto libero [66]: proprio un

[65] G. VERGA, Le *Novelle*, ed. cit.; in particolare, cfr. p. 257, n. 1 e p. 301, n. 1. Il testo della novella a cui si fa riferimento è pubblicato a pp. 301-307 nella redazione apparsa nella seconda edizione delle *Novelle rusticane* del 1920, confrontato con la precedente redazione, apparsa nell'edizione del 1883 (qui a pp. 439-444).

[66] G. MAZZACURATI, *Il testimone scisso: radiografia di una novella verghiana*, in « Sigma », n. 1-2, X, 1977, pp. 45-60; « *Cos'è il Re* è forse

simile rilievo introduce la lettura che qui si vuol proporre.

A confrontare le sequenze narrative dell'edizione del-l'83 e della redazione pubblicata nella ristampa delle *Rusticane* del 1920 — di due diverse redazioni occorre parlare più che di varianti, tanto massicci e decisivi appaiono gli interventi dell'autore sul testo — emerge una volontà di ridimensionamento dell'audacia di certi scorci narrativi che caratterizzano la stesura degli anni Ottanta, dovuta evidentemente al clima di continua, tenace sperimentazione proprio di quell'epoca verghiana. Scrive Mazzacurati: « Il limite della prova emerge proprio dall'interno del suo estremismo sperimentale. Sul piano della resa formale Verga stesso sentì certo in qualche modo l'eccesso di questa traversata tumultuosa che la propria scrittura di getto compiva... E volle fermare qua e là il suo " continuo " inarrestabile, con soste di interpunzione più marcate, con qualche argine sintattico o con la semplice moltiplicazione dei capoversi » [67]. Le tecniche di controllo dello sperimentalismo appaiono non solo dirette a scandire in modi più tradizionali il ritmo narrativo, ma soprattutto ad organizzare in forme più chiaramente rappresentative — monologiche o dialogiche — il *climax* drammatico su cui si chiude la storia, il discorso del lettighiere che, dopo aver trasportato il re, si vede un giorno strappare, ad opera proprio del re, figlio e lavoro: « lamento stravolto e farneticante del protagonista, sorpreso nella disarticolazione dei proprio nessi mentali, ignari di storia » [68].

Questo lamento nella redazione definitiva è espres-

l'estrema prova limite che Verga abbia tentato, sperimentando la tenuta narrativa autonoma dell'indiretto libero, nella forma che registra e incrocia nella scrittura le testimonianze del soggetto ' corale ' e quelle del soggetto monologante » (p. 45).

[67] *Ibidem.*

[68] *Ibidem.*

so direttamente dalla voce disperata di compare Cosimo: « Ma farmi pignorare le bestie, ora, santo e santissimo! E venire a far le strade carrozzabili per togliere il pan di bocca a me povero lettighiere — ... Il collo doveva rompersi lui e la sua Regina invece — » [69]; imprecazione che si pone quasi a clausola di una struttura narrativa organizzata secondo un canone realista tradizionale, quale ad esempio quello che è precisamente descritto nel saggio di Philippe Hamon, *Un discours contraint*. In esso si identifica la *leggibilità* del testo realista in procedimenti destinati a mantenere la sua portata comunicativa: « cioè a) una ipertrofia della ridondanza; b) una ipertrofia dei procedimenti anaforici; c) una ipertrofia dei procedimenti fàtici (...) e delle procedure tendenti a rimuovere qualsiasi ambiguità; d) [il punto più importante per il nostro discorso] un ripristino indiretto (compensativo) della performazione del suo discorso, di una certa autorità del dire, dell'entità di enunciazione (lo scrittore realista stesso) teoricamente espulsa a vantaggio della autonomizzazione del testo in quanto Storia, in quanto Enunciato autosufficiente e coerente » [70].

Il rapporto tra voce e fatto, secondo cui si struttura l'autorità del discorso, è reso sul piano testuale dall'intima consequenzialità tra enunciato narrativo (« Però molti anni dopo, quando vennero a pignorargli le mule in nome del Re ... ») e discorso diretto (« Dovevano rompersi il collo tutt'e due allora! — bestemmiava compare Cosimo ridotto povero e pazzo »): una struttura narrativa tradizionale, come la definisce Hamon, secondo una certa istanza di leggibilità del testo.

Ben più interessante appare, al confronto, la prima

[69] G. Verga, *Le novelle...*, p. 307.
[70] P. Hamon, *Un discorso condizionato...*, p. 23.

redazione della medesima pagina, quella conclusiva del racconto: la redazione a proposito della quale, e *pour cause*, Mazzacurati parla di « estremismo sperimentale ».

D'altronde tutti i rilievi fatti nelle pagine precedenti, mi sembra, delineino sufficientemente la spregiudicatezza del lavoro febbrile che Verga svolse in questi anni. Ma soffermarsi sugli ultimi capoversi del testo dell'81 vuol dire soprattutto individuare la portata di riflessione metanarrativa che assume la struttura del racconto, l'implicita definizione di una tendenza autorappresentativa del discorso che qui pare improvvisamente esibire le modalità del proprio costruirsi, dei propri rapporti con una ipotetica esperienza vissuta, la propria legittimazione ed articolazione enunciativa. Tutto ciò dà, al testo dell'81, una tensione discorsiva che sarà perduta nella più tradizionale organizzazione della stessa pagina nell'ultima redazione.

Ecco la versione della chiusa del racconto quale si leggeva nella « Rivista Nuova »:

> E più tardi quando gli presero il suo Orazio, che lo chiamavano Turco, tanto era nero e forte, per farlo artigliere, e quella povera vecchia di sua moglie piangeva come una fontana, gli tornò in mente quella ragazza ch'era venuta a buttarsi a' piedi del Re gridando — grazia! — e il Re con una parola l'aveva mandata via contenta. Né voleva capire che il Re d'adesso era un altro, e quello vecchio l'avevano buttato giù di sella. Diceva che se fosse stato lì il Re, li avrebbe mandati via contenti, lui e sua moglie, ché gli aveva battuto sulla spalla, e lo conosceva e l'aveva visto proprio sul mostaccio, coi calzoni rossi, e la sciabola appesa alla pancia, e con una parola poteva far tagliare il collo alla gente, e mandare puranco a pignorare le mule, se uno non pagava il debito, e pigliarsi i figliuoli per soldati, come gli piaceva [71].

[71] G. VERGA, *Le novelle...*, p. 444.

Ciò che emerge da questa commistione tra discorso del « narratore popolare » (tipica autorità enunciante verghiana) e il discorso indiretto libero attribuibile a Cosimo, è il rapporto di consequenzialità che qui viene suggerito tra *esperienza* e *narrazione*, cioè tra fatto *vissuto* e fatto *narrato*, tra *coscienza* degli eventi e *affabulazione* attorno agli eventi. Il piano del racconto su cui si consuma l'avvenimento esperito corrisponde al piano di una enunciazione al tempo perfetto che mira a " chiudere ", assieme all'episodio temporale, anche il fatto riferito.

Il discorso costruisce la propria dimensione diacronica, pur articolata (« E più tardi quando gli presero il suo Orazio ... »), ma destinata a definire il suo limite nell'oggettività dell'esperienza vissuta (« gli tornò in mente quella ragazza ... e il Re con una parola l'aveva mandata via contenta »). In questo senso anche il ricordo serve ad arricchire e amplificare lo spessore del fatto. Ciò che segue è un vero e proprio *exploit* del testo che si riappropria, in una sorta di indice-compendio, di tutti i nuclei delle precedenti sequenze narrative, esibendo la sua capacità diegetica e il suo strutturarsi aderendo strettamente, indissolubilmente, all'esperienza vissuta. *Verba dicendi* e *verba cognoscendi* oggettivizzano il narrato come referente insieme detto ed esperito (« diceva », « conosceva », « aveva visto »): ancora nell'ultimo periodo, le subordinate svolgono il filo della vicenda, traducendo i fatti in un imperfetto iterativo distanziante e soprattutto non esauriente il tempo della storia [72]. Così il passaggio da una narrazione primaria, affidata al « narratore popolare » implicito, ad una di secondo grado, in cui il narratore

[72] Si veda l'uso del tempo imperfetto in quell'esito peculiare della narrativa verista costituito dai *Vicerè* di De Roberto. Cfr. in merito C. A. MADRIGNANI, *Illusione e realtà*, cit., soprattutto p. 110 e sg. e G. GRANA, *I Viceré e la patologia del reale*, Milano, Manzoni, 1982, *passim*.

popolare si personalizza in un ruolo omodiegetico — con definizione genettiana —, nel protagonista stesso del racconto, realizza il passaggio dalla *storia* al *discorso* [73], con una singolare circolarità e duplicità strutturale. Infatti se in tutto l'arco della novella i nuclei narrativi erano apparsi organizzati sul filo di una voce narrante popolare o di un discorso indiretto libero o di un " testimone " implicito, ora, in questa stravolta clausola del racconto, la parola passa al personaggio che prima era stato narrato come protagonista centrale dei fatti e delle esperienze.

La presa di parola produce uno scarto nella novella; mette in gioco una condizione di esemplarità narratologica. Ciò che ora si descrive non è un singolo avvenimento o la vicenda oggettivata di un individuo: è piuttosto la situazione genetica dell'atto stesso di raccontare come lo immagina la poetica verghiana formatasi sulle categorie del naturalismo e del realismo. Qui ora si mostra la nascita della *storia*: il *discorso* esibisce le sue dinamiche performative votandosi alla descrizione della *fabula*. Infatti ciò di cui esso narra è lo stesso procedimento di formalizzazione della storia: vengono posti in sequenza gli eventi che compongono appunto tale vicenda e a partire dalla esperienza dei quali è possibile che essa venga narrata: « *diceva* che se fosse stato lì il Re ... e lo *conosceva* e *l'aveva visto* proprio sul mostaccio ». Il dire consegue al conoscere e vedere: il fatto vissuto prende forma di sa-

[73] Nell'accezione derivata fondamentalmente da E. BENVENISTE (*Problemi di linguistica generale*, in trad. it., Milano, Il Saggiatore, 1971, p. 285 e sg.) e ripresa, con qualche oscillazione, da Genette, Todorov, Segre, Prince e altri. Per Benveniste la *storia* è la « presentazione dei fatti sopravvenuti in un certo tempo, senza alcun intervento del parlante nella narrazione » (p. 285); il *discorso* è « l'enunciazione che presuppone un parlante e un ascoltatore, e l'intenzione, nel primo, di influenzare in qualche modo il secondo » (p. 287).

pere e dal sapere nasce il racconto, esito diretto dell'evento, nelle motivazioni e nelle articolazioni.

La chiusura paradigmatica del fatto, che si compie con la disperazione folle di Cosimo, coincide con l'apertura dello spazio dell'affabulazione: alla singolarità dell'avvenimento, alla specificità della sua spazialità e temporalità — che è poi ciò che ha sofferto il personaggio — corrisponde ora l'universo iterativo del narrato che, come tale, alla tensione mitopoietica del racconto verghiano si offre con i caratteri della durata illimitata, epica, leggendaria: « e con una parola poteva ... ». Qui il tempo verbale replica all'infinito, in una sorta di deformazione aberrata del dato esperienzale, l'oggettività dell'accaduto [74], descrivendo precisamente il passaggio dal piano della storia quotidiana a quello del mito individuale ed insieme alludendo alla motivazione primaria che presiede alla genesi del racconto nel « testimone popolare »: quella della recriminazione dolorosa, dell'invettiva, dell'immaginazione come disperato risarcimento della realtà.

Il tempo del racconto come tempo dell'analisi (identità qui rispettata nell'assoluta linearità della *storia* e del *discorso*); la dimensione chiusa del fatto come condizione della sua narrabilità (qui esemplificata nella diretta consequenzialità tra fatto e racconto); gli eventi raccontati attraverso i filtro psicologico del narratore " basso " (la affabulazione come esito di un'esperienza disperante), tutti i procedimenti individuati nell'analisi precedente qui

[74] È interessante notare come una simile funzione mitopoietica dell'infinito all'interno del meccanismo narrativo corrisponda, sul piano del *discorso* colloquiale, ad una funzione eufemistica del medesimo tempo verbale. La radice comune dei due processi è nella riduzione del fatto a pensiero del fatto, come dice Weinrich, con la serie amplissima delle conseguenze che ne derivano e che definiscono il quadro mentale che presiede all'audace ma calibrata tecnica verghiana; vedi H. WEINRICH, *Tempus...*, pp. 263-278.

appaiono fusi nella presa di coscienza di una realtà violenta che la novella può solo rappresentare con una messa in scena metatemporale: il racconto del mondo quotidiano non sembra poter essere altro che un drammatico mito popolare.

Capitolo III
IL RACCONTO COME ARTIFICIO OGGETTIVO

1. *Una poetica della distanza.*

Verga era tornato a Milano alla fine del 1877: dopo un breve soggiorno catanese, si era immerso nuovamente nella vita metropolitana, di cui sembrava non voler perdere alcuna occasione mondana, frequentando intensamente teatri, circoli letterari, salotti [1].

Contemporaneamente andava definendo il suo grande progetto narrativo, « un lavoro che mi sembra bello e grande », come scrive a Paola Verdura, il 21 aprile di quell'anno: « Una specie di fantasmagoria della lotta per la vita che si estende dal cenciaiuolo al ministro e all'artista, e assume tutte le forme, dall'ambizione all'avidità al guadagno, e si presta a mille rappresentazioni del grottesco umano ... Il primo racconto della serie, che pubblicherò fra breve, ti spiegherà meglio il mio concetto, se ci riesco » [2]. Meno di un mese dopo, scrivendo a Luigi Capuana per chiedergli consiglio su una « 'ngiuria », che si adattasse a titolo (« Che ti sembra di *I Malavoglia*? »), afferma di aver gettato via la prima stesura del « bozzetto marinaresco » che doveva inaugurare il ciclo dei *Vinti* e di progettare un viaggio in Sicilia: « penso di andare a

[1] G. CATTANEO, *Giovanni Verga...*, p. 161 e sg.
[2] Lettera a Salvatore Paola Verdura del 21 aprile 1887, ora in G. VERGA, *I grandi romanzi*, a cura di F. Cecco e C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1972, pp. 751-752.

stare una settimana o due, a lavoro finito, ad Aci Trezza onde dare il tono locale. A lavoro finito però, e a te non sembrerà strano cotesto, che da lontano in questo genere di lavori l'ottica qualche volta, quasi sempre, è più efficace ed articolata, se non più giusta, e da vicino i colori son troppo sbiaditi quando non sono già sulla tavolozza »[3].

Capuana risponde dopo nove giorni: la sua lettera è tesa, drammatica. Racconta il tentativo di suicidio di una persona a lui cara (« *la persona che tu sai* »): la prosa è nervosa, tradisce ansia e inquietudine. Il messaggio si conclude con la narrazione di un sogno: « Ho sognato l'altra notte l'edizione del tuo *Padron 'Ntoni*: era illustrata con delle cromolitografie di una bellezza da rivaleggiare con la natura: l'impressione fu così viva che ora, sveglio, me ne rammento come di una cosa reale »[4].

Le due pagine si confrontano con un gioco di rimandi: al progetto pacatamente razionale di Verga risponde il sogno di Capuana, al ragionamento programmatico che denuncia l'opacità di ciò che è vicino, l'indistinzione dei colori di quello da cui non si prende distanza, risponde la fantasia creativa dell'*artificio reale*, dell'opera che può rivaleggiare con la natura sostituendosi ad essa. Questo dialogo serrato tra i due scrittori può porsi all'interno di un disegno dell'idea narrativa verghiana come un nucleo da cui si irradia un atteggiamento costante, omogeneo e consequenziale, che impronta anche a distanza (teorica e creativa) il lavoro di scrittura.

Verga, pur attraverso variazioni di itinerari e di ritmi, si mostra ricorrentemente fedele a questa posizione dello « sguardo da lontano »[5], da cui non si dissociano

[3] Lettera a Luigi Capuana del 17 maggio 1878, in *Carteggio...*, p. 61.
[4] Ivi. p. 63.
[5] Deriviamo tale definizione dal titolo di una raccolta di saggi di Claude Levi-Strauss (*Le regard éloigné*, Paris, Plon, 1983, in trad.

del tutto, d'altra parte, i romanzi fiorentini, se non per una meno precisa coscienza metaletteraria [6]. L'osservazione oggettiva e l'artificio rappresentativo: due tensioni, due momenti correlati, interagenti, che presiedono all'atto narrativo, gli forniscono motivazioni e modalità misurandone conseguentemente la portata conoscitiva, l'impegno culturale, la stessa *Weltanschauung* che ad esso è sottesa ed a cui esso rimanda come momento originario del proprio senso. In questa fitta rete di relazioni in cui si inscrive la narrazione verghiana, nella bipolarità tra *oggettivo* e *artificioso* capace di attivare dinamiche che attraversano le pagine dei racconti e dei romanzi, è da ravvisare la caratteristica più originale e fondante del sistema narrativo in esame, quella che lo costituisce come il momento generativo del romanzo moderno italiano. Vale a dire che a fornire l'identità più precisa e densa dell'opera di Verga e il modo in cui essa sancisce l'esemplarità di una letteratura del " reale " come mai era stata prima e mai sarà più nella cultura italiana — mai così individuata ed " autonoma " — è lo stretto rapporto che intercorre tra *prassi* e *progetto* narrativo, è il continuo farsi scrittu-

it. Torino, Einaudi, 1984) avendo ben presente che esso intende richiamare il rigoroso e corretto atteggiamento dell'analista della cultura dinanzi all'oggetto della sua indagine. Levi-Strauss afferma di aver scelto il titolo « in modo da esprimere quanto è per me l'essenza e l'originalità dell'approccio etnologico ». Ma un'altra pagina sembra collegare il volume dell'antropologo a questa indagine verghiana; è l'epigrafe che apre la prima sezione del volume, un pensiero di Pascal che dice: « il costume è una seconda natura che distrugge la prima. Ma c'era la natura e perché il costume non è naturale? Ho gran timore che questa natura non sia essa stessa che un primo costume, così come il costume è una seconda natura ». Forse l'intero sistema narrativo verghiano si articola su questa osmosi concettuale, tentando caparbiamente di distinguere i termini in questione e raccontando la drammaticità dell'impossibilità di quest'impresa. Sull'osservazione « da lontano » di Verga come condizione strutturale del suo universo narrativo, v. A. Asor Rosa, *Il punto di vista...*, soprattutto p. 766 e sg.

[6] Cfr. *I romanzi fiorentini...*, p. 159 e sg.

ra della istanza programmatica di un atteggiamento conoscitivo verso un mondo postulato oggettivamente, secondo i canoni della scienza positiva [7]. E si badi che non si vuole qui parlare di *teoria* e *prassi*, perché ogni momento della presente ricerca evidenzia la difficoltà di indicare in Verga un coerente sistema teorico: ciò che fa da supporto al momento della scrittura è un più generale atteggiamento progettuale che tende costantemente a porre la letteratura " in situazione ", cioè a studiarne le potenzialità conoscitive ed espressive, mirando a graduarne la attuazione di quell'ideale di arte del " vero " [8] che costituisce l'ipotesi trainante della sperimentazione narrativa.

Rispetto a tale dimensione, a questa sorta di scommessa intellettuale, la condizione del testo è quella di una specifica e rigorosa autonomia: quanto più la narrazione

[7] Scrive Romano Luperini: « Più che in ogni altro scrittore moderno, nel Verga la filosofia (e cioè anche la sua concezione della società, la sua visione politica in senso lato) coincide con la poetica e la poetica è tutt'uno con la filosofia. Insieme quei due elementi non sono fuori dall'opera ma ne guidano invece dall'interno la scelta, ne costituiscono l'ordine che la sottende, la struttura significante: da tale punto di vista è giusto dire che essi rappresentano un livello intermedio fra l'ideologia pubblica del Verga (ricavabile quasi esclusivamente da documenti estranei alla produzione artistica) e il risultato stilistico: anzi essi condizionano e determinano quel risultato, ne sono imprescindibili »; della premessa a *L'orgoglio e la disperata rassegnazione*, Roma, Savelli, 1974, p. 15. Non è possibile comprendere la portata e la consequenzialità dell'idea dell'arte verista in Verga al di fuori dei canoni fissati da positivisti e da hegeliani « di sinistra », in quell'accezione dell'« ideale calato nel reale » — secondo la formula desanctisiana — che costituisce l'*humus* più fertile per il trapianto in Italia di tesi naturaliste, smussate di quegli eccessi e radicalismi che il gusto e l'accortezza di Verga non potevano non trovare estranei al suo pubblico. Sul complesso rapporto tra hegelismo e positivismo cfr. S. LANDUCCI, *Cultura e ideologia in Francesco De Sanctis*, Milano, Feltrinelli, 1964; *Francesco De Sanctis nella storia della cultura*, a cura di C. Muscetta, Bari, Laterza, 1984; *Francesco De Sanctis un secolo dopo*, a cura di A. Marinari, Bari, Laterza, 1985.

[8] Come nella lettera a Felice Cameroni del 18 luglio 1875: « Ho sempre cercato di essere vero, senza essere né realista, né idealista, né romantico, né altro... »; ora in E. GHIDETTI, *Verga. Guida...*, p. 51.

si chiuderà in un universo omogeneo, compatto, equilibrato attorno al proprio baricentro, tanto più il suo codice specifico sembrerà calzare ad una realtà concreta di mondo, di società, di individui. Siamo dinanzi, con l'esempio verista e verghiano in particolare — questo momento più completo e più denso di quello — al sorgere di un'idea di mimesi letteraria che oltre ad essere profondamente distante da ogni ideologia eteronoma del fatto estetico, e come tale radicalmente nuova all'interno della cultura dell'Unità e della coscienza nazionale [9], si mostra capace di mutare profondamente l'identità delle strutture e dei modelli narrativi dominanti, attraverso strumenti " tecnici " — formali, retorici, linguistici — che da questo momento divengono patrimonio definitivo della nostra letteratura [10]. Simili risorse espressive, nel disegno qui abbozzato, non sono però pertinenti al solo piano testuale di cui costituiscono una cifra specificamente stilistica:

[9] Non può non essere ripensata anche in questa prospettiva la specifica portata « siciliana » dell'esperienza. Pur tenendo presente il ruolo della cultura milanese nella diffusione del naturalismo, del verismo e della Scapigliatura (vi si « era formato un *humus* di sperimentalismo filo-europeo », come scrive A. Asor Rosa in *Creazione...*, p. 967), è comunque determinante la matrice insulare dei due rappresentanti più prestigiosi della narrativa degli anni Settanta-Ottanta. A questa può essere ricondotta la facilità con cui essi possono prendere le distanze da una cultura letteraria tradizionale, romantica e borghese (e anche dell'avanguardia scapigliata maturata nel suo stesso seno) e rifiutare modelli ideologico-culturali che non appartengono loro ma che invece sono ben presenti in tutta la pubblicistica pre- e postunitaria: l'idea, cioè, di una letteratura parenetica, edificante, di denuncia che giunge sino al Verga di *Eva* ('69-'73), più come pretesto per riflettere sullo statuto del romanzo che come *topos* di denuncia morale. Ancora in A. Asor Rosa, alcune osservazioni utili alla prospettiva « isolana » del romanzo verista, (pp. 967-979). Importante anche l'ottica e le analisi di Giovanni Gentile, *Il tramonto della cultura siciliana*, Zanichelli, Bologna, 1917. Interessanti osservazioni in M. L. Patruno, *Il primo Verga fra tensione unitaria e integrazione nazionale*, in « Lavoro Critico », n. 11-12, dicembre 1977, pp. 111-146.

[10] P. De Meijer, *La prosa narrativa...*, p. 801 e sg.

come si vedrà, è proprio l'" artificio " a garantire la solidità e la coerenza dell'idea " oggettiva ": il primo non ha senso né proprietà espressive e conoscitive se non lo si proietta sull'orizzonte della seconda, sull'orizzonte utopico del " dato ", esito di una ricerca estetica e linguistica, che ha smarrito, salvo che nel lessico, ogni pretesa scientifica. « Presso i nostri veristi (ma in particolare nel maggiore fra essi, Verga), — ha scritto Asor Rosa — un principio estetico, la " forma " domina su un principio scientifico, la " sperimentazione " delle leggi naturali applicate alla materia artistica ... Il " vero " è dunque in questa chiave un concetto estetico e non scientifico, sottoposto quindi alle inevitabili oscillazioni dell'uso e delle interpretazioni fra autore e autore, e fra opera e opera » [11]: a ciò si può aggiungere che l'istanza di scientificità, in qualche modo, è riformulata in termini estetici e perfino etici, se consideriamo la forte carica di investimento morale che, nel dibattito letterario, è proiettata sulle formule veriste da Verga e Capuana, ma anche da intellettuali, critici, pubblicisti come Villari, Martini, Cameroni, ecc. [12]. Il mutamento di prospettiva è proprio riassumibile nella dialettica *oggettivo/artificioso* che lo scambio epistolare del '78 presenta in grande evidenza. Se lo statuto scientifico del dato, del " documento umano " proposto, si fonda su un fatto tecnico-formale, sulle proprietà autonome di questo, sulle sue capacità di autorganizzarsi come codice linguistico, l'*oggettività* ricercata, frutto di un calibrato programma di lavoro che Verga esegue con precisione ed accortezza, sarà da ritrovarsi pro-

[11] A. Asor Rosa, *Creazione...*, p. 970.

[12] Cfr. le sintesi di G. Marzot, *Battaglie veristiche...*, p. 51 e sg., Roberto Bigazzi, *I colori...*; Vittorio Spinazzola, *Verismo e positivismo*, Milano, Garzanti, 1977.

prio nella forma " perfetta " del racconto, nell'equilibrio, " artificioso ", di tutte le parti della pagina narrativa.

Così nel sogno di Capuana: l'illustrazione del libro " rivaleggia " con la natura. Il confronto tra realtà e finzione, tra naturale ed artificiale, tra *dato* e *fatto*, si risolve nel predominio retorico della creazione estetica: la " impressione viva " nella memoria si pone *come* cosa reale. L'esperienza è persuasa dall'artificio: ciò che essa ritiene è la bellezza del sogno estetico e non dell'oggetto naturale. Questo è tacitamente rimosso, sostituito, parla attraverso il proprio simulacro, *come se* tra i due vi fosse identità.

È possibile estendere senza difficoltà l'immagine di Capuana della cromolitografia alla pagina del romanzo che essa deve illustrare, rispetto a cui, insomma, si pone in funzione ancillare. La retorica del romanzo deve persuadere il lettore che il dato che esso propone è *come se* derivasse da un'esperienza reale, ma, rispetto a questa, gode di maggiore evidenza, vivacità; per l'immaginazione e per l'intelletto, se non per i sensi, è più *vero*.

Lukács, nella sua *Estetica,* ha analizzato in termini molto precisi questo procedimento di sostituzione della esperienza nel processo di rispecchiamento estetico. Nella sezione della sua opera dedicata a illustrare i *Problemi generali della mimesi*, si afferma: « sarebbe semplicistico e deformante identificare senz'altro il naturalismo col rispecchiamento fotografico della realtà. Che è bensì ciò che affermano spesso i teorici del naturalismo; ed è anche vero che si tenta spesso, sul piano della prassi artistica, la massima approssimazione possibile alla superficie fenomenica immediata della vita quotidiana, cercando di escludere nel modo più radicale dalla raffigurazione artistica tutte le categorie di mediazione, che mirano all'es-

senza: ma la riproduzione fotografica della realtà oggettiva resta anche qui un puro ideale, lungi dal diventare realtà. Chi studia attentamente le opere naturalistiche proprio in rapporto a questa " fedeltà " meccanica nella riproduzione, troverà che non solo la composizione dell'opera nel suo complesso presuppone una serie di scelte, esclusioni, accentuazioni ecc. come quella di ogni altra opera d'arte (...) ma che anche in ogni particolare si può constatare una trasformazione che va al di là della riproduzione fotografica... La dialettica oggettiva del mondo reale produce necessariamente nella coscienza umana, una spontanea dialettica soggettiva (che certamente è rimasta per molto tempo inconsapevole). Ma questo processo di rispecchiamento non è dialettico solo nel suo contenuto e nella sua forma, ma anche nel suo dispiegamento è parimenti determinato dalla dialettica della storia " [13].

L'hegelismo, teso a definire il sistema relazionale tra forme estetiche e forme dell'esperienza reale, tra *per-se* dell'opera d'arte e *in-se* della conoscenza scientifica, è ben attento a cogliere il rapporto del modello dialettico che presiede alla relazione soggetto-mondo con quello del linguaggio estetico, rapporto che non è semplicemente analogico, ma è piuttosto, ancora, dialettico, processo di trasformazione del dato in segno e di presa di senso del segno dal dato [14]. Ma quello che interessa più da vicino la prospettiva qui in esame è piuttosto il riconoscimento delle tecniche operative messe in atto da qualsiasi disegno di rispecchiamento. Le « scelte, esclusioni, accentuazioni » necessarie al processo

[13] G. Lukacs, *Estetica,* in trad. it. Torino, Einaudi, 1970, vol. I, pp. 325-326.

[14] Ivi, p. 330 e sg. e vol. II, p. 984 e sg. Interessante per l'articolazione della prospettiva del realismo di Lukács e una possibile lettura del sistema narrativo qui indagato, tutta la problematica inerente al cosiddetto « sistema di segnalazione I » (vol. II, p. 815 e sg.).

compositivo dell'opera traducono ciò che in termini semiotici potremmo definire la grammaticalizzazione del senso, vale a dire l'attribuzione ad esso delle modalità sintattiche, lessicali e grammaticali che ne permettono l'articolazione linguistica [15]. Ritornando allora alle formulazioni da cui abbiamo preso le mosse, il progetto verghiano di restituire alla propria opera un « tono locale » da scoprire ad Aci Trezza, come un materiale linguistico esotico che si può mescidare nella ricostruzione personale di quel mondo, come un colore primitivo da amalgamare a quelli della propria tavolozza, indica una precisa coscienza metalinguistica, la consapevolezza della necessità di equilibrare con l'aura di una lingua originaria — o meglio di una lingua *distante*, nel tempo e nello spazio, una lingua perciò straniante o *ironica* [16] — quel lavoro appunto di « esclusioni, accentuazioni, ecc. » attraverso cui ha narrato la storia della famiglia Malavoglia. Con una precisa cognizione dell'alta funzione retorica, *suasoria* e *didascalica*, che in questo senso acquista, nella sua pagina, la grammaticalizzazione del senso.

Emerge a questo punto un nucleo problematico attorno a cui ruota tutta l'indagine che qui si tenta: il rap-

[15] Ancora in riferimento alla teoria lukacsiana, nell'*Estetica* assumono forte rilievo quei fattori elementari costitutivi dell'opera che sono anche definiti « forme astratte del rispecchiamento estetico della realtà », cioè « elementi strutturali della produzione artistica che svolgono una funzione molto diversa nelle varie arti » (ivi, vol. II, p. 816), come il ritmo, la simmetria, la proporzione, ecc. Tutti elementi ovviamente di primaria importanza nel tessuto compositivo dell'opera verghiana che accentuano, in una sorta di « astrazione determinata » — riformulando la definizione di Lukacs —, la *naturalità* del linguaggio e del discorso narrativo: basti pensare all'abituale *dialettizzazione* della lingua o all'uso dell'indiretto libero come espressione del « parlato » o « pensato ».

[16] *Ironica* nell'accezione che ne dà G. Guglielmi ne *L'ironia* in *Letteratura Italiana*, vol. V, *Le questioni*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 489-512.

porto tra racconto e rappresentazione, tra forma del narrare e forma del rappresentare.

In questa complessa realizzazione si organizza il significato più generale del sistema narrativo verghiano, di quella che si è definita la sua sperimentazione. E l'intreccio tra istanza rappresentativa e istanza narrativa — anche in questo caso intreccio del tutto originale nella breve storia del romanzo italiano, capace di indicare, sullo scorcio del secolo, quella prospettiva " antiromanzesca " che, maturata in seno alla cultura ottocentesca, si proietta sulla letteratura del '900 [17] — si pone come un ulteriore luogo di verifica del lavoro dell'altra coppia antinomica, che abbiamo individuato nella poetica verghiana, *oggettività/artificiosità*.

Per definire tutti i termini dei testi dello scrittore catanese utili a spiegare queste opposte categorie, è opportuno ripercorrere alcuni momenti del minuto lavoro di riflessione svolto quasi quotidianamente, sulla attività propria, su quella degli amici, sul proprio atteggiamento verso l'esterno, sulla propria visione del mondo. Ancora una volta l'epistolario fornisce spunti di grande interesse in questo senso. Se nella citata lettera a Capuana del maggio dell''87 si esprime la necessità creativa di un ritorno in Sicilia « a lavoro finito », a perfezionare il disegno di un'opera ormai completa, con la convinzione che aver lavorato « da lontano » ha permesso una visione delle cose da ritrarre « più efficace ed articolata se non più giusta », la

[17] Per i due estremi della prospettiva storica, v. P. FASANO, *Il romanzo reticente*, in *L'utile e il bello*, Napoli, Liguori, 1984, sull'esigenza, in Foscolo, di « una rifondazione moderna del genere narrativo », e R. MORABITO, *Antiromanzi dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 1977 (in particolare il saggio *La problematicità del reale nei « Malavoglia »*, che articola il problema del rapporto linguaggio/realtà in prospettive non lontane da questa indagine). Da ricordare ancora, su questo specifico rapporto, G. GUGLIELMI, *L'obiettivazione del Verga*, in *Ironia e negazione*, Torino, Einaudi, 1974.

medesima contrapposizione tra il lavoro svolto a Milano e quello svolto nella propria terra natale circola in numerose altre pagine del carteggio.

Fin dal '72, Verga sconsigliava a Capuana di pubblicare le proprie novelle in patria perché, gli scriveva, « nei tuoi scritti c'è un certo profumo delle rive d'Arno che non può che perdersi qui » [18].

Un anno dopo così descriva all'amico di Mineo il fervore della vita metropolitana:

Provasi davvero la *febbre del fare*: in mezzo a cotesta folla briosa, seducente, bella che ti si aggira attorno provi il bisogno di isolarti, assai meglio di come se tu passi in una solitaria campagna. E la solitudine ti è popolata di tutte le larve affascinanti che ti hanno sorriso per le vie e son diventate patrimonio della tua mente [19].

E, sempre da Milano, il 13 marzo del '74:

ho provato su di me che non arriveremo mai ad accostarci alla realtà di certe piccole cose che ci fanno piccini a lor volta, e ci danno forze da giganti. Io immagino te, venuto improvvisamente dalla quiete tranquilla della nostra Sicilia, te artista, poeta, matto, impressionabile, nervoso come me, a sentirti penetrare da tutta questa febbre violenta di vita in tutte le sue più ardenti manifestazioni, l'amore, l'arte, la soddisfazione del cuore, le misteriose ebbrezze del lavoro, pioverti da tutte le parti [20].

La fedeltà all'osservatorio milanese è testimoniata attraverso gli anni; il 14 marzo del '76 scrive a Capuana:

avrei desiderato andarmi a rintanare in campagna, sulla riva del mare, fra quei pescatori e coglierli vivi come Dio li ha

[18] Lettera a Luigi Capuana dell'aprile 1872, in *Carteggio...*, p. 19.
[19] Ivi, p. 26.
[20] Ivi, p. 30. Il medesimo accento d'entusiasmo metropolitano nella lettera a Capuana del 30 giugno 1877 (ivi, p. 56).

fatti. Ma forse non sarà male dall'altro canto che io li consideri da una certa distanza in mezzo all'attività di una città come Milano o Firenze. 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 a essere tanto schiettamente ed efficacemente veri che allorquando facciamo un lavoro di ricostruzione intellettuale e sostituiamo la nostra mente ai nostri occhi? [21]

Accanto a queste sparse testimonianze, c'è una pagina in cui questa contrapposizione di città e campagna si mostra in un'ottica particolare; è una pagina che, se estrapolata dal contesto umorale ed emotivo della biografia verghiana dell'84, appare di singolare violenza ed acrimonia verso il mondo siciliano. Verga scrive ancora una volta a Capuana, a Mineo, ora alludendo ad una troppo chiacchierata epidemia di colera:

Senti, a proposito di colèra, mi par di vedervi costì, allibiti alla menoma coglioneria che leggete nei fogli che vi giungono con la barba lunga di quattro giorni, col piede alla staffa, pronti a scappare in campagna, ammucchiando febbrilmente provviste e rimedii da quarta pagina, e confronto il vostro stato con quello dei buoni milanesi, qui a due passi dal male, che vanno tranquillamente a pranzare la sera al Cova o ai teatri, senza pensarci altro; preoccupati solamente della Borsa che scende, delle quarantene che inceppano il traffico, dei danari per godere della vita, e dall'altra parte la preoccupazione della vita con pochi danari. E da cotesta complicità nel meccanismo dell'esistenza penso si sviluppi nel tempo stesso una più alta e larga filosofia, una più squisita ricerca dei godimenti intellettuali negli intelligenti, una raffinata voluttà di gustar l'arte e tutte le manifestazioni del pensiero senza badare al lato mercantile. Sicché a questo punto son costretto a domandarmi da che parte stia la superiorità psichica, e avendo sotto gli occhi una lettera di Zola che si lamenta *de l'oeuvre de tous les jours et des luttes qui le découragent*, pen-

[21] Ivi, p. 80.

so a te che leggi *ses oeuvres*, e le gusti da raffinato seduto nella tua poltrona di faccia al largo orizzonte della tua piana e inventi nuovi sistemi di zincotipia, e ti diverti colla fotografia, coll'incisione, colla botanica, con magnetismo, colla magia bianca e rossa ecc. ecc. [22].

Siamo qui dinanzi ad un episodio di rifiuto e negazione di tale entità da giustificare l'attenzione alla definizione che Verga dà dell'atteggiamento estistenziale dei milanesi, sintetizzandovi tutta la propria, appunto « complice », ammirazione per una più vitale partecipazione alla realtà. La « complicità nel meccanismo dell'esistenza » è la grande spinta che gli sembra derivare da una civiltà capitalistica che rimuove il male « a due passi » per continuare a celebrare i propri riti, intellettuali, mondani, commerciali. E la « superiorità psichica » che ad essa viene riconosciuta pare risiedere nella capacità di questa civiltà di mantenere inalterati i propri valori — celebrati nei riti — anche dinanzi all'oscuro pericolo della epidemia. La superiorità di una ragione che ha costruito un suo mondo a propria immagine: soltanto da questo mondo è possibile voltarsi a contemplare la terra dove l'amico Capuana va coltivando le proprie raffinatezze, isolandosi dai compaesani " allibiti " e impauriti. Rifiuto e negazione, si è detto: della propria terra e cultura da cui Verga bada attentamente a tenersi fisicamente lontano quanto più quella terra e quella cultura sono ormai al centro del suo mondo artistico.

Rivolgersi a cogliere il vero del mondo siciliano — modello di un mondo di umili e vinti da " esportare " nel mondo del sottoproletariato urbano, come avviene con i racconti di *Per le vie* —, la sua realtà fenome-

[22] Ivi, p. 224.

nica e quella essenziale (per riprendere le categorie con cui Lukács articolava i sistemi di rispecchiamento realistico), il suo farsi linguaggio: tutto ciò è possibile solo se ci si inserisce in quella « complicità nel meccanismo della esistenza » che rassicura di una identità sociale ed intellettuale e produce vitalisticamente lo slancio per la conoscenza dell'*altro,* magari del sé rimosso e contemplato con ammirazione nell'amico Capuana. « Applicandosi sul volto una maschera continentale — scrive Borsellino — lo scrittore siciliano sembra aver bruciato le tappe di un processo d'unificazione che è nei risultati fittizio.

A Firenze e a Milano, Verga conquista rapidamente con le sue storie passionali uno *status* di letterato che il pubblico della borghesia post-unitaria gli garantisce e la organizzazione del prodotto letterario promuove. Ma la affermazione è possibile solo attraverso una serie di occultamenti psicologici e culturali che l'effervescenza passionale della prima attività di romanziere contribuisce a mantenere »[23].

Ma anche dopo aver abbracciato il mondo dei *Vinti,* all'apice di una ricerca espressiva che conduce Verga a sperimentare le tecniche veriste in direzioni diverse, egli non rinuncia a sentirsi « complice » di una esistenza urbana a partire dalla quale può osservare, studiare, analizzare il mondo contadino, l'attaccamento alla " roba ", la paura del colera[24]. La distanza — per cui è possibile lo « sguardo da lontano » — è sancita e garantita: fisica, intellettuale, psicologica, radicale in chi è « complice del-

[23] N. Borsellino, *Storia...*, introduzione, p. IX.

[24] Nel dicembre del 1880 appariva sulla « Rassegna settimanale », la novella *La roba*, mentre *Malaria* fu pubblicata sulla stessa rivista nell'agosto del 1881; ambedue furono raccolte nel volume *Novelle rusticane*, fin dalla prima edizione dell'83. Entrambi i temi, la roba e l'epidemia, si trovano nella lettera dell'84 a completare il sarcastico ritratto del siciliano atterrito dal possibile diffondersi del contagio.

l'esistenza », protegge dai colori sbiaditi dalla vicinanza, dalla visione indistinta di ciò che è prossimo, dà la giusta dimensione di un mondo da cogliere come oggetto di una esperienza intellettuale che trasforma, non cancella ma ordina e controlla, una esperienza emotiva [25].

La lontananza dell'oggetto permette di coglierne i contorni precisi: ma pure a restituirlo, nel codice estetico, concorre l'elaborazione di un complesso artificio narrativo e retorico che tanto più è efficace quanto più riesce ad eclissarsi nelle pieghe del testo. In una lettera a Capuana dell'81, riferendosi ai problemi compositivi dei *Malavoglia,* allora, nel febbraio, in bozze presso l'editore Treves, Verga tenta di definire con chiarezza, sotto la spinta della delusione di non esser compreso dai suoi primi lettori (e dal Treves stesso), l'esigenza dell'occultamento totale di quelle condizioni che pure rendono il racconto possibile, leggibile, « naturale »:

> Avevo un bel dirmi che quella semplicità di linee, quell'uniformità di toni, quella certa fusione dell'insieme che doveva servirmi a dare nel risultato l'effetto più vigoroso che potessi, quella tal cura di smussare gli angoli, di dissimulare quasi il dramma sotto gli avvenimenti più umani, erano tutte cose che avevo voluto e cercate apposta e non erano certo fatte per destare l'interesse ad ogni pagina del racconto, ma lo interesse doveva risultare dall'insieme, a libro chiuso, quando tutti quei personaggi si fossero affermati sì schiettamente da riapparirvi come persone conosciute, ciascuno nella sua azione. Che la confusione che dovevano produrvi in mente alle prime pagine tutti quei personaggi messivi faccia a faccia senza nessuna presentazione, come li aveste conosciuti sempre, e foste nato e vissuto in mezzo a loro, doveva scomparire ma-

[25] Così Verga concludeva la lettera del 17 maggio '78, in cui si affermava, come si è visto l'esigenza dello « sguardo da lontano »: « Tu hai nostalgia di Milano, io quella di Sicilia, così siam fatti noi che non avremo mai posa e vera felicità » (*Carteggio...*, p. 61).

no a mano col progredire nella lettura, a misura che essi vi tornavano davanti, e vi si affermavano con nuove azioni ma senza *messa in scena*, semplicemente, naturalmente era artificio voluto e cercato anch'esso, per evitare, perdonami il bisticcio, ogni artificio letterario, per darvi l'illusione completa della realtà [26].

L'« illusione della realtà » come esito dell'artificio *antiletterario*: Verga è ben cosciente della ricerca espressiva da cui deriva quell'effetto naturale a cui mira [27] e può attentamente costruire una prospettiva della propria opera in cui si evidenzi, in termini sempre più decisi, l'istanza del « naturale », e ciò già a partire dalla scelta della narrazione epistolare per raccontare la *Storia di una capinera*. Giacomo Debenedetti afferma che l'antiletterarietà verghiana è nel primo periodo (fino a tutti gli anni Settanta, secondo la scansione tradizionale) per difetto e nel secondo periodo per scelta [28]: è comunque una prospettiva costante in cui si inscrive la volontà di una rappresentazione oggettiva del mondo. Ed è proprio secondo le modalità di tale prospettiva che può rileggersi l'efficace fi-

[26] Ivi, p. 108.

[27] Giorgio Santangelo riconduce tale tema della ricerca verghiana, assieme a quelli della verisimiglianza e dell'impersonalità del racconto, ad una tradizione classica e antiromantica ben presente nella cultura catanese in cui Verga si formò: v. G. SANTANGELO, *Storia della critica verghiana*, Firenze, La Nuova Italia, 1967, p. 9. È interessante in questa prospettiva, il richiamo alla tesi del desanctisiano Giorgio Arcoleo che nella sua *Letteratura contemporanea in Italia* (Napoli, 1875) riconduceva al filone di una cultura di tradizione classicistica la problematica del realismo (p. 13 e sg.).

[28] G. DEBENEDETTI, *Verga...*, p. 19. Sulla polemica « antiletteraria » di questi anni è fondamentale il volume di R. BONGHI, *Perché la letteratura italiana non sia popolare in Italia*, Milano, 1856, che, analizzando la progressiva decadenza della cultura letteraria nel nostro paese, ne individua le cause nella eccessiva intellettualizzazione ed estetizzazione dei temi e del linguaggio. Il libro, che secondo Benedetto Croce applicava alla critica letteraria « la formula della scuola moderata in campo politico », ebbe grande diffusione ed un successo che ne assicurò a lungo la circolazione e la discussione.

gura con cui Debenedetti stesso riformula l'annoso problema critico della " conversione ", del passaggio cioè del romanzo verghiano dalle tematiche mondano-sentimentali a quelle socio-antropologiche del mondo dei « Vinti »: è l'universo compatto di questo mondo ad « eclissare », agli occhi del lettore, la figura dello scrittore [29].

L'artificio vincente della sperimentazione verista è in questo caso quello di aver individuato un complesso universo culturale, organico e ben definito nei suoi limiti, *obiettivato* da una precisa coscienza letteraria e sociale — quella che, si è visto, spinge allo « sguardo da lontano » — e assunto come blocco problematico rispetto a cui formulare l'intera prospettiva narrativa. Questo processo di oggettivazione è stato definito da Guido Guglielmi come una riproduzione « seconda » della realtà: « La parola dello scrittore riarticola e dunque distanzia la parola del personaggio, assume essa l'iniziativa del discorso, è la parola di un'altra parola, linguaggio di linguaggio » [30].

Nella medesima prospettiva, Guglielmi applica al metodo verghiano la categoria dell'ironia, precisando che « la ironia, che è un modo indiretto di intenzionare l'oggetto, conservando però un postulato o un'ipotesi di univocità, riguarderà perciò una determinata area prevalentemente ottocentesca del romanzo » [31]. Questo rapporto con l'oggetto informa l'intera prospettiva narrativa verghiana: « Gli atteggiamenti pertengono al personaggio e più in generale al mondo rappresentato; allo scrittore la fermezza del rappresentare. E il problema di Verga è un problema da scienziato — si vorrebbe dire da etnografo — e da scrittore. È il problema non di criticare o rifiutare il

[29] G. Debenedetti, *Verga...*, p. 408 e s.
[30] G. Guglielmi, *L'obiettivazione...*, p. 17.
[31] Id., *Ironia...*, p. 494.

mondo, ma di esplorarlo nella diversità dei suoi fenomeni e di restituirlo nella sua unità di fondo. L'effetto ironico questa volta si produrrà nel rapporto fra descrizione — che si risolverà poi nella citazione del linguaggio e dei comportamenti dei personaggi — e narrazione, tra piano della quotidianità, fatto di accadimenti anonimi, puntuali, e piano della verità o della scienza, tra realismo " ingenuo " e realismo " problematico " » [32]. E ancora: « quello che conta, in un primo tempo, non sono dunque i referenti (oggettivi), ma la griglia culturale che li assume, la scala di valori che li istituisce. Il Verga cita non un personaggio o una parola corale, ma un intero codice culturale, nettamente differenziato rispetto al codice proprio (e del lettore); e tale che lo straniamento (lo scarto dei codici) possa essere immediatamente percepito. Il metodo è quello della stilizzazione. L'operato realistico è invece dato dalla narrazione propriamente detta, dalla successione degli eventi, dalla " *peripezia* " » [33]. Per Verga quindi « i materiali della *fabula* diventano i materiali di una costruzione che intende rappresentare l'ironia della realtà, dar rilievo alle leggi del mondo. Il rapporto fra " ideale " e " reale " — per riprendere il binomio desanctisiano — appare rovesciato, rispetto al suo modo di proporsi in epoca romantica. L'ideale comprende una molteplicità di punti di vista, tra loro contraddittori, come contraddittorio e asistematico e pragmatico è il fondo di massime e proverbi di una cultura tradizionale e folclorica: e il reale li unifica nel segno di una comune eteronomia, li abbassa ad epifenomeni. Il senso dell'operazione verghiana sta nella sostituzione dell'effetto " scientifico " all'effetto " ideologico " » [34]. Questa accettazione

[32] Ivi, p. 502.
[33] Ivi, p. 504.
[34] Ivi, p. 508.

della molteplicità dei punti di vista conduce Verga ad una revisione radicale dello statuto del romanzo romantico non-ironico (nell'accezione di Guglielmi): la sua sperimentazione alfine consisterebbe nel tematizzare l'innesto di uno schema di intreccio narrativo, di una perizia su un blocco linguistico assunto come oggetto principale della opera.

Se ritorna, nell'ipotesi di quest'innesto, la problematica relazione tra racconto e messa in scena a cui si è già fatto cenno (quest'ultima essendo null'altro che la restituzione mimetica di un universo linguistico non mediato da alcun discorso diegetico), appaiono necessarie alcune osservazioni attorno al rapporto tra scrittore e oggetto, quale si delinea nel progetto verghiano. L'" eclissi " di cui scrive Debenedetti è l'autoemarginazione dell'autore dietro la solidità, la compattezza di un mondo assunto in blocco, come si è detto, nelle sue codificate — storicamente e antropologicamente — forme linguistiche, psicologiche, etiche, culturali. Questo sommo artificio, le cui valenze psicologiche e biografiche Debenedetti analizza articolatamente, è quello che permette la pratica di una scelta antiletteraria, la costruzione di un mondo del vero, del reale dinanzi a cui scompare il discorso dell'autore. Una riformulazione dell'idea di romanzo come totalità di derivazione hegeliana, a cui possiamo aggiungere la precisazione di Bachtin: « il romanzo come totalità è un fenomeno pluristilistico, pluridiscorsivo, plurivoco »[35].

Si apre così una prospettiva del discorso, che aiuta a ridefinire il tema verghiano dell'*oggetto*. Come è noto, si deve a Bachtin una delle più interessanti e fertili riflessioni sul romanzo in epoca moderna: l'individuazione

[35] M. BACHTIN, *La parola nel romanzo*, in *Estetica e romanzo*, in trad. it. Torino, Einaudi, 1979, p. 69.

del carattere dialogico della parola romanzesca porta lo studioso russo a fondare categorie del tutto nuove per la lettura e la storia dei generi narrativi [36]. La " dialogicità " « compenetra dall'interno l'atto stesso con cui la parola concepisce il suo oggetto e il modo della sua espressione » [37]. Nella lingua del romanzo « l'intenzionalità pluridiscorsiva (che è anche in ogni vivo dialetto isolato) si trasforma in plurilinguismo: non è una lingua, ma un dialogo di lingue » [38].

In opposizione all'universo monologico della poesia, il romanzo si contraddistingue essenzialmente per la sua vocazione a mettere in gioco, nel proprio testo, i linguaggi dell'universo sociale e culturale circostante: « Il romanzo è pluridiscorsività sociale, a volte plurilinguismo e plurivocità individuale artisticamente organizzate. La stratificazione interna dell'unitaria lingua nazionale nei dialetti sociali, nei modi di parlare di gruppo, nei gerghi professionali, nei linguaggi dei generi letterari, delle generazioni e delle età, delle correnti letterarie, delle autorità, dei circoli e delle mode effimere, dei giorni e persino delle ore politico-sociali (ogni giorno ha la sua parola d'ordine, il suo vocabolario, i suoi accenti): tutta questa stratificazione interna di ogni lingua in ogni momento della sua esistenza storica è la necessaria premessa del genere romanzesco: con la pluridiscorsività sociale e la plurivocità individuale, che sul suo terreno cresce, il romanzo orchestra tutti i suoi temi, tutto il mondo oggettuale do-

[36] Ivi, p. 92 e sg. Ma cfr. anche, di Bachtin, il fondamentale, *Dostoevskij. Poetica e Stilistica*, in trad. it. Torino, Einaudi, 1968, soprattutto p. 235 e sg.

[37] Ivi, p. 92.

[38] Ivi, p. 102. Una preziosa e originale analisi dell'idea di parola romanzesca dialogica e parola poetica monologica in Bachtin è offerta dal volume di P. MONTANI, *Il debito del linguaggio*, Venezia, Marsilio, 1985 (p. 113 e sg.).

tato di senso che esso esprime e raffigura. Il discorso dell'autore, i discorsi dei narratori, i generi letterari intercalati, i discorsi dei protagonisti non sono che le principali unità compositive, mediante le quali la pluridiscorsività è introdotta nel romanzo; ognuna di esse ammette una molteplicità di voci sociali e una varietà di legami e correlazioni (sempre in vario grado dialogizzati) tra queste » [39].

La tesi della stratificazione pluridiscorsiva del testo romanzesco è una griglia interpretativa che bene disegna l'operazione verghiana di oggettivazione del mondo da narrare nel suo linguaggio, anzi nel suo farsi linguaggio, secondo la definizione di Guglielmi: in questa prospettiva è possibile cogliere l'intero meccanismo di relazioni tra il mondo dell'esperienza " oggettiva " e i piani graduali della sua riduzione a linguaggio, a racconto, a testo [40]. La tensione che porta la parola ad uscire " fuori di sé ", vale a dire a rinvenire i propri codici nei linguaggi extraletterari, a caricarsi delle ideologie e delle culture diverse che sono così portate a dialogare nel testo, è certamente la tensione del racconto verghiano a dar voce a universi etici e linguistici inusitati che premono con la loro carica espressiva e la loro " forza " morale e psicologica lungo i confini di un testo in cui tutto deve ricomporsi nell'equilibrio della *forma* autonoma, necessaria, unica. Questo dialogo con l'*altro* — l'antiletterario, il primitivo, il " semplice " — è reso da un attento processo di stilizzazione, ancora in termini bachtiniani, che

[39] M. BACHTIN, *La parola...*, p. 71. Scrive ancora lo studioso russo che « La parola vive fuori di sé, nella sua viva tendenza verso l'oggetto... Mettendo in rilievo l'aspetto intenzionale della stratificazione della lingua letteraria, noi possiamo, come s'è detto, collocare nella stessa serie fenomeni metodologicamente eterogenei come i dialetti sociali e professionali, le concezioni del mondo e le opere individuali, poiché nel loro aspetto intenzionale sta il piano comune, sul quale essi possono essere confrontati e confrontati dialogicamente » (p. 100).

[40] Ivi, p. 79 e sg.

solo permette la convivenza di materiali eterogenei — ed anche di forme letterarie eterogenee — [41], come racconto e rappresentazione, all'interno dello stesso organismo. In tale difficile gioco delle parti, in questa delicata mescidanza, si salda la relazione tra *oggettivo* e *artificioso* da cui abbiamo preso le mosse: l'artificioso che supera la natura, più vivo e più appassionante, è quello che dà vita alla messa in scena dell'oggetto, alla sua restituzione nella voce e nell'azione, secondo una letteratura del semplice, dell'immediato, dell'impressione primaria, ben lontana da quella " catastrofica ", dell'effetto, del colpo di scena, del romanzesco come due secoli di tradizione narrativa, da cui in fondo non si distaccavano gli stessi naturalisti francesi, avevano codificato.

Ecco che allora, in questo quadro, nella ricerca di una obiettività che dia senso a tutti i linguaggi e i discorsi in campo, si riformula quella dialettica implicita in ogni strategia di romanzo che Bachtin descriveva come dialettica fra lingua dialogica e lingua unitaria. Se la prima, come si è detto, è la lingua reale del sistema romanzesco, quella che nasce attraverso il dialogo di voci, codici e culture diverse, la seconda è la spinta irriducibile a pensare, nonostante tutto, la lingua in cui si racconta, in cui si costruisce il testo narrativo, come la lingua unificante, totalizzante: « La categoria della lingua unitaria — ha scritto Bachtin — è l'espressione teorica dei processi storici dell'unificazione e della centralizzazione linguistica, l'espressione delle forze centripete della lingua. La lingua unitaria non è un dato, ma, in sostanza, è sempre un obiettivo da raggiungere e in ogni momento della vita linguistica si contrappone all'effettiva pluridiscorsività. Ma nello stesso tempo essa è reale come forza che supera que-

[41] Ivi, p. 185.

sta pluridiscorsività, le pone certi confini, assicura un massimo di reciproca comprensione e si cristallizza nella unità reale, anche se relativa, della lingua colloquiale e letteraria dominante, della " lingua corretta " » [42].

La lingua unificante al tempo stesso come utopia artistica, come lingua mitica del creare, del dire e come forza regolatrice della dialogicità, elemento di equilibrio, di misura, che assicura la " comprensione ". E non sembra, tutto ciò, potersi dire del realismo verghiano e della ottica " da lontano " che è la formula attraverso cui la generica istanza verista assume i connotati di un modo di porsi del linguaggio verso il proprio oggetto? È qui la medesima tensione totalizzante che, nella coscienza dell'artificiosità dei procedimenti espressivi e comunicativi in atto, della loro letterarietà radicale anche se nel segno dell'antiletterarietà, ribadisce l'unità profonda del mondo rappresentato, delle sue voci e dei suoi personaggi, indica che, al di là dei punti di vista che la narrazione raduna a cui anzi cede la parola, una realtà sola li accoglie tutti, in un universo unico ed omogeneo essi si compongono, articolandolo, uno accanto all'altro, così distinti ma uguali comunque nell'appartenere tutti alla natura, alla voce di essa che ora è la voce unitaria del romanzo.

Questa struttura dà forma alla narrativa verghiana correlando ad una idea unificante ed oggettivante la eterogeneità e comunque la pluralità di materiali linguistici o ideologici o emotivi, tutti già formalizzati in modelli codificati dalla storia e dall'antropologia, assunti a comporre la complessa entità testuale. È utile allora tentare di vedere da vicino come venga alla luce, nella pur abbozzata teoria dello scrittore, questo processo di creazione, delimitazione e designazione dell'oggetto del

[42] Ivi, p. 78.

lavoro artistico. Cosa insomma Verga pone ad oggetto della propria narrazione e messa in scena: è questo un problema critico che attraversa la storia delle letture verghiane e da esso nascono alcune delle interpretazioni storiche del romanzo verista, dalla " genesi polemica " di Luigi Russo alla " eclissi " di cui, come si è visto, parla Debenedetti, dalla lettura antropologica di Asor Rosa a quella materialistica di Luperini, a quella storico-intellettuale di Borsellino, a quella stilistica di Devoto e Spitzer.

Ma per la prospettiva qui seguita, a voler cioè ricostruire l'atteggiamento dello scrittore verso la propria materia da un lato e il suo lavoro di scrittura dall'altro, la definizione dell'oggetto è soprattutto importante per cogliere le modalità obiettivanti dell'operazione e le motivazioni teorico-culturali che ad essa presiedono. Dunque il modo piuttosto che la cosa dell'oggettivazione.

Questo è, d'altronde, un problema strettamente connesso a quello della articolazione del sistema enunciativo verghiano: lo slittare costante cioè della tecnica di enunciazione dal modello diegetico a quello mimetico, con tutto un ampio arco di posizioni possibili che oscillano dalla narrazione pura degli anni Settanta, all'ampio uso del dialogo nei romanzi veristi, alla complessa costruzione mimetico-diegetica del discorso indiretto libero che assume, come si è detto, i toni della più audace innovazione soprattutto in alcuni racconti degli anni Ottanta. Ma non sembra possibile definire il problema attraverso il solo dato stilistico espressivo, sia pure correlato ad una più ampia interpretazione storico-culturale delle scelte del romanziere: occorre costantemente proiettare la varietà delle soluzioni enunciative sul modo stesso di rapportarsi dello scrittore con la materia che forma il suo universo narrativo; ancora, appunto, sul modo di oggettivare questa materia.

Una pagina di Capuana disegna con vivacità e con ottimistico entusiasmo scientista l'intervento dell'autore sul dato che elaborerà nell'opera: « Quando il materiale è lì pronto, il romanziere moderno fa precisamente come lo scienziato moderno. Questi è poeta, è creatore, è romanziere anche lui. La natura gli porge dei fatti; ma egli non saprebbe che farsene se non sapesse anche di poter arrivare a cavarle di mano la cosa più importante: il vivo processo di quei fatti. Allora lo scienziato cerca, tenta di compenetrarsi con quei fatti, si sforza, sto per dire, di diventar Natura; e a furia d'immaginazione — domandatelo ai grandi filosofi — combina, rifà un processo che la Natura, gelosa dei suoi segreti, vorrebbe tenergli nascosto; e quando riesce — non vi paia una bestemmia — si mette quasi pari con Dio »[43].

La rielaborazione artistica della materia scelta avviene nella teoria di Capuana secondo la prospettiva unificante del « processo naturale »: la natura cioè ordina sui binari obbligati dei suoi meccanismi una serie di eventi che paiono scaturire meccanicamente dallo stato di partenza. Si è visto più volte come Verga non condivida fino in fondo il determinismo naturalista, nemmeno riformulato nella idea capuaniana della " forma ", a metà strada tra De Sanctis e De Meis: ma vanno però ricordate le prese di posizione sull'opera come *organismo autonomo*, che, soprattutto in questa prima metà degli anni Ottanta, si possono accostare alle pagine di *Per l'arte*. E l'idea della *naturalità* del modo di strutturare la materia romanzesca si pone realmente come una prospettiva unificante dei procedimenti veristi di quest'epoca. Nel '59, scrivendo a

[43] L. CAPUANA, *Per l'arte...*, p. 112; sulla lettura dell'opera verghiana in *Per l'arte*, cfr. C. A. MADRIGNANI, *Capuana...*, p. 228 e sg.

Guido Mazzoni, Verga ribadiva la propria fedeltà a questa posizione:

> io credo che ogni soggetto e ogni azione sieno suscettibili di destare forte e profonda commozione, quello che suol dirsi interesse, purché sentiti e riprodotti sinceramente e fortemente, senza bisogno di scoprire il movente interiore, purché la sua manifestazione esterna sia così evidente e *necessaria da far vedere vivi e reali* i personaggi come li incontriamo nella vita. A questa *necessità,* a questa corrispondenza interiore, si collegano stretti quegli ardimenti di parole e di stile che Ella ha ragione di notare, ma di cui non saprei fare a meno [44].

Il rifiuto della soluzione meccanica della narrazione, esterna in qualche modo ad essa, è tutto in direzione di un preciso criterio di obiettività. « È facile constatare — scrive in merito Riccardo Scrivano — che la sua (di Verga) maggior sobrietà nella raffigurazione dei personaggi e dei loro sentimenti, sono tutti risultati di un addentrarsi sempre più a fondo in quella realtà che ha dinanzi, lo sforzo di non " raccontarla lui ", ma di riuscire di farla raccontare da sé » [45]. È un'obiettivazione che si mantiene rigorosa pure se " sfaccettata ", secondo l'esito proprio di quell'articolazione delle forme enunciative di cui si è detto. Scrive ancora Scrivano a proposito dei *Malavoglia*: « La voce narrante ha già fatto una cernita dei fatti e ha puntato sulla rappresentazione di quelli che testimoniano a fondo di come è la realtà in cui ci si muove ... Con le frequenti spezzature del tessuto, col passaggio da un personaggio ad un altro, non tanto volto a costituire una galleria di tipi, quanto a dare il senso della

[44] Lettera a Guida Mazzoni del 9 aprile 1890 ora in G. VERGA, *I grandi romanzi*, ed. cit., p. 777

[45] R. SCRIVANO, *La narrativa di Giovanni Verga*, Roma, Bulzoni, 1981, p. 186.

diversità della realtà, colla differenziazione delle voci e delle opinioni, Verga mette in opera una rappresentazione complessa, non regolata secondo un filo logico, ma sfaccettata così come sfaccettata è la sua base »[46].

La pluralità delle voci messe in campo orientano ovviamente il testo verso una resa particolare dell'evento: ne sanciscono e sottolineano in primo luogo la sua natura essenzialmente *orale*, detta, da restituire nel dialogo, nel discorso diretto o indiretto libero, strumento supremo, nella sua duttilità e nella sua capacità di dar vita ad audaci *raccourcis* narrativi, di tale strategia di scrittura[47]. In una lettera a Federico De Roberto, dell'88, Verga ribatte l'accusa di pessimismo mossa ai naturalisti (ai quali polemicamente si assimila):

> Protesto contro l'accusa che i naturalisti (...) veggono nero. Veggono, o vogliono vedere e far vedere le cose come sono. E solo quando ci riescono fanno opera d'arte. L'ideale sarebbe di mettere in piedi *des bons hommes* come diceva Flaubert vivi e veri e perciò senza lisciarli e accomodarli ad immagine e similitudine dello scrittore. Ora gli idealisti non riescono a nascondere i guanti e gli occhiali blu, ecc. Tutta la questione dello stile e della lingua, come hai detto giustamente, è questione di colore, strettamente e necessariamente

[46] Ivi, pp. 146-148. Sul modo in cui Verga organizza i contenuti della propria opera, soprattutto in relazione ai modelli contemporanei della Scapigliatura, v. R. SCRIVANO, *Il Verga tra Scapigliatura e Verismo*, in « Belfagor », XX, 1965, pp. 653-663. Sulla focalizzazione dei personaggi attraverso la loro relazione con la folla (« essi acquistano la loro « densità » da una posizione in mezzo alla folla, da uno sguardo diretto del narratore che li oppone alla folla del paese, ma anche sotto lo sguardo di questa stessa folla »), v. P. DE MEIJER, *Costanti del mondo verghiano*, Caltanissetta, Sciascia, 1969, p. 59 e sg. La citazione è a p. 89.

[47] Interessante il riconoscimento delle diverse modalità enunciative interagenti nel testo dei *Malavoglia* nella lettura di un contemporaneo, Carlo Del Balzo, da una sua lettera inedita indirizzata al Verga da Napoli il 10 maggio 1881 (manoscritto conservato presso il Fondo Verga della Biblioteca Universitaria Regionale di Catania).

legata ai personaggi non solo, ma a tutto il quadro, perché non stoni. E poiché mi hai tirato a recitare il credo, credo che la *rappresentazione* dell'osservazione psicologica è la cosa che ha maggiore importanza artistica e più efficace [48].

Quest'ultima affermazione indica una precisa scelta di campo: mantenendo costante la centralità del dato psicologico come nucleo irriducibile della fenomenicità del mondo, la sua rappresentazione consiste nel riuscire « a rendere *immediata* l'impressione artistica » [49]. Ciò è possibile grazie alla strategia di restituire il fenomeno, l'evento nel suo accadere esterno, meccanico, anche quando si tratti di un dato psicologico colto comunque nella sua evenemenzialità [50]. In ciò si realizza una riproposta dell'atteggiamento che implica il rispetto della compiutezza formale dell'evento — della sua rappresentazione — e l'abbandono di qualsiasi intrusione in essa da parte del discorso narrante [51]. Secondo Gian Paolo Marchi questa riproposta, che comporta in realtà un rifiuto dell'analisi tradizionale, è presente già nei romanzi " fiorentini ": « Fisiologia (e patologia) dell'amore costituiscono il prevalente oggetto di studio dei romanzi fiorentini, con una pertinacia monotematica che si spinge ben oltre quelle prove, e che fa venire in mente il notaro da Lentini e la scuola siciliana, e che non tralascia la discussione sull'*amor de lonh*; definita con l'affermazione che anche i rustici possono innamorarsi, come la Peppa di Gramigna,

[48] Lettera a Federico De Roberto del 18 agosto 1888, in *Verga, De Roberto, Capuana.* Catalogo della mostra a cura di A. Ciavarella, Catania, Giannotta, 1965, p. 117.

[49] Lettera a Emilio Treves del 19 luglio 1880; in L. e V. PERRONI, *Storia de « I Malavoglia »*, in « Nuova Antologia », XVI, 1940, n. 3, p. 124.

[50] V. *infra*, p. 34.

[51] Nell'accezione di E. Benveniste, contrapposto a *storia*, v. *infra*, p. 66, n. 73.

" senza vedere so 'namoramento". L'obiettivo non prevede comunque un diretto scandaglio dell'intimo; in *Eros* si proclama anzi la necessità di una preventiva vaccinazione contro " il germe funesto dell'esame " e contro il " fatale spirito d'analisi ", postulato morale che verrà riproposto a distanza di vent'anni, in termini di tecnica narrativa, in un passo spesso citato dell'intervista raccolta a Milano nel 1894 da Ugo Ojetti » [52].

Può essere utile ricordare, in proposito, un'altra pagina di *Eros* in cui è tematizzato il rifiuto del discorso analitico a beneficio di una stilizzazione del fatto, che non è però presentato come mero episodio linguistico, ma addirittura come scelta morale ed esistenziale. Pagina che, scritta nel '74, acquista un valore programmatico capace di proiettarsi ben al di là del romanzo, di cui essa accompagna uno degli ultimi snodi dell'intreccio. Alberto ritorna dalla cugina Adele con il carico — melodrammatico — di amare esperienze esistenziali che lo hanno formato e disilluso:

Ho letto chiaro, afferma, nella natura umana come in uno specchio: la maggior parte dei nostri dolori ce li fabbrichiamo da per noi: avveleniamo la festa della nostra giovinezza esagerando e complicando i piaceri dell'amore sino a farne risultare dei dolori, e intorbidiamo la serenità della nostra vecchiaia coi fantasmi di un'altra vita che nessuno conosce. Ecco il risultato della nostra civiltà. Ho visto dei selvaggi scotennarsi per la donna e per il ventre, ma fra di loro non ci sono suicidi, né *spleen*. Tutta la scienza della vita sta nel semplificare le umane passioni, e nel ridurle alle proporzioni naturali [53].

[52] G. P. Marchi, *Dallo " scatolino " all'ideale dell'ostrica. I romanzi fiorentini nella lettura di Giacomo Debenedetti*, in *I romanzi fiorentini...*, pp. 139-141

[53] G. Verga, *Eros*, Milano, Mondadori, 1976, p. 168.