

RAFFAELE MORABITO

UNITÀ METRICHE
NEL PRIMO CAPITOLO DEI *MALAVOGLIA*

1.1. Uno studio che si proponga di esaminare le unità metriche incluse in un testo italiano in prosa si scontra fin dall'inizio con l'obiezione del Parodi: « Questo concetto del verso nella prosa, per sé non è tale da contentare, come troppo meccanico; e d'altra parte io credo che ognuno possa persuadersi alla prima esperienza che non v'è breve pezzo di prosa giornalistica, dove non paiano fiorire versi in gran copia. La fattura del verso italiano e romanzo è così semplice, e le sue varie forme, dal quaternario o dal quinario al novenario e all'endecasillabo, sono così varie e così accomodanti, che comprendono tutti o quasi tutti i ritmi possibili, e quindi quasi tutti i ritmi della prosa »¹.

Certamente non si può disconoscere che lo studio dei segmenti prosastici costituiti come veri e propri versi sia lungi dall'essere esauritivo per una conoscenza della struttura ritmica del discorso, per esempio, di un romanzo. Il che è ovvio, se solo si considera che la prosa non è formata, come la poesia, da unità ritmiche equivalenti; ciò, se fa sì che essa venga percepita come meno formalizzata e più 'spontanea', al contempo ne rende più difficile la descrizione dal punto di vista ritmico. Ovviamente anche nei testi in prosa che includono al proprio interno un numero elevato di unità metriche permangono sempre segmenti non leggibili come versi, e quindi esse non possono ricoprirne tutta l'estensione. Donde la necessità di reperire strumenti più duttili per condurre lo studio del ritmo, come per esempio ha fatto Beccaria individuando l'unità melodica, definita: « quella porzione del discorso con senso proprio e con forma musicale determinata, compresa fra due pause sospensive, rilevate quasi sempre dai

¹ E. G. PARODI, *L'arte del periodo nelle opere volgari di Dante*, in *Lingua e letteratura*, a cura di G. Folena, Venezia, Neri Pozza, 1957, pp. 322-23; e cfr. anche G. L. BECCARIA, *Ritmo e melodia nella prosa italiana*, Firenze, Olschki, 1964.

segni d'interpunzione, che delimitano un'unica ' gittata ' sonora, senza soluzioni di continuità fonica »². Un simile concetto presenta dei limiti, che del resto lo stesso Beccaria non nasconde, per la sua empiricità (in realtà non è in linea di principio possibile una determinazione univoca delle singole unità melodiche); e d'altro canto nonostante Beccaria si occupi anche dell'elemento ritmico, esso pare in realtà sacrificato rispetto all'attenzione invece dedicata alle dimensioni sillabiche (il che non sarà accidentale, nel contesto di una lingua come l'italiano, ad isocronismo, appunto, sillabico³). Pure è concetto che, nonostante le possibili riserve, si potrà considerare operativamente utile, per lo meno finché non saranno elaborati strumenti atti a sostituirlo.

Riconosciuti i limiti d'uno studio delle unità metriche incluse negli scritti in prosa, resta tuttavia da verificare se un qualche frutto se ne possa ricavare e quale tal frutto possa essere. Si potrà, ad esempio, considerare non privo di significato il fatto che una frase od una proposizione si aprano o concludano con sintagmi aventi il ritmo di un verso codificato nella tradizione poetica. È da ritenere che il lettore, consapevolmente se si tratta di chi ha alle spalle una sia pur superficiale conoscenza delle patrie lettere (e tale doveva essere in genere in altri tempi, quando l'analfabetismo era ben più diffuso che ai nostri giorni e la letteratura privilegio di pochi colti), inconsapevolmente se è invece in possesso della capacità di leggere ma ignaro o scarsamente conscio dei moduli della cultura letteraria ufficiale (ed il romanzo era indirizzato, non meno che ai colti, a simili fruitori, che pur sempre conoscevano se non altro i ritmi delle cantate popolari); che il lettore, dunque, qualora s'imbatta all'inizio o alla fine di una frase in una cadenza, poniamo, di endecasillabo, ne venga rimandato ad una dimensione che, nell'ambito dell'universo della comunicazione verbale, si presenta come istituzionalmente diversa da quella del discorso prosastico in cui è inserita. Non a caso ho menzionato l'endecasillabo: il verso, cioè, maggiormente diffuso nella letteratura italiana, e quello in cui sono composti i poemi in

² G. L. BECCARIA, *Ritmo e melodia* cit., p. 97. Su tale volume cfr. la recensione di E. Bigi, in «Giornale storico della letteratura italiana», vol. CXLII, 1965, pp. 419-28.

³ Cfr. al riguardo P. M. BERTINETTO, «*Syllabic blood*» ovvero *l'italiano come lingua ad isocronismo sillabico*, in «Studi di grammatica italiana», vol. VI, 1977, pp. 69-96.

sciolti, che, slegati dal vincolo della rima, a prima vista possono sembrare più di altre forme strofiche prossimi alla prosa. Si aggiunga che la percezione del ritmo metrico doveva essere evidente più che a noi contemporanei ai lettori dei secoli andati, che ancora ne conservavano una coscienza meno attutita della nostra e per i quali il verso era strettamente associato alla recitazione orale. Tanto valga particolarmente per i secoli precedenti al XIX, quando vigeva autorevole la norma che, in ossequio alla distinzione ben rilevata fra poesia e prosa, faceva divieto d'includere in quest'ultima segmenti che coincidessero con possibili versi. Ma anche cent'anni fa la percezione del ritmo poetico doveva essere più desta di oggi, in un'epoca in cui ancora si scrivevano versi regolari; in cui l'esperienza montiana non era più lontana di quanto lo sia da noi quella di un Pascoli o di un D'Annunzio; in cui le innovazioni metriche erano quelle descritte in un noto saggio di Contini ed il verso libero ancora di là da venire⁴.

Tutto ciò ovviamente non accredita ipotesi del tipo di quella avanzata dal Petrini a proposito dei decasillabi inclusi nei *Promessi Sposi*, e cioè che la loro presenza s'infittisca in corrispondenza dei luoghi in cui maggiore è la tensione lirica, di modo che si presenterebbero allora quasi come marche di tale liricità, la quale per esprimersi sceglierebbe le misure d'un dettato ad essa più consono⁵. D'altronde è opportuno tener presente quanto ribadito di recente da Beccaria: che i procedimenti tecnici e le figure ritmiche non hanno significato di per sé, ma nella loro concreta collocazione entro un testo, nell'interazione con gli altri livelli che quel testo vengono a costituire, in particolare con quello semantico⁶. Ed anche per un'opera come il *Decameron*, la presenza, sottolineata da Branca⁷, di tratti di prosa versificata in luoghi in cui più forte è la tensione emotiva, per essere valutata correttamente va intesa non come fattore di astratta 'poeticità' ed elemento in sé di riuscita 'estetica', ma come attivamento intenzionale da parte dell'autore, in frangenti che egli percepisce nodali all'interno della propria narrazione, di tecniche scritte

⁴ Cfr. G. CONTINI, *Innovazioni metriche italiane fra Otto e Novecento*, in *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970.

⁵ Cfr. D. PETRINI, *Con Manzoni artista*, in *Dal Barocco al Decadentismo*, a cura di V. Santoli, Firenze, Le Monnier, 1957. Analoga asserzione del Lisio a proposito del periodo dantesco era stata contestata dal Parodi (in *L'arte del periodo* cit.).

⁶ Cfr. G. L. BECCARIA, *L'autonomia del significante*, Torino, Einaudi, 1975

⁷ Cfr. V. BRANCA, *Boccaccio medievale*, Firenze, Sansoni, 1970³.

codificate (lo ha mostrato lo stesso Branca) e sentite quali particolarmente nobili e ricche di possibilità espressive. Quello che tuttavia si può tentare è di utilizzare il rilevamento delle unità metriche incluse nel discorso in prosa al fine di perseguire una sua più precisa caratterizzazione dal punto di vista ritmico. Esperimento che, con tutti i limiti ad esso inerenti, ci conduce a lavorare su unità note per essere costitutive di altri contesti. Lo studio delle unità metriche inserite nel tessuto della prosa si porrebbe allora come momento (è difficile precisare in qual misura rilevante) dello studio complessivo del ritmo prosastico.

1.2. Resta da chiedersi se e fino a che punto l'inserzione di versi nel corpo della prosa sia un fatto che riguarda la particolarità del discorso di un singolo autore e fino a che punto invece non sia da rapportare più in generale agli statuti della lingua: se cioè sia un fatto di lingua o di stile. Nel campo della poesia secondo Bertinetto « si deve necessariamente riconoscere una dimensione stilistica al problema del ritmo »⁸; per la prosa invece depongono in senso contrario le affermazioni citate di Parodi e di Beccaria, il quale osserva pure che « gli elementi ' musicali ' del linguaggio passibili d'essere studiati con metodo statistico sono per loro natura legati ad una tradizione normativa radicata nella struttura dell'idioma, in quanto appartengono più all'ambito linguistico che allo stile soggettivo »⁹. Pure non si parla spesso della musicalità tipica, per esempio, di un certo narratore? È Beccaria a constatare come sia ovvio riconoscere un prosatore e distinguerlo dagli altri sulla base della tessitura ritmica che gli è propria¹⁰. Anche in prosa, insomma — per lo meno in quella che si suol designare come prosa artistica — il senso complessivo risulta dall'interagire dei diversi livelli dell'espressione (ritmico, semantico etc.). E per quanto le figure del ritmo possano discendere spesso dal caso, siamo pur sempre legittimati a pensare che si tratti di un caso astuto. Ammesso che abbia una sua validità per la poesia quanto affermato da Fónagy, che il rapporto fra forma e contenuto

⁸ P. M. BERTINETTO, *Ritmo e modelli ritmici*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1973, p. 157.

⁹ G. L. BECCARIA, *Ritmo e melodia* cit., p. 69.

¹⁰ Cfr. G. L. BECCARIA, *Ritmo e melodia* cit., p. 4.

corrisponde a quello fra conscio e inconscio¹¹, sarà legittimo cancellare del tutto una simile equazione passando al campo della prosa? (E ciò si dica senza voler accedere all'idea che lo stile del poeta rappresenti, come dice Fónagy, « una specie di *messaggio permanente* » più profondo di quello espresso dalle enunciazioni esplicite delle singole opere). Resta comunque il fatto che, ne sia o meno consapevole l'uso da parte dello scrivente, le figure ritmiche vengono comunque a costituire la superficie del testo e concorrono a concretarne il senso.

2.1. Il primo capitolo dei *Malavoglia* si apre e si chiude con due unità metriche, sequenze di parole organizzate ritmicamente in modo che coincide con quello proprio di un verso individuato, nella fattispecie dell'endecasillabo. Nel corso del capitolo simili unità compaiono numerose.

Un tempo i Malavoglia erano stati numerosi come i sassi della strada vecchia di Trezza; ce n'erano persino ad Ognina, e ad Aci Castello, / tutti buona e brava gente di mare, / proprio all'opposto di quel che sembrava / dal nomignolo, come dev'essere*¹⁰. Veramente nel libro della parrocchia si chiamavano Toscano, ma questo non voleva dir nulla, poiché da che il mondo era mondo, / all'Ognina, a Trezza e ad Aci Castello, / li avevano sempre conosciuti / per Malavoglia, / di padre in figlio, che avevano sempre avuto delle barche sull'acqua, e / [delle tegole al sole. / Adesso a Trezza] / non rimanevano che i Malavoglia / di padron 'Ntoni, quelli della casa / del nespolo, e della Provvidenza* ch'era ammarrata sul greto, sotto il lavatoio, accanto / alla Concetta* dello zio Cola⁽¹⁰⁾, e alla paranza di padron Fortunato Cipolla*.

Le burrasche che avevano disperso / di qua e di là gli altri Malavoglia, erano passate senza far gran danno sulla casa del nespolo e sulla barca ammarrata sotto il lavatoio; e padron 'Ntoni, per spiegare il miracolo, soleva / dire, [mostrando il pugno chiuso — un pugno / che] / sembrava fatto di legno di noce — Per menare il remo bisogna che le cinque dita s'aiutino l'un l'altro.

Diceva pure, — Gli uomini son fatti / come le dita della mano: [il dito / grosso deve far da dito] grosso, e il dito piccolo deve far da dito piccolo.

E la famigliuola di padron 'Ntoni era realmente disposta come le dita della mano. *Prima veniva lui, il dito grosso, che comandava*

¹¹ Cfr. I. FÓNAGY, *Il linguaggio poetico: forma e funzione*, in AA.VV., *I problemi attuali della linguistica*, Milano, Bompiani, 1968.

le feste e le quarant'ore; poi suo figlio Bastiano, [*Bastianazzo**, / perché era grande e grosso] quanto il San Cristoforo che c'era dipinto sotto l'arco della pescheria della città; e così grande e grosso com'era filava diritto alla manovra comandata, e non si sarebbe soffiato il naso se suo padre non gli avesse detto « soffiati il naso » tanto che s'era tolta in moglie la* Longa* quando gli avevano detto « pigliatela ». Poi veniva la Longa, [*una piccina / che badava a tessere*], salare le acciughe, e far figliuoli, da buona massaia; infine i nipoti, in ordine di anzianità: 'Ntoni, il maggiore, un bighellone di vent'anni, che si buscava tutt'ora qualche scappellotto dal nonno, e qualche pedata più giù per rimettere l'equilibrio, quando lo scappellotto era stato troppo forte; Luca, « che aveva più giudizio del grande » ripeteva il nonno; Mena (Filomena) soprannominata « Sant'Agata » perché stava sempre al telaio, e si suol dire / « donna di telaio, / gallina di pollaio, / e triglia di gennaio »; Alessi (Alessio) un moccioso tutto suo nonno colui!; e Lia (Rosalia) ancora né carne né pesce. — Alla domenica, quando entravano in chiesa, l'uno dietro l'altro, pareva una processione.

Padron 'Ntoni sapeva anche certi motti* e proverbi che aveva sentito dagli antichi*, « perché il motto degli antichi mai menti »: — « Senza pilota barca non cammina » — « Per far da papa bisogna saper far da sagrestano » — oppure — « Fa il mestiere che sai, / che se non arricchisci camperai » — « Contentati di quel che t'ha fatto tuo padre; se non altro non sarai un birbante » ed altre sentenze giudiziose.

Ecco perché la casa del nespolo prosperava, e padron 'Ntoni passava per testa quadra, al punto che a Trezza l'avrebbero fatto consigliere comunale, se don Silvestro, il segretario, il quale la sapeva lunga, non avesse predicato che era un codino marcio, un reazionario / di quelli che proteggono i Borboni, e che cospirava per il ritorno di Franceschello, onde poter spadroneggiare nel villaggio, / come spadroneggiava in casa propria.

Padron 'Ntoni invece non lo conosceva neanche di vista Franceschello, e badava agli affari suoi, e soleva dire: « Chi ha carico di casa non può dormire quando vuole » perché « chi comanda ha da dar conto ».

Nel dicembre 1863, 'Ntoni, il maggiore dei nipoti, era stato chiamato per la leva di mare. Padron 'Ntoni allora era corso dai pezzi grossi del paese, / che son quelli che possono aiutarci. Ma don Giammaria, il vicario, gli avea risposto che gli stava bene, e questo era il frutto di quella rivoluzione di satanasso che avevano fatto collo sciorinare il fazzoletto tricolore dal campanile. Invece don Franco lo speciale si metteva a ridere fra i peli della barbona, e gli giurava fregandosi le mani / che se arrivavano a mettere assieme un po' di repubblica, tutti quelli della leva e delle tasse li avrebbero

presi a calci nel sedere, ch  soldati non ce ne sarebbero stati pi , e invece tutti sarebbero andati alla guerra, se bisognava. Allora padron 'Ntoni lo pregava e / lo strapregava per l'amor di Dio di fargliela presto la repubblica, prima che suo nipote 'Ntoni andasse soldato, come se don Franco ce l'avesse in tasca; tanto che lo speciale fin  coll'andare in collera. Allora don Silvestro il segretario si smascelava dalle risa a quei discorsi, e finalmente disse lui che con un certo gruzzoletto fatto scivolare in tasca a tale e tal altra persona che sapeva lui, avrebbero saputo trovare a suo nipote un difetto da riformarlo. Per disgrazia il ragazzo era fatto con coscienza, come se ne fabbricano ancora ad Aci Trezza, e il dottore della leva, quando si vide dinanzi quel pezzo di giovanotto, gli disse che aveva il difetto di esser piantato come un pilastro su quei piedacci che sembravano pale di ficodindia; ma i piedi fatti a pala di ficodindia ci stanno meglio degli stivalini / stretti sul ponte di una corazzata, / in certe giornataccie; e perci  si presero 'Ntoni senza dire « permettete ». La Longa, mentre i coscritti erano condotti / in quartiere, trottando trafelata / accanto al passo lungo del figliuolo, gli andava raccomandando di tenersi sempre sul petto l'abitino della Madonna, e di mandare le notizie ogni volta che tornava qualche conoscente dalla citt , che poi gli avrebbero mandati i soldi per la carta.

Il nonno, da uomo, non diceva nulla; / ma si sentiva un gruppo nella gola / anch'esso, ed evitava di guardare in / faccia la nuora, quasi ce l'avesse con lei. Cos  se ne tornarono ad Aci Trezza zitti zitti e a capo chino. Bastianazzo, che si era sbrigato in fretta dal disarmare la Provvidenza*, per andare ad aspettarli in capo alla via, come li vide comparire a quel modo, mogi mogi e colle scarpe in mano, non ebbe animo di aprir bocca, e se ne torn  a casa con loro. La Longa corse subito a cacciarsi in cucina, quasi avesse furia di trovarsi a quattr'occhi colle vecchie stoviglie, e padron 'Ntoni / disse al figliuolo:

— Va a dirle qualche cosa, a quella poveretta; non ne pu  pi .

Il giorno dopo tornarono tutti / alla stazione [di Aci Castello ¹⁰ / per veder passare] il convoglio dei coscritti che andavano a Messina, e aspettarono pi  di un'ora, pigiati dalla folla, / dietro lo steconato. Finalmente giunse il treno, e si videro tutti quei ragazzi che annaspavano, col capo fuori dagli sportelli, come fanno i buoi quando sono condotti alla fiera. I canti, le risate e il baccano erano tali che sembrava la festa di Trecastagni, e nella ressa e nel frastuono ci si dimenticava perfino quello stringimento di cuore che si aveva prima.

— Addio 'Ntoni! — Addio mamma! — Addio! ricordati! ricordati! L  presso, sull'argine della via, c'era la Sara di comare Tudda, a mietere l'erba pel vitello; ma comare Venera la* Zuppidada* andava soffiando che c'era venuta per salutare 'Ntoni di padron 'Ntoni, col quale si parlavano dal muro / dell'orto, li aveva visti lei,

con quegli occhi che dovevano mangiarseli i vermi. Certo è che 'Ntoni salutò la Sara colla mano, ed ella rimase colla falce in pugno a / guardare finché il treno non si mosse. Alla Longa, l'era parso rubato a lei quel saluto; e molto tempo dopo, ogni volta che incontrava la Sara di comare Tudda, nella piazza o al lavatoio, le voltava le spalle.

Poi il treno era partito / fischiando e strepitando / in modo da mangiarsi / i canti e gli addii. E dopo che i curiosi si furono dileguati, non rimasero che alcune donnicciuole e qualche povero diavolo, che si tenevano ancora stretti ai pali dello steconato, senza saper perché. Quindi a poco a poco si sbrancarono anch'essi, e padron 'Ntoni, indovinando che la nuora dovesse avere la bocca amara, le pagò due centesimi di acqua col limone.

Comare Venera la Zuppidda¹⁰, / per confortare comare la Longa, le andava dicendo: — Ora mettetevi il cuore in pace¹⁰, / che per cinque anni bisogna fare¹⁰ / come se vostro figlio fosse morto, / e non pensarci più.

Ma pure ci pensavano sempre, nella casa del nespolo, o per certa scodella che le veniva tutti i giorni sotto mano alla Longa nell'apparecchiare il deschetto, o a proposito di certa ganza che 'Ntoni sapeva fare meglio di ogni altro alla funicella della vela, e quando si trattava di serrare una scotta tesa come una corda di violino, o di alare una parommella che ci sarebbe voluto l'argano. Il nonno [ansimando cogli obi! ooohi! / intercalava] — Qui ci vorrebbe 'Ntoni — oppure — Vi pare che io abbia il polso di quel ragazzo? La madre, mentre ribatteva il pettine / sul telaio — uno! due! tre! — pensava a quel bum bum della macchina che le aveva portato via il figliuolo, e le era rimasto sul cuore, in quel gran sbalordimento, e le picchiava ancora il petto, — uno! due! tre!

Il nonno poi aveva certi singolari argomenti per confortarsi, e per confortare gli altri: — Del resto, volete che vel dica? Un po' di soldato gli farà bene a quel ragazzo; ché il suo [paio di braccia gli piaceva / meglio] [di portarsele a spasso la domenica,] anziché servirsene a buscarsi il pane.

Oppure: — Quando avrà provato il pane salato che si mangia altrove, non si lagnerà più della minestra di casa sua.

Finalmente arrivò da Napoli la prima lettera di 'Ntoni, che mise in rivoluzione tutto il vicinato. Diceva che le donne, in quelle parti là, scopavano le strade colle gonnelle di seta, e che sul molo c'era il teatro di Pulcinella, e si vendevano delle pizze, a due centesimi, di quelle che mangiano i signori, e senza soldi non ci si poteva / stare, e non era come a Trezza, [dove / se non si andava all'osteria] della Santuzza* non si sapeva come spendere un baiocco. — Mandiamogli dei soldi per comperarsi le pizze, al goloso! brontolava padron 'Ntoni; già lui non ci ha colpa, è fatto così; è fatto

come i merluzzi, che abbocherebbero un chiodo arrugginito. *Se non l'avessi tenuto a battesimo* su queste braccia, direi che don Giammaria gli ha messo in bocca dello zucchero invece di sale.

La *Mangiacarrubbe**, quando al lavatoio *c'era anche Sara di comare Tudda*, / *tornava a dire*:

— *Sicuro! le donne vestite di seta* aspettavano apposta *'Ntoni di padron 'Ntoni per rubarselo*; che non ne avevano visti mai dei cetriuoli laggiù!

Le altre si tenevano i fianchi dal ridere, e d'allora in poi le ragazze inacidite lo chiamarono « cetriuolo ».

'Ntoni aveva mandato anche il suo ritratto, l'avevano visto tutte le ragazze del lavatoio, *come la Sara di comare Tudda* lo faceva passare di mano in mano, sotto il grembiule, e la Mangiacarrubbe schiattava dalla gelosia. Pareva San Michele Arcangelo in carne ed ossa, *con quei piedi posati sul tappeto*, e quella cortina sul capo, come quella della Madonna dell'Ognina, *così bello, liscio e ripulito* che non l'avrebbe riconosciuto più la mamma che l'aveva fatto; e la povera Longa non si saziava *di guardare il tappeto e la cortina* e quella colonna contro cui il suo ragazzo stava ritto impalato, *grattando colla mano la spalliera / di una bella poltrona; e ringraziava Dio e i santi* che avevano messo il suo figliuolo in mezzo a tutte quelle galanterie. Ella teneva il ritratto *sul canterano, sotto la campana del Buon Pastore — che gli diceva le avemarie* ⁽¹⁰⁾ — / *andava dicendo la Zuppidda* ¹⁰, / *e si credeva di averci un tesoro / sul canterano*, mentre suor Mariangela la Santuzza ce ne aveva un altro, tal quale chi voleva vederlo, che glielo aveva regalato compare Mariano *Cinghialenta**, e lo teneva inchiodato sul banco dell'osteria, dietro i bicchieri.

Ma dopo un po' di tempo *'Ntoni aveva pescato un camerata* che sapeva di lettere, e si sfogava a lagnarsi della vitaccia di bordo, della disciplina, dei superiori, *del riso lungo e delle scarpe strette*. — Una lettera che non valeva i venti centesimi della posta! borbottava padron 'Ntoni. La Longa se la prendeva con quegli sgorbj, che sembravano ami di pescheluna, e *non potevano dir nulla di buono*. / *Bastianazzo dimenava il capo* e faceva segno di no, che così non andava bene, e *se fosse stato in lui ci avrebbe messo sempre delle cose allegre*, da far ridere il cuore agli altri, *lì sulla carta*, — e vi appuntava un dito grosso come un regolo da forcola — se non altro per compassione *della Longa, la quale, poveretta*, non si dava pace, e sembrava una gatta che avesse perso i gattini. Padron 'Ntoni *andava di nascosto a farsi leggere* la lettera dallo speciale, e poi da don Giammaria, che era del partito contrario, affine di sentire le due campane, e *quando si persuadeva che era scritto proprio così*, ripeteva con Bastianazzo, e con la moglie di lui:

— *Non ve lo dico io che quel ragazzo avrebbe dovuto nascer*

ricco, come il figlio di padron Cipolla, per stare a grattarsi la pancia senza far nulla!

Intanto l'annata era scarsa e il pesce bisognava darlo per l'anima dei morti, ora che i cristiani *avevano imparato a mangiar carne* anche il venerdì come tanti turchi. Per giunta le braccia rimaste a casa non bastavano più al governo della barca, e alle volte bisognava prendere a giornata Menico *della* Locca**, o qualchedun altro. *Il re faceva così, che i ragazzi / se li pigliava per la leva quando* erano atti a buscarsi il pane; *sinché erano di peso alla famiglia*, avevano a tirarli su per soldati; e bisognava *pensare ancora che [la Mena entrava / nei diciassett'anni]*, e cominciava a far voltare *i giovanotti quando andava a messa*. « L'uomo è il fuoco, e la donna è la stoppa: viene il diavolo e soffia ». Perciò *si doveva aiutarsi colle mani e coi piedi per mandare avanti quella barca della casa del nespolo*.

Padron 'Ntoni adunque, per menare avanti la barca, aveva combinato con lo zio Crocifisso *Campana* di* legno** un negozio di certi lupini da comprare *a credenza per venderli a Riposto*, dove *compare Cinghialenta aveva detto / che c'era un bastimento di Trieste* a pigliar carico. Veramente i lupini erano un po' avariati; ma non ce n'erano altri a Trezza, e quel furbaccio di Campana di legno *sapeva pure che la Provvidenza** se la mangiavano inutilmente il sole e l'acqua, dov'era ammarrata sotto il lavatoio, senza far nulla; perciò si ostinava a fare il minchione. — Eh? non vi conviene? lasciateli! Ma un centesimo di meno non posso, in coscienza! che l'anima ho da darla a Dio! — *e dimenava il capo che pareva una campana senza baticchio davvero*. Questo discorso avveniva sulla porta della chiesa dell'Ognina, la prima domenica di settembre, che era stata la festa della Madonna, con gran concorso di tutti i paesi vicini; e c'era anche *compare Agostino Piedipapera**, il quale colle sue barzellette *riuscì a farli mettere d'accordo sulle due onze e dieci a salma, da pagarsi « col violino » / a tanto il mese*. [*Allo zio Crocifisso / gli finiva*] [*sempre così*], che gli facevano chinare il capo per forza, come Peppinino, perché aveva il maledetto vizio di non saper dir di no. — Già! voi non sapete dir di no, quando vi conviene, sghignazzava Piedipapera. *Voi siete come le... e disse come*.

Allorché la Longa seppe del negozio dei lupini, dopo cena, mentre si chiacchierava coi gomiti sulla tovaglia, rimase a bocca aperta; come se quella grossa somma di quarant'onze se la sentisse sullo stomaco. [*Ma le donne hanno il cuore piccino*¹⁰, / e] padron 'Ntoni *dovette spiegarle*⁽¹⁰⁾ / *che se il negozio andava bene c'era / del pane per l'inverno, e gli orecchini / per Mena, e Bastiano / avrebbe potuto / andare e venire / in una settimana da Riposto*, con Menico della Locca. Bastiano *intanto smoccolava la candela* senza dir nulla. Così fu *risolto il negozio dei lupini, / e il viaggio della Provi-*

denza*, che era la più vecchia delle barche del villaggio, ma aveva il nome di buon augurio. Maruzza se ne sentiva sempre il cuore nero, ma non apriva bocca, perché non era affar suo, e si affacciava zitta zitta a mettere in ordine la barca e ogni cosa pel viaggio, il pane fresco, l'orciolino coll'olio, le cipolle, il cappotto foderato di pelle, sotto la pedagna e nella scuffetta.

Gli uomini avevano avuto un gran da fare tutto il giorno, con quell'usuraio dello zio Crocifisso, il quale aveva venduto la gatta nel sacco, e i lupini erano avariati. Campana di legno diceva che lui non ne sapeva nulla, come è vero Iddio! « Quel ch'è di patto non è d'inganno »; che l'anima lui non doveva darla ai porci! e Piedipapera schiamazzava e bestemmava come un ossesso per metterli d'accordo, giurando e spergiurando che un caso simile non gli era capitato da che era vivo; e cacciava le mani nel mucchio dei lupini e li mostrava a Dio e alla Madonna, chiamandoli a testimoni. Infine, rosso, scalmanato, fuori di sé, fece una proposta disperata, e la piantò in faccia allo zio Crocifisso rimminchionito, e ai Malavoglia coi sacchi in mano: — Là! pagateli a Natale, invece di pagarli a tanto al mese, e ci avrete un risparmio di un tarì a salma! La finite ora, santo diavolone? — E cominciò a insaccare — In nome di Dio, e uno!

La Provvidenza* partì il sabato verso sera, e doveva esser suonata l'avemaria, sebbene la campana non si fosse udita, perché mastro Cirino il sagrestano era andato a portare un paio di stivali nuovi a don Silvestro il segretario; in quell'ora le ragazze facevano come uno stormo di passere attorno alla fontana, e la stella della sera era già bella e lucente, che pareva una lanterna appesa all'antenna della Provvidenza*. Maruzza colla bambina in collo se ne stava sulla riva, senza dir nulla, intanto che suo marito sbrogliava la vela, / e la Provvidenza* si dondolava¹⁰ / sulle onde rotte [dai faraglioni*¹⁰ / come un'anitroccola.] / — « Scirocco chiaro e tramontana scura, / mettiti in mare senza paura¹⁰ », / diceva padron 'Ntoni dalla riva, / guardando verso la montagna tutta / nera di nubi.

Menico della Locca, il quale era nella Provvidenza* con Bastianazzo, gridava qualche cosa / che il mare si mangiò. — Dice che i denari potete mandarli a sua madre, la Locca, perché suo fratello è senza lavoro; aggiunse Bastianazzo, e questa fu / l'ultima sua parola che si udì.¹²

¹² G. VERGA, *I Malavoglia*, in *I grandi romanzi*, a cura di F. Cecco e C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1972, pp. 9-18. Qui, come nelle citazioni che seguiranno, il corsivo indica le unità metriche (qualora invece il corsivo sia dell'autore ciò viene segnalato con un asterisco); in caso di tratti in corsivo più lunghi, le barre separano unità metriche contigue; qualora siano possibili accavallamenti di diverse unità metriche la barra indica il limite di una delle due, mentre l'altra è delimitata da parentesi

Si può constatare che la frequenza di segmenti strutturati come endecasillabi è notevole, tanto da coprire all'incirca un terzo dell'estensione del discorso. D'altronde una delimitazione assolutamente precisa delle unità metriche è problematica. Una sequenza come: « poi suo figlio Bastiano, Bastianazzo, perché era grande e grosso » presenta una duplice possibilità: « Bastianazzo » può essere tanto il secondo emistichio dell'endecasillabo *a maiore*: « poi suo figlio Bastiano, Bastianazzo », quanto il primo dell'endecasillabo *a minore*: « Bastianazzo, perché era grande e grosso ». Né questo è l'unico esempio d'un simile accavallamento, il quale evidentemente dipende dalla stessa natura del discorso prosastico, che non è costituito da una serie di segmenti equivalenti come lo è invece quello poetico¹³, e quindi la delimitazione di un'unità metrica non può essere determinata dalla contiguità con altre unità omologhe. Ovviamente, come già accennato, l'individuazione dei segmenti da considerare come unità metriche dovrà attenersi a precisi criteri, per esempio tener conto delle pause, come sottolineava Parodi (« chi trascuri le pause commette un vero errore »¹⁴), o, se si preferisce, delle unità melodiche; ciò non nel senso di cercare la coincidenza fra unità metrica ed unità melodica ma in quello di evitare bruschi tagli, dissociando per esempio il sostantivo dall'articolo o dalla preposizione, con procedimento non consentito dalla norma poetica: il che in pratica vuol dire rispetto delle unità semantico-sintattiche. Vero è che proprio attorno a quegli anni apparivano in poesia esempi di simili trasgressioni; si trattava però di consapevoli esperimenti d'avanguardia, programmaticamente innovatori¹⁵. Ma perché una sequenza fosse colta come verso in un contesto non poetico era necessario invece che le norme canoniche venissero rispettate. D'altronde se anche può darsi il caso d'una medesima unità metrica che includa segmenti appartenenti ad unità melodiche

quadre. I decasillabi sono segnalati da un 10 in esponente (se il numero è tra parentesi è possibile la scansione sia come decasillabo sia, computando un'eventuale diresi o dialefe, come endecasillabo).

¹³ In senso più lato sulla problematica del testo poetico come composizione formata da « elementi equivalenti ripetuti », differenziata dalla prosa, cfr. J. M. LOTMAN, *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1972, p. 101 e sgg.

¹⁴ E. G. PARODI, *L'arte del periodo* cit., p. 323.

¹⁵ Cfr. A. GIRARDI, *La lingua poetica tra Scapigliatura e Verismo*, in « Giornale storico della letteratura italiana », vol. CLVIII, 1981, pp. 573-99.

diverse (per esempio: « Diceva pure: — Gli uomini son fatti »), è tuttavia importante notare la coincidenza della pausa sintattica con la cesura. Insomma, la mancanza d'una serie continua di elementi ritmici equivalenti determina il fatto che le unità metriche presenti nel testo diventino percettibili solo nella misura in cui coincidono con unità di altri livelli (melodiche, sintattiche).

Si tenga presente inoltre, per la determinazione delle unità metriche, la particolare natura delle congiunzioni, che hanno appunto la funzione di collegare due proposizioni e di conseguenza non appartengono né all'una né all'altra. In una sequenza come: « perché il motto degli antichi mai menti », la congiunzione causale introduce un'aspettativa adempiuta dalla frase che segue, la quale può considerarsi come iniziale anche se in realtà, qualora volessimo identificare un'unità melodica, dovremmo farla partire da quel « perché ».

Da notare infine come in certi casi la mancata coincidenza con le unità sintattiche e melodiche possa essere giustificata dall'inserimento in una sequenza di più unità metriche, la quale determina la percezione del ritmo del verso, che altrimenti resterebbe inoperante. Un esempio: « ci stanno meglio degli stivalini / stretti sul ponte di una corazzata, / in certe giornate »; ovvero: « colle vecchie stoviglie, e padron 'Ntoni / disse al figliuolo »: dove basta un emistichio a creare l'effetto di sequenza, tanto più che cesura e pausa sintattica coincidono.

Il fatto tuttavia che permangano ambiguità nella determinazione delle unità metriche, come è evidente nel caso citato degli accavallamenti, rinvia alla natura del discorso romanzesco. Che è discorso in prosa, con le conseguenze accennate per quanto riguarda la percezione al suo interno di ritmi metrici. Ed è, inoltre, discorso scritto. « Ciò che separa il romanzo dalla narrazione, (e dall'epico in senso stretto) », ha notato Benjamin, « è il suo riferimento in senso strettissimo al libro. [...] Il romanzo si distingue da tutte le altre forme di letteratura in prosa — fiaba, leggenda, e anche novella — per il fatto che non esce da una tradizione orale e non ritorna a confluire in essa ». E più oltre: « Chi ascolta una storia è in compagnia del narratore; anche chi legge partecipa a questa società. Ma il lettore di un romanzo è solo. Egli è più solo di ogni altro lettore. (Poiché anche chi legge una poesia è pronto a dare una voce alle parole per chi si

trova in ascolto) »¹⁶. D'altronde Beccaria, se da un lato afferma: « Il testo letterario, dunque, che a noi si presenta come scrittura, è nella sua qualità di creazione artistica, vocale e recitativo, soprattutto in poesia, ma in maniera spiccata anche in prosa »; dall'altro nota che « la prosa d'oggi vuol essere letta per sé sola ed in silenzio »¹⁷. Il lettore, durante la sua tacita operazione di lettura, riconoscerà, nella tessitura verbale d'un racconto nato non per essere pronunciato ma per esser percorso con lo sguardo sulla muta pagina, delle serie di parole che si organizzano ritmicamente come versi regolari; nei casi in cui tali versi si accavallano egli si troverà di fronte alla necessità d'una scelta che, nell'accettare una soluzione, esclude l'altra: sono virtualità differenziate del testo prosastico, di cui in ogni singola lettura una sola è attuabile.

2.2. Numerosi quindi gli endecasillabi rintracciabili nel testo verghiano. Se si vuole approfondire l'indagine, si nota come di essi oltre un quarto siano endecasillabi di settima, cioè di un tipo « poco classico », « arcaico » e frequente nelle cantate popolari¹⁸. La possibilità di rintracciare simili versi in proporzioni cospicue è presente, come si vedrà oltre, anche in Leopardi; ma qui il fenomeno assume un diverso rilievo. In Leopardi infatti si tratta di unità isolate, le quali vanno lette fra l'altro alla luce delle abitudini di poeta dell'autore, e che non determinano una più complessa struttura ritmica. In Verga l'inserimento in una sequenza di segmenti omologhi, che hanno tutti una scansione da endecasillabo, accentua l'evidenza di un ritmo che rinvia alla dimensione del discorso in versi, il quale in questo caso pare presentarsi con caratteristiche di una popolarità differenziata rispetto alla tradizione alta della letteratura italiana. Il ricorrere di endecasillabi di settima non è il solo fattore a deporre in questo senso. Anche la constatazione dell'accostamento, che talvolta si osserva, fra endecasillabo e decasillabo rinvia ad un modulo ritmico proprio d'un genere tipicamente popolare: il proverbio. Esempi di questo schema sono riscontrabili largamente in una rac-

¹⁶ W. BENJAMIN, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1962, pp. 239 e 252.

¹⁷ G. L. BECCARIA, *Ritmo e melodia* cit., pp. 108 e 262.

¹⁸ W. TH. ELWERT, *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Firenze, Le Monnier, 1973, p. 63 e sgg.

colta come quella del Pitrè¹⁹; ma senza volersi spingere oltre i confini del testo, uno se ne potrà rintracciare in questo stesso capitolo: « Scirocco chiaro e tramontana scura, / mettiti in mare senza paura ». Del resto è appunto laddove entra nel discorso narrativo l'enunciazione di proverbi, con le loro rime e assonanze, che si accentua l'insistenza su un ritmo metrico il quale, data la circostanza contestuale, sarà conforme alle nostre aspettative veder modellarsi su schemi propri piuttosto della letteratura popolare che di quella colta.

La collusione coi cantari popolari tanto meno ci giungerà inattesa se terremo presente come con essa aveva avuto convergenze un genere letterario diffuso nel sud dell'Italia (e specialmente in Calabria) in forme peculiari: la novella romantica in versi. Racconti in endecasillabi quali *Il Monastero di Sanbucina* (1842) e *Valentino* (1845) di Vincenzo Padula o l'*Errico* (1845) di Domenico Mauro non sono che gli esempi più noti (grazie alla consacrazione del De Sanctis²⁰) di una produzione molto vasta e diffusa, che sceglie come forma strofica preferita l'ottava: strofa che se da un lato rinvia alla tradizione cavalleresca ed ai suoi vertici, ariostesco e tassiano, viene anche a coincidere con quella usata dai poeti popolari. Nei quali, come precisa il Vigo²¹, la peculiarità è data dalla presenza di otto versi a rima alternata (dalla mancanza cioè della rima baciata finale; ma ciò è in certo modo parzialmente compensato dalla frequenza delle assonanze fra tutte le parole rima); e dove, per errore o per scarsa cura della regolarità assoluta delle cadenze in conformità alla normativa vigente nella sfera alta, può capitare di trovar versi ipometri (quasi decasillabi in cui il Vigo dichiara di essersi « avvenuto » solo « qualche volta e più per errore di quanto per volontà del poeta », e la cui

¹⁹ Cfr. G. PITRÈ, *Proverbi siciliani*, Bologna, Forni, 1969 (ristampa anastatica dell'edizione di Palermo 1870-1913). Sull'interesse documentario del Verga nei confronti del mondo popolare cfr. A. M. CIRESE, *Verga e il mondo popolare: un procedimento stilistico nei « Malavoglia »*, in *Intellettuali, folklore, istinto di classe*, Torino, Einaudi, 1976; si aggiunga che l'elenco dei libri del Verga fornito da G. GARRA AGOSTA, *La biblioteca di Giovanni Verga*, Catania, Greco, 1977, segnala fra l'altro la presenza di due raccolte di canti popolari pubblicate in date precedenti ai *Malavoglia*: i *Canti del popolo in Sicilia* di G. Arcoletto (Napoli, 1878) ed i *Canti scelti del popolo siciliano* di B. Ligio (Messina, 1867).

²⁰ Cfr. F. DE SANCTIS, *La scuola cattolico-liberale e il romanticismo a Napoli*, a cura di C. Muscetta e G. Candeloro, Torino, Einaudi, 1972.

²¹ Sui caratteri della poesia popolare siciliana cfr. L. VIGO, *Prefazione a Raccolta amplissima di canti popolari siciliani*, Bologna, Forni, 1974 (ristampa anastatica dell'edizione di Catania 1870-74).

presenza accanto ad endecasillabi ci è stato possibile verificare nei *Malavoglia*): versi ipometri rintracciabili anche nei novellieri romantici, che pure per questo riguardo dimostrano di inclinare verso la letteratura popolare, come ancora per la scorrezione dei testi (frequenti i refusi), sintomo dell'assenza di scrupolo filologico. Si aggiunga che le tematiche affrontate dai narratori romantici in versi si accostano in maniera non episodica a motivi tipici dei cantari popolari (tradimento, onore etc.), i quali collimano con atteggiamenti riscontrabili nel romanzo storico primottocentesco, legato da rapporti diretti con quella che è stata designata quale letteratura popolare o di massa²². Né sarà un caso che l'esordio del Verga s'iscriva per l'appunto sotto il segno del romanzo storico, con quei *Carbonari della montagna* e quel loro protagonista, Corrado, il quale, risalendo ai *Räuber* di Schiller non meno che agli eroi byroniani, si pone come un esemplare della categoria del brigante nobile di nascita o per lo meno di cuore, non diversamente dal citato Errico del Mauro e da altri numerosi personaggi consimili, fino ai briganti calabresi di Nicola Misasi. Itinerario letterario legato all'arretratezza dell'ambiente di formazione del Verga, oltre che alle sue esperienze scolastiche (fra l'altro era stato allievo di un Domenico Castorina, autore di racconti storici); e che non doveva essere un'eccezione se anche altri veristi prendevano le mosse dal medesimo punto di partenza: si veda il caso di un Domenico Ciampoli, abruzzese (proveniente quindi da un'altra regione meridionale e culturalmente periferica), la cui prima opera, pubblicata a venticinque anni, è la *Bianca di Sangro. Racconto storico abruzzese del sec. XII* (1877)²³.

Ai moduli dell'ottava popolare rinvia la conclusione del primo capitolo dei *Malavoglia*: « aggiunse Bastianazzo e questa fu / l'ultima sua parola che si udì ». Due endecasillabi ambedue tronchi, ed ambedue terminanti con una vocale chiusa, assonanti quindi, conformemente ai moduli segnalati dal Vigo: coppia di versi la cui presenza appare evidenziata dal parallelismo con l'altra che chiude la frase precedente (« gridava qualche cosa / che il mare si mangiò »),

²² Sui rapporti fra romanzo storico e romanzo popolare cfr. in particolare U. Eco, *Il superuomo di massa*, Milano, Bompiani, 1978, e F. FERRINI, *Il ghetto letterario*, Roma, Armando, 1976.

²³ Per una bibliografia del Ciampoli cfr. G. MARCOLONGO, *Domenico Ciampoli. Riflessi della vita e delle opere*, Chieti, Solfanelli, 1957.

dove la vocale finale tronca corrisponde al suono conclusivo di « udì ». L'impressione che si può ricavarne è di trovarsi al termine di un'ottava e di un canto.

È questo uno dei casi in cui la prossimità o contiguità delle unità metriche ne favorisce la percezione. Così come, per esempio, favorisce la riconoscibilità di un endecasillabo quale « Bastianazzo dimenava il capo », in cui oltre al ritmo di settima interviene la dieresi, elemento pur esso largamente diffuso nella poesia popolare. Ma altre volte le unità metriche sono isolate all'interno del discorso, per esempio: « si doveva aiutarsi colle mani »; collocazione che ne indebolisce decisamente la percezione ed induce ad avvalorare l'ipotesi della casualità di simili occorrenze. Tuttavia può capitare che unità isolate siano tali soltanto in apparenza. Nel corso della presentazione iniziale della famiglia i segmenti: « Prima veniva lui, il dito grosso », « poi suo figlio Bastiano, Bastianazzo », « Poi veniva la Longa, una piccina » sono distanziati fra loro e non in sequenza con altre unità metriche: tuttavia sono sintagmi che introducono volta a volta un nuovo elemento da descrivere nell'ambito d'un panorama più generale, e ciò crea una corrispondenza non episodica. Analogo discorso valga per: « Allora padron 'Ntoni lo pregava », e: « Allora don Silvestro il segretario », in cui il ritmo endecasillabico, combinandosi con l'anafora, si colloca all'inizio di due fasi consecutive d'una medesima scena. O nella descrizione della fotografia di 'Ntoni: « con quei piedi posati sul tappeto », « così bello lisciato e ripulito », « di guardare il tappeto e la cortina », « grattando colla mano al spalliera », sono tutti elementi del ritratto che si coordinano a distanza anche sul piano del ritmo.

Altrove si segnala l'inclusione di sintagmi pressoché identici in unità metriche più o meno distanti fra loro: per esempio: « c'era la Sara di comare Tudda », « c'era anche Sara di comare Tudda », « come la Sara di comare Tudda »; o: « a salma, da pagarsi " col violino " / a tanto il mese », « invece di pagarli a tanto al mese »; procedimento che, senza voler prendere una posizione azzardata in pro della sua intenzionalità, può essere considerato indice dell'accostamento ad uno stile formulare tipico della letteratura popolare ²⁴.

²⁴ Sulla presenza dello stile formulare in Verga cfr. in particolare A. M. CIRESE, *Verga e il mondo popolare* cit.

Quanto sin qui detto può suggerire che, nel momento in cui Verga decideva di rifiutare i modelli canonici e la « solita nenia delle frasi lisciate da 50 anni »²⁵, il modo di raccontare che gli si proponeva come esemplare ed a cui si accostava era quello delle narrazioni popolari, le quali avevano trovato la loro specifica organizzazione negli schemi della poesia, ed in particolare nell'endecasillabo e nell'ottava. Sarà allora troppo avventuroso supporre rapporti non episodici anche sul piano del ritmo? E che relazione si potrebbe istituire fra tale scelta verghiana e la filtrazione sistematica del racconto attraverso le parole di persone diverse dallo scrittore, di modo che il discorso narrativo diviene la riproduzione non di una realtà ma di quello che certe persone dicono di una realtà²⁶?

In ogni caso sembra potersi avanzare l'ipotesi che le unità metriche, al di là delle intenzioni consapevoli dello scrittore, abbiano sovente una dislocazione non accidentale entro il tessuto prosastico dei *Malavoglia*. Quanto si è andato notando suggerisce anzi che spesso esse finiscano per adempiere ad una loro funzione espressiva. Che quella di Verga sia prosa estremamente costruita è ormai dato acquisito, e il processo di elaborazione non poteva non coinvolgere l'elemento ritmico. Frasi come: « Veramente nel libro della parrocchia si chiamavano Toscano, ma questo non voleva dir nulla, poiché da che il mondo era mondo, all'Ognina, a Trezza e ad Aci Castello, li avevano sempre conosciuti per Malavoglia, di padre in figlio, che avevano sempre avuto delle barche sull'acqua, e delle tegole al sole », si rivelano, ad un esame non frettoloso, accuratamente costruite. Dal punto di vista ritmico si noti il doppio quinario: « per Malavoglia / di padre in figlio » (con assonanza consonantica e struttura fonica la quale in entrambi i casi contempla la triplice ripetizione d'un medesimo suono vocalico: *a* nel primo caso, *i* nel secondo), che rinvia alla coppia di endecasillabi di poco precedente (« nulla poiché da che il mondo era mondo, / all'Ognina, a Trezza e ad Aci Castello »), in cui risalta l'identità del ritmo dattilico, con accenti di prima quarta settima e decima (i quali realizzano, come si è detto, uno schema di

²⁵ Così scrive Verga in una lettera a Carlo Del Balzo del 28 aprile 1881, ora pubblicata in appendice all'edizione cit. dei *Malavoglia*, pp. 766-67.

²⁶ Cfr. G. GUGLIELMI, *L'obiettivazione in Verga*, in *Ironia e negazione*, Torino, Einaudi, 1974, e R. MORABITO, *La problematicità del reale nei Malavoglia*, in *Antiromanzi dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 1977.

carattere popolare). Mentre nella successiva coppia di settenari (« delle barche sull'acqua, e / delle tegole al sole ») il parallelismo si esalta oltre che nell'identità del ritmo, in ambedue i casi anapestico, in quella della struttura sintattica (un complemento oggetto con la sua specificazione) e nella triplice ripetizione in ambedue d'una medesima vocale (*a* ed *e*, oltre all'identità delle due proposizioni iniziali, contenenti a loro volta due *e*). Si aggiunga il ricorrere di « avevano » in funzione di ausiliare nei due segmenti interposti fra le brevi sequenze di versi (quanto alla congiunzione, essa si elide con la vocale finale del primo dei due settenari). L'iteratività delle strutture fonico-ritmiche sarà in questo caso da porre in relazione con quella del destino familiare dei Malavoglia. Considerazioni d'ordine non dissimile si possono proporre per altre sequenze come: « e padron 'Ntoni dovette spiegarle / che se il negozio andava bene c'era / del pane per l'inverno e gli orecchini / per Mena, e Bastiano / avrebbe potuto / andare e venire / in una settimana da Riposto »; dove i tre senari emergono in quanto, rinchiusi in una serie di endecasillabi, ripetono il medesimo ritmo, articolandosi in due membri di eguale estensione: fattore che, affiancandosi all'antitesi semantica dell'ultimo di essi, sembra rinviare all'idea d'un movimento iterato e speculare. Si ribadisca comunque che è la collocazione in sequenza a determinare l'effetto.

2.3. Le considerazioni proposte per Verga possono esser lette in una luce più chiara se si considerano sullo sfondo delle abitudini proprie della prosa ottocentesca. Varrà quindi la pena di prenderne in esame alcuni campioni, a cominciare dai *Promessi Sposi*.

Il giorno fissato per la partenza, *l'innominato fece trovar pronta* alla Malanotte una carrozza, nella quale aveva già fatto mettere un corredo di biancheria *per Agnese. E tiratala [in disparte, / le fece anche accettare]* un gruppetto di scudi, per riparare al guasto che troverebbe in casa; quantunque, battendo la mano sul petto, essa andasse ripetendo che ne aveva lì ancora de' vecchi.

« *Quando vedrete quella vostra buona, povera Lucia...* » le disse in ultimo: « già son certo che prega per me, poiché le ho fatto tanto male: ditele adunque ch'io la ringrazio, e confido in Dio, che la sua preghiera tornerà anche in tanta benedizione per lei ».

Volle poi accompagnar tutti e tre gli ospiti, fino alla carrozza. I ringraziamenti umili e sviscerati di don Abbondio e i complimenti

di Perpetua, se gl'immagini il lettore. Partirono; fecero, secondo il fissato, una fermatina, *ma senza neppur mettersi a sedere*, nella casa del sarto, dove sentirono *raccontar cento cose del passaggio*: la solita storia di ruberie, di percosse, di sperpero, di sporchie: ma là, per buona sorte, non s'eran visti lanzichenecchi.

« Ah signor curato! » disse il sarto, dandogli di braccio a rimontare in carrozza: « s'ha da far de' libri in istampa, sopra un fracasso di questa sorte ».

Dopo un'altra po' di strada, *cominciarono i nostri viaggiatori / a veder co' loro occhi qualche cosa* di quello che avevan tanto sentito descrivere: vigne spogliate, non come dalla vendemmia, ma come dalla grandine e dalla bufera *che fossero venute in compagnia: / tralci a terra, sfrondati e scompigliati*; strappati i pali, calpestato il terreno, e *sparso di schegge, di foglie, di sterpi*; schiantati, scapazzati gli alberi; sforacchiate le siepi; i cancelli portati via. Ne' paesi poi, uscì sfondati, impannate lacere, *paglia, cenci, rottami d'ogni sorte, / a mucchi o seminati per le strade*; un'aria pesante, zaffate di puzzo più forte che uscivan dalle case; la gente, chi a buttar fuori porcherie, chi a raccomandar le imposte alla meglio, chi in crocchio a lamentarsi insieme; e, al passar della carrozza, mani di qua e di là tese agli sportelli, per chieder l'elemosina²⁷.

Come si vede gli endecasillabi sono abbastanza numerosi, dislocati in clausola (rari in fine di frase, meno in fine di proposizione), ma anche nelle mosse iniziali. Prevale il ritmo di sesta, mentre irrilevante è la presenza di quello di settima (qui ne compare soltanto uno: « che avevan tanto sentito descrivere », la cui percezione è attutita dal raffronto con le abitudini del Manzoni poeta), e le sequenze di endecasillabi non paiono adempiere funzioni espressive particolari.

Non più insistito il ricorrere di unità metriche nel Leopardi delle *Operette morali*. Ci troviamo di fronte ad uno scrittore che all'attività di prosatore affianca quella di poeta, praticata con impegno non certo minore, e quindi particolarmente sensibile alla diversità dei due registri. Del resto lui come Manzoni appartiene ancora ad una civiltà letteraria la cui percezione del ritmo poetico è ben più viva che nei tempi successivi e nella quale vige la norma che il *numerus* della prosa è fundamentalmente differente da quello della poe-

²⁷ A. MANZONI, *Tutte le opere*, a cura di A. Chiari e F. Ghisalberti, I, 1: *I Promessi Sposi. Testo critico nell'edizione definitiva del 1840*, Milano, Mondadori, 1973⁴, pp. 520-21.

sia e che nel discorso in prosa è da evitarsi l'inserzione di versi. Si legga a titolo esemplificativo un brano del *Parini, ovvero della gloria*.

Nelle città grandi, quanti ostacoli si frappongano, siccome all'acquisto della gloria, così a poter godere il frutto dell'acquistata, non ti sarà difficile a *giudicare dalle cose dette / alquanto innanzi*. Ora aggiungo, *che quantunque nessuna fama sia più difficile a meritare, che quella di egregio poeta o di scrittore ameno o di filosofo*, alle quali tu miri principalmente, nessuna con tutto questo riesce meno fruttuosa a chi la possiede. Non ti sono ignote le querele perpetue, gli antichi e i moderni esempi, della povertà e *delle sventure de' poeti sommi*. In Omero, tutto (per così dire) è *vago e leggermente indefinito*, siccome *nella poesia, così nella persona; / di cui la patria, la vita, ogni cosa*, è come un arcano impenetrabile agli uomini. *Solo, in tanta incertezza e ignoranza*, si ha da una costantissima tradizione, *che Omero fu povero e infelice*: quasi che la fama e la memoria dei secoli non abbia *voluto lasciar luogo a dubitare / che la fortuna degli altri poeti eccellenti non fosse comune al principe della poesia*. Ma lasciando degli altri beni, e dicendo solo dell'onore, nessuna fama nell'uso della vita suol essere meno onorevole, e meno utile a esser tenuto da più degli altri, *che sieno le specificate or ora*. O che *la moltitudine delle persone* che le ottengono senza merito, e la stessa immensa difficoltà di meritarsele, tolgano pregio e fede a tali riputazioni; o piuttosto perché quasi tutti gli uomini d'ingegno leggermente culto, si credono avere essi medesimi, o potere facilmente acquistare, tanta notizia e facoltà sì di lettere amene e sì di filosofia, che non riconoscono per molto superiori a se quelli che veramente vagliono in queste cose; o parte per l'una, parte per l'altra ragione; certo si è che l'aver nome di mediocre matematico, fisico, filologo, antiquario; di mediocre pittore, scultore, musico; di essere mezzanamente versato anche in una sola lingua antica o pellegrina; è causa di ottenere appresso *al comune degli uomini, eziandio nelle città migliori*, molta più considerazione e stima, che non si ottiene coll'essere conosciuto e celebrato dai buoni giudici per filosofo o poeta insigne, o per uomo eccellente nell'arte del bello scrivere. Così le due parti più nobili, più faticose ad acquistare, più straordinarie, più stupende; le due sommità, per così dire, dell'arte e della scienza umana; dico la poesia e la filosofia; *sono in chi le professa, specialmente oggi, le facoltà più neglette del mondo; / posposte ancora alle arti che si esercitano principalmente colla mano*, così per altri rispetti, come perché *niuno [presume né di possedere / alcuna]* di queste non avendola procacciata, né di poterla procacciare senza studio e fatica. In fine, *il poeta e il filosofo non hanno in vita altro frutto del loro ingegno, altro premio dei loro studi, se non forse una gloria nata e*

contenuta fra un piccolissimo numero di persone. Ed anche questa è una delle molte cose nelle quali si conviene colla poesia la filosofia, *povera* anch'essa e* nuda**, come canta il Petrarca, non solo di ogni altro bene, ma di riverenza e di onore²⁸.

Se l'incidenza percentuale delle sequenze leggibili come unità metriche è a prima vista poco minore che in Manzoni (circa il 22% contro il 22,5%) va tuttavia considerato che di esse un terzo sono costituite da due endecasillabi sdruccioli e da endecasillabi di quarta settima e decima (che, si rammenti, si segnalano per la loro arcaicità — carattere meglio della popolarità rispondente alle scelte stilistiche dello scrittore —), e cioè da forme meno di altre evidenti per il lettore. Si noti anche che un altro endecasillabo ricorre là dove Leopardi cita parzialmente il Petrarca, quasi a mimare l'andamento di quel testo, e che rari sono quelli collocati in inizio o fine di frase.

Ben più frequente il ricorrere di versi nella prosa di un De Sanctis (30% dell'estensione complessiva), dove spesso si dislocano in clausola od in inizio di frase.

La forma più temperata di questo movimento era l'antica lotta tra papato e impero, divenuta lotta giurisdizionale tra la corte romana e le monarchie. In questo terreno i novatori avevano per sé i principi, e all'ombra loro spandevano le nuove idee. I giureconsulti / stavano per antica tradizione co' principi, e difendevano i loro diritti contro la Chiesa con una dottrina ed un acume non scevro di sottigliezza sofistica: erano i liberali di quel tempo, e fu loro opera che le nuove idee si dilatassero nella classe colta. Nel campo avverso erano i gesuiti, inframmettenti, intolleranti, che invelenivano la lotta, e ne allargavano le proporzioni. Erano essi lo sprone che stuzzicava l'ingegno. In quel contrasto si formò Paolo Sarpi; da quel contrasto uscirono le Provinciali di Pascal, e il giansenismo e la scuola di Portoreale e le libertà gallicane, preludi di quel movimento, che prendeva allora in Francia proporzioni così vaste. Ma in Italia il movimento iniziato con tanta larghezza e ardore nel Cinquecento, arrestato e snaturato dalla reazione trentina, si manteneva ancora in quella forma, era lotta giurisdizionale tra papa e principi. Il pensiero era ito molto innanzi, ma in pochi o tra pochi; ci erano fantasie solitarie; mancava l'eco, non ci era ancora la moltitudine. Ma il movimento in quella forma così circoscritta*

²⁸ G. LEOPARDI, *Operette morali*, edizione critica a cura di O. Besomi, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1979, pp. 224-27.

guadagnava terreno, e costituiva un vero partito politico, intorno al quale stava schierata tutta la borghesia. *Era un liberalismo a buon mercato, / via a fortuna e favori principeschi*, quando rimaneva in quei limiti, e, attaccando curia e gesuiti, si mostrava riverente al papa e alla Chiesa. In Napoli la coltura avea preso questo aspetto, e mentre il buon Vico fantasticava una storia dell'umanità e andava col pensiero così lungi, / *fervea la lotta giurisdizionale*, dov'erano principali attori giureconsulti eminenti, Capasso, D'Andrea, D'Aulizio, Argento, Pietro Giannone. *I gesuiti cercavano appoggio nell'ignoranza popolare, e li predicavano empì e nemici del papa. L'avevano principalmente contro il Giannone, e tanto gli aizzarono contro il minuto popolo, che fu più volte a rischio della vita.* Scomunicato dall'arcivescovo per aver lasciato stampar la sua *Storia** senza il suo permesso, *riparò a Vienna, né osò più tornare a Napoli*, ancorché l'arcivescovo *ci avesse avuto torto, e fosse stata ritrattata la scomunica.* I giureconsulti sostenevano *bastare per la stampa la licenza regia, non avere alcun valore la proibizione ecclesiastica, ed essere invalide le scomuniche senza fondamento di ragione.* Era il libero esame applicato alla giurisdizione e agli atti ecclesiastici. E ci era sotto altro, lo spirito laico che si ridestava, e lo spirito borghese che si annunziava, *il medio ceto, che all'ombra del principe / interessato anche lui nella lotta si faceva valere così contro la nobiltà, come e più contro il clero*²⁹.

Ma per tornare ad un esempio più vicino al Verga, anche un sondaggio sul Capuana romanziera rivelerà l'inserzione ripetuta di unità metriche collocate in clausola o in inizio di periodo, sebbene con un uso meno insistito che in De Sanctis (siamo qui al 22% dell'estensione del discorso narrativo).

La minore avea continuato ad andare attorno pel *camerone**, *osservando minutamente i vecchi / mobili e i quadri, dopo aver riposto con un inchino al saluto del marchese quando era entrato.*

Così egli, trovandosi ora a lato della baronessa e di faccia a colei che era stata la sua breve passione giovanile, si sentiva su le spine; e non sapendo come riattaccare la conversazione, si arrabbiava internamente contro la zia che non gli veniva in aiuto e che pareva lo facesse [a posta, / per costringerlo a parlare].

Ah! Era molto cangiata la Mugnos.

E il viso pallido, con quei capelli castagni pettinati all'antica, *semplicemente, con quel fazzoletto di seta scuro che glielo contor-*

²⁹ F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, a cura di N. Gallo, Torino, Einaudi, 1971, pp. 839-40.

nava, e col vestito quasi nero, semplicissimo anch'esso, *mostrava più anni che ella non avesse* in realtà.

Qualche cosa però della primitiva grazia sussisteva tuttavia nei lineamenti, nell'espressione; qualche cosa di soave, di gentile, di signorile, quantunque la modesta decenza dell'abito lasciasse scorgere la triste condizione in cui la famiglia *era caduta per colpa del padre*.

Costui aveva voluto vivere sempre da signore, senza far niente, indebitandosi, vendendo a uno a uno i fondi, le case, i canoni, tutto, pei vizii della gola e del giuoco. *Era morto all'improvviso*, a tavola; e, dalla mattina alla sera, la sua famiglia s'era vista sprofondare in un abisso.

Metà della scarsa dote della vedova, *strappata a stento alle rapaci mani* dei creditori accorsi subito, come corvi, faceva vivere miseramente lei e le figlie. Tutte e tre lavoravano, nascondendosi per pudore, di cucito, di ricamo o filando lino (così correva voce) fino a tarda notte, chiuse in casa come monache, uscendo soltanto le domeniche per la messa cantata o per qualche rarissima visita. E si intristivano in quelle stanze quasi nude, dormendo su pagliaricci perché avevano dovuto vendere fin la lana delle materassa, orgogliose però di non chiedere niente a nessuno; la mamma, invocando silenziosamente la morte che *si era dimenticata di venire* a prendersela, e *paventando nello stesso tempo*, ma soltanto per quelle due angeliche creature, che essa venisse; le figlie, rassegnate a tutto e non lamentandosi mai³⁰.

In un eccentrico come Dossi l'incidenza è del 23%, ma quasi la metà sono endecasillabi di settima.

Diciamolo, quel mattino, com'io, secondo l'usato, *m'indirizzava al mio posto di guardia*, un accoramento, una voglia di pigliarmela con qualcheduno mi tormentavano. Erano i miei genitori, è vero, parsi, la sera innanzi, sciolti dall'inquietudine, dall'agonia de' giorni andati; ebbene, la loro inamidata tranquillità, il loro far grave, m'impaurivano al doppio, mi stuzzicavano a ricondurmi alla nota porta, grigia, dal martello di ottone. *E questa, avvicinandola io, si chiuse: / Nencia, nell'aggroppiarsi un fazzoletto, / venivane con un volto affilato*, le occhiaje morelle, ingarbugliati i capegli.

— Guido — affoltò essa *d'un tuono rauco, ti cercavo a punto...*
Tua madre dice... dice che non ti muovi abbastanza. Vuole che ti muova, tua madre... Quà dunque — e bruscamente s'impossessò del mio braccio.

³⁰ L. CAPUANA, *Il Marchese di Roccaverdina*, Milano, Garzanti, 1969, pp. 89-90.

Io l'adocchiài con ansia, alitando. Ma ella non si trovava in vena di dire; io, d'interrogare altrimenti.

Così, noi ci avviottolammo più che di passo per quel cammino affondato tra due poggetti che erbeggiavano *con un verde smagliante e sopra i quali* curvavansi flessuosi olmi — *il preferito cammino di Già*, tuttochè i suoi pieducci *v'intoppicassero ne' ciottoloni* o, soventi, restassero nelle profonde rotaje. Da molto io non l'aveva più tocco. Pamporcini, more, ci eran spuntati a bizzeffe: oh sì! potevano fioreggiare, insaporirsi a loro agio.

*E noi procedevamo, tutti e due sopra fantasia, atterrati gli sguardi: io imaginava sempre vedere, in mezzo alle fortimpresse orme di una scarpaccia a chiodi, le fresche leggiere tracce del borzacchino di Lisa*³¹.

Si noti fra l'altro, oltre alla scarsa frequenza delle unità metriche, l'addensarsi di alcune di esse in una serie che ne include tre delle dieci individuate. Il fatto che un ulteriore sondaggio ci presenti altri esempi d'un simile procedimento ci dovrebbe indurre a chiederci se esso risponda a necessità espressive particolari e che incidenza possa avere nel contesto delle scelte ritmiche del Dossi, suggerendoci l'ipotesi che non si tratti d'un fatto casuale. Si veda più oltre, scelto a caso, un passo come:

[...] la terza infine, *con una mènsola di falso marmo, che riguardava il mezzo della corsia tra i due ordini di panche e che portava il busto in gesso, / verniciato di verde, / spolverizzato d'oro, / dello stesso Proverbio — / una perfetta insegna / da macellaro!*³².

(dove la successione di quattro settenari allinea gli elementi della descrizione di un unico oggetto e si pone in sequenza con un endecasillabo ed un quinario il quale, fra l'altro, potrebbe essere il primo emistichio d'un altro endecasillabo: e le parole iniziali della frase seguente: « Ed appancate, quante differenti testine » possono in effetti, combinandosi con esso, colmare la misura endecasillabica). Ma qui basti segnalare la distanza dal Verga e l'eventualità, non stupefacente, d'una posizione particolare del Dossi su questo piano.

Diversa poi la situazione del Carducci oratore, in cui l'evidenza dell'inserzione di unità metriche (che coprono circa il 38% del

³¹ C. DOSSI, *L'Altrieri*, Torino, Einaudi, 1972, p. 32.

³² C. DOSSI, *L'Altrieri* cit., p. 46.

testo) si affianca a quella assai accentuata di procedimenti retorici (iterazioni, parallelismi etc.) in cui la corrispondenza semantica può coincidere con la ripetizione dei suoni (assonanze, rime etc.). Anzi le unità metriche giungono a connotarsi come elementi d'una costruzione retorica complessa ed il loro rilievo si esalta laddove si accompagnano a figure codificate (per esempio quando sottolineano l'anafora che riprende più volte quell'*avanti!*). Si rilevi tuttavia come la loro frequenza, massima nei primi due capoversi, allocutivi, si diradi nel terzo, descrittivo: in quelli è del 50%, in questo si attesta su un normale 20%. (Ed è evidente a questo punto che per avere un panorama meno approssimativo e definire un eventuale rapporto coi contenuti concettuali — o, per dirla con altri termini, fra tema e rema — occorrerebbe un supplemento d'indagine).

Ma voi non partivate in compagnia dell'amore: voi non potevate né men dire il triste e caro addio ai genitori, e vi bisognava fuggir di celato: voi non potevate né men fermarvi su 'l limitar della patria a dar l'ultimo lungo sguardo all'Italia, perocché il gendarme v'incalzava alle piante. E avanti! avanti fra il gelo autunnale e la tormenta, avanti su per rocce di granito ove non è sentiero, avanti con la fame nelle viscere, / avanti nella notte e nel dolore, avanti fra gli amari compatimenti le prudenti dissuasioni la noncuranza e lo scherno, e con la persuasione in cuore di trovar molte volte lo straniero ove cercavate il fratello. Avanti! [voi vedete su le alpi / il vecchio duce] glorioso accennarvi, e la fiamma [dell'idea / che gl'illumina la fronte].

*Ed egli, dove va e perché va? Egli, che nella pienezza delle forze e degli anni, sotto le mura di Roma, tante volte disfrenò l'invitto animo e la spada e il cavallo nel fitto delle legioni francesi, ora che Roma torna finalmente all'Italia, perché va egli, il sorpreso di Mentana, ad esporre la sua vecchiezza piena / di disinganni a un nuovo disinganno? / Perché egli, il ferito di Aspromonte, va a combattere in carrozza per la Francia? La Francia? e non cade ella ora sotto il peso / delle sue colpe, del suo ingeneroso orgoglio, della sua imprevedente insolenza, della sua corruttela? / E non torna espediente all'Europa, e massime all'Italia, che cotesta superba e vana gente sia ridotta all'impotenza di nuocere, d'impedire, d'immisciarsi, d'imporre? Vada Sédan per Mentana, e l'obbrobrio delle capitolazioni per il *jamais** di Rouher.*

Così parlavano i più; e la borghesia ben pensante, che ammirava / sempre la forza e il successo, vestiva / i suoi bimbi alla foggia degli ulani come pochi anni avanti gli avea vestiti alla foggia degli zuavi; e i diplomatici e i politici officiosi e governativi, scotendosi

dalle ginocchia la polvere delle prosternazioni all'imperatore *francese, con la voce un po' arrochita* dal gridar alcuni giorni prima à* *Berlin** urlavano ora a squarciagola *Nach* Paris**; né mancavano democratici ai quali piaceva, e lo dicevano su le bare dei morti, che i Prussiani *facessero essi le loro vendette; / e in altri i tristi odii nazionali* instillati dagli storici e dagli scrittori dei tempi di servitù o di sventura, sublimemente appassionati, fermentavano più che mai freddi e atroci, fino a divenire teoriche di politica. E la maggior parte si comportavano con la Francia atterrata, come lo schiavo recente di servitù il quale esulta su la sventura del padrone che teme³³.

3. Il reperimento di unità metriche all'interno di testi così disparati suggerisce che il loro ricorrere sia in effetti, come opinato da Beccaria, un fatto di lingua più che di stile e che il fenomeno si debba presentare in proporzioni grosso modo simili in tutta la prosa letteraria dell'Ottocento. Tuttavia è lecito supporre che uno studio attento delle modalità con cui dette unità metriche si dislocano, possa dare indicazioni sui singoli testi.

Se si considera l'estensione del discorso coperta da esse, si potrà constatare che in genere per i casi qui presi in esame (e si può ragionevolmente ritenere che il risultato sia generalizzabile in un contesto ben più ampio) essa si aggira fra il 20 ed il 25%. Rientrano pienamente in questa media un Leopardi (22%); ma si tengano a mente i rilievi fatti sulla scarsa evidenza dei versi inclusi nella sua prosa) e un Manzoni (22,5%), legati ambedue alla civiltà letteraria del *numerus* prosastico distinto da quello della poesia, ed anche un Capuana (22%). Mentre al limite superiore si colloca un De Sanctis (31%): e ciò potrà essere significativo in un critico, il cui testo è per istituto orientato quant'altri mai verso la dimensione della letteratura, la quale ne costituisce il referente; verrebbe quasi da ipotizzare che, nel momento in cui i metri canonici stanno consumando il proprio logoramento ed il ritmo poetico tradizionale sta per andare in crisi, esso cominci ad essere percepito più o meno consapevolmente quale marca di letterarietà ed influisca sul disegno di un discorso metaletterario. Al limite estremo si pone verso l'alto il Carducci oratore (38%), con l'elaborazione d'un progetto complesso, teso a re-

³³ G. CARDUCCI, *Garibaldi in Francia*, in *Prose*, Bologna, Zanichelli, 1954, pp. 424-26.

cuperare tutti i mezzi forniti dalla tradizione retorica codificata ed a creare una prosa nobile e non popolare. Mentre per l'irregolare Dossi l'indice di frequenza (23%) sembra rientrare nella media, ma emerge nella propria singolarità qualora si tenga conto da un lato della presenza di versi disposti in serie e dall'altro dello scarso rilievo di alcuni di essi. Osservazione che ci riconduce ad un aspetto ulteriore della questione: se cioè sia possibile rintracciare caso per caso una funzione espressiva specifica delle unità metriche, intese come elementi del ritmo accentuativo della prosa nel suo complesso.

Per tornare a Verga, si è cercato più sopra di mostrare le caratteristiche di alcune serie di versi individuabili entro il tessuto discorsivo del primo capitolo. Del resto, di fronte alla norma per dir così fisiologica della prosa letteraria ottocentesca, si è indicata una percentuale di frequenza superiore (circa il 35,5%). Fattore di per sé non necessariamente significativo; ma vien da chiedersi se sia da porre in relazione con peculiarità specifiche della scrittura verghiana. Nella fattispecie è parso possibile avanzare l'ipotesi d'un rapporto con aree periferiche escluse dal normale circuito della comunicazione letteraria, nella prospettiva d'un approccio ad esse da parte di Verga che risulterebbe rispondente sia ai limiti della sua educazione giovanile, sia alle sue opzioni di scrittore maturo.

CARLA RICCARDI

L'AUTOGRAFO DEI PRIMI MALAVOGLIA:
PADRON 'NTONI, CAVALLERIA RUSTICANA E IL ROMANZO

Il 1874 appare come l'anno decisivo per la carriera di Verga narratore: il successo di *Nedda* suscita un intensificarsi dei rapporti, assai intiepiditisi in precedenza, col Treves, il quale, forse un po' in ritardo, fiuta il potenziale grande novelliere. L'editore lo contatta di nuovo, dopo il rifiuto di *Tigre reale*, per averne dei racconti simili al fortunato bozzetto siciliano. Verga decide in questa occasione di tenere alto il prezzo, dopo il bassissimo compenso ricevuto per *Eva*, e ritarda la stesura di altre novelle per dedicarsi tutto a *Eros*: « Capisco che [...] adesso sono in un punto decisivo della mia vita, e si tratta di combattere la più grande battaglia per trionfare decisamente, e che perciò devo presentarmi armato di tutte le mie armi, voi mi comprendete. Per questa ragione non ho voluto mettermi a scrivere il lavoretto per *Museo di famiglia* che mi avrebbe fruttato un 300 lire, perché in questo [momento] sono tutto invaso e penetrato del soggetto che ho per le mani, né vorrei distoglierne l'attenzione e farne sbollire l'entusiasmo per mettermi ad un altro lavoro. Voglio finire prima questo, e finirlo tutto di un getto »¹. Continua però a pensarci, progettando un'eventuale raccolta: « se risolverò di riunire un volume di queste novelle aggiungendovi quelle che forse scriverò per *Museo*, potrò farlo e ricavarne ancora un 300 franchi ».

In agosto rompe col Treves, il quale, per accettare *Tigre reale* e *Eros*, pretende di averlo in esclusiva per cinque anni, torna in Sicilia e solo nell'autunno rilancia la promessa di una novella, promessa mantenuta inviando in dicembre *Le storie del castello di Trezza* in-

¹ Le lettere ai familiari, qui citate, sono in gran parte inedite e sono state trascritte dal microfilm XV del Fondo Verga. Alcuni brani sono pubblicati da V. Perroni nell'art. *Sulla genesi de «I Malavoglia»*, in «Le ragioni critiche», «Speciale» su G. Verga, ottobre-dicembre 1972.

sieme con un saggio di *Padron 'Ntoni*, e scrivendo nell'anno successivo *La coda del diavolo* e *Primavera*, che nel 1876, insieme con *Le storie*, *X* e *Certi argomenti*, andranno a formare la prima raccolta.

Per il bozzetto che prelude ai *Malavoglia*, proprio il « lavoretto » progettato per il « Museo di famiglia », nulla di concluso ancora nel '76; il '77 è un anno di grave crisi (anche per la malattia e la morte della sorella prediletta, Rosa), sicché solo nel '78 lo scrittore potrà riprendere il lavoro e annunciare il progetto della *Marea* a Salvatore Paola Verdura. Ma questa è già storia dei *Malavoglia* testo definitivo. Ciò che ora interessa è rintracciare nel caotico disordine dei fogli superstiti delle primitive fasi di stesura del romanzo l'antico bozzetto *Padron 'Ntoni*.

Il microfilm VIII del Fondo verghiano di proprietà dell'editore Mondadori contiene un autografo le cui caratteristiche esterne e interne permettono di proporre assai fondatamente l'identificazione con *Padron 'Ntoni*. Si tratta di un manoscritto (α^1) acefalo, mutilo o, più probabilmente, incompiuto di 82 carte, numerate dall'autore da 46 a 124, di vario formato, fogli rigati di dimensioni assai ridotte, alternati sporadicamente a fogli di protocollo (in particolare le cc. 48, 55-8, 61-2, 74), in parte cassate con segni trasversali (le cc. 66-70 con matita nera).

Da premettere a queste si trovano, nello stesso microfilm, sotto la dicitura non autografa in lapis blu « *I Malavoglia* - fogli da intersecare », mescolate ad altre relative al romanzo, due carte numerate 44 bis e 45 che si ricollegano come materiale cartaceo e scrittorio e come testo alla c. 46 e che risultano riutilizzate per una stesura successiva ad α^1 , in gran parte leggibile sul verso delle cc. 46-65, rinumerate dall'autore 29-48 (la sigliamo α^2). In fondo alla c. 48 si legge un richiamo di mano del Verga « attacca a pag. 44 bis ». Che il ms. α^2 sia successivo ad α^1 è evidente, di primo acchito, data la struttura più evoluta di α^2 , già diviso in capitoli secondo una distribuzione della materia vicinissima a quella dei *Malavoglia*; α^1 non ha, invece, divisione in capitoli, ma una struttura a bozzetto, tipo *Nedda*, con stacchi tra una sequenza e l'altra che valgono come indicazione di spazi bianchi per il tipografo. Sorge, infatti, il fondato sospetto che si tratti di una copia preparata per la stampa: il ms. è una trascrizione in pulito, estremamente accurata, con pochissime correzioni (e tutte di singole parole) rimasta in tronco quando l'autore si accorge

di esserne insoddisfatto; α^1 deve essere, dunque, il « seguito della seconda » novella la cui prima parte il Verga aveva spedito al Treves il 18 dicembre 1874: « Eccovi la novella; anzi una e mezza. Vi ho mandato anche il principio della seconda perché possiate farvi una idea del genere diverso, e vedere liberamente se fa per voi. Il seguito della seconda ve lo porterò io stesso, quando l'avrò finita, venendo fra breve a Milano ².

È assai probabile che « il principio » sia quella quarantina di carte che mancano, mentre la rilettura di cui il Verga scrive all'editore circa un anno dopo sia in realtà una trascrizione, quella rappresentata appunto da α^1 : « Vi manderò [...] in seguito *Padron 'Ntoni*, il bozzetto marinaresco di cui conoscete il principio, per il Museo d. Fam. e. Avrei potuto finirlo e mandarvelo anche prima, ma vi confesso che rileggendolo mi è parso dilavato, e ho cominciato a rifarlo di sana pianta, e vorrei riuscire più semplice, breve ed efficace » (21 settembre 1875) ³.

E α^1 è proprio un bozzetto « dilavato », un racconto-didascalia, uno dei primi esempi di quelle primitive stesure assolutamente lineari, schematiche di materiale narrativo tipicamente verghiane (si pensi ai sette abbozzi e alla prima redazione del *Mastro don Gesualdo*), realizzata in uno stile per lo più indiretto, coll'adozione di una sintassi elementare o normale (assenza di discorso indiretto libero, dialoghi rarefatti), stesure linguisticamente atone, con improvvisi e forzati inserti dialettali e sovrapposizione di elementi folklorici.

La stessa lettera rivela che il Verga progetta una riscrittura, una revisione « di sana pianta » del bozzetto. Nell'autunno 1876, infatti, lo scrittore ribadisce al Treves: « *Padron 'Ntoni* della quale vi avevo anche mandato la prima parte, [...] non mi piace più e intendo rifarla. Potete annunziarlo pel prossimo numero dell'«*Ill.*» (29 ottobre 1876).

A parte quest'accenno che testimonia del progettato rifacimento e della mutata destinazione editoriale (non più il « Museo di famiglia », ma la più prestigiosa « *Illustrazione italiana* »), del bozzetto non si parlerà più per circa due anni, fino al febbraio 1878, quando,

² Le lettere ad Emilio Treves del 18 dicembre 1874 e del 29 ottobre 1876 si leggono nell'art. cit., *Sulla genesi de «I Malavoglia»*.

³ *Storia dei Malavoglia - Carteggio con l'editore e con L. Capuana*, in «Nuova Antologia», vol. CDVIII, 16 marzo-1° aprile 1940, pp. 105-31 e 237-51.

rispondendo a Sidney Sonnino che gli aveva chiesto « un lavoretto » per la « Rassegna settimanale di Politica, Scienze, Lettere ed Arti », il Verga propone un racconto lungo, contenuto in un manoscritto di 300 pagine e, quindi, in realtà un romanzo, i futuri *Malavoglia* appunto.

Proprio all'inizio del 1878 cade, a nostro avviso, la definizione della nuova struttura, seguita dall'abbandono dell'antico bozzetto. Verga tenta, in una prima fase, di utilizzarne il testo: costruisce, infatti, α^2 , scrivendo *ex novo* la prima parte, fino al ritorno di 'Ntoni, e cercando da questo punto di agganciarsi ad α^1 , lasciando però subito cadere il progetto. Vediamo, dunque, più da vicino il manoscritto che risulta da tale operazione: α^2 inizia a c. 28 = 45 v (le carte iniziali sono andate perdute: tutti i materiali che nel microfilm VIII precedono lo scartafaccio che stiamo esaminando non solo non si collegano con α^1 e α^2 , ma sono senza alcun dubbio, sulla base del contenuto, posteriori) all'incirca in corrispondenza della fine del cap. III ovvero la tragica attesa del ritorno della *Provvidenza*, prosegue a c. 31 (= 48 v) con il cap. IV e a c. 40 con il cap. V, i cui attacchi coincidono con quelli degli stessi capitoli dei *Malavoglia*, così come la distribuzione degli episodi, anche se più schematici: sul margine destro di c. 31 si leggono correzioni che preludono alla redazione definitiva, concluse dal rimando « attacca a pag. 37 », e che si devono presupporre effettuate nel corso di una rilettura che porta all'eliminazione del testo delle cc. 31-37 in favore delle varianti a margine (le cc. 31-37 sono biffate, come pure le cc. 38-39). Anche le cc. 40-41 si presentano molto rielaborate nei margini in direzione *Malavoglia*. α^2 arriva fino a c. 48 (= 65 v; delle cc. 40-48 solo le cc. 41-42 sono biffate) in fondo alla quale compare il rimando « attacca a pag. 44 bis », carta che, come si è visto, appartiene ad α^1 , nonostante la diversa dislocazione, e che viene riciclata in α^2 : vi è, infatti, continuità narrativa tra c. 48 e c. 44 bis, poiché da c. 45 di α^2 inizia l'episodio del ritorno di 'Ntoni, qui Luca Malavoglia, da soldato e prosegue alle cc. 47-48 col racconto del mutato rapporto con l'innamorata di un tempo, Tudda, fino all'apertura della scena della spiegazione e, quindi, della rottura tra i due: Luca va ad aspettare Tudda sulla strada del ritorno dalla fiera del lunedì. Così termina la c. 48

Come la vide da lontano la riconobbe fra tutte le sue compagne, ed

e c. 44 bis attacca

allora la [una parola illeggibile]. Erano in tante che tornavano *dal lunedì* che colle gonnelle sollevavano un polverio del diavolo *ecc.*

Si notino i mutamenti dei nomi: 'Ntoni Piedipapera (Piedipapera è il primo soprannome, come si vedrà, dei protagonisti) diventa Luca Malavoglia; ciò significa che α^2 deve risalire al 1878, poiché il 17 maggio di quell'anno il Verga chiede all'amico Luigi Capuana: « A proposito, mi hai trovato una 'ngiuria che si adatti al mio titolo? Che ti sembra di *I Malavoglia?* » e subito sopra gli confida: « Io son contento del sacrificio incruento, che mi lascia meglio soddisfatto del mio lavoro e mi fa sperare che riesca quale l'ho vagheggiato in immaginazione ».

Il « sacrificio » è l'abbandono del primitivo bozzetto *Padron 'Ntoni*, dalle cui ceneri nasce α^2 , che testimonia del nuovo orientamento dello scrittore verso una struttura a romanzo e dei primi tentativi di soluzioni stilistiche originali. La lettera al Capuana testimonia pure che α^1 rimane vivo sino alla primavera del '78: ancora il 21 aprile nella lettera a Salvatore Paola Verdura si parla di *Padron 'Ntoni*.

Un'ulteriore prova della successione $\alpha^1 \rightarrow \alpha^2$ è fornita dai nomi che assume l'innamorata di 'Ntoni-Luca: Pudda e poi Peppa in α^1 Tudda in α^2 : la correzione Tudda su Pudda a c. 44 bis, apportata evidentemente in fase di revisione, conferma che α^2 è posteriore ad α^1 , mentre il fatto che c. 45 non presenti varianti di sorta (i margini di c. 44 ne sono, invece, fittissimi), né la correzione Tudda su Pudda conferma l'ipotesi che la fase α^2 si fermi a questo punto, mentre forse l'intenzione del Verga era di continuare il rifacimento sulle cc. 46 e ss. di α^1 . Da questa rinuncia hanno probabilmente l'avvio i nuovi *Malavoglia*, di qui la storia del romanzo ricomincia da capo. Ma, si è già detto, la nostra attenzione si fissa ora sulla faticosa genesi del testo testimoniata dall'autografo del microfilm VIII, nei due tempi della primitiva stesura a bozzetto e del primo tentativo di una costruzione a romanzo. E' ovvio che il nostro è solo un primo approccio ai problemi filologici posti da α^1 e α^2 , che saranno affrontati globalmente dall'edizione critica del romanzo. Ciò che ora interessa è esaminare α^1 e, in parte, α^2 dal punto di vista del contenuto e dello stile e dei loro rapporti con altri testi.

In α^1 manca l'inizio, che è tuttavia ricostruibile dagli accenni, nella parte superstite e da α^2 , a una disgrazia che ha colpito la famiglia Piedipapera, soprannome di Indilicato, detti anche Paperazzi (i futuri Malavoglia), e cioè lo sfortunato trasporto dei lupini, aggravata dalla partenza di 'Ntoni per il servizio militare in marina. α^1 inizia dal ritorno ad Aci Trezza di 'Ntoni, concepito in questa fase come il personaggio protagonista, l'eroe per il quale e intorno al quale si muove la macchina narrativa (mancano infatti le molte comparse della redazione definitiva, mentre tutta la narrazione si concentra sulle vicende dei Piedipapera).

Il ritorno a casa è, però, amaro per molti motivi: i Piedipapera da proprietari di una barca sono ora costretti a fare i pescatori a giornata sotto padrone, 'Ntoni deve adattarsi alla nuova condizione di miseria che determina tra l'altro la rottura del rapporto sentimentale con la gnà Pudda o Peppa, passata durante l'assenza dell'antico innamorato a un miglior partito. 'Ntoni per dispetto comincia a corteggiare la gnà Grazia, figlia di Padron Cipolla, il proprietario della barca su cui lavora a giornata. Si arriva rapidamente al fidanzamento, ma durante i festeggiamenti giunge, portata da due marinai congedati, la notizia della battaglia di Lissa e dell'affondamento del *Re d'Italia* su cui era imbarcato Turi Piedipapera. La morte di Turi determina nella famiglia un nuovo crollo, che ha come conseguenza il raffreddamento dei rapporti tra 'Ntoni e Grazia fino alla rottura. 'Ntoni vorrebbe imbarcarsi per far fortuna, ma scoppia il colera e muore la Longa.

L'intreccio è, dunque, simile a quello dei primi nove capitoli dei *Malavoglia*, dove però il fidanzamento è tra Mena e Brasi Cipolla, mentre la morte della Longa è spostata molto più avanti. Proprio la sequenza del fidanzamento desta particolare interesse, poiché dal confronto con la redazione definitiva si rileva l'evoluzione della capacità di sfruttare narrativamente il materiale puramente folklorico del bozzetto. Ne riportiamo il testo:

Il giorno solenne dell'*accettazione del parentato* era persino fissato, e Maruzza dovette farsi prestare cinque lire da comar Barbara, e dalla Vespa, per poter comperare il fazzoletto di seta e il pettine della *'nzigata*.

C'era tutto il parentato, gli amici, e i vicini, i monelli ripuliti, e cogli abiti da festa facevano ressa sulla porta del cortile. La Longa

baciò la nuora, le tolse dalle trecce *lo spadino*, com'era d'uso, la pettinò colla riga in mezzo alla fronte, e le annodò in capo il fazzoletto di seta; in questo mentre tutte le maritate facevano circolo in aria grave, colle mani sul ventre e le dita cariche di anelli. Finita la cerimonia padron Cipolla e sua moglie servirono i rinfreschi sotto il pergolato, vino, olive, castagne e fave abbrustolite, c'era tanto ben di Dio con dei gran boccali di vino che non finivano più.

Segue il ballo (si danza la *fasola*), che esce nella strada accompagnato dai monelli che fanno il salto mortale e camminano sulle mani, mentre tutto il villaggio finisce per partecipare con canzoni e motti. Siamo ben lontani dalla soluzione *Malavoglia* ovvero dalla perfetta fusione dei rituali popolari nel racconto: il basilico del *commarato*, la cerimonia della *'nzigata* (da *'nzinga*, nastro che la futura suocera intreccia ai capelli della sposa) diventano nel cap. IX materia di contrasto, di musi e ripicche, fra le comari e la spadina d'argento tolta e rimessa tra le trecce di Mena si trasforma nel simbolo del matrimonio fatto e disfatto, quasi dell'alternarsi tra buona e cattiva sorte, così come il rinfresco tradizionale del primo incontro tra i promessi (di solito per la stima della dote), vino e ceci abbrustoliti (la *calia* citata più innanzi nel bozzetto), mettono in luce, attraverso l'uso che ne fanno i personaggi, il loro carattere o i loro sentimenti: Brasi Cipolla è uno sciocco perché mangia troppi ceci e si versa il vino sui calzoni nuovi, mentre il fatto che Mena non gli offra i ceci, dopo che il nonno ha sottolineato che li ha abbrustoliti lei, è indice della sua scarsa disposizione verso quel matrimonio (VIII, 108-9)⁴.

In *Padron 'Ntoni* sembra che il Verga abbia trascritto le pagine del Pitrè dedicate alle tradizioni nuziali siciliane⁵ senza riuscire a fondere gli elementi folklorici nel tessuto narrativo, proprio perché il suo atteggiamento è quello dell'osservatore dall'esterno, di chi descrive una realtà pittoresca e curiosa facendo avvertire la sua diversità culturale e sociale, in tutto simile, come abbiamo già avuto modo di notare, alla visione che dei pescatori di Trezza ha dall'alto del suo castello la baronessa d'Arvelo nelle *Storie del castello di Trezza*:

⁴ Si vedano nel capitolo IX le pp. 114-7 e 130 nell'edizione G. VERGA, *I Malavoglia*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1980.

⁵ V. in particolare G. PITRÈ, *Usi natalizi, nuziali e funebri del popolo siciliano*, Palermo, Pedone Lauriel, 1879.

La baronessa stette a contemplare sbadatamente tutto ciò, e sorprese sé stessa, sé posta così in alto nella camera dorata di quella dimora signorile, ad ascoltare con singolare interesse i discorsi di quella gente posta così in basso al piede delle sue torri⁶.

Basti a dar l'idea della scelta di un angolo visuale esterno un'osservazione come la seguente:

Però siccome un nulla basta a rianimare l'esistenza tristamente uniforme dei poveretti, da quel dì in casa dei Paperazzi ci fu un po' più d'allegria.

analogo alle sentenze che punteggiano *Nedda*, ad esempio

Fra tutte le miserie del povero c'è anche quella del sollievo che arrecano quelle perdite più dolorose pel cuore!⁷.

La sintassi è del resto rivelatrice della posizione del narratore: il racconto è tutto in discorso indiretto con dialoghi rarissimi: la vita dei pescatori di Trezza è tutta riferita come in una scrittura documentaristica, mai rappresentata direttamente.

Una sola scena si distacca dalla monotonia generale: la schermaglia amorosa tra 'Ntoni e Grazia, un fitto dialogo d'impianto teatrale, che, non a caso, una volta accantonato il bozzetto, diventerà il punto di partenza per *Cavalleria rusticana*. Ma tutta la vicenda amorosa di 'Ntoni Piedipapera che torna da soldato è riutilizzata nel racconto per costruire il personaggio e la storia di Turiddu Macca, il quale, a sua volta, diventa l'antecedente di 'Ntoni Malavoglia. Il racconto nasce sulle stesse carte di α^1 di cui vengono utilizzati il testo per la scena citata e il verso bianco di alcune carte come materiale scrittorio nel seguente ordine:

ms. α^1

c. 82 v

c. 83 r

c. 83 v

ms. *Cavalleria rusticana*

c. 1 inchiostro viola

c. 5 corretta con inchiostro viola

c. 2 inchiostro viola

⁶ Vedi G. VERGA, *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1979, pp. 113-4.

⁷ Vedi G. VERGA, *Tutte le novelle*, p. 23.

c. 84 r	c. 6	corretta con inchiostro viola
c. 84 v	c. 3	inchiostro viola
c. 85 r	c. 7	corretta con inchiostro viola
c. 85 v	c. 4	inchiostro viola
c. 86 v	c. 8	» »
c. 87 v	c. 9	» »
c. 88 v	c. 10	» »
c. 89 v	c. 11	» »
c. 90 v	c. 12	» »

Si segnala il tipo di inchiostro in quanto questo permette, dove il senso del contesto non lo consentirebbe, di distinguere nettamente le due fasi, testo base di α^1 in inchiostro nero, rielaborazione per la novella in inchiostro viola. L'ultima parte (cc. 8-12, ripresa dei rapporti Turiddu-Lola, sfida e duello tra Alfio e Turiddu) è scritta sul verso bianco delle cc. 86-90 ed è invenzione nuova, senza precedenti tematici nel bozzetto.

È curioso il fatto che il ms. di *Cavalleria*, una volta restituito al suo autore, viene ricollocato all'interno di *Padron 'Ntoni* (poiché non v'è dubbio che fu inviato in tipografia per la stampa nel « Fanfulla della Domenica » del 14 marzo 1880: Ferdinando Martini si lamentava in proposito dei « geroglifici » verghiani. A ragione, perché il manoscritto, proprio per il modo in cui viene riciclato con correzioni fittissime, interlineari e nei margini, è di lettura assai difficile). È probabile che tale manovra sia dovuta non al Verga che, dopo *Cavalleria*, non riutilizzò più α^1 , ma ai più recenti custodi delle sue carte, i Perroni, certo responsabili dell'irrazionale ordinamento di tutto il gruppo di carte che non entrano a far parte del ms. definitivo.

Le prime scene del ritorno da soldato mancano in α^1 , ma sono ricostruibili attraverso α^2 (cc. 45-48 = 65 v-65 v). Vediamo come si evolve nei tre tempi la sequenza

α^2 (cc. 45-48 = 62 v-65 v) — α^1 (c. 52)

Luca infatti ebbe il suo congedo, e se ne tornò e la Longa dimenticò per un momento i suoi guai buttandosi addosso a [c. 46] quel ragazzo il quale si era fatto così grande e grosso che non ci arrivava più a gettargli le braccia al collo e quella stazione che le era rimasta davanti agli occhi scura come se l'avesse vista in un

giorno nuvoloso le parve più bella e ariosa che mai, e avrebbe voluto che persin Tudda di comare 'Ntonia fosse stata sull'argine lì a mietere l'erba per le sue capre, e dalla gran gioia non sapeva che dirgli trottrandogli accanto un'altra volta nel tornare in paese, e non poteva tenergli dietro tanto s'era fatto il passo lungo.

E come gli facevano festa il nonno e i fratelli, e come egli camminava in mezzo a loro dinoccolandosi al pari di quei bei giovanotti della città che venivano a far baldoria all'osteria il lunedì, e parlava col lei e col lui. Per fortuna il giorno dopo era anche domenica, e tutte le donne del paese erano sugli usci, colle mani sul ventre, cariche d'anelli, le ragazze si affacciavano [c. 47] alle finestre, dietro il basilico, per veder passare Luca di padron 'Ntoni col suo bel vestito blu e la camicia colle stelle, e il sigaro in bocca di nascosto dal nonno, in chiesa più d'una perse la messa per lui, e i conoscenti e gli amici gli facevano codazzo come lo stato maggiore che andava dietro al comandante della fregata, e i fratelli orgogliosi di lui, venivano anch'essi, un po' alla lontana, per nascondere le scarpe rotte. [...] Chi non s'era vista era Tudda di comare 'Ntonia. — O che s'era maritata Tudda di comare 'Ntonia? — No, non s'era maritata, ma il tordo ci doveva essere, giacché [c. 48] non si muoveva di casa, e voleva dare ad intendere di essere sempre stata una buona massaia [...]. Ma Luca, *sacramento!* voleva vedere come andavano le cose.

Le cose andavano come dovevano andare, e questo con belle parole glielo fece intendere la Tudda quando si rividero, ed egli non ebbe nulla da rispondere. Gli avevano detto ch'era andata alla fiera del lunedì, colle sue compagne, ed era andato ad aspettarla nella strada [...]. *Segue α¹ cc. 44 bis e ss. (v. p. 10)* [c. 52] la gnà Peppa allorché l'incontrava fingeva sempre d'aver fretta, e salutiamo amici! il motivo poi s'era saputo: commari Tudda, la Cipolla, le avea mandato il basilico del commarato, alla gnà Peppa, con un nastro che valeva una lira al palmo, e il fratello di commari Tudda, Ianu Cipolla, l'aveva la roba, lui! Sulle prime 'Ntoni, pel nome di Dio! voleva trargli fuori le budella, ma poi non ne fece nulla, e si contentò di cantarle delle canzoni di sdegno sotto le finestre della gnà Pudda.

Cavalleria rusticana

Turiddu Macca, il figlio della gnà Nunzia, come tornò da fare il soldato, ogni domenica si pavoneggiava in piazza coll'uniforme da bersagliere e il berretto rosso, che sembrava quello della buona ventura, quando mette su banco colla gabbia dei canarini. Le ragazze se lo rubavano cogli occhi, mentre andavano a messa col naso dentro la mantellina, e i monelli gli ronzavano attorno come le mosche.

Egli aveva portato anche una pipa col re a cavallo che pareva vivo, e accendeva gli zolfanelli sul dietro dei calzoni, levando la gamba, come se desse una pedata. Ma con tutto ciò Lola di massaro Angelo non si era fatta vedere né alla messa, né sul ballatoio, ché si era fatta sposa con uno di Licodia, il quale faceva il carrettiere e aveva quattro muli di Sortino in stalla. Dapprima Turiddu come lo seppe, santo diavolone! voleva trargli fuori le budella dalla pancia, voleva trargli, a quel di Licodia! però non ne fece nulla, e si sfogò col'andare a cantare tutte le canzoni di sdegno che sapeva sotto la finestra della bella.

I Malavoglia

'Ntoni arrivò col berretto sull'orecchio, e la camicia colle stelle, che la mamma non sapeva saziarsi di toccargliela, e gli andava dietro in mezzo a tutti i parenti e gli amici, mentre tornavano dalla stazione [...].

'Ntoni era arrivato in giorno di festa, e andava di porta in porta a salutare i vicini e i conoscenti, sicché tutti stavano a guardare dove passava; gli amici gli facevano codazzo, e le ragazze si affacciavano dalle finestre; ma la sola che non si vedesse era Sara di comare Tudda.

— Se n'è andata ad Ognina con suo marito, — gli disse la Santuzza. — Ha sposato Menico Trinca, il quale era vedovo con sei figliuoli, ma è ricco come un maiale. [...]

Comare Venera [...] voleva godersi la faccia che avrebbe fatto 'Ntoni a quella notizia. Ma era passato del tempo anche per cotesto, e si suol dire « lontan dagli occhi, lontano dal cuore ». 'Ntoni ora portava il berretto sull'orecchio.

La lunga e faticosa descrizione di α^2 trova un taglio più deciso nella novella dove l'attenzione è puntata esclusivamente sugli elementi che servono a fare di Turiddu il personaggio che è, un po' spaccone, « vano, pigro, leggiero », come è definito 'Ntoni negli schemi preparatori del romanzo, « un bighellone di vent'anni ». Ecco, dunque, in primo piano « l'uniforme da bersagliere e il berretto rosso », che sostituiscono la divisa da marinaio di 'Ntoni-Luca, e il gesto per accendere « la pipa col re a cavallo » visti con gli occhi del pubblico su cui Turiddu vuol far colpo e, perciò, contrappuntati da un commento ironico o ingenuo, tipo coro di Acì Trezza.

Troviamo intanto il primo tentativo di sintassi antitradizionale: in α^1 , a commento della notizia del nuovo fidanzamento di Pudda, c'è

lo sforzo di riprodurre direttamente l'imprecazione di 'Ntoni (« Sulle prime 'Ntoni, pel nome di Dio! voleva trargli fuori le budella, ma poi non ne fece nulla », c. 52), mentre in α^2 è già un esempio tipicamente malavogliesco di ripresa dello stesso sintagma dalla fine di un periodo all'inizio del successivo (« voleva vedere come andavano le cose. / Le cose andavano come dovevano andare ») e la scelta di una più violenta bestemmia sottolineata, in quanto inserto di parlato, col corsivo.

Nella novella il Verga cambia ancora l'imprecazione e trova lentamente un nuovo stilema popolare ovvero la foderatura del discorso attraverso la ripetizione, in fine, del verbo: il ms. ha ancora una lezione molto simile a quella di α^1 : « voleva tirargli fuori le budella dalla pancia, a quello di Licodia, ma poi pensandoci meglio *ecc.* ».

Il ritorno di 'Ntoni Malavoglia è assai vicino alla versione α^2 , ma nettamente scorcio rispetto a quella: si veda, ad esempio, la commozione della Longa accennata implicitamente, ma in modo molto più efficace, attraverso il solo gesto di toccare la camicia del figlio, mentre i fatti accaduti durante l'assenza di 'Ntoni emergono naturalmente dal commento corale degli abitanti di Trezza, e la reazione di 'Ntoni, di ingenua spaconeria, è tutta concentrata in quello che diventerà il segno distintivo del personaggio, oltre che in una vaga minaccia senza seguito: « 'Ntoni ora portava il berretto sull'orecchio. — Compare Menico vuol morire becco! ».

Così nel romanzo la spiegazione tra 'Ntoni/Turiddu e l'ex innamorata non compare più, come del resto il battibecco amoroso con la nuova fiamma, sequenze che trovano la loro versione definitiva in *Cavalleria*⁸.

Certo la novella è, come le altre di *Vita dei campi*, un passaggio obbligato, una tappa fondamentale verso i *Malavoglia*; ecco perché interessa il rapporto di questa con il materiale ancora amorfo del bozzetto: il confronto mette in luce la qualità dell'intervento del Verga. Vediamo come lo scrittore sfrutta la scena dell'incontro tra 'Ntoni e Pudda

⁸ C'è uno scambio di battute tra Barbara Zuppidda e 'Ntoni in veste di corteggiatore che richiama il contrasto Turiddu-Santa, ma non ne riprende quasi nessun elemento e non raggiunge l'intensità di quello, la drammaticità, pur avendo un'analoga struttura da scena teatrale (v. VII, 78), mentre la rottura definitiva tra i due riprende da α^1 il motivo economico della fine del rapporto amoroso e la giustificazione del soprannome Zuppidda.

Erano in tante che tornavano dal *lunedì* che colle gonnelle sollevavano un polverio del diavolo: sembrava una mandra di pecore, e 'Ntoni dovette cacciarsi addirittura nel branco per farsi scorgere dalla Pudda. — Si possono salutare finalmente le bellezze di comare Pudda? — le disse inchinandosi elegantemente sul fianco destro. — Chi vede voi vede Pasqua.

— Dove mi avete visto? — domandò egli abbassando la voce, perché a poco a poco si erano trovati gli ultimi di tutti.

La Zuppidda si fermò per mettersi le scarpe, che le prime case erano in vista, e gli disse che l'aveva visto dalla finestra.

— D'onore mio! non vi ho vista. — Era dietro il basilico. — Non voglio fare la sfacciata per veder passare i bei giovanotti.

— Intanto chi non muore si rivede.

— Se poi si torna ad andarsene.

— No stavolta il soldato non vo' farlo più, vo' vivere a comando mio, e vo' godermi la mia libertà e gli amici.

— Eh! di amici se ne trovano dappertutto.

— Non quelli che dico io.

— Davvero? davvero?

— D'onore mio! Non siamo più quelli di prima gnà Pudda?

— Per me sì che lo sono; ma la mamma dice che ho l'età di pensare ad accasarmi.

'Ntoni si fermò su due piedi, ma la Zuppidda continuava ad andare lesta lesta, e dimenando i fianchi con garbo ché Zuppidda si chiamava per nomignolo perché il nonno di suo padre s'era rotta una gamba in uno scontro di carri alla festa di S. Alfio di Trecastagni, ma lei le sue brave gambe ce le aveva tutte e due.

— Cosa vuol dire sto discorso che mi fate? esclamò 'Ntoni correndole dietro.

— Oh per carità! che non vi senta mia cognata! Uh! che occhi mi fate! Per me lo sarò sempre, vi dico; ma la mamma dice che per accasarmi ci vogliono soldi... io la mia roba ce l'ho...

— Lo sappiamo che siete brava massaia, e che i vostri parenti sono ricchi! Lo sappiamo! rispose 'Ntoni col berretto sugli occhi.

— Anche i vostri non c'era male, se non fosse stata la disgrazia della Provvidenza!

— La Provvidenza se ne è andata, e addio amor mio! — mormorò il giovane amaramente. — Non mi aspettavo di tornare da tanto lontano per trovare ste belle notizie gnà Pudda. — Il poveraccio avea la voce malferma, e si tirava il berretto sugli occhi per non farsi scorgere. A lei gli rincresceva, in coscienza ma non avea cuore di lusingarlo con belle parole.

— Sentite, compare 'Ntoni, — gli disse alfine, — siam già alle

prime case del paese, e devo raggiungere mia cognata. Cosa diranno se ci vedono insieme?

— È giusto! — mormorò 'Ntoni, — ora che avete la roba non bisogna far chiacchierare la gente. — Ella non rispose, e forse non udì, che s'era allontanata frettolosamente, e lui dovette tornarsene indietro per paura d'incontrare qualcuno degli amici che l'avevano visto il giorno innanzi col berretto sull'occhio, e il sigaro all'angolo destro della bocca.

Cavalleria rusticana

Finalmente s'imbatté in Lola che tornava dal *viaggio* alla Madonna del Pericolo, e al vederlo, non si fece né bianca né rossa quasi non fosse stato fatto suo.

— Beato chi vi vede! — le disse.

— Oh, compare Turiddu, me l'avevano detto che siete tornato al primo del mese.

— A me mi hanno detto delle altre cose ancora! — rispose lui. — Che è vero che vi maritate con compare Alfio, il carrettiere?

— Se c'è la volontà di Dio! — rispose Lola tirandosi sul mento le due cocche del fazzoletto.

— La volontà di Dio la fate col tira e molla come vi torna conto! E la volontà di Dio fu che dovevo tornare da tanto lontano per trovare ste belle notizie, gnà Lola!

Il poveraccio tentava di fare ancora il bravo, ma la voce gli si era fatta roca; ed egli andava dietro alla ragazza dondolandosi colla nappa del berretto che gli ballava di qua e di là sulle spalle. A lei, in coscienza, rincresceva di vederlo così col viso lungo, però non aveva cuore di lusingarlo con belle parole.

— Sentite, compare Turiddu, — gli disse infine, — lasciatemi raggiungere le mie compagne. Che direbbero in paese se mi vedessero con voi?...

— È giusto, — rispose Turiddu; — ora che sposate compare Alfio, che ci ha quattro muli in stalla, non bisogna farla chiacchierare la gente.

Il dialogo prolisso e a tratti sconnesso tra 'Ntoni e Pudda si trasforma nel rapido discorso chiarificatore della novella: una struttura rigorosa in cui le osservazioni sfuggenti, ma esplicite di Lola sono riprese e contrastate da Turiddu attraverso la ripetizione e reinterpretazione delle parole di lei che diventano così generatrici di discorso: « me l'avevano detto che siete tornato / A me mi hanno detto delle

altre cose », « Se c'è la volontà di Dio / La volontà di Dio la fate col tira e molla [...]! E la volontà di Dio fu ».

Qualche incerto accenno di tale tecnica è già nel bozzetto α^1 , dove è Pudda a riprendere le parole di 'Ntoni: ad es. « Si possono salutare finalmente le bellezze di comare Pudda? / Le bellezze sono le vostre »; « vo' godermi la mia libertà e gli amici. / Eh! di amici se ne trovano dappertutto ».

La redazione definitiva della prima parte del dialogo è immediatamente raggiunta correggendo α^1 ; più tormentata, invece, la conclusione di Turiddu: una prima stesura mette un deciso accento sull'elemento lontananza amorosa e pone in chiusura una battuta realistica di Lola che riporta il discorso sul fattore economico del matrimonio, una seconda (e definitiva del manoscritto) è ormai quella della novella, ma stranamente del proverbio usato da Turiddu, per sancire la rottura definitiva del rapporto con Lola, è riportato solo il primo membro (e per di più incompleto) seguito da puntini di sospensione:

1)

voi non ci pensate più al tempo in cui [...] mi regalaste quel fazzoletto, prima d'andarmene, che Dio sa quante lagrime ci ho pianto dentro mentre ci conducevano al deposito e le campane della Santa Marinella mi dicevano dietro ad uno ad uno quei vostri sospiri. — Per me ci ho pensato, ma la mamma dice che bisogna pensare ad accasarmi che la roba ce l'ho pronta.

2)

mentre ci conducevano lontano che del paese si perdeva persino il nome. Ora addio gnà Lola, *facemu cuntù ca chioppi...*

Ed ecco la redazione della stampa:

nell'andar via lontano tanto che si perdeva persino il nome del nostro paese. Ora addio, gnà Lola, *facemu cuntù ca chioppi e scam-pau, e la nostra amicizia finiu.*

La stessa struttura è adottata nel contrasto amoroso Turiddu-Santa che sfrutta l'analoga sequenza 'Ntoni-Grazia, divisa però in due tempi: nel primo è riciclato il vero e proprio contrasto, nel secondo

la dichiarazione d'amore di 'Ntoni punteggiata dalle finte ripulse di Grazia:

α¹ (cc. 82-85)

— Perché non andate a dirle alla gnà Peppa, ste belle cose?

— La gnà Peppa è signorona! La gnà Peppa deve sposare un re di corona.

— Io non sono ricca come la gnà Peppa. Io non me li merito i re di corona.

— Se non siete ricca, voi ne valete cento delle Peppe per bellezza, e conosco dei figliuoli di madre che non guardano né alla gnà Peppa né al suo Dio quando si tratta di voi, bellezza!

— La volpe quando all'uva non poté arrivare...

— Le disse « Come sei bella *racinedda* mia! ».

— Ohé! quelle mani, compar 'Ntoni!

— Avete paura che vi mangi?

— Paura non ho né di voi, né del vostro santo.

— Eh! vostra madre è Ogninate, lo sappiamo! avete il sangue rissoso! Uh! che vi mangerei cogli occhi!

— Mangiatemi pure cogli occhi, che ne faremo molliche, ma intanto tiratemi su quel fascio.

— Ah! come tirerei su tutta la casa per voi!

Ella per non farsi rossa gli tirò un ceppo che avea sotto mano e non lo colse per miracolo. — Spicciamoci che le chiacchiere non ne affastellano sarmenti.

— Quando vo' pigliar moglie, vo' prendere una ragazza come voi.

— Non son signora come la gnà Peppa, ma a mio marito non cadrebbero i panni di dosso; e per fustagno e per tela, e per cotonina a Catania non ci vado io a far provviste che denari non ne ho da buttare ai mercanti, ma il mio bravo telajo ce l'ho lì dentro, che sa far di tutto.

— Lo sappiamo anche questo.

— Se lo sapete allora spicciatevi che il babbo sta per venire, e non mi voglio far trovare che ho fatto la tela di S. Agata.

— Se vorrete voi al babbo gliele saprei dir io due paroline quando sarà qua.

— Lasciatemi stare che i re di corona non sono per le povere ragazze come me.

— Le ragazze come voi!... Eh per la madonna! non mi tentate che faccio uno sproposito!

— Chiacchiere!

— Bellezza!

— Chiacchiere!

- Amore!
- Chiacchiere!
- Ah! dell'onore mio!...
- Ah! mamma mia! la catasta!

Cavalleria rusticana

— Perché non andate a dirle alla gnà Lola ste belle cose? —
rispondeva Santa.

— La gnà Lola è una signorona! La gnà Lola ha sposato un re di corona, ora!

— Io non me li merito i re di corona.

— Voi ne valete cento delle Lole, e conosco uno che non guarderebbe la gnà Lola, né il suo santo, quando ci siete voi, ché la gnà Lola, non è degna di portarvi le scarpe, non è degna.

— La volpe quando all'uva non ci poté arrivare...

— Disse: come sei bella, *racinedda* mia!

— Ohé! quelle mani, compare Turiddu.

— Avete paura che vi mangi?

— Paura non ho né di voi, né del vostro Dio.

— Eh! vostra madre era di Licodia, lo sappiamo! Avete il sangue rissoso! Uh! che vi mangerei cogli occhi!

— Mangiatemi pure cogli occhi, che briciole non ne faremo; ma intanto tiratemi su quel fascio.

— Per voi tirerei su tutta la casa, tirerei!

Ella, per non farsi rossa, gli tirò un ceppo che aveva sotto mano, e non lo colse per miracolo.

— Spicciamoci, che le chiacchiere non ne affastellano sarmenti.

— Se fossi ricco, vorrei cercarmi una moglie come voi, gnà Santa.

— Io non sposerò un re di corona come la gnà Lola, ma la mia dote ce l'ho anch'io, quando il Signore mi manderà qualcheduno.

— Lo sappiamo che siete ricca, lo sappiamo!

— Se lo sapete allora spicciatevi, ché il babbo sta per venire, e non vorrei farmi trovare nel cortile.

Il babbo cominciava a torcere il muso, ma la ragazza fingeva di non accorgersi, poiché la nappa del berretto del bersagliere gli aveva fatto il solletico dentro il cuore, e le ballava sempre dinanzi gli occhi. Come il babbo mise Turiddu fuori dell'uscio, la figliuola gli aprì la finestra, e stava a chiacchierare con lui tutta la sera, che tutto il vicinato non parlava d'altro.

— Per te impazzisco, — diceva Turiddu, — e perdo il sonno e l'appetito.

— Chiacchiere.

— Vorrei essere il figlio di Vittorio Emanuele per sposarti!

- Chiacchiere.
- Per la Madonna che ti mangerei come il pane!
- Chiacchiere!
- Ah! sull'onor mio!
- Ah! mamma mia!

Ancora una volta α^1 si rivela ovviamente meno maturo della novella: battute spesso lunghe, prolisse, incapacità di applicare coerentemente la tecnica della parola-nucleo o della foderatura del discorso, anche se l'intelaiatura e molti elementi del famoso dialogo di *Cavalleria* ci sono già tutti.

Nel rielaborare il testo del bozzetto per la novella il Verga ha ancora delle incertezze; o non riesce a staccarsi dalla lezione di α^1 o tende a strafare nello sfruttamento delle soluzioni scelte: manca, ad esempio, la foderatura nella risposta conclusiva della prima parte del contrasto, « Ah! come tirerei su tutta la casa per voi! » che coincide con α^1 , ed è subito corretto nella stampa in rivista, mentre appena sotto la battuta che esprime il desiderio di Turiddu di sposare Santa si conclude con la ripresa del verbo « Se fossi ricco, vorrei cercarmi una moglie come voi, vorrei cercarmi. », sostituita poi dal vocativo « gnà Santa » probabilmente per evitare un eccesso di monotonia nello stile.

L'origine di *Cavalleria rusticana* e la ricerca stilistica sui materiali di costruzione della novella, confermano una volta di più lo strettissimo legame tra testi appartenenti a un medesimo momento narrativo e, all'interno di questo, l'interscambio continuo tra romanzo e racconto e racconto e romanzo, una vera costante del metodo verghiano, che testimonia dell'intenso, ininterrotto e, insieme, faticoso, lento lavoro su temi, personaggi, soluzioni stilistiche che giungono a totale perfezione nella tappa conclusiva. E *Cavalleria rusticana* non nasce subito nel '78, dopo l'abbandono della struttura a bozzetto, ma tra la fine del '79 e l'inizio dell'80, quando cioè il nuovo progetto di romanzo si è concretizzato, ma ancora tutta da impostare è l'originalissima forma dei *Malavoglia*.

RICCARDO SCRIVANO

« BUONI DIAVOLACCI » E « POVERI DIAVOLI »
NEI MALAVOGLIA

1. Jorge Luis Borges ha confessato nella prefazione del *Giardino dei sentieri che si biforcano* che certi suoi scritti erano nati semplicemente perché egli, « ragionevole, inetto, pigro » qual era, aveva ritenuto che, potendo scrivere articoli brevi su libri immaginari, fosse inutile durar la fatica di far uscire quei libri dall'immaginario e scriverli per intero: « Meglio fingere — concludeva — che questi libri esistano già, e presentarne un riassunto ».

È un po' questa la situazione nella quale mi sono riconosciuto progettando un intervento sull'ideologia verghiana nei *Malavoglia* condotto sul terreno privilegiato del linguaggio. Già il punto di partenza — si sa — è controverso. In tempi recenti è prevalsa la tentazione di speculare intorno a una presunta assenza di ideologia in Verga, scordando forse in qualche misura che si trattava di un'ipotesi già prospettata *ab antiquo* quando era parso sufficiente collegare Verga alla cultura positivista. Ma non si doveva tardar molto ad accorgersi che assenza di ideologia e orizzonti positivistici non erano cose che si componevano facilmente e soprattutto che ambedue non s'accordano con la rilevazione d'una dialettica tra i materiali sociologici che entrano nei racconti verghiani. Talché di tanti discorsi sull'ideologia verghiana — che sarebbe reazionaria ma recando in sé una visione delle strutture del mondo sociale che la trasformerebbe in progressista, oppure che, come reazionaria, non sarebbe populista perché non umilia il popolo in una prospettiva di promozione protetta, oppure che sarebbe annullata dal perseguimento, ed ottenimento, d'una perfetta obiettività — di tanti discorsi, insomma, ben poco risulta scarico di qualche pregiudiziale. La tentazione di impostare qualsiasi discorso in modo diverso, sulla base magari d'altre verifiche, parrebbe già giustificata. E si presenta in primo luogo un controllo

sui presunti referenti verghiani per veder di fissare quale rapporto hanno con la rappresentazione ch'egli ne fa. Infatti un po' tutti ci portiamo appresso un'immagine di Verga come scrittore realista, che si serve di dati, che svolge delle ricerche sulla società e sulla storia che sta per rappresentare; ma ci si accorge che questi dati appaiono sulla pagina ogni volta un poco diversi, come deformati dalla necessità di rappresentare non essi ma i modi in cui li vedono i suoi personaggi che sono il vero obiettivo della rappresentazione. Allora l'esigenza d'altre verifiche per altri discorsi preme ancor più e apre la via ad ampi progetti che contrastano all'impegno assuntomi d'una breve comunicazione. La suggestione borgesiana di fare in breve diventa allora un condizionamento obbligato, anche se resterà un po' difficile fingere che le ricerche adatte a delle verifiche esistano già.

Così mi limito ad esporre alcuni sondaggi assai settoriali e a prospettare delle ipotesi che se ne possono derivare, quanto giustamente resta da vedere.

2. Abbastanza arbitrariamente ho isolato alcuni sintagmi, o anche solo i componenti di essi, che hanno il pregio di apparire molto « malavoglieschi ». All'inizio del IV capitolo dei *Malavoglia* vengono usati, per esempio, i sintagmi « buon diavolaccio » e « povero diavolo » così prossimamente e così diversamente per implicazioni di senso da segnalare un'intenzionalità dello scrittore, o sia pure della voce narrante, e di conseguenza un problema per il lettore. Il primo sintagma, riferito allo zio Crocifisso, è allusivo ed ironico; il secondo, invece, ad un anonimo pescatore povero che ha bisogno di vendere subito quanto ha pescato, è serio e pietoso. I ruoli rispettivi sono dunque quello dello sfruttatore e dello sfruttato. Roberto Bigazzi nel volume su Verga novelliere¹ ha sottolineato l'appartenenza di quei sintagmi allo « stesso statuto verbale » e precisamente alla « voce » del narratore fuori campo che svolge la favola e combina l'intreccio delle « voci » dei singoli, del coro, della famiglia Malavoglia.

Il proposito è di verificare sia pure su breve scala il funzionamento di questo statuto verbale, e dunque dell'intreccio delle voci, sulla base dei termini che compaiono nei due citati sintagmi. L'intenzione è di fornirsi d'uno schema di analisi e di registrazione che,

¹ Pisa, 1975, p. 53.

riportando termini e sintagmi al loro statuto verbale, favorisca l'individuazione del loro significato e dello spessore ideologico che supportano. La frequenza di quei termini e sintagmi costituisce già da sola un'indicazione sull'orientamento ideologico; un ulteriore chiarimento verrà dal loro significato da individuare unicamente attraverso la decifrazione del contesto in cui sono collocati. In qualche misura l'individuazione semantica di un termine o sintagma all'interno di uno statuto verbale collaborerà a quella assunta all'interno di altro statuto verbale, ove questo esista. Al limite ognuna delle « voci » che si sono indicate di sopra potrà dar consistenza ad uno speciale statuto: ciò che non può essere senza effetti sull'aspetto ideologico del testo.

3. Ho lavorato dunque intorno ai termini « diavolo » e « povero », loro derivati e principali sintagmi in cui hanno luogo. Il campo lessicale e sintagmatico del primo è assai più ristretto. Oltre che in « povero diavolo », che si esaminerà poi, « diavolo » compare 19 volte, di cui 10 in nessi come 'barca del diavolo', 'denari del diavolo', 'piede del diavolo' (per Piedipapera, naturalmente, che è anche 'zoppo come il diavolo'), 'sangue del diavolo', 'casa del diavolo' (una sola volta, su 4, usata da zio Crocifisso a proposito di Bastianazzo e in opposizione a 'casa del nespolo', e dunque facendogli acquisire una connotazione stilistica; le altre volte per 'diavolio', che nella sua propria forma c'è una volta sola) e in nessi ugualmente neutri o solo vagamente imprecativi come 'saperne più del diavolo', 'mandare al diavolo'; in questo tipo di sintagmi va segnalato 'leva del diavolo', che parrebbe lì per lì sulla linea antiunitaria e invece è solo un'imprecazione della Zuppidda contro la leva « che si scopa via tutti i giovinotti dal paese »; altre 3 volte sta ancora per diavolio; 2 in accezione comune derivata da un proverbio; due sole volte in una forma imprecativa più spiccata. Diavoli (1 volta) sono spiriti maligni che vanno per l'aria. Il senso implicito del termine è dunque il più sovente o imprecativo o ironico, come del resto 'santo diavolone' (5 volte, ma una sola volta detto con ira), 'santissimo diavolone' (1 volta) e anche 'satanasso' (3 volte, fra cui 1 come metafora dello stato monarchico usata da don Franco). L'espressione semanticamente più complessa resta 'buon diavolaccio', che v'è però solo 2 volte, quella che s'è citata e un'altra nel capitolo XII, riferita

a don Franco. In questi contesti l'espressione è dettata da una certa bonarietà verso i personaggi cui si riferisce, i quali tuttavia da una parte paiono sollevati da responsabilità umane e sociali, dall'altra condannati duramente per la loro avidità, l'egoismo, l'ipocrisia, la furbizia. Non c'è dubbio che nel complesso l'ironia prevale su ogni altra tonalità.

4. Il campo lessicale di « povero » è molto più esteso. ' Povero ' come sostantivo compare 1 volta: è il povero cui don Michele succhia il sangue; dunque appartiene ai sensi antiunitari e antistatali. Come aggettivo è unito, in ogni genere e numero, a uomo, vecchio, nonno (in proverbio), malato, carrettiere, marito, ragazza, donna, comare, gente, ma anche bestie, ginestre, masserizie; ' poveri ' sono sempre i Malavoglia (4 volte) salvo un orfanelli e un ignoranti, ma son sempre loro; una volta è ' povero ' Alfio, in senso accentuatamente patetico, un'altra Baco da seta, il sindaco, in senso comico. Come si vede, la tonalità pietosa prevale abbondantemente e ha il suo acme in un ' povero padron 'Ntoni' e in un ' povere mamme '. ' Povero diavolo ', dal quale si son prese le mosse, ricorre 12 volte, di cui 3 in senso generico o indefinito, 3 pel giovane 'Ntoni in senso spreghiativo e autospreghiativo, tre per Piedipapera in senso ironico, proprio come il ' buon diavolaccio ' per zio Crocifisso e lo speziale ma in una forma più attenuata; una volta è detto dei carcerati, una di Luca soldato, una del pescatore anonimo. La varietà semantica è notevole come allusività, ma si muove tra i poli dell'ironico e del pietoso. ' Poveretto ', abbastanza frequente (8 volte), cede di gran lunga a ' poveretti ' (16 volte) che sono sempre i Malavoglia, e a ' poveretta ', che è sempre la Longa: sicché non c'è dubbio sul suo valore serio e pietoso. Più vario l'uso di ' poveraccio ' (11 volte), ' poveraccia ' (2), ' poveracci ' (3 e sempre per i Malavoglia). Da ultimo va menzionata la voce ' povertà ', che ricorre una sola volta, cap. XI, in bocca a padron 'Ntoni che fa la predica al nipote: « Tu hai paura del lavoro, hai paura della povertà... ». È un discorso tessuto insolitamente con sintassi più regolare, inserimento corretto dei motti sentenziosi, scelta lessicale più alta e insomma un italiano più normalizzato del consueto e dunque altro statuto verbale. Si potrebbe avanzare un'ipotesi di prossimità tra convinzioni di padron 'Ntoni e convinzioni dell'autore, ma, poiché è ipotesi tutt'altro che inedita e d'al-

tronde tale da richiedere una revisione della tesi dell'a-ideologismo verghiano corsa largamente in tempi recenti, forse è bene intercalare qualche considerazione e osservazione.

5. La critica ha accettato generalmente pei *Malavoglia* la nozione della varietà dei punti di vista da cui sgorga la narrazione: si sono così fissati i piani narrativi del narratore, una sorta di regista che fa parte del mondo che racconta e quindi non è l'autore; del coro, che trasmette notizie, commenta e così rivela la sua scala di misurazione; del singolo personaggio o comparsa; e dei *Malavoglia*, tutti insieme come portatori di un messaggio collettivo e separatamente come strumenti interni della dissoluzione della famiglia. Fissare un codice della famiglia in opposizione a quello del coro o del narratore equivale ad introdurre, contro la realtà rilevata da altri, quella rilevata da un gruppo. La tradizione maggiore ha sostenuto che proprio la voce della famiglia costituisce la natura poetica del romanzo perché è quella che desta commozione e pietà. Altri vi hanno visto una dialettica implicita alla realtà tra mondo economico e mondo degli affetti. Lo sfondo idealistico delle due posizioni non può sfuggire: ambedue guardano l'opera d'arte come il luogo in cui ogni contraddizione si risolve trasferendola sul piano estetico. Senza dire che, allora, sarebbe vana ogni analisi linguistica funzionale alla natura dell'opera (poiché quella funzionale alla definizione della lingua dell'opera non è qui in discussione), devo però dire che questa assenza o scioglimento di contraddizioni mi insospettisce più che non mi convinca. Sicché tento con un'altra prova risposte alternative.

6. Accade che i piani narrativi di cui si diceva si configurano come altrettanti livelli culturali, salvo naturalmente che l'incrocio dei piani si debba a motivazioni temporali o alla struttura dell'intreccio: quando, per un esempio, don Franco lo speciale se ne vien fuori con delle allusioni al reciproco sostegno del « trono e dell'altare », oppure quando si racconta anonimamente di Lissa, s'esce dallo statuto verbale consueto del 'narratore' e non direi perché allora vien meno la rigorosa meticolosità di Verga nella distribuzione dei piani, ma invece perché vien messa in atto una spinta alla mescolanza che può valere, forse, come segnalazione del punto nel quale il discorso esce dal rapporto di comunicazione.

Se non in tutti, almeno in alcuni di quei livelli culturali il linguaggio acquisisce una valenza misteriosa in quanto non rappresenta sensi logici, referenzialmente conoscitivi, ma ha una funzione che si direbbe apotropaica: se si pensa alla spinta liberatoria che si conserva negli elementi apotropaici di un linguaggio, vien da pensare che si tratti di qualcosa che appartiene alla cultura profonda del Verga. Ma è di ostacolo l'uso ironico ch'egli fa, sia pure mediatamente, anche di questo fattore.

Basti un esempio. A metà del X capitolo, nel bel mezzo dell'imbroglio della Santuzza con don Giammaria, che s'è mosso « sotto il sigillo della confessione » per allontanare don Michele dalla casa degli Zuppidi, Piedipapera se ne viene a riferire « d'aver sentito dire a don Silvestro che voleva far cadere la Barbara coi suoi piedi, come una pera matura...: — Questa è tutta la manovra di don Silvestro che vuol far cadere la Zuppidda coi suoi piedi ». L'ultimo sintagma, che è un dialettalismo corrente, per chi lo dice e per chi lo riceve come citazione di cosa detta da don Silvestro, si colora d'un che di estremo, di provocatorio e come di misterioso, si carica insomma d'un potere strano, di una vaghezza magica. Una funzione così complessa d'un elemento del linguaggio si colloca automaticamente in un certo livello culturale. Qui il 'narratore' ha l'aria di riferire e di non giudicare; ma tra autore e lettore si stabilisce un'intesa che implica anche una valenza ideologica.

Capita anche altrove, magari più scopertamente. Mi viene in mente la « graticola del confessionario » per grata, pur trattandosi d'una arguta soluzione stilistica in materia di peccati, mentre poi 'grata', in tribunale, non subisce alterazioni; e si pensi ancora a « *giudei* », sottolineato nel testo, per giudici. Qui la valenza ideologica, che implica giudizio verso chi pronuncia quelle voci deformate, non è dubbia.

Il discorso del 'narratore' per quanto generalmente impegnato a riferire motti e idee del singolo o del coro, il quale, come in una tragedia antica, il più sovente giudica, possiede cioè una sua tabella intellettuale e morale, fortemente concentrazionaria, su cui misura le azioni, ammette dunque delle evasioni.

7. L'ipotesi che parrebbe formulabile come conseguenza di questa analisi pur nella sua ristrettezza mette in evidenza che gli statuti

verbali messi in opera da Verga s'intrecciano e s'intersecano dentro ai piani narrativi o livelli culturali: e probabilmente ciò accade fuori da ogni regola o programma unitario e generale.

A questo punto il problema dell'ideologia verghiana, ben al di là delle prospettive che s'è cercato in principio di questo intervento di enunciare brevemente (quella che la giudica sbrigativamente progressista in ragione della simpatia di Verga per gli umili e i subalterni e quella che punta sull'a-ideologismo verghiano fondato sull'a-populismo), ma anche di là di altre più complesse e comunque più stimolanti, come quella che ne mostra l'aspetto consolatorio e gratificante per la borghesia che di fronte a quel mondo acquista senso della propria identità, o l'altra anche più recente, formulata con molta incisività, di Guido Baldi², che riconosce nel 'negativo' di un'ideologia reazionaria, nell'antimitico, nello scomodo, nella nuova, difficile tecnica, la forza esplosiva del testo verghiano, par consentire un'altra formulazione. Non v'è un'unità ideologica che debba investire per forza tutto il testo. Verga sa che l'a-ideologismo è impossibile (e in questo senso fa un passo al di là della cultura che par contenerlo; ma questo passo lo compie nel fare, non nel progettare) e che va riconosciuta l'infinita moltiplicazione delle ideologie, che fanno parte del mondo: l'unica via aperta all'analista è di prenderne atto e contarle per quel che valgono per ognuno.

² Nel vol. *L'artificio della regressione*, Napoli, 1980, pp. 38-39.

PIETRO SPEZZANI



I MANZONISMI NEI *MALAVOGLIA*

La presente ricerca, ancora provvisoria per la pluralità e la complessità dei nodi problematici che comporta, e non completabile, se non dopo un attento e paziente lavoro di spoglio di materiali e di approfondimento critico che non può essere fornito in tempi brevi, ha come scopo quello di reinserire parzialmente l'esperienza linguistica della prova più felice della produzione maggiore del Verga nel solco di quella tradizione nuova di linguaggio e di lingua narrativa fondata dall'autore dei *Promessi Sposi*, collocandosi un po' fuori dalla direzione prevalente dei più recenti interventi di critica verghiana, volti a sottolineare gli aspetti più nuovi e più rivoluzionari della lingua e della tecnica narrativa del grande scrittore siciliano¹. L'esame qui affrontato dei problemi inerenti a tale materia di ricerca intende suggerire come non sia un'ipotesi azzardata collegare, più strettamente di quanto sia avvenuto finora, queste due esperienze linguistiche così importanti per la storia della nostra prosa narrativa dell'Ottocento, ma anche del Novecento. Sembra infatti che, in seguito ad un lavoro di spoglio dei materiali linguistici da me condotto sui testi dei due romanzi, ancora in attesa di un'ulteriore elaborazione, ma già sufficientemente ampio, l'assimilazione rivelata da parte del Verga nei *Malavoglia* di alcune delle più significative realizzazioni di tecnica

¹ Il fondamento istituzionale della novità della lingua del Verga è messo molto acutamente in evidenza nell'eccellente intervento critico di VITILIO MASIELLO, *La lingua del Verga tra mimesi dialettale e realismo critico* in A. ASOR ROSA, *Il caso Verga, con scritti* di A. Asor Rosa, V. Masiello, G. Petronio, R. Luperini, B. Biral, Palermo, Palumbo, 1973, pp. 87-117. Per ciò che concerne invece il versante della tecnica narrativa, mi sembrano fondamentali i saggi del LANCI, *I Malavoglia, analisi del racconto*, in « Trimestre », vol. 1971, pp. 357-408, del BALDI, *I punti di vista narrativi dei Malavoglia*, in *Verga inedito* in « Sigma », 1977, pp. 229-271, e il volume di PIRODDA, *L'eclissi dell'autore. Tecnica ed esperimenti verghiani*, Cagliari, Editrice Democratica sarda, 1976.

narrativa e di linguaggio, ma anche di lingua, dal testo dei *Promessi Sposi*, risulti abbastanza estesa e profonda, pur non inficiando la novità e la rivoluzionarietà dell'apporto verghiano di quest'opera, sia per ciò che concerne la distribuzione dei piani del racconto, come avevano già visto il Devoto e lo Spitzer, sia per quanto riguarda la configurazione e l'utilizzazione dei piani di lingua². Questa duplice proiezione linguistica della prosa dei *Malavoglia* evidenzia infatti una maggiore apertura e disponibilità del Verga a trasposizioni dialettali e popolari di lingua parlata nella lingua scritta e letteraria, e permette di considerare l'esperienza linguistica verghiana come meno uniforme e più articolata di quella manzoniana³, più programmaticamente monolingvistica, nonostante la mirabile orchestrazione espressiva, attuata dal grande scrittore lombardo, delle differenze di registro, del parlato dei diversi personaggi del suo romanzo capolavoro. L'emergere, accanto alla continuità, della discontinuità di queste due grandissime esperienze narrative dell'Ottocento, dovrebbe essere ricondotto anche, oltre che alla differente configurazione storico-culturale dei periodi in cui sono maturate le due opere, alle profonde differenze sia mentali, che temperamentali di questi due grandissimi scrittori come suggerisce anche Gino Raya nella *Scheda Fisiologica di Giovanni Verga*⁴. L'incidenza del manzonismo nel linguaggio dei *Malavoglia* dovrebbe essere inserita in più prospettive problematiche

² La pluralità delle componenti idiomatiche della produzione narrativa del Verga maggiore è ben prospettata nell'importante saggio di R. AMBROSINI, *Proposte di critica linguistica: la dialettalità del Verga*, in « Letteratura e Linguistica », vol. II, 1977, pp. 7-48.

³ Il diagramma della maturazione del linguaggio e dello stile del Verga è, sotto il profilo della consistenza idiomatica della lingua, non solo divergente, ma anche entro certi limiti inverso a quello che si può riscontrare nel paesaggio dal *Fermo e Lucia* alla ventiseptana e poi alla quarantana dei *Promessi Sposi*. Il Verga procede da un tendenziale monolinguisimo ravvisabile nella relativamente vistosa traccia dei toscanismi che si possono riscontrare nella produzione narrativa che va dalla *Storia di una capinera* fino ad *Eros*, e fino a *Nedda*, ad un tendenziale plurilinguismo riscontrabile con misura e intensità diverse in tutta la sua produzione narrativa maggiore. Il Manzoni invece arriva a cancellare quasi del tutto il plurilinguismo e lo sperimentalismo iniziali del *Fermo e Lucia* orientandosi verso la soluzione fiorentina della lingua del romanzo nella quarantana. Per valutare a fondo il rapporto fra i differenti piani linguistico-idiomatici della scrittura del romanzo manzoniano in una prospettiva diacronica risulta essenziale il saggio di S. MATARRESE, *Lombardismi e toscanismi nel «Fermo e Lucia»*, in «Giornale Storico della Letteratura italiana», vol. CLIV, 1977, pp. 280-427.

⁴ Inclusa nella sua *Bibliografia verghiana*, Roma, Ciranna, 1972, pp. 633-50, e p. 648.

di ordine storico-culturale, storico-letterario e storico-linguistico, fra le quali, in attesa di un ripensamento critico più approfondito della questione qui sollevata, mi pare che possano essere annoverate come fondamentali le seguenti: 1) la prima è secondo me configurabile nella profonda rilevanza assunta dal magistero manzoniano in differenti e fondamentali esperienze della narrativa italiana ottocentesca e novecentesca⁵; 2) la seconda è direi individuabile nel sentimento della vocazione all'impegno artistico inteso come emulazione delle grandi personalità della nostra letteratura, impostesi come modelli di esperienza artistica, soprattutto nella storia della nostra poesia, da Dante a Carducci, e che, per quanto concerne la storia della nostra prosa, assume un valore paradigmatico soltanto nell'Ottocento con il Manzoni e con il Verga⁶; 3) la terza è riconducibile all'ambito più tecnico dei rapporti fra lingua scritta e lingua parlata nella nostra produzione narrativa dopo l'esperienza linguistica manzoniana, che implica in modalità diverse per il Manzoni e per il Verga, le possibilità di ricezione della lingua letteraria in condizioni di evoluzione storico-politica e storico-letteraria dell'Italia (dall'età romantica all'età positivistica)⁷; 4) la quarta, di portata più chiaramente storico-politica e storico-linguistica, è ravvisabile nella divaricazione che la soluzione linguistica verghiana, più storicamente aperta, nella produzio-

⁵ Un parziale approccio bibliografico orientato in tal senso, utile, anche se non del tutto coincidente con la prospettiva problematica qui indicata, è offerto da S. NIGRO, *A. Manzoni, nella Letteratura italiana, storia e testi*, vol. VII, tomo II, *Il Primo Ottocento, L'età napoleonica e il Risorgimento*, cap. VI, Bari, Laterza, 1977, *Bibliografia*, p. 625. Fra le voci bibliografiche ivi indicate da tener presenti in ambito italiano per l'Ottocento, oltre a quella verghiana della Scaramucci, della quale si darà conto più avanti, mi sembrano essenziali anche quelle di DE MICHELIS, *Il Belli e il Manzoni*, in « Il Ponte », vol. XIX, 1963, pp. 1562-1579), e dell'ULIVI, *Manzoni e Collodi*, nel vol. *Studi Collodiani*, Pistoia Pescia, 1976, pp. 615-620). In ambito novecentesco ci si limita a ricordare il contributo pirandelliano della SCARAMUCCI, *Pirandello lettore del Manzoni*, in *Studi in onore di A. Chiari*, Brescia, Paideia, vol. II, 1973, pp. 1175-1195) e l'importante premessa gaddiana di CONTINI, *Premessa su Gadda manzonista*, in « L'approdo letterario », vol. XIX, 1968, pp. 50-52, oltre al volume curato da C. TOSCANI, *Gli scrittori di oggi e il Manzoni*, Milano, Marzorati, 1977.

⁶ Non mi pare che nel panorama della storia della nostra prosa possano essere annoverati rapporti di affinità nella intensità della vocazione all'impegno artistico che interessino, come nel caso del Manzoni e del Verga, due personalità di rilievo letterario così grande e nello stesso tempo non eccessivamente distanti nel *continuum* storico di cui fanno parte.

⁷ Cfr. soprattutto M. MUSITELLI PALADINI, *Nascita di una poetica: il Verismo*, Palermo, Palumbo, 1974 e V. SPINAZZOLA, *Verismo e positivismo artistico*, in *Verismo e Positivismo*, Milano, Garzanti, 1977, pp. 5-42.

ne maggiore del grande scrittore siciliano, in direzione di una configurazione anche regionale e popolare di esecuzione linguistica della scrittura narrativa, che poi si è manifestata nel Novecento e fino ad oggi nei campioni di scrittura meno colta, ma anche e soprattutto nelle varietà regionali e popolari di italiano parlato⁸, nella divaricazione, dicevo, che la soluzione linguistica verghiana presenta, rispetto a quella toско-florentina propugnata dai manzoniani di più stretta osservanza, in un ambito che è anche socioculturale e pedagogico, oltre che socio-politico e socio-linguistico (Giorgini, Broglio, Petrocchi), e che le vicende future della nostra storia linguistica si sono incaricate di smentire, auspice Graziadio Isaia Ascoli, ma che è stata riproposta, sia pure in termini più moderati e filotoscani, più che filoflorentini, fino ai primi anni del Novecento attraverso il *De Amicis*⁹.

Il testo manzoniano dei *Promessi Sposi* a partire dalle prime e acerbe esperienze narrative del grande scrittore siciliano, e almeno fino al *Gesualdo*, rappresenta lo stimolo più significativo e il termine di riferimento letterario più importante, anche se non continuo, di alcune delle realizzazioni contestuali più indicative degli aspetti tecnici della scrittura del Verga fino alla stagione più matura. Il contesto della scrittura narrativa più che la lingua di volta in volta utilizzata come paradigma sistematico di elementi fra loro interrelati, costituisce secondo me, almeno fino alla *Storia di una Capinera*, il terreno di orientamento più importante per sondare le suggestioni puntuali del manzonismo nella prosa narrativa del grande autore ca-

⁸ Sui sicilianismi dei *Malavoglia*, recentissimamente raccolti in un corpus fraseologico di rilevante ampiezza, si veda l'eccellente articolo di G. ALFIERI, *Innesti fraseologici siciliani nei «Malavoglia»*, in «Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici siciliani», vol. XIV, 1980, pp. 221-291. Sulla problematica linguistica e sociolinguistica riguardante il cosiddetto «italiano popolare» si vedano la nota di T. De Mauro inclusa nel volume di A. Rossi, *Lettere da una tarantata*, Bari, De Donato, 1970, pp. 42-75 e il volume dello Spitzer accompagnato da una nota di L. VANELLI, *Lettere di prigionieri di guerra italiani, 1915-1918*, Torino, Boringhieri, 1976, traduzione di R. Solmi, presentazione di L. Renzi, nota linguistica di Laura Vanelli, pp. 295-306, ma soprattutto il fondamentale volume di M. CORTELAZZO, *Avviamento allo studio della dialettologia italiana*, cap. III, *Lineamenti d'italiano popolare*, Pisa, Pacini, 1972.

⁹ Cfr. soprattutto la nitida impostazione problematica del VITALE, *La questione della lingua*, Palermo, Palumbo, 1978, cap. VI, *La questione della lingua nel secolo XIX*, pp. 437-461, e per quanto riguarda il *De Amicis*, pp. 451-452, ma anche le indicazioni del DE MAURO, *Storia linguistica dell'Italia Unita*, Bari, Laterza, 1970² (particolarmente i capp. *Documenti e questioni marginali*, pp. 38-39, *I manzoniani, gli antimanzoniani*, pp. 330-332).

tanese nel primo quindicennio della sua esperienza di scrittore. A partire da tale romanzo, ma anche dalla pubblicazione di *Nedda*, la suggestione del modello dei *Promessi Sposi* deve essere ricercata non soltanto nell'ambito delle realizzazioni contestuali del discorso narrativo, ma anche nella compagine degli elementi di lingua, per il rilievo assunto dal toscanismo di matrice colloquiale più o meno letterariamente esibito, che, riscontrabile in questi due testi verghiani, rappresenta anche in seguito una delle matrici idiomatiche fondamentali della lingua narrativa dell'autore. L'incidenza del modello manzoniano nella prosa narrativa del Verga, vista in collegamento con l'utilizzazione della lingua parlata nella lingua scritta letteraria, era stata già notata in un suo saggio da Gaetano Ragonese¹⁰. L'autore ha avuto il merito di indicare una chiave di interpretazione della narrativa dello scrittore siciliano, che è stata troppo disattesa dalla critica verghiana in genere e da quella più recente in particolare, offrendo riscontri testuali particolarmente persuasivi. Essi vanno tuttavia integrati con i suggerimenti critici forniti dal saggio di Ines Scaramucci¹¹, la quale avverte come il « manzonismo di maniera », che può essere agevolmente riscontrabile negli affettati e leziosi toscanismi della *Storia di una capinera*, lascia il posto nella stagione più matura della narrativa verghiana dalle novelle di *Vita dei campi* fino al *Gesualdo* a un'assimilazione molto più funzionale alla resa della lingua e del linguaggio narrativo del grande scrittore siciliano del testo dei *Promessi Sposi*¹². Se si eccettuano questi due importanti saggi, a cui vanno aggiunti, per i rapporti fra *I Malavoglia* e *I Promessi Sposi* gli acuti e nitidi rilievi di Vittorio Lugli¹³, i cenni critici sull'incidenza del man-

¹⁰ *La lingua parlata dei « Promessi Sposi » e del Verga*, ora nel vol. *Interpretazione del Verga*, Roma, Bulzoni, 1977, pp. 139-160.

¹¹ *Il Verga lettore del Manzoni*, nel vol. *Il Verga lettore del Manzoni e altri saggi*, Milano, I.P.L., 1969, pp. 13-41.

¹² Non viene affrontato qui il problema giustamente sollevato dal Ragonese (op. cit., pp. 140-141) dell'incidenza dei temi realistici e sociali collegati col rilievo linguistico e stilistico assunto nei *Promessi Sposi* dai personaggi di estrazione popolare e « umile », non solo nelle prime prove narrative del Verga, ma anche nella « tradizione sentimentalistica » dei manzoniani che va dal Grossi, al Dall'Ongaro e alla Peroto » (p. 141). Io penso, come già notava la Scaramucci (op. cit., pp. 19-21), che se prima delle esperienze verghiane appartenenti al periodo della maturità, è legittimo parlare anche di « manzonismo di scuola », nei suoi scritti maggiori, e particolarmente nei due romanzi maggiori, subentri un'incidenza diretta e non mediata del grande scrittore lombardo.

¹³ Nell'art. *Anticipazioni manzoniane*, in « *Approdo letterario* », vol. XIII, 1967, pp. 59-63.

zonismo nella narrativa verghiana, risultano, anche quando vengono più esplicitamente dichiarati, di significato e di valore assai più limitati¹⁴. Né i documenti e le testimonianze epistolari forniti dal Verga sul merito della questione risultano decisivi per mettere a fuoco la dimensione di un legame di affinità di disposizione artistica dello spirito, che, pur trovando espressione concreta e tangibile nelle pieghe della scrittura narrativa verghiana dei *Malavoglia* e del *Gesualdo*, non ha matrici culturali, ma soprattutto psicologiche e affettive.¹⁵ Anche se risulta difficile affrontare qui in modo dettagliato una disamina più approfondita di quella disponibile allo stato attuale sulla rilevanza espressiva del manzonismo nell'intero arco cronologico della narrativa verghiana, si può forse mettere in risalto che il manzonismo agisce come stimolo più potente nella produzione del Verga romanziere, che in quella del Verga novelliere, eccezion fatta per *Nedda*¹⁶. Ma anche limitandosi a seguire l'evoluzione della scrittura narrativa del grande autore catanese soltanto nei romanzi, la presenza del modello manzoniano non appare né continua, né costante: essa risulta assai più marcata nei primi tre romanzi del Verga, dove però viene assai scolasticamente e quasi pedissequamente esibita¹⁷; appare abbastanza

¹⁴ Cfr. L. PERRONI, *Studi verghiani*, Palermo, Ediz. del Sud, II, 1929, cap. *Voci di gente umile*, p. 43. Il richiamo al manzonismo del capitolo *Miseria e Rassegnazione di Amore e patria* è tuttavia troppo fugace; una esplorazione invece abbastanza ampia e sufficientemente persuasiva della rilevanza del manzonismo nel secondo romanzo del Verga (*I carbonari della montagna*), è stata compiuta da Carlo Annoni nel saggio incluso nella riedizione moderna sia di tale testo verghiano, sia del terzo romanzo dello scrittore catanese, *Sulle lagune* (G. VERGA, *I Carbonari della montagna. Romanzo storico. Sulle lagune. Racconto*, saggio introduttivo di Carlo Annoni, pp. 9-10 e pp. 38-42). Assai più sporadici i riferimenti al «manzonismo» per altri testi verghiani: per quanto riguarda *Nedda* tuttavia è stato Luigi Russo a parlare di calchi sui moduli dei ritratti manzoniani nel cap. *La lingua di Verga* del vol. *G. Verga*, Bari, Laterza, 1970, p. 299 (ma anche il NICOLSI, *Questioni verghiane*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1969, p. 38).

¹⁵ Quattro risultano le testimonianze epistolari verghiane che dichiarano esplicitamente l'ammirazione dello scrittore catanese per l'autore dei *Promessi Sposi* e che riconoscono l'autorità, il prestigio e la fama del grande lombardo. Si tratta della lettera a Luigi Capuana del 19 febbraio del 1881 (Cfr. G. VERGA, *Lettere a L. Capuana*, a cura di G. Raya, Firenze, Le Monnier, 1975, pp. 157-160); della lettera a Luigi Cameroni del 19 Marzo del 1881 (G. VERGA, *Lettere inedite raccolte e annotate*, in «Occidente», IV, 20 maggio 1935, a cura di M. Borgese); di quella, pure indirizzata al Cameroni dell'8 aprile 1890 (ivi, p. 18); e della lettera indirizzata a Francesco Geraci del 4 settembre 1912 (cfr. G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di Giovanna Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni, 1979, p. 396).

¹⁶ Vedi sopra, nota 14.

¹⁷ Per quanto riguarda *I Carbonari della montagna*, vedi nota 14. In *Sulle lagune* sono soprattutto alcune battute di dialogo che sembrano riecheggiare alcune espres-

rimarchevole, più nel terreno delle singole realizzazioni contestuali, che nella complessiva compagine linguistica, nella *Storia di una capinera*, la cui tematica psicologica, pur complicata e intorbidata dall'affiorare del sensualismo del Verga, presente in modo più marcato e massiccio in *Una peccatrice*, *Eva*, *Tigre reale*, mostra di ricalcare e di riproporre nel contesto situazionale del personaggio protagonista, ma con una sensibilità più deteriormente e morbosamente romanticheggiante, quella del personaggio manzoniano di Gertrude¹⁸.

Il manzonismo non lascia invece tracce in *Una peccatrice* ed *Eva*, romanzi nei quali la scrittura verghiana risulta strutturalmente condizionata da un autobiografismo non ancora depurato dagli sfoghi sentimentali e passionali della confessione immediata di quello che si

sioni particolarmente incisive di alcune sequenze celebri del dialogo manzoniano dei *Promessi Sposi* che investono l'allocuzione o l'illocuzione di personaggi di ruolo narrativo spiccato, come la monaca di Monza, Fra Cristoforo e don Rodrigo; citiamo dal testo dell'Annoni: « *No davvero, sior. Non m'immischio negli affari dei padroni io... so solo che tutti della servitù la chiamano la signora... e che non c'è altri in casa...* » (p. 505); « *È da qualche tempo, da forse otto giorni, che il signore ha avuto la bontà di venire a informarsi dal mio portinaio della salute di una persona di casa mia. Ora siccome quella persona le deve essere completamente estranea, ho cercato invano di indovinare il motivo che può spingerlo a tanta premura. Potrà dirmi, signore, da che sia causato l'interesse per questa persona di mia casa.* » (p. 510); « *...credevi di vivere patriarcamente in mia casa, senza passare nemmeno per la mia mantenuta?! Ora vattene, e la vedremo.* » (p. 547; mio il corsivo che riecheggia la formula imperativa di Don Rodrigo a Fra Cristoforo nei *Promessi Sposi*).

¹⁸ Nella *Storia di una capinera* (cfr. G. VERGA, *Una peccatrice*, *Storia di una capinera*, *Eva*, *Tigre reale*, a cura di Vito e Lina Perroni, Milano, Mondadori, p. 184 e p. 198), particolarmente due contesti sembrano richiamare molto da vicino due distinti interventi manzoniani che sottolineano nella narrazione i risvolti interiori della ritrattistica del personaggio di Gertrude e di quello di Lucia: « *Perché dunque siete stata costretta a farvi monaca* » « *Nessuno mi ha costretta, signore... è stata la mia libera volontà...* »; « *Eppure mi pare di lasciare una parte del mio cuore in questi luoghi ove ho passato tante ore tristi e tanti giorni deliziosi. Ad ogni oggetto che ho visto, ho pensato domani non lo vedrò più! Questa sera ho fatto un'ultima passeggiata nel bosco; mi sono assisa un'ultima volta su quel muricciolo; ho contemplato quella capannuccia posta di faccia alla nostra porta, e stando alla finestra ho guardato con un senso inesplicabile di mestizia gli alberi, i monti, quei burroni, il cielo ove si spegneva il raggio del giorno... e li ho salutati per l'ultima volta, ed ho salutato persino la pietra coperta di musco, sin la gronda che si stende sul mio capo. Tutte queste cose hanno una fisionomia particolare, la fisionomia malinconica degli oggetti che sembrano dirci addio... Ed il mio addio sarà eterno. L'anno venturo, allorché questi monti, che adesso tacciono e sono tristi, saranno allegri di suoni, di luce e di fragranze, quando le villanelle canteranno per le vigne, e la lodoletta pei cieli, i miei parenti torneranno qui... Essi rivedranno questi luoghi deliziosi... Io no! Io sarò lontana, chiusa in convento... e per sempre. Ho riveduto quella casetta...* ». In questa lettera di Maria che è datata dal Verga 7 gennaio 1855 il celebre addio di Lucia è adattato alla sensibilità più complessa del personaggio verghiano che è stato studiato però anche alla luce di altri modelli di rappresentazione narrativa e di spessore culturale differente che non possiamo per brevità richiamare.

potrebbe definire come « documento umano » inerente alla « storia del cuore », anche se nel secondo romanzo la dimensione quotidiana della vicenda appare più incisivamente iscritta nel contesto sociale e ideologico del costume contemporaneo, evidenziando la notevole maturazione della poetica dello scrittore, riscontrabile anche nelle efficaci formule retoriche della Prefazione. I testi verghiani di *Tigre reale* ed *Eros*, pur non lasciando intravedere precise reminescenze manzoniane, mostrano invece secondo me, nella più accentuata distanza dello scrittore dalla materia narrata e nella più marcata interiorizzazione e astrazione della dimensione psicologica della tematica narrativa, più autenticamente ispirata nel primo romanzo, più intellettualisticamente schematica ed arida nel secondo, il realizzarsi di un'attitudine analitica della scrittura che è abbastanza vicina e affine a quella messa in evidenza dal Manzoni nei *Promessi Sposi*, nei quali l'effetto stilistico della descrizione del quadro d'assieme non è quasi mai separabile, soprattutto nelle sezioni della narrazione affidate all'impiego del discorso indiretto, dalla minuta disposizione e collocazione di tutti i particolari. Tale attitudine analitica della scrittura dei *Promessi Sposi* rivela l'intima natura dell'eccezionale temperamento artistico del grande scrittore milanese. In *Tigre reale* e particolarmente nell'ultima sezione del libro (capp. XIV-XVIII), l'impronta manzoniana della scrittura verghiana si avverte non solo nella straordinaria ampiezza dell'articolazione del periodo, ma anche nell'equilibrio e nel bilanciamento delle sue partiture interne caratterizzate da collegamenti d'impronta prevalentemente paratattica (asindetico o polisindetico), dalla proliferazione dei sintagmi nominali spesso disposti in serie a costituire figure di amplificazione. Forniamo qui due esempi di tali articolazioni periodali, in cui si riscontra una minuta elaborazione analitica del contenuto della descrizione imperniata sull'armonia complessiva dei diversi nuclei di sintagmi espansi e amplificati (nel cap. V):

Dall'altro canto c'era *in fondo al suo cuore, al di fuori di sé, nelle ciarle del mondo, negli sguardi dei suoi amici, un vago sentimento del dovere, della giustizia, dell'onore, di tutto quello che improvvisamente gli aveva fatto sentire la sua mano di ferro nel momento in cui era arrivato sull'uscio della camera del suo bimbo moribondo, sentimento che aveva conosciuto allora, per la prima volta in sua vita, sentendolo insorgere dentro di sé come una vampa di rossore, come una fitta di rimorso*, e gli si era inchiodato là, in

quella casa, in ogni suo passo, in mezzo a tutti i sofismi della passione, incrollabile e inesplicabile¹⁹.

Il turbamento di Erminia cominciava a dileguarsi, perché in cuore le si andava gonfiando lentamente *una gran pienezza di vita, una grande gioia inquieta e inesplicabile, una dolcezza che si ride-stava di tanto in tanto con punture acute le quali le traversavano le vene, una dolcezza che l'invadeva, che l'assopiva a poco a poco, che gettava un balsamo, un velo, sulle sue angosce, sul suo sconforto, sulle amarezze e il dolore di vedersi abbandonata dal marito, e fin sull'immagine del marito, e le faceva sentire come una dolce stanchezza, come un gran bisogno di addormentarsi in qualche cosa*²⁰.

Tali strutture sintattiche che ritroviamo nella narrazione e non nel dialogo, degli ultimi capitoli del libro, obbediscono ad un'esigenza di interiorizzazione della dimensione psicologica ed emotiva del contenuto del romanzo, che risalta, con notevoli effetti di specularità drammatica, nella abilissima sottolineatura attuata dal Verga della contrapposizione dinamica degli stati d'animo della coppia di coniugi scelti come personaggi protagonisti dell'opera, il barone Giorgio La Ferlita e la moglie Erminia.

Nei cosiddetti grandi romanzi del Verga, i *Malavoglia* e il *Gesualdo*, lo stimolo del manzonismo agisce rispetto alle sue precedenti esperienze narrative con ben altra profondità e intensità, come ha giustamente avvertito la Scaramucci nel suo saggio²¹. Ma la suggestione del modello stilistico e linguistico dei *Promessi Sposi* risulta nelle due opere narrative più importanti del Verga orientata in maniera nettamente diversa. Nei *Malavoglia* coinvolge le singole scelte di lingua e di contesto, si potrebbe dire le microstrutture, più che le macrostrutture narrative. Nel *Gesualdo* invece accade più frequentemente l'inverso, come mostrano soprattutto il primo capitolo della prima parte del *Gesualdo* (l'incendio del Palazzo Trao), il primo capitolo della parte terza (l'educazione dell'Isabellina nel Collegio di Maria) e il quarto capitolo della quarta parte (la rivolta popolare di Vizzini contro Mastro Don Gesualdo e altri « galantuomini »), che riecheggiano vistosamente le descrizioni manzoniane del capitolo VIII, X e XII dei *Promessi*

¹⁹ Cfr. G. VERGA, *Una peccatrice* cit., pp. 429-430.

²⁰ Cfr. G. VERGA, *Una peccatrice* cit., p. 435.

²¹ Cfr. *Il Verga* etc., op. cit., pp. 31-41.

*Sposi*²². Nei *Malavoglia* invece l'unica macrostruttura, che sembra implicare una precisa mimetizzazione del romanzo manzoniano in chiave affettiva ed emotiva, è costituita dall'addio di Mena ad Alfio, che sembra postulare, anche sotto il profilo della dinamica dell'azione narrativa, l'altrettanto celebre addio di Lucia al luogo in cui è nata, e che rappresenta anche il momento della sua separazione da Renzo. Nel romanzo che ha come sfondo la vita umile della gente di Trezza tuttavia, come aveva già notato con finezza critica il Lugli²³ la suggestione del modello manzoniano lascia segni meno profondi e macroscopici nell'architettura complessiva, ma infinitamente più numerosi nei dettagli dell'articolazione narrativa, e anche nelle scelte di lingua, fatto questo che mostra come il Verga in due diversi momenti importanti dell'elaborazione della prosa narrativa della sua produzione maggiore, si muova con straordinaria libertà inventiva nell'utilizzazione dell'illustre esemplare narrativo, che unico in Italia poteva offrirgli, per la straordinaria padronanza formale del dettato della scrittura e per l'eccezionale ricchezza delle realizzazioni di lingua, concreti suggerimenti per l'acquisizione di uno stile e di un linguaggio nuovi.

Affrontando ora più da vicino l'argomento della ricerca, pur nella consapevolezza che in lavori del genere esiste un margine di rischio connesso con la natura congetturale delle tesi proposte, sulla base dell'analisi linguistica dei materiali raccolti, mi sembra di poter dire che il manzonismo nei *Malavoglia* potrebbe essere considerato come la proiezione in due fondamentali direzioni dell'utilizzazione degli stilemi della lingua narrativa manzoniana: 1) a livello di « contesto », come riecheggiamento del testo manzoniano in particolari modulazioni del discorso narrativo e distinguibili in tre differenti angolazioni extralinguistiche, appresso indicate, connesse con la rappresentazione della tipologia dei personaggi realizzata nella distribuzione della materia narrativa del romanzo; 2) a livello di « lingua », come assimilazione di una gamma abbastanza vasta di scelte sia lessicali, sia grammaticali, utilizzate dal Manzoni, tanto nella narrazione quanto nelle parti dialogate dei *Promessi Sposi*. Sotto il profilo contestuale le tre differenti angolazioni del contenuto del romanzo

²² Per il testo verghiano del *Gesualdo*, cfr. l'edizione di C. Riccardi del volume mondadoriano dei Meridiani citato più avanti.

²³ Cfr. *Anticipazioni manzoniane* cit., p. 62.

manzoniano che appaiono riproposte nel testo dei *Malavoglia* possono essere indicate con le seguenti etichette di caratterizzazione extralinguistica: 1) di matrice sociolinguistica; 2) di impronta situazionale; 3) di valore contestuale (in senso stretto). Quelle di matrice sociolinguistica mettono in risalto l'analogia più o meno marcata di sottolineatura ritrattistica di alcune note sociali o psicologiche inerenti alla tipologia di alcuni personaggi manzoniani e verghiani dei rispettivi romanzi: p. es. di Lucia e di Mena; dell'oste di Lecco e dell'ostessa di Acì Trezza; di Don Gonzalo e di Mastro Croce Callà, oppure e talvolta dell'affinità di resa espressiva nella rappresentazione della dimensione popolare dell'ambiente (riscontrabile, p. es., nella presentazione fatta dal Manzoni della processione propiziatoria durante la peste nei *Promessi Sposi*, e nella descrizione del rito siciliano della festa del Natale fatta dal Verga nei *Malavoglia*). A riscontro di tali parallelismi e affinità di modulazione del discorso narrativo dei due romanzi, forniamo immediatamente la documentazione contestuale relativa ai testi rispettivi, citandoli l'uno a fianco dell'altro, e facendo precedere a quello verghiano il contesto manzoniano²⁴:

Le amiche si rubavano la sposa e le facevano forza perché si lasciasse vedere; e lei si andava schermando con quella modestia un po' guerriera delle contadine, facendosi scudo alla faccia col gomito, chinandola sul busto e aggrottando i lunghi e neri sopraccigli, mentre però la bocca si apriva al sorriso. *I neri e giovanili capelli spartiti sopra la fronte con una bianca e sottile drizzatura, si ravvolgevan, dietro il capo, in cerchi molteplici di trecce, trapassate da lunghi spilli d'argento, che si dividevano all'intorno quasi a guisa*

Intanto a Sant'Agata le avevano messo la veste nuova e aspettavano la festa di San Giovanni per *togliere la spadina d'argento dalle trecce e spartirle i capelli sulla fronte* prima d'andare in chiesa, sicché ognuno al vederla passare diceva: « Beata lei! » (IX, 123).

²⁴ Per *I Promessi Sposi* ho seguito l'edizione critica di Chiari e Gisalberti (*Tutte le opere di Alessandro Manzoni*, vol. II, tomo I, *I Promessi Sposi*, Testo definitivo del 1840, Milano, Mondadori, 1977⁵); per il Verga l'edizione dei *Malavoglia* curata dal Cecco (G. VERGA, *I grandi romanzi, I Malavoglia, Mastro Don Gesualdo*, Prefazione di Riccardo Bacchelli, testo e note a cura di Ferruccio Cecco e Carla Riccardi, Milano, Mondadori, 1979²). Si rinvia al contesto citando capitolo e pagina del testo utilizzato; s'intende che i corsivi delle citazioni via via fatte, salvo esplicita avvertenza contraria, sono miei.

de' raggi di un'aureola, come ancora usano oggi le contadine nel milanese (II, 38).

« Sapete bene » rispose ancora colui, stirando con tutt'e due le mani la tovaglia sulla tavola « che la prima regola del nostro mestiere, è di non domandare i fatti degli altri; tanto che fin le donne ne son curiose. Si starebbe freschi con tanta gente che va e che viene; è sempre un porto di mare; quando le annate son ragionevoli, voglio dire; ma stiamo allegri che tornerà il buon tempo. A noi basta che gli avventori siano galantuomini; chi siano poi, o chi non siano, non fa niente (VII, 117-118).

(Don Gonzalo) Dopo, non s'occupò più d'un affare così minuto, e in quanto a lui terminato; e quando poi, che fu un pezzo dopo, gli arrivò la risposta, al campo sopra Casale dov'era tornato, e dove aveva tutt'altri pensieri, alzò e dimenò la testa come un baco da seta che cerchi la foglia; stette lì un momento per farsi tornare vivo alla memoria quel fatto, di cui non rimaneva più che un'ombra; si rammentò della cosa; ebbe un'idea fugace e confusa del personaggio; passò ad altro e non ci pensò più (XXVII, 462).

« A voi che ve ne importa? » gli diceva sua figlia, appena don Silvestro se ne andava. « *Questi non sono affari nostri. L'osteria è come un porto di mare, chi va e chi viene e bisogna essere amici con tutti e fedeli con nessuno; per questo l'anima abbiamo ciascuno la sua, e ognuno deve badare ai suoi interessi, e non fare giudizi temerari contro il prossimo. Compare Cinghialenta e Spatu spendono del denaro in casa nostra. Non dico di Pizzuto che vende l'erbabianca e cerca di rubarci gli avventori* (VIII, 85).

C'era pure il sindaco, Mastro Croce Callà, « *Baco da Seta* » detto anche *Giufà*, col segretario Don Silvestro, e se ne stava col naso in aria, talché la gente diceva che stava a fiutare il vento per sapere da che parte voltarsi, e guardava ora questo e ora quello che parlavano, come se cercasse la foglia davvero, e volesse mangiarsi le parole, e quando vedeva ridere il segretario, rideva anche lui (IV, 46).

A queste affinità fraseologiche di esplicitazione formulare della sottolineatura ritrattistica psicologica e sociale delle coppie dei personaggi dei due romanzi ne potrebbe essere aggiunta un'altra, che riguarda, sempre sul terreno della caratterizzazione sociale, un'altra coppia di personaggi rispettivamente dei *Promessi Sposi* e dei *Malavoglia*, quello di Gertrude e quello della moglie dello speciale, entrambe designate coll'antonomasia espressa dall'appellativo *signora*,

che indica, in entrambi i contesti dei due romanzi in cui è utilizzato allusivamente, il forte distacco e la forte distanza sociale dei due personaggi dal contesto sociale a cui appartengono tutti gli altri:

« La signora » rispose quello è una monaca, ma non è una monaca come l'altre. Non è che sia la badessa, né la priora; che anzi a quel che dicono è una delle più giovani; ma è della costola d'Adamo; e i suoi del tempo antico erano gente grande venuta di Spagna, dove son quelli che comandano; e per questo la chiamano la signora, per dire che è una gran signora (IX, 148).

La moglie dello speciale torceva il muso a quegli schiamazzi, e stava coi guanti sulla pancia e la faccia lunga come si usa in città per quelle circostanze, che solo a guardarla la gente ammutoliva, quasi ci fosse il morto lì davanti, e per questo la chiamavano la Signora (IV, 47).

Meno appariscente, ma, direi, sufficientemente indicativa è l'analogia sopra richiamata e riguardante la consuetudine popolare dell'adornamento delle case in occasione di particolari solennità o riti religiosi evidenziata da un'affinità più tenue degli stilemi impiegati nei contesti che ora citiamo dalle rispettive opere:

Tutta la strada era parata a festa; i ricchi avevan cavate fuori le suppellettili più preziose; le facciate delle case povere erano state ornate da de' vicini bene stanti, o a pubbliche spese; dove in luogo di parati, dove sopra i parati c'eran de' rami fronzuti; da ogni parte pendevano quadri, iscrizioni, imprese; su' davanzali delle finestre stavano in mostra, vasi, anticaglie, rarità diverse, per tutto lumi (XXXII, 549-550).

Intanto il paese intero si metteva in festa; in ogni casa si ornavano di frascbe e di arance le immagini dei santi, e i fanciulli si affollavano dietro la cornamusa che andava a suonare davanti alle cappellette colla luminaria accanto agli usci (VI, 74).

Assieme alle analogie di dettaglio nell'articolazione formulare dei rispettivi testi narrativi citati or ora, emergono anche le profonde differenze di elaborazione stilistica della scrittura dei due autori: la ritrattistica dei personaggi che risulta nel testo manzoniano più minutamente motivata nei singoli particolari e più ampia nell'estensione del

discorso, si presenta nel testo verghiano più scorciata ed essenziale secondo i moduli della sintassi impiegata dall'autore nella sua maggiore produzione narrativa da *Vita dei campi* alle *Rusticane*. Nonostante tali differenze tuttavia sembra a me più che probabile e quasi sicuro il rapporto genetico della matrice sociale manzoniana inerente al ruolo e alla funzione narrativa svolti dai personaggi verghiani nei contesti sopra riferiti.

Di rilievo gerarchico inferiore sotto il profilo della funzionalità narrativa possono essere considerate nei rispettivi testi dei due autori le analogie e le affinità di altri contesti che ho definito *di valore situazionale*. Il grado di similarità formale (lessicale, sintattico o fraseologico) delle coppie di contesti che citeremo fra poco appare ancora molto alto, ma il riflesso narrativo della analogia è assai più debole, non investendo profondamente, come nei contesti di rilevanza sociolinguistica sopra esaminati, il ruolo sociale degli attori coinvolti nella trasposizione linguistica ed espressiva degli schemi di formalizzazione della materia narrativa delle due opere. L'affinità di articolazione narrativa ancorata ad elementi situazionali nei *Promessi Sposi* e nei *Malavoglia* riguarda sezioni contestuali sia del racconto, sia del dialogo. Eccone l'esemplificazione graduata secondo il valore decrescente del rilievo dell'affinità di utilizzazione stilematica²⁵:

...poi veniva a parlar del voto [il segretario d'Agnese], ma per via di perifrasi, aggiungendo con parole più dirette e aperte, il consiglio di *mettere il cuore in pace e di non pensarci più* (XXVII, 465)

« Ne volete una prova? chi ha fatto il più gran chiasso, eran forestieri. *Andavano in giro facce che in Milano non s'eran mai vedute...* » (XVI, 288)

Comare Venera la Zuppidda, per confortare la Longa, le andava dicendo: « Ora *mettetevi il cuore in pace*, che per cinque anni bisogna fare come se vostro figlio fosse morto, e non pensarci più » (I, 13)

Al giorno d'oggi i mariuoli ne inventano di ogni specie per i loro tiri; e a Trezza si vedevano delle *facce che non si eran mai viste* sugli scogli, col pretesto di andare a pescare, e arraffavano la biancheria messa ad asciugare se capitava (II, 24)

²⁵ Nei commenti ai *Malavoglia* (coll'eccezione, però sporadica, di quello del Russo per I classici Ricciardi) i riferimenti al testo dei *Promessi Sposi* sono praticamente assenti.

« Andiamo tanto lontano che colui non senta parlar più di noi... »
« Ah Lucia! e poi? Non siamo ancora marito e moglie! Il curato vorrà farci la fede di stato libero? Un uomo come quello? Se fossimo maritati, oh allora... » (III, 41)

« Che bella cosa », scappò fuori di punto in bianco a Gervaso, « che Renzo voglia prender moglie, e abbia bisogno...! ». Renzo gli fece un viso brusco. « Vuoi stare zitto, bestia? » gli disse Tonio, accompagnando il titolo con una gomitata (VII, 119)

E quantunque quell'annata fosse ancora più scarsa delle antecedenti, e si cominciasse a provare una vera carestia, pure il nostro giovane, che da quando aveva messo gli occhi addosso a Lucia, era divenuto masaiò, si trovava provvisto bastantemente, e non aveva a contrastar con la fame (II, 27)

[Renzo] « ...e che, se ora sono un po' imbrogliato, l'è una burrasca che passerà presto »; e cose simili (XXVII, 467)

Quella donna ...Prese le quattro povere bestie e le diede a Renzo con un'occhiata di compassion sprezzante, che pareva volesse dire: bisogna che tu l'abbia fatta bella (III, 50)

Agli affamati dispensavano *minestra, ova, pane, vino*; ad altri estenuati da più lungo digiuno, porgevano consumati, stillati, vino più generoso, riavendoli prima, se fa-

« Andiamocene via dal paese » diceva lei [la Vespa] « come se fossimo marito e moglie, e quando la frittata sarà fatta, vostro padre dovrà dir di sì per forza. Non ha altri figliuoli e la roba non sa a chi lasciarla » (X, 174)

E Piedipapera assestò uno scapaccione al figlio della Locca per insegnargli l'educazione. « Bestia! quando parlano i più vecchi di te *stazitto* » (II, 32)

Intanto l'annata era scarsa, e il pesce bisognava darlo per l'anima dei morti, ora che i cristiani avevano imparato a mangiar carne anche il venerdì come tanti turchi (I, 15-16)

Le burrasche che avevano disperso qua e là gli altri Malavoglia, erano passate senza far gran danno sulla casa del nespole e sulla barca ammarrata sotto il lavatoio (I, 9)

La Mena, appoggiata alla porta della cucina, colla faccia nel grembiule, si sentiva il cuore che gli sbatteva e gli voleva scappare dal petto, come quelle povere bestie che teneva in mano (IV, 46)

Gli amici portavano qualche cosa, com'è l'uso, *pasta, ova, vino*, e ogni ben di Dio, che ci sarebbe voluto il cuor contento per mangiarsi tutto, e perfino compar Alfio Mosca era

ceva di bisogno, con cose spiritose venuto con una gallina per mano
(XXVIII, 482) (IV, 45-46)

Potrebbero essere annoverati qui, ma per economia non li menzioniamo, riservandoci di valutarli in un'elaborazione successiva della presente ricerca, altri contesti dei due romanzi che presentano una marcata affinità di contestualizzazione situazionale nei dettagli dell'esplicitazione formulare della selezione di alcuni aspetti del contenuto narrativo. Mi limiterò a segnalarli brevemente in nota nell'esame fraseologico inerente alle convergenze di *langue* narrativa dei due autori, che affronterò fra non molto.

Assai più deboli, sotto il profilo della funzionalità inerente alla condotta del racconto, risultano le analogie di matrice esclusivamente contestuale di alcuni segmenti di articolazione narrativa dei testi dei due romanzi. Il significato di questo tipo di analogie imperniate soltanto sull'affinità di scelta del singolo modulo espressivo del discorso narrativo va collocato in un ambito di riferimento che interessa ancora le realizzazioni di *paroles* delle rispettive opere, ma che investe più profondamente il repertorio degli elementi di *langue* narrativa dei due autori, non trovando un parallelismo esplicito nella coordinazione e disposizione di altri elementi concernenti il contenuto del racconto. Per quanto deboli, anche le analogie di caratterizzazione esclusivamente contestuale, delle quali si sta discorrendo, indicano secondo me la presenza di un'assimilazione e di una memorizzazione, certamente marginali e poco più che latenti, ma emergenti in qualche dettaglio della lingua e dello stile dei *Promessi Sposi* nel testo dei *Malavoglia*. Tale assimilazione e tale memorizzazione — e qui è ravvisabile il nodo fondamentale dell'interesse della presente ricerca — è probabilmente, a differenza di quanto è riscontrabile nelle altre due serie di coppie di contesti che abbiamo esaminato, assai meno consapevole e certamente più difficile a decifrarsi, almeno in tempi brevi, nelle cause che l'hanno determinata²⁶. E tuttavia essa rivela, secondo me, assieme

²⁶ È pressoché impossibile motivare con l'ausilio di strumenti scientificamente inoppugnabili la natura e i differenti gradi del processo di memorizzazione verghiana qui congetturato del testo del romanzo manzoniano. Si ha l'impressione che il Verga più che riproporre materialmente nei *Malavoglia* alcune formule e alcuni moduli della narrazione manzoniana, li adatti ai contesti del suo romanzo con notevole libertà. Solo nella battuta di dialogo della Santuzza sopra citata, e nel ritratto della moglie dello speciale sopra presentato si ha l'impressione che il testo manzoniano sia utilizzato quasi sotto forma di citazione. Negli altri casi, anche nel manzonismo che a me pare

alle spie di memorizzazione più conscia ed esplicita del testo manzoniano, una profonda e intima frequentazione anche dei più minuti aspetti linguistici e stilistici della scrittura del grande autore lombardo. Lascio ad altri il compito di un'interpretazione più sottile e più profonda delle matrici di ordine psicologico che potrebbero essere scoperte nella genesi di questo incontro e di questa frequentazione da parte di un grande, ma ancora giovane artista, di un altro artista già scomparso ma ormai di fama somma²⁷. Tale incontro potrebbe avere ripercussioni importanti anche sul terreno strettamente filologico, in ciò che concerne l'elaborazione dei *Malavoglia*, se si riuscisse a scoprire entro quali limiti e in quale misura le tracce del manzonismo, che appaiono evidentissime nell'ultima stesura dell'opera, interessano la storia interna della composizione e della stesura del testo verghiano. Ma questo problema sarà valutato dagli esperti e dagli addetti ai lavori in questo campo. Per ora mi limito a evidenziare quest'ultimo nucleo di convergenze contestuali della modulazione del discorso narrativo nei testi dei due autori.

Un vescovo santo com'è lui dei curati dovrebbe esserne geloso *come della pupilla degli occhi suoi* (XXXII, 397)

Non gliene importava del sangue suo? perché infine ella era sangue suo, come la chiusa che era sempre stata della famiglia, e ci sarebbe rimasta se suo fratello buon'anima, non avesse pensato a maritarsi e a mettere al mondo la Vespa; e perciò ei l'aveva tenuta *come la pupilla degli occhi suoi*, e pensava sempre al suo bene (IV, 57)

« Non si sa; sarà scappato o sarà nascosto in Milano; son gente che non ha né casa né tetto, e trovan per tutto da alloggiare e da rinta-

Don Silvestro, come gliela raccontai, disse che scommetteva di *fare cascare la Barbara* coi suoi piedi, *come una pera matura* (VIII, 108)

più vistoso (cioè nella coppia di locuzioni *mettersi il cuore in pace e non pensarci più*), la trasposizione verghiana appare molto libera e diversamente articolata e utilizzata nel contesto rispetto al Manzoni.

²⁷ Sulla fortuna italiana ed europea dei *Promessi Sposi* mi pare risulti ancora utile il profilo critico marzoratiano di Mario Sanzone (A. MANZONI, *La fortuna del Manzoni*, in *Letteratura italiana. I Maggiori*, Milano, Marzorati, 1956, vol. II, pp. 985-997; una voce abbastanza accurata e diligente sulla fortuna italiana del Manzoni è quella dedicata al manzonismo da Aldo Maria Costantini nel *Dizionario Critico della Letteratura italiana* diretto da Vittore Branca, Torino, UTET, 1973, vol. II, pp. 515-521.

narsi; però finché il diavolo può e vuole aiutarli; ci dan poi dentro quando meno se lo pensano; perché *quando la pera è matura conviene che caschi* (XVI, 288)

« ...il conte duca, viceversa, sa appunto *cosa bolle in pentola* di tutte l'altre corti... » (V, 84)

...Questo chiamava un comprarsi gl'impicci a contanti, un voler *raddrizzar le gambe ai cani* (I, 20)

All'immagine del principino impaziente, tutti gli altri pensieri che s'erano affollati alla mente risvegliata di Gertrude, si levaron subito *come uno stormo di passere* all'apparir del nibbio (X, 173)

...e a lui lo zio Crocifisso gli dava retta, perché egli era il mestolo della pentola, una *pentola* grossa, *in cui bollivano* più di duecent'onze all'anno! (II, 19)

Don Silvestro, lui, si divertiva a vedere come si guastavano il sangue [Don Franco e Don Gianmaria] per *raddrizzare le gambe ai cani*, senza guadagnarci un centesimo (II, 22)

...in quell'ora le ragazze facevano *come uno stormo di passere* alla fontana, e la stella della sera era già bella e lucente, che pareva una lanterna appesa all'antenna della *Provvidenza* (I, 18)²⁸.

Il testo dei *Promessi Sposi* sembra però avere lasciato tracce, come si diceva sopra, non solo nella modulazione del discorso di un numero rilevante di contesti dei *Malavoglia*, ma anche nell'utilizzazione di un numero ragguardevole di scelte di lingua del più significativo romanzo del Verga. E' questo l'altro importante settore di incidenza del manzonismo nella prosa del capolavoro dello scrittore siciliano, che permette di valutare, anche più minutamente di quanto si è documentato nell'esame delle convergenze contestuali della narrazione dei due autori, la capillarità della suggestione prodotta dalla scrittura manzoniana dei *Promessi Sposi*, in alcuni paradigmi e schemi di realizzazione della *langue* narrativa dei *Malavoglia*, che investono strutture portanti del vocabolario, della fraseologia e anche della sintassi. Si può anzi sostenere, sulla base dello spoglio del materiale raccolto, che i *Promessi Sposi* siano stati l'unico vero e proprio testo-

²⁸ Il corsivo *Provvidenza* è nel testo

guida letterario (solo per alcune limitatissime realizzazioni linguistiche dei *Malavoglia* si può pensare al testo zoliano dell'*Assommoir*, come fonte della tipologia di due personaggi verghiani)²⁹ che risulti anche come modello di elaborazione, forse spesso più inconsapevole che consapevole, della prosa di quest'opera verghiana³⁰. Sarebbe particolarmente interessante, ma non sono in grado di farlo qui, svolgere un capillare esame comparato del lessico e della semantica dei *Promessi Sposi* e dei *Malavoglia*, per segnalarne in modo dettagliato le sfere di convergenza e di divergenza strutturale. Limitandomi allo spoglio compiuto su un considerevole materiale linguistico dei due testi, mi pare che si possano mettere in risalto i seguenti settori di convergenza delle scelte linguistiche dei due autori. Sotto il profilo prevalentemente morfolessicale rivelano un grado di concordanza notevole alcune realizzazioni linguistiche dei rispettivi testi concernenti: a) l'impiego degli alterati; b) l'utilizzazione di alcune coniazioni verbali, particolarmente pregnanti per l'espressività ancorata all'impronta colloquiale toscana della loro matrice idiomatica; c) l'impiego di alcuni stilemi aggettivali inerenti alla rappresentazione delle note fisiche o fisico-psichiche della ritrattistica dei personaggi: essi sono costituiti o da aggettivi riguardanti i colori (*bianco, nero, giallo, rosso*) o su altri aggettivi attraverso i quali è veicolata una funzione realistica ed

²⁹ Sicuramente affini almeno parzialmente nella caratterizzazione comportamentale risultano i personaggi verghiani di Don Franco lo speziale e della Nunziata a quelli zoliani di Lantier e di Lalià dell'*Assommoir*. Il primo rivela, benché meno marcatamente del personaggio verghiano un'analoga propensione, puramente verbale e non suffragata dal comportamento pratico, a reclamare un maggiore egualitarismo e una maggiore giustizia nella condotta delle istituzioni pubbliche; il personaggio di Lalià, la bambina che muore di stenti deperendo nella miseria e nell'abbandono anche per l'incuria e per l'abbruttimento del padre alcoolizzato, e che si comporta come una mamma nei confronti dei fratellini minori, richiama ancor più espressamente il personaggio verghiano della Nunziata, nelle precoci doti di saggezza e di dedizione alla famiglia.

³⁰ Anche per gli elementi che costituiscono il repertorio fraseologico delle scelte di lingua dei due autori, in numerosi casi singolarmente convergente si ripropone lo stesso dilemma prospettato sopra nell'esame più specificamente contestuale. In alcuni casi si può pensare (p. es., nell'utilizzazione fatta dal Verga delle locuzioni *farsi rosso, essere bianco come un cencio*) ad un calco espressivo puntuale della formula del discorso e della particolare realizzazione di *langue* manzoniana. Ma a differenza di quanto si è notato nella disamina contestuale, è quasi impossibile pensare, come in parte credo risulti dalla ragguardevole ampiezza delle convergenze di lingua dei due autori, ad un'imitazione cosciente di un numero così alto di elementi di *langue* narrativa. Per questo sono più propenso a considerare come prevalentemente inconsapevole la matrice manzoniana degli elementi di lingua dei *Malavoglia* che saranno fra poco analizzati. Ma cfr. nota 37.

espressiva particolarmente efficace connessa con la matrice popolare della scelta linguistica e la cui schematizzazione morfematica, di evidente radice verbale e participiale in quasi tutte le voci raccolte, è rappresentata dal suffisso *-ato*; e infine dall'aggettivo *malo* che concorre in entrambi i testi narrativi dei due autori, ma assai più frequentemente in quello verghiano, a formare sintagmi e locuzioni di marcato rilievo realistico e di spiccata impronta popolare nella trasposizione linguistica del contenuto dei due romanzi. Eccone l'esemplificazione nell'ordine sopra indicato:

a) *famigliola* (XXIV, 441) : *famigliuola* (I, 9); *donnicciola* (XXI, 363) : *donnicciuola* (XII, 210); *stradicciola* (I, 8) : *stradicciuola* (II, 23); *muricciolo* (I, 9) : *muricciuolo* (IV, 50); *catenaccio* (XII, 216) : (VII, 94); *parolacce* (I, 21) : (II, 29); *peccatacci* (XXIV, 404) : (III, 39); *cappellaccio* (VIII, 131) : (VII, 92); *omacci* (V, 75) : *omaccio* (X, 156); *occhiacci* (XXI, 353) : (XIV 262); *ragazzacci* (I, 11) : *ragazzaccio* (VIII, 109); *pezzetto* (XXXVIII, 658) : (II, 26); *poveretti* (III, 55) : (III, 41); *ca-succia* (VIII, 144) : (II, 26); *taschino* (II, 33) : (XI, 181); *lumicino* (XVII, 292) : (II, 33); *imbroglione* (V, 73) : (X, 170)³¹.

b) *abbruttare* (PS XXX, 520; M III, 38); *barattare*: « All' aprirsi degli usci si vedevan qua e là luccicare i fuochi accesi per le povere cene; si sentiva nella strada *barattare* i saluti e *qualche parola* sulla scarsità della raccolta » (PS VIII, 120); « Le comari, mentre tornavano dall'osteria, coll'orcioolino dell'olio e col fiaschetto del vino, si fermavano a *barattare qualche parola colla* Longa senza aver l'aria di nulla » (M III, 42); *bazzicare* (con qc.) PS XV, 169; M XIII, 232; *biasciare* (PS XIII, 224; M VI, 74); *destinare* (essere destinati a qc.): « Ah ' esclamò Lucia, riscuotendosi ', io non ci devo pensare più a quel poverino. Già si vede che *non era destinato* ». (PS XXVI, 453); « Orbè compare 'Ntoni, i pesci del mare *sono destinati*

³¹ La grafia verghiana dei *Malavoglia* mostra, nella preferenza data dall'autore alle forme dittongate in *-uolo*, *-uola*, la volontà di sottrarsi ad una fedeltà anche microscopica della fiorentinità dello schema morfologico, perseguita invece assai più programmaticamente dal Manzoni. Anche in altri tratti della stilizzazione grammaticale del sistema morfologico la grafia verghiana diverge da quella manzoniana; p. es. nella resa grafica dei plurali delle preposizioni articolate, nei *Malavoglia* sempre indicate dalle forme intere *ai*, *coi*, nei *Promessi Sposi* assai più frequentemente dalle forme ridotte *a'*, *co'*, originariamente dell'uso vivo toscano, ma estese spesso, almeno fin dal Settecento, ai testi letterari (cfr. B. MIGLIORINI, *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni, 1978⁵, p. 539).

a chi se li ha da pigliare » (M X, 145); *formicolare* (PS IV, 63; M XV, 288); *impiparsi* (PS XV, 261; M VIII, 109); *mulinare* (PS XVIII, 312; M XIII, 229); *ruminare* (PS VI, 94; M VIII, 113)³².

c) *disgraziato* (PS XV, 268; M XIV, 263); *disperati* (PS XXXIII, 571; M X, 150); *incantato* (PS XXXIII, 569) : *incantati* (M XII, 208); *sfaccendati* (PS XVI, 280; M XII, 216); (facce) *scomunicate* (PS XXXIII, 568) : (bestie) *scomunicate* (M II, 24); (occhi) *stralunati* (PS II, 32) : (aria) *stralunata* (M V, 55); *trafelato* (PS VIII, 136) : *trafelata* (M I, 11).

bianco come un cencio che esca dal bucato (PS II, 33) : *bianca come un cencio* (M XIV, 256); *visi gialli* (PS XXXIII, 565) : *viso giallo* (M XI, 192); *rossa, rossa* (PS X, 153; M V, 55); *treccia nera* (PS XVII, 296) : *trecce nere* (M XII, 204).

mala cosa (PS II, 32); *mala voglia* (PS II, 31); *Malanotte* (PS XXI, 353); *mala parata* (PS XV, 273); e nei *Malavoglia* : *maltempo* (X, 148); *malaugurio* (III, 41); *malannata* (IV, 49); *malabestia* (IV, 53); *malanuova* (IX, 127); *malora* (IX, 135); *malarnesi* (XIV, 245); *mala strada* (XIII, 218); *malo ferro* (XIV, 257).

Non è possibile inventariare qui, se non per cenni assai sommarî, anche se sarebbe particolarmente utile e opportuno farlo, i settori di convergenza lessicale e semantica dei *Promessi Sposi* e dei *Malavoglia*, che permettono di evidenziare un parallelismo di configurazione dei rispettivi romanzi anche in schemi e strutture di *langue* narrativa abbastanza significativi e rilevanti. Soprattutto la matrice collettiva della caratterizzazione popolare della lingua nelle sequenze del racconto che si alternano con quelle delle parti dialogate appare espressa con stilemi assai simili, anche se con frequenza incommensurabilmente maggiore nell'opera verghiana. Ciò traspare, ad es., nella scelta di stilemi di sfondo ambientale popolare e di valore collettivo quali *paese*, *villaggio*, *gente*, *folla*, *donne*, *comari* e simili altri, che nei *Promessi Sposi* è più parca, ma già indicativa sotto il profilo della funzionalità narrativa, mentre nei *Malavoglia* rappresenta un tratto strutturale costante della *langue* narrativa del racconto. Nell'impiego contestuale concreto di tali stilemi fatto dai due autori è possibile rilevare relazioni paradigmatiche di sinonimia inerenti ad un'analogia di distri-

³² L'esemplificazione potrebbe estendersi ad altri verbi di rilievo espressivo meno pregnante come *schiamazzare*, *sgbignazzare*, *brontolare*, *chiacchierare*, ecc.



buzione della materia connessa collo sfondo ambientale del racconto, che indica una rilevante omologia di struttura nella configurazione del rapporto fra la forma e il contenuto dei due romanzi³³. Ma un altro tipo di affinità di valore paradigmatico, che riguarda l'utilizzazione degli elementi della *langue* narrativa dei due scrittori, è riscontrabile anche in alcuni nuclei di scelte linguistiche e stilistiche di valore mimetico, che concernono la trasposizione e la stilizzazione di particolari moduli e formule del parlato, soprattutto nei dialoghi oppure nei monologhi, per es., di Don Abbondio nei *Promessi Sposi*, e nei dialoghi, ma anche nelle sezioni del racconto affidate all'uso dell'indiretto libero, nei *Malavoglia*. Si spiegano così, p. es., le convergenze assai forti di stilizzazione formulare di alcune locuzioni, molto probabilmente attinte all'uso vivo toscano che hanno nelle combinazioni fraseologiche formate dai sostantivi *caso*, *fatto*, *interesse* e dai verbi *badare*, *pensare*, *attendere* un significativo denominatore comune nella modulazione del parlato dei due romanzi, che delineano un altro e differente campo di sinonimia nelle scelte di lingua.

Ma affinità di matrice lessicale e semantica inerenti alla realizzazione della *langue* narrativa dei due romanzi emergono anche nella evidenziazione dei rapporti antonimici trasferiti nella sottolineatura dei differenti tratti tipologici assunti dalle diverse categorie di attori dei rispettivi racconti: p. es., nella contrapposizione fra paese (Lecco/Trezza) e città (Milano/Catania)³⁴, fra abitanti della città o del paese e i « forestieri »³⁵, fra « galantuomini » e « birbanti », fra il « popolo e gli amministratori pubblici dell'economia »³⁶. E si tratta di analogie di configurazione strutturale che non possono essere trascurate,

³³ È stato il Lugli (art. cit., pp. 62-63), che ha indicato questa matrice popolare comune all'ispirazione delle due creazioni narrative.

³⁴ Nei *Malavoglia* tale contrapposizione è più esplicita e più frequente di quanto accade nei *Promessi Sposi*.

³⁵ Anche tale contrapposizione, di rilievo più tenue nei *Promessi Sposi* e presente ad es. nei capitoli VII e XVI, troverà sfruttamento magistrale da parte del Verga nei *Malavoglia* soprattutto negli interventi della Santuzza.

³⁶ In entrambi i testi la contrapposizione fra i due lessemi *galantuomo* e *birbante* non è mai esplicita e riguarda contesti diversi in cui le parole sono distribuite separatamente; si tratta quindi di un parallelismo inerente più alla virtualità che alla attualizzazione degli elementi del repertorio lessicale della *langue* dei due autori. La relazione semantica di opposizione fra il *popolo* e gli amministratori pubblici dell'economia che nei *Promessi Sposi* è sviluppata soprattutto nel cap. XII, mentre nei *Malavoglia* è presentata nel cap. VII, ha maggiore rilievo rappresentativo oltre che storico, nel romanzo manzoniano (il Lugli, a p. 62, riscontra il parallelismo significativo delle due sezioni delle rispettive narrazioni).

considerato l'alto grado di esemplarità sociale che assumono nel disporre la materia del racconto nei due testi narrativi.

Le scelte di *langue* narrativa dei due scrittori presentano convergenze significative anche nell'utilizzazione dei traslati: p. es. paragoni (esemplificati dalla locuzione *bianco come un cencio*, della quale si farà cenno più avanti nell'esame fraseologico), locuzioni metaforiche come *passar (della) burrasca* e *bollire in pentola*, locuzioni di valore allusivo come *cercar la foglia*, ed *esser volpe vecchia*, o di impronta affettiva, ma di valore più specificamente metonimico, del tipo di *stringere il cuore* e *toccare il cuore*; e almeno in un caso un proverbio: « *aiutati che ti aiuto* »³⁷.

La traccia manzoniana del nucleo più rilevante di scelte stilistiche e linguistiche dei *Malavoglia* è però, secondo me, riscontrabile in ambito fraseologico: oltre sessanta locuzioni dei *Malavoglia*, in cui il verbo adempie alla funzione di componente indispensabile della locuzione, mentre il determinante sintattico è costituito più frequentemente dal sostantivo, e più raramente dall'aggettivo e dall'avverbio, sembrano riecheggiare, talora con lievissime varianti, altrettanto locuzioni impiegate dal Manzoni nei *Promessi Sposi*. La matrice linguistico-idiomatica comune a queste scelte di lingua è essenzialmente toscana e si riferisce all'impronta colloquiale toscana dei moduli locuzionali e fraseologici impiegati dai due autori. Il materiale di spoglio linguistico, riguardante il numero di locuzioni comuni o assai simili nell'utilizzazione del repertorio degli elementi di lingua delle due opere narrative, è presentato provvisoriamente qui sotto forma di elenco, non ancora ordinato sistematicamente a mo' di glossario (il che richiederebbe una troppo lunga elaborazione lessicografica dell'inventario delle unità fraseologiche raccolte), tenendo conto dei lemmi che svolgono la funzione di determinanti sintattici delle singole locuzioni³⁸. Alcune di esse sono state già menzionate, ma non come esemplari paradigmatici di *langue* narrativa, nella sezione di analisi contestuale sopra presentata; ma la loro 'ripresentazione' è giustificata come par-

³⁷ Dato che il proverbio, come è stato documentato, è attestato in area siciliana, si può pensare qui ad una convergenza siculo-toscana della formula paremiologica impiegata dall'autore. Esplorando più a fondo la lingua dei *Malavoglia* si scoprirebbero altre risultanti siculo-toscane del lessico e della fraseologia.

³⁸ Nella citazione delle singole locuzioni si danno fra parentesi tonde le eventuali varianti verghiane al paradigma manzoniano. La sigla RF indica il *Vocabolario* di Rigutini e Fanfani.

ziale inserimento del sistema delle scelte di lingua utilizzate come repertorio di elementi nei testi dei due romanzi. Non è qui la sede per affrontare un'analisi sulla ricorsività rispettiva di alcuni di questi moduli fraseologici nella dinamica della loro distribuzione intratestuale, né, tanto meno, per prospettare il problema della loro rilevanza statistica, sia assoluta, sia relativa³⁹. Fatte queste precisazioni si può passare all'esemplificazione delle singole locuzioni accompagnate dai rinvii ai rispettivi testi secondo i criteri indicati nella nota 38:

- metter gli occhi addosso*: PS II, 27; M VI, 67; RF.
affacciarsi alla finestra: PS XXIV, 419; M VI, 66; RF.
aiutati che ti aiuto: PS VI, 98; M XI, 197.
aiutarsi l'un con l'altro (l'un l'altro): PS IX, 186; M I, 9.
andare e venire: PS VII, 117; M VII, 95.
(essere) *annata scarsa*: PS II, 27; M I, 15.
rimanere a bocca aperta: PS I, 17; M I, 17; RF.
arricciare il naso: PS XXVIII, 669; M IV, 49; RF.
aver giudizio: PS XXIX, 502; M I, 10; RF.
aver pazienza: PS XV, 270; M II, 29.
comandare a bacchetta: PS IX, 155; M XII, 212; RF.
bianco (pallido) come un cencio che esca (messo) dal (al) bucato:
PS II, 33; M IV, 48.
levarsi il pan di bocca: PS XXIV, 414; M X, 167.
bollire in pentola: PS V, 84; M II, 19; RF.
passar della burrasca: PS XXVII, 467; M I, 9; RF.
raddrizzar(e) le gambe a' (ai) cani: PS I, 20; M II, 22; RF *ad-*
drizzar le g. a' c.).
cacciarsi le mani ne' (nei) capelli: PS XXIV, 415; M XIV, 256.
spartire i capelli: PS II, 38; M IX, 123.
tirar la carretta: PS XXXVIII, 632; M XII, 213; RF.
venire a far la spia (le spie) in casa: PS VI, 89; M XI, 142.
cascare di una pera matura: PS XVI, 288; M VIII, 108; RF.
pensare ai casi suoi: PS XXIX, 502; M XII, 229; RF.
cavarsi d'impiccio: PS VI, 96; M VII, 98.
cercar la foglia: PS XXVII, 452; M IV, 46.

³⁹ Esiste per alcuni moduli fraseologici impiegati dai due autori nei rispettivi testi un minimo comune denominatore inerente alla ricorsività, che riguarda le locuzioni *mettersi il cuore in pace*, *l'osteria è un porto di mare*, *essere bianco come un cencio*, *diventare rosso*, qui indicate senza le varianti verghiane.

cercar guai: PS XXXVIII, 673; M XIV, 257.
dir chiaro e tondo: PS XXXVI, 632; M VII, 91.
chiudere un occhio: PS XV, 261; M II, 30; RF.
tirare il collo: PS III, 43; M VI, 77; RF.
non avere colpa: PS XIV, 253; M V, 55; RF.
stringere il cuore: PS X, 174; M XI, 191.
toccare il cuore: PS XXIV, 424; M XIII, 218.
dare (qc.) per un pezzo di pane: PS XXXVIII, 665; M XIII, 218-219; RF.
fare il diavolo: PS XVI, 338; M VIII, 107; RF.
dimenare la testa (il capo): PS XXVII, 462; M I, 15.
esser nelle mani di Dio: PS XIII, 236; M X, 151.
far la volontà di Dio: PS IX, 153; M XV, 252.
essere in faccende: PS XXXVIII, 656; M VI, 74; RF.
fare (cercar) fortuna: PS VI, 95; M II, 24.
saltar di palo in frasca: PS XXXVIII, 659; M V, 56; RF.
soffiar nel fuoco: PS XIII, 229; M VII, 97; RF.
essere un galantuomo: PS XI, 194; M II, 31; RF.
esser marito e moglie: PS III, 41; M X, 174; RF.
lavarsi le mani: PS VI, 96; M II, 32; RF.
metter (la) mano: PS XII, 228; M IX, 142; RF.
metter piede: PS I, 17; M IX, 142.
mettere una pulce nell'orecchio: PS III, 48; M V, 57; RF *negli orecchi*.
morir come le mosche: PS XII, 219; M VIII, 118.
far l'oste: PS XV, 265; M III, 39.
l'osteria è (come) un porto di mare: PS VII, 117-118; M VII, 95; RF.
esser di una pasta: PS X, 175; M V, 56.
pensare alla pelle: PS II, 26; M XI, 194.
pigliar pesci: PS VII, 112; M VI, 70.
la pupilla degli occhi suoi: PS XXIII, 397; M IV, 57; RF.
star rintanato in casa: PS VI, 97; M VII, 93.
dire il rosario: PS XX, 349; M X, 157; RF.
diventare (farsi) rosso: PS IX, 151-153; M V, 55; XV, 282.
dare il sacco: PS XVI, 285; M VIII, 217; RF.
vuotare il sacco: PS XXV, 438; M XIII, 225; RF.

avere un segreto: PS VI, 101; M IV, 48.
fare uno sproposito: PS II, 37; M X, 166; RF.
stare zitto: PS VII, 119; M II, 32; RF.
andare (esser) dei gatti sui tetti (sul tetto): PS XII, 218; M III, 36.
essere volpe vecchia: PS V, 84; M XIII, 237.
andare in veleno: PS XVI, 289; M X, 165.

A queste locuzioni va aggiunta la locuzione *mettersi il cuore in pace*, già ricordata nell'analisi contestuale, che ha in entrambi i testi il tasso di ricorsività più alta e può essere considerato come il manzonismo più vistoso dei *Malavoglia*⁴⁰.

La confluenza parziale delle scelte di lingua dei due autori investe anche altre strutture sintagmatiche più microscopiche dell'assetto frastico dei rispettivi testi narrativi; ad es., alcune locuzioni avverbiali di valore modale imperniate più frequentemente sulla reggenza preposizionale di *a*, e meno frequentemente di *in* e di *con*: *a bacchetta*, *a bocca aperta* (già citate), *a cavalcioni* (PS I, 9; M IX, 126), *in fretta e in furia* (PS XXXI, 528; M XI, 193-194); *con le (colle) buone o con le (colle) cattive* (PS V, 84; M X, 162); o alcuni sintagmi, che considererei pure d'impronta modale, ma formati da componenti lessicali più liberi e meno cristallizzati nella fissità dello schema grammaticale, retti anche questi dalla preposizione *con*: *con la (colla) schiuma alla bocca* (PS XII, 219; M VII, 90); *con la (colla) coda fra le gambe* (PS XXXIII, 582; M XIII, 245); *con la faccia (colla) faccia tosta* (PS II, 35; M V, 59); *con l' (colle) orecchie tese* (PS VIII, 125; M IX, 127).

Altre volte è invece l'accoppiamento di alcuni lessemi sostantivali e aggettivali che costituisce un'identità di schema formativo nel repertorio di stilemi utilizzati dai due scrittori: citiamo qui le serie di coppie lessicali e sintattiche senza il rinvio ai contesti: *buone parole*, *faccia tosta*, *viso giallo*, *povero vecchio*, *povera gente*, *povera*

⁴⁰ Non tutte le locuzioni indicate nella rassegna fatta sopra possono essere considerate, come questa, dei prestiti manzoniani; ma è significativo che, anche se non è postulabile il calco come filtro manzoniano diretto della lingua del Verga, si verifichi una convergenza rimarchevole in gran parte attribuibile alla matrice toscana del repertorio fraseologico della lingua dei due autori. In tal caso l'analogia di funzione dell'elemento linguistico utilizzato da entrambi gli scrittori avrebbe un rilievo strumentale ancora maggiore e dovrebbe essere valutata come un identico schema di attuazione e di realizzazione delle strutture della lingua, indicando un'affinità di produttività linguistica veramente sorprendente in due autori così diversi per formazione culturale e ideologica.

ragazza, povere bestie, treccia nera (trecce nere), bella fiammata, testa alta, brutto tiro.

Ancora in ambito sintattico, non più lessicale, sono significative alcune affinità di schemi di utilizzazione del registro linguistico inerenti alla grammatica del parlato e del narrato dei rispettivi testi narrativi. Come rivela, ad es., la mancanza di accordo (concernente le categorie grammaticali del numero e della persona) fra soggetto e predicato, che, in una caratterizzazione informale e popolare della sintassi, può annoverare sia nei *Promessi Sposi*⁴¹, sia nei *Malavoglia* strutture frastiche che hanno predicato al singolare con verbo che precede il soggetto plurale, o viceversa, soggetto costituito da un sostantivo di significato collettivo al singolare, che precede il verbo che ha il morfema del plurale, come si può riscontrare nei seguenti contesti narrativi: « *c'è degli imbrogli.* » (PS II, 38); « *manca osterie in Milano che tu dovessi capitar nella mia?* » (PS XV, 261); « *e dietro, a qualche distanza, un altro mucchietto di gente che avrebbero voluto anche loro dare addosso all'untore* » (PS XXXIV, 601); « *al mio paese ce n'è delle ragazze come dico io senza andare a cercarle lontano.* » (M II, 34); « *Non c'è tasse che bastano, e un giorno o l'altro bisognerà finirla davvero.* » (M VII, 96); « *Ora lo zio Crocifisso ci era venuto col falegname, e col muratore e ogni sorta di gente che scorrazzavano di qua e di là per le stanze come fossero in piazza.* » (M IX, 137).

Nella trasposizione e nella stilizzazione mimetica in chiave popolare della grammatica del parlato di entrambi i romanzi, ma con frequenza notevolmente più alta nei *Malavoglia*, sono ravvisabili anche enunciati sintattici informali e ridondanti imperniati su una distribuzione asimmetrica della combinazione della parte predicativa dell'enunciato, con quella che nello stesso enunciato svolge la funzione logica di soggetto, ma che, invece di essere omessa o di essere indicata dalla forma pronominale soggettiva, è espressa dalla forma pronominale obliqua di prima persona, preceduta dalla preposizione *per*. L'impiego di tale modulo, che intensifica la funzione pronominale attenuando la funzione verbale del predicato, accresce di riflesso il ruolo rappresentativo e teatrale degli attori-interlocutori della conversa-

⁴¹ Cfr. G. DEVOTO, *Lezioni di sintassi prestrutturale*, Firenze, La Nuova Italia, 1974, pp. 25-26.

zione, contribuendo a graduare abilmente nei rispettivi testi l'incidenza delle parti diegetiche con quella delle parti mimetiche del discorso narrativo: « *Per me* [è Agnese che parla] *avrei avuto* caro di lasciar l'ossa nel mio paese » (PS XXVI, 451); « *Per me* » aggiunse Piedipapera « *non vorrei* trovarmi nella camicia di compare Bastianazzo. » (M III, 40).

La gamma delle convergenze di *langue* narrativa dei due autori risulta quindi, come credo, in base allo spoglio del materiale raccolto, sia quantitativamente estesa, sia qualitativamente significativa, al punto che si può postulare la realizzazione di una forma assai singolare di intertestualità, almeno nell'ambito dei campioni di scrittura narrativa dell'Ottocento⁴², o se si vuole restare su un terreno più tradizionale d'indagine stilistica, al quale hanno offerto in Italia suggerimenti fondamentali, sia pure da punti di vista diversi, Nencioni e Devoto, l'esistenza di un legame e di un contatto profondo fra due pur differentissimi sistemi di 'lingue individuali'⁴³. Ma sotto il profilo dell'affinità idiomatica abbastanza consistente della configurazione della *langue* narrativa, *I Promessi Sposi* e *I Malavoglia* possono essere considerati, da un altro punto di vista e a pieno titolo, come i più importanti tesori di lingua della narrativa italiana dell'Ottocento, riproponendo anche nel terreno dell'esecuzione delle scelte di lingua inerenti a una dimensione non plebea, ma familiare del parlato toscano (nel Manzoni più decisamente orientato in senso fiorentino), quella preminenza che è loro attribuita sotto il profilo della rilevanza storico-letteraria ed artistica. Il Verga dei *Malavoglia* tuttavia, pur inserendosi nell'orbita tracciata dal Manzoni nell'utilizzazione della lingua parlata nella lingua scritta (è il momento della continuità storico-linguistica e storico-letteraria dei due autori), è andato, nell'ambito della gamma delle scelte linguistiche e idiomatiche confluite nei suoi testi narrativi maggiori,

⁴² Sulla problematica dell'intertestualità, che non si affronta qui nel merito come la fattispecie esigerebbe, ci limitiamo a segnalare due differenti contributi che possono in parte orientare su un tema oggi assai dibattuto, ma lontano dalla nostra competenza: vedi *Poétique*, 1976, 27, *Intertextualités*; E. BIAGINI, *Note sull'intertestualità*, in « Paradigma », Studi e testi raccolti da Piero Bigongiari, 2, Firenze, La Nuova Italia, 1978, pp. 355-455.

⁴³ Cfr. G. NENCIONI, *Idealismo e realismo nella scienza del linguaggio*, Firenze, La Nuova Italia, 1946, cap. XI, *L'oggetto della ricerca linguistica*, pp. 171-195, e soprattutto le pp. 176-184; G. DEVOTO, *Studi di stilistica*, Firenze, Sansoni, 1950, parte I, *Lo strumento*, II, *La lingua individuale*, pp. 7-20.

più in là del Manzoni⁴⁴, evidenziando, nei tratti popolari e regionali del linguaggio del suo capolavoro, un valore di attualità storica e storico-linguistica maggiore, da ricollegare non solo colla sua personale sensibilità per la lingua come strumento di comunicazione letteraria, lontanissima, nelle motivazioni culturali, da quella manzoniana, ma anche con le condizioni storico-sociali, storico-culturali e storico-letterarie dei suoi tempi. Il merito di questa maggiore attualità storica e storico-linguistica non solo dei *Malavoglia*, ma di tutta la produzione maggiore del grande scrittore siciliano, spetta in gran parte all'autore stesso, ma, non dimentichiamolo, anche al Capuana⁴⁵. La presente ricerca, ancora da approfondire e da ampliare, può concludersi ricordando una importante testimonianza epistolare del Verga, che suggerisce, più esplicitamente di pochissime altre lettere dell'autore in cui è chiamato in causa il Manzoni, in quale direzione si debba cercare la matrice del suo manzonismo; si tratta della lettera indirizzata a Felice Cameroni l'8 aprile 1890, in cui lo scrittore si proclama (con piena ragione) un « manzoniano » di statura intellettuale ed artistica superiore a quella di Policarpo Petrocchi, che gli aveva recensito il *Gesualdo*: « ...Il Petrocchi è manzoniano (lo sono anch'io, meglio di lui) »⁴⁶. Questa orgogliosa impennata del Verga contro la pedanteria di uno dei fiorentinisti più miopi nei confronti del linguaggio delle grandi opere d'arte narrativa ci dà la chiave per intendere la vera natura del suo manzonismo contrapposta a quella del manzonismo più vulgato, che era ancora in voga: un manzonismo non di marca ideologica, né d'impronta storico-politica, storico-civile o pedagogica qual è ravvisabile nel *Novo vocabolario* di Giorgini e Broglio, ma di matrice esclusivamente artistica, o, se si vuole, anche 'artigiana', e riferibile alla perfetta realizzazione linguistica e stilistica della scrittura narrativa e alla coesione il più possibile perfetta fra forma e materia dell'opera narrativa⁴⁷. In questo senso il Verga è stato il più grande manzoniano che possa essere annoverato nella nostra storia culturale e letteraria dell'Ottocento e del Novecento.

⁴⁴ Cfr. V. LUGLI, art. cit., p. 62.

⁴⁵ Cfr. M. MUSITELLI-PALADINI, *Nascita di una poetica*, cit., pp. 88-104.

⁴⁶ Vedi nota 15.

⁴⁷ Cfr. M. MUSITELLI PALADINI, op. cit., p. 101.

IV

I MALAVOGLIA NELLA CULTURA LETTERARIA
DEL NOVECENTO

RELAZIONE

ROMANO LUPERINI

I MALAVOGLIA
NELLA CULTURA LETTERARIA DEL NOVECENTO

1. Data la vastità del tema e la conseguente impossibilità di farvi compiutamente fronte in questa sede, sarà opportuno richiamare *in limine* i limiti di questo lavoro. Anzitutto esso non riguarderà la fortuna di Verga nella critica letteraria accademica — anche se dovrà non di rado farvi riferimento — ma la presenza dei *Malavoglia* nella critica militante e nel dibattito letterario che più direttamente ha influenzato la produzione narrativa. D'altronde, esistono già diversi pregevoli lavori di storia della critica verghiana, mentre il settore d'indagine qui scelto appare assai più trascurato dagli studiosi¹. Inoltre ci limiteremo al Novecento italiano. Infine, anche se saranno date alcune linee generali per tutto il secolo in modo da connettere tra loro gli episodi della fortuna verghiana qui analizzati, l'attenzione sarà circoscritta soprattutto a due momenti del dibattito su Verga: il periodo 1918-1923 e quello a cavallo della seconda guerra mondiale fra il 1938 e il 1955. Sono questi, infatti, anni cruciali per la discussione sui *Malavoglia*. Se si pensa che un terzo periodo (che tratteremo più rapidamente) è rappresentato dagli anni sessanta (in cui tuttavia, a differenza degli altri due periodi, l'interesse dei critici di professione è nettamente prevalente su quello degli scrittori), ci sarebbe già da rimar-

¹ Per la storia della critica cfr. soprattutto: G. SANTANGELO, *Storia della critica verghiana*, La Nuova Italia, Firenze, 1969²; A. SERONI, *Verga*, Palumbo, Palermo, 1969⁴; R. LUPERINI, *Da Verga a Verga*, introd. a *Interpretazioni di Verga*, a cura dello stesso, Savelli, Roma, 1975; E. GHIDETTI, introd. a *Verga. Guida storico-critica*, Ed. Riuniti, Roma, 1979. Invece sulla presenza dei *Malavoglia* nel dibattito letterario c'è un solo lungo lavoro, che di nuovo esamina però, in modo prevalente, la critica accademica: G. LUTI, «I *Malavoglia*» e la cultura italiana del Novecento, in *Italo Svevo e altri studi sulla letteratura italiana del primo Novecento*, Lerici, Milano, 1961. Ma sull'argomento cfr. anche l'ultimo capitolo di C. MUSUMARRA, *Verga e la sua eredità novecentesca*, La Scuola, Brescia, 1981.

care la singolarità del destino letterario di un autore che viene chiamato alla ribalta ogni volta che una situazione di crisi sociale e politica impone un ritorno alla concretezza dell'analisi del reale e insieme suggerisce l'esigenza di una rottura della continuità e di un rinnovamento delle forme. Né c'è da meravigliarsene: *I Malavoglia* sono un romanzo duramente realistico ma anche coraggiosamente sperimentale, richiamano alla materialità dei dati di fatto e all'indagine del reale ma rivelano anche una componente lirico-simbolica e soprattutto presuppongono un atteggiamento d'avanguardia che gioca la rottura eminentemente sul piano formale. E sul carattere di « studio sociale » dell'opera, paragonabile agli scritti « dei Franchetti e dei Sonnino », sulla rottura con la tradizione manzoniana, sull'ardimento sperimentale dell'« artificio » (antiletterario, aggiungeva Verga) di inserire i personaggi nella narrazione mettendoli direttamente « faccia a faccia » col lettore senza « messa in scena » e senza mediazione ideologica, sul « coraggio » di farla finita con le « frasi lisciate da 50 anni », sul carattere di sfida di un libro che voleva introdurre anche in Italia il « romanzo moderno » infischandosene dei « manicaretti che piacciono al pubblico », avevano più volte lucidamente scritto e teorizzato, oltre a Verga stesso (che rivela una coscienza artistica assai più sviluppata di quanto abbia sospettato sinora la critica, in particolare quella idealistica), Capuana, Torraca, Cameroni, al momento stesso dell'uscita dei *Malavoglia*². Si può dire anzi che la critica militante, nel corso del Novecento, si divideva proprio su questo punto, presentando *I Malavoglia* come testo ora sperimentale e aperto, ora tradizionale, in quanto classico o in quanto tutto interno all'eredità romantica, cosicché l'opera è potuta sembrare esemplare sia ai fautori di un romanzo espressionista e anticlassico (Tozzi, Pirandello) o mitico-simbolico (Pavese), sia ai ripropositori del romanzo ottocentesco, del *récit* architettato ideologicamente secondo le regole di un narratore onnisciente (Borgese, e poi Jovine o Pratolini).

² Sono citazioni tratte successivamente dal saggio di F. Torraca sui *Malavoglia* uscito nel 1881 e ora compreso in F. TORRACA, *Scritti critici*, Perrella, Napoli, 1907, dalle lettere di Verga a Capuana e a Del Balzo sempre del 1881 (e ora consultabili anche nella citata guida curata da Ghidetti, pp. 70-85), dagli articoli di Capuana su Verga (ora reperibili in L. CAPUANA, *Verga e D'Annunzio*, a cura di M. POMILIO, Cappelli, Bologna, 1972, pp. 82-89). Gli articoli di Cameroni sono ora editi in F. CAMERONI, *Interventi critici sulla letteratura italiana*, a cura di G. VIAZZI, Guida, Napoli, 1974.

2. Nell'età giolittiana, Verga è assente dal dibattito. Espressionisti, frammentisti e moralisti della « Voce » lo rispettano e anche lo ammirano; ma si guardano dal prenderlo per esempio. Certo, lo preferiscono a Fogazzaro e a D'Annunzio, come Papini, che proprio per questo invoca per Verga « una più giusta giustizia » (in un intervento del 1916 in cui tuttavia lo accomuna ancora a Oriani per il carattere provinciale e per il gusto severo e morale dell'arte); ne studiano con simpatia e con curiosità i romanzi giovanili, come si può vedere dagli appunti di diario di Slataper; ne sottolineano l'« artistica terribilità » come annota genialmente Boine in *Plausi e botte*; ma non assumono mai *I Malavoglia* come *mot d'ordre* della loro battaglia contro il romanzo tradizionale³. Doveva negativamente pesare — per questi strenui antipositivisti e antinaturalisti — l'etichetta di verismo che non poteva non essere attribuita a Verga. Questa situazione è ottimamente sintetizzata da Serra con la famosa testimonianza delle *Lettere*: « Qualcuno è lontano, in luogo glorioso da cui non lo vorremmo disturbare. Verga: passano gli anni e la sua figura non diminuisce; il maestro del verismo si perde, ma lo scrittore grandeggia »⁴.

« Il maestro del verismo si perde »: sono parole cruciali. Le riecheggerà pochissimi anni dopo (siamo già al 1919) Giovanni Papini in un nuovo intervento dedicato al pubblico straniero: « Le naturalisme a disparu, mais son oeuvre reste » (anzi, Verga, aggiunge Papini, per quanto « presque oublié », « est sans contredit le plus grand romancier italien après Manzoni »)⁵. Già Croce nel 1903 aveva distinto le « idee erronne » delle dottrine veriste dal concreto risultato artistico di Verga, il quale — secondo lui e « per sua fortuna » — non avrebbe avuto « mai programmi da attuare, idee da dimostrare o inculcare, e neppure idee travestite da immagini », cosicché il verismo sarebbe stato per lo scrittore siciliano solo una « spinta liberatrice »

³ Cfr. G. PAPINI, *Alfredo Oriani*, in *Ritratti italiani (1904-1931)*, Vallecchi, Firenze, 1941, pp. 222-223; S. SLATAPER, *Appunti e note di diario*, Mondadori, Milano, 1953, pp. 92-93; G. BOINE, *Il peccato e le altre Opere*, Guanda, Parma, 1971, pp. 244-245.

⁴ Cfr. R. SERRA, *Le lettere*, in *Scritti letterari, morali e politici. Saggi e articoli dal 1900 al 1915*, a cura di M. ISNENGI, Einaudi, Torino, 1974, p. 429.

⁵ Cfr. G. PAPINI, *Giovanni Verga*, in « La Vraie Italie », *Organe de liaison intellectuelle entre Italie et les autres Pays*, dirigé par M. Giovanni Papini, I, 1, Février 1919 (uscito a Firenze), pp. 24-25.

a livello psicologico e morale⁶. Senza volerlo, Croce aveva contribuito a sgombrare il campo. Dopo di lui, e soprattutto dopo le parole di Serra e di Papini, era possibile per la nuova narrativa assumere come punto di partenza la sua opera e le sue soluzioni formali, senza farsi bloccare dal pregiudizio antiverista. La strada era aperta a quell'affascinante capitolo della nostra letteratura novecentesca rappresentato dalle riflessioni che Tozzi e Pirandello, in parte coadiuvati e in parte involontariamente ostacolati da Borgese, faranno sui *Malavoglia* e dall'uso che ne tenteranno, nella prospettiva della fondazione del romanzo novecentesco nel nostro paese, dopo la disgregazione del *récit* tradizionale attuata dal frammentismo vociano.

Fra il 1918 e il 1923 Verga diventa di colpo attuale soprattutto fra i giovani scrittori⁷ e nel suo nome si combatte un'assai articolata battaglia: da una parte coloro che vogliono utilizzarlo per la ricostituzione di una struttura narrativa complessa e stratificata ma non di tipo tradizionale; dall'altra, in campo opposto, i rondisti, che guardano con sospetto al romanzo, essendo piuttosto volti a immobilizzare il frammento in prosa d'arte, e che vedono in Verga solo un maestro di stile o, tutt'al più, il possibile restauratore di una narrativa classica. Su posizioni autonome e tuttavia non meno militanti, si collocava poi il lavoro di Luigi Russo, che — pure lui — aveva allora l'occhio rivolto essenzialmente alla letteratura contemporanea e ai suoi possibili sbocchi.

La monografia russiana nel '19 (quasi del tutto diversa dalla « nuova redazione » del 1934) è inseparabile dal saggio dello stesso anno (ma uscito nel 1920), *Il tramonto del letterato*, e, più in generale, dagli scritti poi riuniti nelle prime due sezioni di *Elogio della polemica*, in cui fortissima è l'influenza di Gentile e del sovversivismo culturale dell'epoca (ma beninteso, il sovversivismo giovanile di Russo è tutto interno al suo idealismo). L'arte di Verga, per il Russo del '19, è dotata di un valore eversivo, polemico, d'opposizione contro

⁶ Cfr. B. CROCE, *La letteratura della nuova Italia*, III, Laterza, Bari, 1964⁶, pp. 11-20.

⁷ Osserva Papini, nell'art. cit.: « Dans la nouvelle génération littéraire italienne il y a des jeunes, qui sont déjà des écrivains reconnus, qui regardent à Verga avec une sympathie émue qui est presque de l'amour », alludendo probabilmente a Tozzi e forse al gruppo della « Ronda » (il cui appello a Verga era uscito in quelle settimane).

l'Italia di D'Annunzio e di Giolitti e nel medesimo tempo fonda la possibilità di un atteggiamento nuovamente unitario e totalizzante, che ne fa non solo un antidoto artistico e morale all'estetismo e al frammentismo dei contemporanei ma anche, in positivo, una componente fondamentale dell'emergente cultura idealista. Mentre contro Fogazzaro, Pascoli e D'Annunzio, Verga è salutato come scrittore « antiletterario », elementare, primitivo, contro i frammentisti è esaltato in quanto autore fornito di capacità di costruzione narrativa e di moralità solida ed equilibrata. La crisi di ruolo che denunciano anche Serra, Papini, Gozzano, Panzini (i quattro intellettuali analizzati in *Il tramonto del letterato*) è vissuta pure da Verga, che riuscirebbe tuttavia, secondo Russo, a darle una risposta positiva, mantenendo ferma « un'esigenza di totalità », e cioè di socialità, di moralità e di realismo, che darebbe alla sua opera un carattere esemplare. Che l'interesse di Russo per Verga derivi anche dall'intento di proporre un modello alla letteratura contemporanea, è confermato dal fitto intreccio fra la monografia verghiana del '19, il saggio su Di Giacomo del 1921 e l'opera *I narratori* del 1923, che intendeva collocare Verga al centro della narrativa postunitaria, come stimolo o proposta per la produzione dei giovani⁸.

In questo proposito Russo non era certo isolato. Anzi, alcune delle sue esigenze coincidevano con quelle di autori da cui pure egli era indubbiamente diviso da divergenze di gusto e di metodo. Ad esempio, l'assunzione dell'antiletterarietà di Verga come indicazione positiva contro D'Annunzio era condivisa da Pirandello che muoveva da analoghe istanze nel suo discorso verghiano del 1920 (ma anche Papini, nel suo intervento del '19, gioca molto sulla contrapposizione Verga-D'Annunzio, a tutto vantaggio del primo); e la necessità del superamento del frammentismo in direzione di una recuperata durata e compattezza narrativa era in quei mesi apertamente sostenuta da Borgese, che nel '23 darà alle stampe un libro significativamente intitolato *Tempo di edificare*.

Sono questi gli anni in cui l'esperienza espressionista della ge-

⁸ Sul libro di L. Russo (*Giovanni Verga*, Ricciardi, Napoli, 1920, ma uscito nel nov. 1919) e sulle varie edizioni dell'opera, cfr. la relazione dell'autore del presente lavoro intitolata *Note su Luigi Russo: il Verga del '19 e l'idealista sovversivo* e presentata al convegno di Pietrasanta su *Lo storicismo di Luigi Russo: lezioni e sviluppi*, nel settembre 1981 (gli atti del convegno sono di prossima pubblicazione).

nerazione vociana è ancora viva, ma già le avanguardie declinano e sempre più presente si fa, in stretto rapporto all'evolversi della situazione politica, il richiamo all'ordine anche in campo letterario. Dopo il rifiuto del romanzo da parte dei vociani e dei lacerbiani, si poneva il problema del ritorno a un vero e proprio flusso narrativo. Poteva trattarsi di una restaurazione; ma poteva anche trattarsi di una rifondazione del genere narrativo su basi nuove, capaci di riprendere le istanze dello sperimentalismo espressionista e di calarle in una diversa dimensione narrativa. La prima sarà la strada di Borgese; la seconda di Pirandello e di Tozzi. Ma i tre sono di fatto uniti dalla riproposizione di Verga come narratore « costruttivo ». La differenza, fra loro, riguarda *i modi* di questa costruzione; resta però sempre implicita, non diventa contrasto o esplicita contraddizione. Anzi, si assiste a uno stretto interscambio, in questi mesi, tra i tre autori, fra loro amici e accomunati, fino al 1917, da un sodalizio di lavoro nello stesso ambiente romano, nonché, Borgese e Pirandello, dalla provenienza regionale (che può aver contribuito a indirizzarne l'attenzione verso Verga). Vediamo così che, negli stessi mesi, Tozzi scrive su Verga, su Borgese e su Pirandello; Borgese, a sua volta, su Verga, Pirandello e Tozzi (anzi dedica il suo libro a Giovanni Verga, l'« edificatore, nel vecchio tempo, più devoto e paziente » e a Federigo Tozzi, « uno dei primissimi edificatori della nuova giornata in Italia »)⁹; Pirandello, infine, su Verga e su Tozzi. E' facile constatare che il punto di partenza è sempre Verga, anzi il Verga dei *Malavoglia*. Con una differenza, però: mentre da Borgese questo romanzo è preferito in quanto costruito in modo più solido e unitario (« tutto l'organismo narrativo è un blocco ») rispetto a *Mastro don Gesualdo* in cui « si percepiscono alcuni sintomi di disintegrazione »¹⁰ (e si noti che quest'ultimo termine è l'esatto opposto di « edificazione »), la scelta di Pirandello a favore dei *Malavoglia* è motivata tenendo presenti esigenze di una costruzione narrativa di tipo moderno e problematico che restano sostanzialmente estranee a Borgese.

L'intento militante di Borgese (che d'altronde in questo periodo fornisce con *Rubé* un esempio pratico di ritorno al romanzo) è apertamente confessato: « Il bello e sontuoso edificio della lettera-

⁹ Cfr. G. A. BORGESSE, *Tempo di edificare*, Treves, Milano, 1923, p. VII.

¹⁰ Ivi, p. 12.

tura italiana di fine e principio di secolo si è frantumato come un palazzo d'esposizione universale, con gran polverio di calcinacci. Quella grande lirica personalistica si è polverizzata, e la parola frammentaria insegue la sensazione senza oggetto. Il Verga richiama a sé, come intorno a un resaturatore, quelli che desiderano ricominciare di là da questa dissoluzione anarchica. Egli richiama a una costruzione classica e umanistica, ad una indagine dei problemi dell'anima, ad uno stile essenziale da cui la decorazione venga abolita. Tutti quelli che vogliono qualche cosa di serio e di duraturo e cercano nell'arte recente un esempio di volontà ferma, radicata, incorruttibile si riferiscono al Verga »¹¹.

Verga « restauratore », dunque. E in effetti il recupero di Verga proposto da Borgese corre il rischio di identificarsi con un'operazione restaurativa di stampo naturalistico. Egli sembra ignorare che sono venuti meno i pilastri dell'edificio narrativo tradizionale — una solida visione del mondo e un sicuro mandato sociale — e che misurarsi davvero col clima di disgregazione ideale e sociale prodotto dalla guerra e soprattutto dal dopoguerra imponeva ben altro che una riedizione di formule veristiche o di modelli classici di narrativa: esigeva piuttosto la conquista di una cultura moderna e spregiudicata capace di interpretare a ogni livello (da quello psicologico a quello sociale) la nuova realtà è, nel contempo, l'invenzione di una misura narrativa conforme, tale da superare la rottura e la tensione espressionista del frammentismo non già prescindendo da esse, ma, per così dire, incorporandole. In mancanza di tale cultura (si pensi, ad esempio, al ritardo con cui si diffonde da noi il freudismo), in Italia il nuovo romanzo stenta a nascere (Svevo è un caso a sé, legato alla temperie mitteleuropea), mentre ha buon gioco il puro e semplice richiamo all'ordine e alla tradizione. Si capisce così l'isolamento in cui rimase, nella produzione narrativa italiana, il tentativo pirandelliano di un'opera strutturalmente aperta come *Si gira* del 1915 (poi uscito in una nuova edizione, dieci anni dopo, col titolo *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*). Anche Tozzi, in questo vuoto culturale, fu costretto a fare di necessità virtù e a 'usare' Verga, recuperando in senso espressionista le potenzialità sperimentali implicite nella prosa dei *Malavoglia* e nel rifiuto verghiano dell'ideologia come mediazione

¹¹ Ivi, p. 22.

narrativa: dovette tornare al passato (come proponeva Borgese) ma per tentare un'operazione nuova.

L'originalità di Tozzi sta proprio nell'essersi fatto forte di questa iniziale debolezza culturale (sua, ma anche dell'intellettualità italiana di questo periodo): nell'aver intuito cioè che il ritorno a Verga poteva rivelarsi assai più ricco e complesso di quanto pensasse Borgese (il quale, d'altra parte, quando si cimentò col romanzo e scrisse *Rubé*, fu assai meno tradizionale del previsto) e di quanto continuino a ritenere i critici che, da Borgese fuorviati, vedono nel recupero di una struttura narrativa fortemente influenzata dai *Malavoglia* (soprattutto nel *Podere*, ma anche in *Tre croci*) o una contraddizione interna alla sostanza antinaturalistica dell'arte tozziana o il guscio esterno d'impianto tradizionale che avvolge un nocciolo di ricerca moderna. Vogliamo dire che la struttura narrativa dei *Malavoglia* rappresenta una variante molto originale della poetica naturalistica ottocentesca: l'impersonalità *a parte obiecti*, da Verga qui sperimentata, è infatti molto diversa da quella *a parte subiecti* dei romanzi di Zola, essendo fondata sull'assenza di giudizio ideologico e di selezione dei fatti da parte dell'autore e sulla regressione nel punto di vista di una società arcaico-rurale, con la conseguente emergenza di una quotidianità minuta e formicolante, che si accampa in primo piano senza discriminazione interna o gerarchia di particolari o di avvenimenti, tanto che la battaglia di Lissa può avere un'importanza non molto maggiore di quella dei guasti procurati dai topi a una comare di Trezza. Tale impostazione garantiva sì un impianto compatto di racconto, ma poneva già alla ribalta i singoli particolari e riduceva al minimo lo spessore ideologico dell'opera. Era insomma possibile 'prolungare' in senso espressionistico e sperimentale la lezione verghiana, senza peraltro rinunciare all'esigenza di una struttura oggettiva di narrazione. Questa è la ragione vera dell'interesse per *I Malavoglia* da parte di Tozzi e di Pirandello fra il 1918 e il 1920, quando, a conferma dell'attenzione per Verga dei movimenti d'avanguardia, proprio le edizioni della « Voce » pubblicheranno *Novelle Rusticane* in una nuova redazione dell'autore. Tanto Tozzi quanto Pirandello recuperano l'attualità dei *Malavoglia* in chiave apertamente antidannunziana. Indicano una volontà di tornare alla realtà senza più mediazioni di tipo ideologico o letterario. Occorreva, insomma, far vivere personaggi e

avvenimenti direttamente, senza più il filtro della letteratura e dell'ideologia: l'impersonalità verghiana poteva allora suggerire a Pirandello la teorizzazione e la messa in scena dei « personaggi senza autore » (e si noti che *Sei personaggi in cerca d'autore* esce nel 1921, proprio l'anno successivo al discorso di Catania su Verga) e al Tozzi del *Podere* la giustapposizione paratattica di fatti e sensazioni non ordinati fra loro in modo gerarchico pur entro la struttura di un solido edificio narrativo.

Guardiamo meglio. Sappiamo da Borgese che Tozzi ebbe in prestito dall'amico *I Malavoglia* nel 1918, poco prima della rielaborazione del *Podere* avvenuta in estate, o contemporaneamente a essa¹². Del medesimo anno, e precisamente del mese di novembre, è il famoso articolo *Giovanni Verga e noi*. Esso, inoltre, non può essere separato dagli articoli su Pirandello e su D'Annunzio, entrambi dello stesso anno. Essi costituiscono anzi un trittico unitario che è di fondamentale importanza per ricostruire la poetica di Tozzi e il suo 'uso' dei *Malavoglia*¹³.

L'articolo su D'Annunzio precede quello su Verga, che anzi, per certi aspetti, dovrebbe esserne una smentita. Infatti il giudizio negativo sulla *Beffa di Buccari* (ma anche sul *Trionfo della Morte* e sul *Piacere*) aveva così irritato Treves da indurlo a rinviare la pubblicazione di *Con gli occhi chiusi*; e ora Tozzi sembra voler correre ai ripari, esaltando la funzione storica di D'Annunzio. In realtà il cambiamento di giudizio è solo apparente: in *Giovanni Verga e noi* non si parla, a vedere bene, dell'opera di D'Annunzio, ma del significato simbolico di questo autore. D'Annunzio vi diventa il maestro della modernità, a causa della sua « mobilità lirica » e della sua « inquietudine » di sperimentatore. Il problema, per Tozzi, è salvaguardare questa modernità e conciliarla con Verga. Occorre — dice — « completarci » con Verga. Se D'Annunzio è « violazione », disordine, ricerca del nuovo, Verga invece è « compatto » e unitario, tanto da poter esser presentato — in opposizione alla « mobilità » dell'altro — fermo come una « montagna », come una legge severa (e qui s'intrav-

¹² Ivi, p. 48.

¹³ I tre articoli — *Giovanni Verga e noi*, *Gabriele D'Annunzio (a proposito della « Beffa di Buccari »)*, *Luigi Pirandello* — sono raccolti in F. Tozzi, *Realtà di ieri e di oggi*, Alpes, Milano, 1928, pp. 225-263.

vede — sia detto di passata — una proiezione psicologica su Verga della ossessionante figura paterna, tanto sono insistiti i simboli di fermezza, immobilità, forza statica). E' evidente l'insegnamento di Borghese; ma esso viene come integrato e cambiato di segno dal riferimento alla funzione-D'Annunzio, assunto come *mot d'ordre* dello sperimentalismo e della modernità. D'Annunzio + Verga diventa la formula del romanzo moderno, che deve riacquistare dimensione e durata narrativa senza nondimeno rinunciare alle conquiste del frammentismo (e infatti sul valore storico dei « così detti frammenti lirici »¹⁴ Tozzi discorre in un altro articolo, *L'acqua fa l'orto*, uscito sempre, significativamente, nel 1918).

Che D'Annunzio venga assunto come parola d'ordine simbolica è confermato dal fatto che in *Giovanni Verga e noi* non viene in realtà smentito nessuno dei giudizi negativi del precedente articolo sulla *Beffa di Buccari*. Nel quale i romanzi di D'Annunzio sono definiti « falsi » per un'unica ragione di fondo, l'intervento continuo dell'autore nella narrazione, che produce due effetti diversi ma entrambi negativi, divenendo ora interpretazione ideologica esplicita, ora esibizione di letteratura e di retorica: nell'un caso come nell'altro si tratta di « aggiunte » che « guastano » — dice Tozzi — l'« immagine della realtà ».

Questa critica potrebbe sembrare un invito all'impersonalità verghiana intesa naturalisticamente come realismo oggettivo. Ma non è così. Anzitutto perché il principale rimprovero mosso a D'Annunzio riguarda un eccesso d'intellettualismo che gli impedirebbe di « seguire la storia di una qualunque verità interiore »; in secondo luogo perché tale critica va letta nel contesto delle posizioni teoriche di Tozzi e soprattutto in rapporto al suo articolo su Pirandello ove sono ben spiegate le ragioni del consenso alla ricerca narrativa dell'amico. Esse rimandano essenzialmente a tre ordini di questioni, concernenti rispettivamente il linguaggio, il tipo di costruzione narrativa e la scelta dei contenuti. Più precisamente Pirandello viene apprezzato: 1) per l'uso espressionistico del periodo e della collocazione in esso delle parole (« adoperate senza nessun riguardo; messe lì magari costringendole a fatiche inattese [...] Pirandello non le adopera come le trova nel vocabolario; egli le mette un poco di traverso [...] »); 2) per

¹⁴ Ivi, pp. 87-97.

il carattere aperto della narrazione, che non dà alcuna soluzione alla vicenda né le sovrappone una tesi ideologica ma mette in risalto solo il negativo (secondo Tozzi, nessun romanzo di Pirandello presenta « la soluzione assoluta di un problema morale »; anzi, alla fine prevale sempre un elemento negativo, perché il « mondo umano » è « concepito in una specie di gastigo », è « un mondo di cattivi, di pazzi e di malati »: « credo che nessun altro scrittore come il Pirandello senta il male e la cattiveria come una condizione naturale che non può essere abolita »: dove la definizione di Pirandello sembra quasi diventare per Tozzi pretesto per una autodefinizione); 3) per la capacità d'unire « mentalità regionalistica » e « vita interiore », concretezza realistica e analisi psicologica (qui l'elogio di Pirandello ricalca quello, di due anni precedente, di Grazia Deledda, una scrittrice, infatti, vergiana).

Nel 1919 è Pirandello a scrivere su Tozzi un articolo uscito sul « Messaggero della Domenica ». Apparentemente è solo una recensione a *Con gli occhi chiusi*. Eppure ci pare che occupi un posto d'assoluto rilievo nella storia delle forme narrative del nostro secolo e anche della fortuna di Verga (benché — e potrebbe sembrare un paradosso — il nome dello scrittore siciliano non vi compaia neppure). Già Aldo Rossi¹⁵ ha notato la straordinaria somiglianza fra le argomentazioni impiegate da Pirandello in questa recensione e le considerazioni che Verga stesso fa sui *Malavoglia* nella lettera a Capuana del 25 febbraio 1881, di cui vale la pena di citare almeno questo brano: « 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 volute e create apposta e non erano certo fatte per destar l'interesse a ogni pagina del racconto, ma l'interesse doveva risultare dall'insieme, a libro chiuso, quando tutti quei personaggi si fossero affermati sì schiettamente da riapparire come persona conosciuta, ciascuna nella sua azione. Che la confusione che dovevano produrvi in mente alle prime pagine tutti

¹⁵ Cfr. A. ROSSI, *Modelli e struttura di un romanzo tozziano. Il podere*, Liviana, Padova, 1972, pp. 58-88. Al libro di Rossi si rimanda anche per l'analisi dell'influenza dei *Malavoglia* sul *Podere*.

quei personaggi messivi faccia a faccia senza presentazione, come se li aveste conosciuti sempre, e foste nato e vissuto in mezzo a loro, doveva scomparire mano mano col progredire della 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 »¹⁶.

Da parte sua, Pirandello scrive: « Soltanto quando si sia arrivati alla fine, e meglio ancora si siano lasciati passare parecchi giorni dopo la lettura, si comprende con una chiarezza che dà l'impressione di cose vedute realmente, che non a uno a uno i particolari inesauribili, quasi momentanei (...) per segreti richiami e incoercibili analogie, non solo nel riposto animo dei personaggi, ma tra l'animo di questi personaggi e i casi estranei e gli aspetti naturali; si comprende, dicevo, che non i particolari a uno a uno si sono forzati, come pareva leggendo, a metter su l'insieme di questo romanzo di Federico Tozzi *Con gli occhi chiusi*; ma, cosa veramente mirabile, la comprensione radicale, il totale dominio, il possesso pieno e assoluto di questi personaggi e del loro animo (...) in una parola l'insieme ha realmente creato per suscitazione spontanea di una continua, attenta, vigile momentaneità creativa tutta quella copia inesauribile di particolari vivi, che in prima ci era parso conducessero come a caso e senza determinate vicende la sua rappresentazione (...) tutto, insomma, acquista davanti a noi una tal consistenza di realtà, che veramente ci stupisce (...) Si penserebbe al procedimento di certi pittori che, con un turbinio di punteggiature, in cui, a guardar d'avvicino, sembra che ogni tratto, ogni linea si perda, riescono poi a dare a distanza con insospettati rilievi d'ombra e giuochi di luce una inattesa costruzione di forme, se il paragone non fosse reso fastidioso e inaccettabile dall'assenza, qua, d'ogni evidente e minuzioso sforzo di tecnica (...) »¹⁷.

Siccome la lettera di Verga a Capuana è stata pubblicata dai fratelli Perroni sulla « Nuova Antologia » solo nel marzo del 1940, è difficile pensare che Pirandello ne potesse avere, vent'anni prima, una conoscenza diretta. È più lecito congetturare che la riflessione di

¹⁶ Cfr. G. VERGA, *Lettere a Luigi Capuana*, a cura di G. RAYA, Le Monnier, Firenze, 1975, pp. 161-165.

¹⁷ Cfr. L. PIRANDELLO, « *Con gli occhi chiusi* », in *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di M. LO VECCHIO MUSTI, Mondadori, Milano, 1960, pp. 975-976.

Pirandello su Verga e in particolare sulla tecnica dei *Malavoglia* (riflessione che, l'anno dopo questo articolo su Tozzi, culminerà nel discorso di Catania) sia giunta a cogliere acutamente una serie di soluzioni e di artifici che effettivamente Verga aveva messo in atto e che Pirandello riteneva tanto essenziali al romanzo moderno da ritrovarli in *Con gli occhi chiusi* e da proporseli come esemplari per la propria opera. La conferma di questa supposizione è fornita dal parallelismo perfetto e anzi dalla perfetta coincidenza fra le pagine che Pirandello scrive su Tozzi nel '19 e quelle che dedica a Verga nel '20.

Nel discorso catanese egli anzitutto contesta la teoria verista dell'assoluta oggettività con argomenti che ricalcano quelli crociani del 1903. Ma mentre Croce muove da un'esigenza prettamente teorica, tutta l'attenzione di Pirandello — che è scrittore prima che critico — è rivolta invece alla costruzione del romanzo, che è « la sola che importi » e che egli vuole considerare in sé per sé, a prescindere dalla poetica naturalistica dell'autore¹⁸. Su questo terreno, a Pirandello interessa mostrare nei *Malavoglia* l'assenza di un rigido impianto ideologico, di una fede positiva e costruttiva capace d'ordinare l'insieme della narrazione: « Il Verga (...) non ha una fede attiva, una norma direttiva nella vita, e non la cerca nemmeno, perché crede che non ci sia. Ce l'ha in fondo nascosta; ma è per il sentimento — e dunque oscura — non per il pensiero. (...) Non crea, dunque, ideologicamente, un mondo, non riesce cioè a ordinarlo secondo una sua idea, da fuori, in una realtà che egli possa e sappia dargli superandolo, cioè a dire superandosi. Lo accetta in quella realtà oscura che a volte gli pone il suo sentimento, da dentro, e dice che esso è così perché è così. E per forza il sentimento in questo suo porsi a caso e senza lume s'intristisce sempre di più (...). No; egli la [la realtà] guarda sempre, sempre da dentro, con gli occhi dei suoi stessi personaggi, in una immedesimazione continua ».

È appunto questa assenza di un narratore onnisciente (« da fuori »), questa « immedesimazione continua » nell'ottica dei personaggi escludente qualsiasi punto di vista superiore, che fonda la maggiore attualità dei *Malavoglia* rispetto a *Mastro-don Gesualdo*, romanzo più tradizionalmente costruito: « Ma don Gesualdo Motta non vale Padron 'Ntoni Malavoglia. Il suo romanzo si mostra un po' costruito

¹⁸ Cfr. L. PIRANDELLO, *Giovanni Verga*, in op. cit., pp. 391-430.

d'elementi che visibilmente si riportano attorno a lui, senza quella compatta e schietta naturalezza del primo romanzo, tanto più mirabile e quasi prodigiosa, in quanto non si sa come risulti così fusa attorno a quella casa del Nespolo tutta la vita di quel borgo di mare e come venga fuori senza intreccio e pieno di tanta passione il romanzo in cui le vicende sembrano a caso ».

I Malavoglia, opera « senza intreccio » e in cui « le vicende sembrano a caso » (si noti che queste espressioni ritornano ben due volte nel discorso catanese e che sono quasi identiche a quelle impiegate a commento di *Con gli occhi chiusi*), preludono dunque al romanzo moderno a causa dell'assenza di un narratore privilegiato, della presenza di numerosi punti di vista (grazie all'*erlebte Rede*) e dell'abolizione degli effetti dell'intreccio, della distruzione della gerarchia fra avvenimenti importanti e avvenimenti secondari e fra protagonisti e personaggi minori¹⁹. A questo punto si capisce la puntuale citazione della dedica a Salvatore Farina premessa all'*Amante di Gramigna* e non può più stupirci l'adesione (che potrebbe sembrare contraddittoria rispetto alle iniziali riserve sull'oggettività e sull'impersonalità del verismo) al programma verghiano di eclissi dell'autore e dell'opera d'arte che deve sembrare essersi fatta da sé. Il fatto è che nella teoria pirandelliana dei personaggi abbandonati a se stessi e privati della mediazione ideologica dell'autore il Verga dei *Malavoglia* costituisce un irrinunciabile punto di riferimento.

Il rifiuto di una narrazione « da fuori », l'apparenza di casualità e di accidentalità dell'intreccio non devono tuttavia comportare la rinuncia a una visione d'insieme, ma questa deve risultare dalla capacità dell'autore di dare una visione totale del fluire della vita attraverso una « immedesimazione continua » in essa: è la vita in quanto tale (la vita aperta, imprevedibile, senza contorni predeterminati) a divenire romanzo, non il romanzo a divenire vita. È questa la conclusione tanto del discorso su Verga quanto dell'articolo su Tozzi. Nel primo leggiamo: « Il segreto del prodigio è nella visione totale dell'autore, che dà a quanto appare sparso e a caso nell'opera quell'intima vitale unità che non domina mai da fuori, ma si trasfon-

¹⁹ Cfr. R. DEDOLA, *Il ritorno a Verga nel primo Novecento: Pirandello e Tozzi, in Il romanzo e la coscienza. Esperimenti narrativi del primo Novecento*, Liviana, Padova, 1981.

de e vive nei singoli attori del dramma (...) ». Nel secondo: « i personaggi (...) sono oggetti non a un preconconcetto disegno del loro autore, ma quasi a ogni probabile evenienza della loro sorte; e noi li seguiamo con ansia, non sapendo mai, non potendo mai prevedere che cosa debba o possa esser di loro tra poco, perché se i casi che a volta a volta capitano ad essi non fossero questi, ma altri, essi avrebbero pure in sé, ben note a noi, tutte le possibilità d'una diversa vita e d'un diverso destino ». Non è « il romanzo della vita », ma è « la vita che diventa romanzo », perché nell'opera agisce « il procedimento stesso della vita, in cui tutto, quando si stia dentro, non si guardi da fuori e da lontano, par che vada a caso e che si svolga per eventi accidentali, giorno per giorno, oggi così e domani chi sa come ».

La « stile di cose » di Verga si oppone allo « stile di parole » di D'Annunzio non nel senso che il romanzo naturalista del primo si contrappone a quello decadente del secondo, ma perché le cose, le dure cose della vita, si accampano nei *Malavoglia* senza più la mediazione tradizionale della letteratura che spiega, inquadra, abbellisce, aggiunge. La vita, vista dal « di dentro », diventa romanzo: è una formula, beninteso; ma una formula che può spiegare tutta la grande narrativa europea del Novecento, in cui la rigorosa e compatta costruzione dell'insieme stringe una moltitudine di particolari che sembrano « momentanei e casuali » e l'abolizione della mediazione ideologica da un lato costringe all'invenzione di nuovi artifici (si ricordi la contrapposizione tracciata da Verga fra « artificio voluto e cercato » dei *Malavoglia* e « artificio letterario » della tradizione e quella indicata da Pirandello fra il « turbinio di punteggiature di certi pittori » e la mancanza di un « evidente e minuzioso sforzo di tecnica » in Tozzi) e dall'altro rappresenta la risposta sul campo alla crisi delle ideologie e di ruolo sociale maturata con la fine dell'età romantico-risorgimentale. Il problema del « tramonto » della funzione sociale e ideologica dell'intellettuale che Russo avea affrontato in *Il tramonto del letterato* e nella monografia verghiana senza vederne però le conseguenze sul piano della struttura narrativa (o, anzi, dandogli una risposta in chiave di recupero della tradizione manzoniana), trova in Pirandello una soluzione che ci appare la più lucida e la più avanzata che fosse possibile, in quegli anni, in Italia.

Nello stesso periodo, infatti, i rondisti si muovevano in ben altra

direzione. E siccome la contraddizione fra la posizione di Tozzi, Pirandello, Borgese e quella dei rondisti era allora evidente anche su altri fronti, la *querelle* su Verga offre l'occasione per un'ulteriore precisazione dei termini del confronto. Beninteso, anche i rondisti 'scoprono' Verga e ne affermano l'esemplarità. Ma lo scrittore siciliano è assunto come un classico e un maestro di stile. Russo, che era stato attaccato da Cecchi in una recensione sulla « Ronda » per aver trascurato un'analisi dello stile verghiano e per aver presentato un Verga antiletterario e dialettale²⁰, risponderà nel 1922 (in un articolo intitolato *Le disgrazie di Verga*) che ormai ci si accingeva a fondare, dopo il boccacevole e il petrarchevole, anche il verghevole²¹: a dedicarsi insomma, in nome di Verga, a esercizi di calligrafismo.

La posizione della « Ronda » su Verga è espressa, oltre dalla già citata recensione di Cecchi (in cui si tenta, significativamente, un parallelo fra lo stile di Verga e quello dei trecentisti e dei cinquecentisti), dall'appello che un comitato di giovani scrittori (fra cui quasi tutti i redattori della « Ronda », da Cardarelli a Baldini, da Aurelio Saffi e Bruno Barilli a Cecchi stesso) rivolge allo scrittore siciliano nel gennaio 1919²². In esso l'opera di Verga è vista come un modello di « stile ideale » (di stile in sé e per sé, al di fuori di ogni preoccupazione costruttiva di tipo romanzesco): « Lo stile nel quale Voi avete scritto i vostri romanzi, le vostre novelle, il vostro teatro, rimane sempre, per quanti progressi si siano cercati di realizzare, per quante novità si siano tentate, lo stile ideale. Vogliamo anzi essere audaci e dirvi che bisognava che sorgesse in Italia una gioventù capace, colta e addestrata a tutti i segreti dell'arte, come a tutte le ricerche e astruserie, perché si creasse, all'infuori di ogni pregiudizio di scuola, una mentalità, un gusto capaci di comprendere ed apprezzare le bellezze indimenticabili che Voi avete profuso nella vostra opera ».

Qui il rimando all'editoriale cardarelliano che apre il primo numero della « Ronda » (« Per ritrovare un simulacro di castità formale ricorremo a tutti gli inganni della logica, dell'ironia, del sen-

²⁰ Cfr. E. CECCHI, rec. a L. RUSSO, *Giovanni Verga*, in « La Ronda », novembre 1919 (rubrica *Incontri e scontri*).

²¹ Cfr. L. RUSSO, *Le disgrazie di Verga*, in *Elogio della polemica*, Laterza, Bari, 1933, pp. 112-121 (l'articolo risale al 1922).

²² Cfr. « Il Messaggero della Domenica », 13 gennaio 1919.

timento, ad ogni sorta di astuzie »)²³ è più che evidente. Siamo — commenterà giustamente Seroni — a una « posizione astratta », a una « concezione astratta dello stile »²⁴ che, alimentando il filone della prosa d'arte, avrà ampia diffusione fra le due guerre.

D'altronde non è certo un caso che l'unico romanziere presente nella redazione della « Ronda », Riccardo Bacchelli, non si preoccupi, nei suoi ripetuti interventi su Verga, della costruzione narrativa dei romanzi ma di ribadire la tesi che Verga « già da vivo era un classico » e anzi un « artista fino alla punta dei capelli », delle cui esperienze intellettuali « testimonia solo il suo stile »²⁵: esattamente l'opposto, dunque, di quanto avevano sostenuto, da punti di vista diversi, sia Russo sia Pirandello, che avevano entrambi puntato sull'antiletterarietà di Verga.

3. Tra il 1923 e il 1938 il Verga dei *Malavoglia* è presente nel dibattito letterario solo in modo episodico (e a volte si tratta di episodi rilevanti, come vedremo). Certo, la sua arte poté sembrare esemplare, in quanto addirittura prefascista, a Giuseppe Bottai, che ne avviò una lettura in chiave di sanità popolareggiante destinata ad avere facile fortuna²⁶. Inoltre, la lezione narrativa dei *Malavoglia* continua a operare in autori diversi, provenienti dalla esperienza della « Ronda » come il Nino Savarese di *Storia di un brigante* (1931), *Rossomanno* (1935), *I fatti di Petra* (1937), o da quella di « Novecento » come il Corrado Alvaro di *Gente in Aspromonte* (1930), oppure volti a unificare trasparenza rondesca e corposità regionale come il Bernari degli anni trenta (che più tardi confesserà: « dovevo studiare Cecchi e Verga [...] nella trasparenza che avevo scoperto nel Cecchi mi pareva che si potesse introdurre un corpo e un sangue sollevandoli dal dialetto »)²⁷ o a riprendere l'artificio di una narrazione anonima e corale, come il Silone di *Fontamara* (1930). E a questi potremmo aggiungere il nome di Brancati. Ma si tratta sempre, non a caso, d'au-

²³ Cfr. V. CARDARELLI, *Prologo in tre parti*, in « La Ronda », aprile 1919.

²⁴ Cfr. A. SERONI, *Verga*, cit., p. 36.

²⁵ Cfr. R. BACCHELLI, *L'ammirabile Verga*, in *Confessioni e battaglie*, La Cultura, Milano, 1933.

²⁶ Cfr. G. BOTTAI, *Verga politico*, in *Studi verghiani*, I, Ediz. del Sud, Palermo, 1929, pp. 3-16.

²⁷ Cfr. AA. VV., *Inchiesta sul neorealismo*, a cura di C. Bo, ERI, Torino, 1951, p. 34.

tori meridionali, strettamente legati a una precisa problematica sociale.

In realtà, verso la metà degli anni venti, il clima culturale e letterario appare radicalmente mutato. Le soluzioni sperimentate da Tozzi e da Pirandello non sembrano ora più proponibili. Perfino Luigi Russo, dando alle stampe una nuova redazione del suo *Giovanni Verga*, stempera la portata polemica della monografia giovanile, sino a giudicare un « limite » quell'« antiletterarietà » e quella « primitività » di Verga che nel '19 aveva orgogliosamente rivendicato contro D'Annunzio e i decadenti²⁸. È che la letteratura sembrava — anche a lui, per il momento — l'unico rifugio possibile — e da difendersi, anzi, contro le istanze « allotrie » dei fascisti più settari e integralisti²⁹.

Per quanto riguarda lo sviluppo delle forme narrative, poi, la strada maestra del ritorno al romanzo pareva quella indicata dai solariani, che si battevano per una narrativa che doveva essere a un tempo nuova e classica, aperta alle problematiche europee ma senza indulgenze avanguardistiche (l'insegnamento della « Ronda » era stato ben assimilato) e comunque capace di fondere durata del racconto e « aura poetica ». Era una strada che passava attraverso gli esempi di Balzac, Manzoni, Dostoievskij piuttosto che attraverso Verga, su cui tornava a pesare negativamente l'etichetta di verista. L'indicazione di una moderna tradizione italiana, di un moderno classicismo narrativo includeva Pea, Palazzeschi, Tozzi, Svevo e poteva allargarsi a un uso temperato di Kafka, Proust, Joyce, Gide, che si adattavano assai più dell'aspro realismo regionale di Verga al moderato cosmopolitismo di « Solaria » (o, anche, di « Novecento »). Né è priva di significato la scelta del *Mastro-don Gesualdo* (romanzo più classicamente costruito) rispetto ai *Malavoglia*, patrocinata fra i solariani addirittura da Montale³⁰.

²⁸ Su questo punto rimandiamo alla nostra relazione su Russo, citata *supra* (nota 8).

²⁹ Cfr. L. RUSSO, Prefazione a *Elogio della polemica*, cit., pp. XIX-XX.

³⁰ Cfr. E. MONTALE, rec. a G. MARZOT, *L'arte del Verga*, in « Solaria », vol. IV, 1931, 1. Montale è d'accordo con Marzot sulla non attualità di Verga e sulla preferenza per il *Mastro*. Poi aggiunge che il Verga è « Uno di quegli artisti, i quali, se sfuggono all'attualità creata dalle mode e dalle ubbie passeggerie, ed è segno di forza, rischiano di sfuggire anche alla contemporaneità ideale dell'arte grandissima, quella che non subisce ma crea il metro dell'estetica. Per ciò destano non si sa se più noia o ilarità le tracce di verghismo che s'incontrano talvolta in scrittori che vivono alla giornata ». In realtà Verga « sognò, senza riuscirvi del tutto, di immet-

E sarà appunto un giovane solariano, Vittorini (mai tenero con Verga, neppure verso la fine della sua carriera letteraria quando non esiterà a definirlo « il più reazionario tra gli scrittori moderni » e persino « schifosissimo »³¹), a chiarire i termini della questione, in un articolo apparso sull'« Italia letteraria » il 13 ottobre 1929: « Oggi un poco guardiamo a Verga. Ma è certo che Verga abbia potuto influire, con la sua riservata arte narrativa, sulla formazione del nostro temperamento? Meglio i verghiani considerassero la distanza incalcolabile a cui è rimasto il grande siciliano (...) e a cui lo teniamo, malgrado ogni cura, ogni amoroso trasporto, fatalmente noi stessi con la certezza d'essere diversi da lui. Di D'Annunzio non possiamo non sentirci migliori; (...) ma da Verga lontani, diversi; e se per noi fosse stato davvero un maestro, quanti rimorsi di scolari travati ci peserebbero oggi sulla coscienza. Nemmeno da Verga, dunque, un insegnamento, un indirizzo (...) ».

E subito dopo aggiunge: « Ci siamo sorpresi (...) nella più stretta parentela con Proust, con Gide, con il pensiero europeo. È inutile tacerlo e dissimularlo. Proust è il nostro maestro più genuino (...). E Svevo, venuto all'ultimo momento, lui che parrebbe un estraneo, un relitto, ci ha giovato meglio che venti anni di pessima letteratura »³².

Non c'è da stupirsi, dunque, se il nome di Verga viene recuperato nella sua esemplarità dai più accaniti nemici dei solariani, i giovani dell'« Universale » di Dino Garrone e di Berto Ricci. E siccome siamo qui in presenza di un filone letterario per ora secondario ma destinato poi, fra il 1940 e il 1950, a svilupparsi sino a diventare maggioritario, vale la pena di soffermarvisi un poco.

« Il Selvaggio » si occupa poco, e sempre in modo sporadico, di Verga. Esso rappresenta tuttavia una tendenza regionalistica, populistica e a suo modo realistica che influenza indubbiamente settori con-

tere l'opera sua nel grande alveo del romanzo europeo ». Questa critica di provincialismo traspare anche nell'articolo di E. FERRERO, *Perché l'Italia abbia una letteratura europea*, in « Solaria », vol. III, 1928, 1, ove si contrappone il « romanzo regionale » di Verga al « romanzo universale » di Manzoni. In sede di giudizio storico, più positivo è il giudizio di A. CONSIGLIO (*Diatriba sul romanzo ed altre cose*, in « Solaria », vol. IV, 1929, 6) che pone Verga sullo stesso piano di Svevo. Di Consiglio cfr. anche la rec. al fascicolo *Studi verghiani*, in « Solaria », vol. V, 1930, 2.

³¹ Cfr. E. VITTORINI, *Le due tensioni. Appunti per una ideologia della letteratura*, Il Saggiatore, Milano, 1967, p. 77.

³² Cfr. E. VITTORINI, *Scarico di coscienza*, in « L'Italia letteraria », 13 ott. 1929.

siderevoli del cosiddetto fascismo di sinistra (quello che aveva come punto d'incontro letterario il settimanale del P.N.F. di Firenze, « Il Bargello »), nonché Ricci e gli altri giovani dell'« Universale » (Bilenchi, che veniva dal « Selvaggio » e che collaborava sia al « Bargello » sia all'« Universale », è un naturale *trait-d'union* fra queste esperienze). In reazione all'idealismo crociano e gentiliano e al cosmopolitismo di « Solaria » si diffonde in questa *couche* culturale giovanile un'inclinazione al realismo³³ (nel 1933 « L'Universale » pubblicherà addirittura un *Manifesto realista*) che, in campo letterario, diventa opzione per una narrativa ispirata alla tradizione ottocentesca e comunque estranea e ostile alle esperienze dell'avanguardia europea. L'asse Tozzi-Verga viene scoperto ora, ma ovviamente è utilizzato in direzione opposta rispetto alla lettura dei *Malavoglia* tentata da Tozzi e da Pirandello fra il 1918 e il 1920. Anzi, avviene che populismo e moralismo si saldano alla rivendicazione di una linea autoctona non priva di sfumature strapaesane.

A poco a poco si viene delineando, già a partire dalla polemica suscitata dall'articolo di Vittorini sopra citato, un'« alternativa realista »³⁴ alla linea solariana. Il suo più coerente e impegnato propugnatore è Dino Garrone (che fra il 1928 e il 1929 aveva preparato e discusso una tesi di laurea su Verga, che sarà pubblicata postuma più di dieci anni dopo). Fra gli scrittori partecipa a essa, seppure da posizioni più defilate, Vasco Pratolini.

L'« alternativa realista » si sviluppa lungo la linea « La libra »-« L'universale », su posizioni che giungono a influenzare, nel 1940, la terza serie di « La ruota », in cui il riferimento a Verga (e allo stesso Garrone) fa parte di un atteggiamento critico e di una poetica assai omogenei. Il suo punto di partenza è costituito dalla risposta che Mario Bonfantini, direttore della « Libra », dà all'articolo anti-verghiano di Vittorini³⁵. In opposizione al calligrafismo rondiano e all'« aura poetica » solariana, ma anche contro il « realismo lirico » e il « romanzo del mito » si propone il recupero non solo del romanzo

³³ Per questo ritorno al realismo, cfr. P. VOZA, *Il problema del realismo negli anni Trenta: « Il Saggiatore », « Il Cantiere »*, in « Lavoro critico », 1981, pp. 21-22.

³⁴ Cfr. A. PANICALI, *Appunti sul realismo degli anni trenta: Dino Garrone*, in « Angelus novus », 1972, 23 e, della stessa, *Tra « novaresi » e « solariani »*, in « Belgator », vol. XXV, 1970, 3.

³⁵ Cfr. M. BONFANTINI, *Dai venti ai quaranta*, in « La Libra », 1929, pp. 5-6.

ottocentesco ma dello stesso verismo, seppure interpretato essenzialmente come regionalismo. Nella stessa direzione si muove Garrone, intervenendo su « Il Tevere » e sulla stessa « La libra » fra il 1929 e il 1930 e sostenendo di « sentire assolutamente estranei gli invocati aiuti d'oltr'alpe » e attuale, invece, l'arte di Verga, vista come erede e continuatrice della tradizione manzoniana³⁶.

Nella presa di posizione di Garrone fermentano poi altri motivi, che danno ragione della tempestività con cui Russo pubblicherà proprio nel 1940 (anno tipico della fortuna di Verga), quasi tutta la sua tesi di laurea col titolo *Giovanni Verga*. Essi infatti contribuiscono in modo determinante a qualificare quel clima di ritorno a Verga che si diffonderà negli anni della seconda guerra mondiale e subito dopo la sua fine.

Quando Garrone afferma che l'arte di Verga ha un valore « etico-pedagogico » e che anzi in essa si realizzerebbe una « coincidenza di etica e di poesia » (« Verga è il poeta del dovere, e di tutto il dovere »)³⁷; che essa esprime « la voce semplice e naturale della grande tradizione »³⁸ (con particolare riferimento, come già abbiamo visto, a Manzoni); che nelle opere dello scrittore siciliano classicità e primitività coincidono in nome della « sanità » della razza italiana e delle sue manifestazioni artistiche (in cui localismo e rispetto della grande tradizione del passato sono tutt'uno), cosicché sarebbe del tutto sbagliato cercare in Europa o in America diversi modelli; egli anticipa una serie di temi che saranno ripresi dai redattori della « Ruota » nel 1940 e in particolare da Mario Alicata, che li svilupperà soprattutto nell'immediato dopoguerra. Addirittura la stessa polemica fra Alicata e Vittorini nel 1946 (a partire dall'articolo alicatiano *Lingua e popolo*, ove l'insegnamento della tradizione italiana — vengono fatti i nomi di Leopardi, Manzoni e Verga — viene ribadito contro i modelli europei e americani e contro i fautori di una « lingua astratta, culturalistica »)³⁹ potrebbe essere letta come il prolungamento della *querelle* che negli anni trenta aveva contrapposto i solariani e gli assertori dell'« alternativa realista ».

³⁶ Cfr. D. GARRONE, *Difese del mio tempo*, in « Il Tevere », 28 nov. 1929 e, dello stesso, *Di Giovanni Verga*, in « La Libra », 1930, p. 4.

³⁷ Cfr. D. GARRONE, *Giovanni Verga*, Vallecchi, Firenze, 1940 (con pref. di L. Russo), p. 129.

³⁸ Ivi, p. 130.

³⁹ Cfr. M. ALICATA, *Lingua e popolo*, in « Rinascita », 1946, p. 4.

A determinare, fra il 1938 e il 1943, tale clima di ritorno a Verga confluiscono anche altre motivazioni, già presenti nel dibattito degli anni precedenti ma ora emergenti in primo piano con maggiore omogeneità. Ad esempio, quella populista, che già aveva indotto Pratolini a ribadire sul « Bargello » nel 1935 l'attualità dell'asse Tozzi-Verga con questa argomentazione: « Noi giovani si dovrebbero avere idee chiare, ormai, ed alla voce ' romanzo ' — messi in pari con Palazzeschi — fermarsi a Tozzi e a Verga. Con questi contadini e con questi pescatori (*Podere e Malavoglia*) c'entra aria sana nei polmoni e ci giova allo spirito »⁴⁰; oppure quella moralista ma anche storicisticamente desanctisiana del gruppo romano della « Ruota » fra l'aprile 1940 e il maggio 1941, all'interno del quale non mancavano coloro che avevano in comune con Garrone, oltre all'amore per Verga, la simpatia per i moralisti vociani (si pensi a Giaime Pintor, che scrive sia sui *Malavoglia* che su Jahier, o allo stesso Alicata, che assume a punti di riferimento, oltre a Verga, la prima « Voce », Boine e, ancora, Jahier). Né può sembrare casuale che sia proprio Pratolini a recensire sulla « Ruota », con piena adesione, il libro di Garrone su Verga⁴¹.

La continuità fra il periodo 1938-43 e quello 1945-55 nel riferimento a Verga sta soprattutto nella tesi dell'attualità dei *Malavoglia* come romanzo morale e populista da un lato e tradizionale e prettamente italiano dall'altro (nazionale, insomma, se non proprio nazional-popolare). Da questo punto di vista, centrale è la riflessione di Alicata, un vero e proprio crogiuolo di spunti e di stimoli destinati a influenze diverse ma unificate, nel dopoguerra, dalla politica culturale della sinistra: suggestioni di Alicata sono ad esempio presenti nel saggio di Sapegno su Verga del 1945, nelle posizioni di Seroni del 1950 e poi di Salinari nel 1956, nonché nel taglio neorealistico del Visconti di *La terra trema* nel 1948.

Siccome siamo a uno snodo fondamentale della fortuna di Verga, sarà bene allontanarci un attimo dalla cronaca e assumere un punto di vista più recente, che vale anche come testimonianza insospettabile: quello di un saggio di Pietro Ingrao del 1976⁴², che riporta

⁴⁰ Cfr. V. PRATOLINI, *Vita di Tozzi*, in « Il Bargello », 31 marzo 1935.

⁴¹ Cfr. V. PRATOLINI, *Libri, riviste, giornali*, in « La Ruota », 1941, pp. 10-12.

⁴² Cfr. P. INGRAO, *Luchino Visconti: l'antifascismo e il cinema*, in « Rinascita », 1976, p. 13 (26 marzo).

dati informativi e considerazioni critiche d'assoluto rilievo sulla esperienza del gruppo di giovani — di cui lui stesso faceva parte — che, collaborando nel 1941 alla rivista « Cinema » e l'anno successivo all'elaborazione di *Osessione* di Visconti, tanta parte ebbe sia nel coniare e nel diffondere la poetica del neorealismo sia nel suggerire una precisa interpretazione di Verga in generale e dei *Malavoglia* in particolare. Occorre aggiungere soltanto che facevano parte di questo gruppo, oltre a Ingrao, lo stesso Alicata, Giuseppe De Santis, Antonello Trombadori, Girolamo Sotgiu, Mario Socrate, più tardi Carlo Salinari e che in rapporto con loro erano anche Muscetta, Pintor, Zevi e Guttuso. Come si vede, si tratta in buona misura del gruppo della « Ruota » e di intellettuali che saranno protagonisti del dibattito letterario nel dopoguerra.

Intanto Ingrao dà un'informazione a cui fa seguire, seppure di sfuggita, un rilievo critico. L'informazione è che quando Alicata e De Santis, in un famoso articolo su « Cinema » del 1941 (*Verità e poesia: Verga e il cinema italiano*), prendono Verga a modello di « un'arte rivoluzionaria ispirata ad un'umanità che soffre e che spera » intendevano già parlare di « rivoluzione socialista » e di « classe operaia »; il rilievo critico è l'accento al « populismo poetizzante » di quel gruppo di giovani. Analizziamo dunque questo articolo e la replica successiva degli stessi autori, resa necessaria da un intervento polemico di Fausto Montesanti⁴³.

Verga è chiamato a ispirare un'arte rivoluzionaria, impegnata e realistica, in quanto creatore « di verità » e nemico della falsità e della retorica. Questo alla « verità » resta nondimeno richiamo assai generico e sembra voler indicare sostanzialmente un ritorno alla concretezza delle condizioni di vita del popolo, ritorno peraltro mitigato dalla trasposizione fantastica e poetica (concepita in termini ancora idealistici) che della realtà Verga avrebbe compiuto: il paesaggio siciliano di Verga è anche quello « più libero e fantasioso » e il suo linguaggio è il « linguaggio vergine essenziale e violento di un poeta ». Insomma « La Sicilia omerica e leggendaria dei *Malavoglia*, di *Mastro-don Gesualdo*, dell'*Amante di Gramigna*, di *Jeli il pastore* ci

⁴³ Cfr. M. ALICATA e G. DE SANTIS, *Verità e poesia: Verga e il cinema italiano* e, degli stessi, *Ancora di Verga e del cinema italiano*, rispettivamente in « Cinema », 10 ottobre 1941 e ivi, 25 novembre 1941. I due articoli sono ripubblicati in M. ALICATA, *Intellettuali e azione politica*, Ed. Riuniti, Roma, 1976, pp. 21-30.

sembra nello stesso tempo » [e si noti, per il momento, questa locuzione-chiave: « nello stesso tempo »] « offrire l'ambiente più solido e umano, più miracolosamente vergine e vero, che possa ispirare la fantasia di un cinema ». Alicata e De Santis vogliono sì « portare la (...) macchina da presa nelle strade, nei campi, nei porti, nelle fabbriche del nostro paese » e magari seguire « il passo lento e stanco dell'operaio che torna alla sua casa », ma per cogliere « il segreto della sua aristocratica bellezza ». Solidità+umanità, verginità+realtà, « verità e poesia » (già nel titolo), dunque. È una formula di mediazione destinata ad aver fortuna. E infatti il concetto implicito nella locuzione mediatoria « nello stesso tempo » ritorna puntualmente nel saggio di Sapegno del 1945. Come per Alicata Verga è un maestro perché sa unire *nello stesso tempo* « verità » e « bellezza », populismo e leggenda, concretezza regionale e classicismo omerico, così per Sapegno Verga resta un grande lirico, capace di creare un'« aura di trasognata epopea » e di rivedere i personaggi conosciuti nell'adolescenza « nella luce della memoria » e in un'« aura » (ancora!) « di remota favola » senza tuttavia rinunciare alla loro verità documentaria⁴⁴. In Sapegno, ancor più che in Alicata ma indubbiamente sulla sua scorta, il 'vecchio' dell'idealismo crociano e il 'nuovo' del realismo marxista sono abilmente giustapposti, con l'effetto di prolungare e aggiornare al dopoguerra un gusto che era in realtà datato alla temperie culturale d'« entre deux guerres ».

In Alicata la lezione del realismo marxista operava semmai a un altro livello, come si può vedere dal progetto di sceneggiatura dei *Malavoglia* inviato alla moglie dal carcere perché potesse essere esaminato da Visconti. In esso tutta l'attenzione era posta sui momenti e sui passaggi della crisi del giovane 'Ntoni, che secondo Alicata an-

⁴⁴ Cfr. N. SAPEGNO, *Appunti per un saggio sul Verga*, in *Ritratto del Manzoni e altri saggi*, Laterza, Bari, 1962. Scrive Sapegno: « Riveduti così alla luce della memoria, in quell'alone di misterioso silenzio che li recinge, in quell'atmosfera di stilizzata liturgia, sullo sfondo di una natura ostile e tirannica come una divinità imperscrutabile, i contadini e i pastori (...) di cui adolescente aveva visto o udito narrare le gesta (...) risorgono con una grandezza e una maestà che è il segno della loro qualità poetica, e suscitano intorno a sé (...) un'aura di trasognata epopea. Il che non toglie nulla alla loro realtà e alla verità minuta della rappresentazione. E Jeli il pastore, padron 'Ntoni e mastro-don Gesualdo restano 'veri', con un loro preciso contenuto documentario, e pure immersi in un'aura di remota favola (...) la forza di questa poesia è proprio in quel suo attingere e aderire a una materia reale (...) che le conferisce un valore di documento insostituibile per la storia di un popolo ».

drebbe ricostruita nel suo impatto con la realtà e cioè uscendo da Trezza e andando « a scoprire *in loco* le vicende » in cui essa matura nel periodo della vita militare nella grande città e poi in quello del vagabondaggio⁴⁵. Bisognava, insomma, mettere in secondo piano tanto l'aspetto lirico quanto soprattutto quello « corale » e prescindere dal « sublime 'tempo' narrativo » del racconto verghiano per puntare invece sul « dramma » del racconto e sulla esemplarità di alcuni personaggi, in modo che quello e questi non vengano più « sciolti » nella narrazione orizzontale e anonima inventata da Verga. Sono rilievi, questi, molto importanti, perché contengono *in nuce* non solo un'interpretazione dei *Malavoglia* ma anche una proposta precisa di poetica.

Per comprendere meglio l'una e l'altra torniamo alla testimonianza di Ingrao. Egli osserva che in quel gruppo di giovani comunisti romani c'era un « inconsapevole lukacsismo » da intendersi come « amore per il grande romanzo europeo » di tipo realistico, interpretato « come lo strumento in cui si era espressa una forte coscienza di sé della civiltà borghese »: ne deriva « un recupero del romanzo come ideologia, come lettura in trasparenza della ossatura di una società », recupero che « trovava un terreno di attecchimento nella formazione 'umanistica', e cioè nelle forme di coscienza tipiche di determinati ceti intellettuali italiani ». Occorreva, insomma, una « narrazione 'ideologica' » e, oltre che nel romanzo, la si vide possibile nel cinema, in un tipo di film inteso « come romanzo 'ideologico' ». Mettere da parte la specifica costruzione dei *Malavoglia* per puntare (come proponeva Alicata) sul rilievo di alcuni personaggi e sull'esemplarità sociale del dramma di 'Ntoni, rientrava appunto in questa tendenza, così felicemente descritta da Ingrao (e, d'altra parte, la proposta di un cinema come « romanzo 'ideologico' » è ben evidente non solo in *Ossessione* a cui lavorò lo stesso Alicata ma anche in *La terra trema*, in cui invece Visconti non si avvalse degli appunti di sceneggiatura dell'amico).

Poi Ingrao così continua: « Non per caso la gran parte dei progetti di film su cui discutemmo prima di *Ossessione* ruotarono tutti attorno a due tematiche: il romanzo americano e Verga. Il romanzo

⁴⁵ Cfr. M. ALICATA, *Intellettuali e azione politica*, cit., pp. 37-38 (e v. anche M. ALICATA, *Lettere e taccuini di Regina Coeli*, Einaudi, Torino, 1977, pp. 41-42).

americano degli anni trenta ci forniva l'immagine di una società dove esplodevano apertamente le contraddizioni sociali, in termini che, per una parte ci consentiva quella ricerca di 'tipicità' a cui ci spingeva il nostro inconsapevole lukacsismo, e per un altro verso ci forniva un'immagine di quel conflitto tra avanzata dell'industrialismo e disgregazione del mondo contadino, che per tante ragioni si raccordava a una nostra idea della società italiana. Qui incontravamo Verga, di cui giustamente non ci importava gran che la soggettiva ideologia conservatrice, quanto lo spaccato che egli dava di una società di classe e la rappresentazione di un blocco agrario, che consideravamo elemento decisivo di una storia nazionale reazionaria ».

In queste parole, come in quelle di Alicata, c'è la chiave per capire il modo con cui *I Malavoglia* verranno riproposti dalla critica militante che nel dopoguerra si batterà per il realismo. È una chiave ideologica e umanistica (su questo termine, impiegato da Ingrao, avremo modo di tornare più avanti) che assume *I Malavoglia* come modello di realismo ottocentesco, per esaltarlo ora come esempio di narrazione ordinata, gerarchicamente e ideologicamente costruita, ora, contenutisticamente, come opera descrittiva degli aspetti più salienti della questione meridionale (in questa prospettiva, anche « Il politecnico » utilizzerà un racconto di Verga, *L'agonia di un villaggio*, pubblicandolo su una pagina dedicata all'isolamento e al separatismo della Sicilia)⁴⁶ La prima sarà soprattutto la strada di Seroni, la seconda di Salinari. Quando Seroni, rispondendo a un'inchiesta sul neorealismo, scrive: « Ho sempre avuto la fortuna (...) di non scambiare Proust per un narratore; e neppure Vittorini. Perché (...) narratore per me è colui che riesce a narrare una storia che abbia un'inquadratura ben organizzata (...), logicamente svolta, sorretta 'sempre' da una tesi da dimostrare, una tesi alla quale convincere il lettore (...). L'ultimo grande narratore italiano è Giovanni Verga, e oggi, finalmente, sembra che si cominci ad accorgersene (...) »⁴⁷, svolge un'argomentazione esattamente opposta rispetto a quella di Pirandello, ma che certamente è coerente con l'ipotesi di lavoro di Alicata e

⁴⁶ Cfr. « Il Politecnico », 1945, p. 2 (ottobre).

⁴⁷ Cfr. AA. VV., *Inchiesta sul neorealismo*, cit., pp. 90-91. Nel dopoguerra Seroni fu autore di vari saggi e interventi su Verga (v. ora A. SERONI, *Da Dante a Verga*, Ed. Riuniti, Roma, 1972).

del gruppo romano descritto da Ingrao. Quando Salinari da un lato elogia Jovine perché in *Le terre del Sacramento* si sarebbe collegato direttamente a Verga « non (...) sul piano letterario, ma sul piano della problematica meridionale » e dall'altro esalta lo scrittore siciliano come l'unico autore del secondo ottocento davvero « contemporaneo » perché seppe innestarsi « nella problematica più viva del suo tempo, quella questione meridionale su cui si affaticarono i cervelli migliori dell'epoca »⁴⁸; sottolinea l'attualità di Verga in senso puramente contenutistico, senza entrare nel merito della sua ideologia e del suo atteggiamento complessivo verso la realtà.

Sul piano dei risultati concreti non mancarono naturalmente tentativi (anche se sono più rari di quanto si pensi) di calare in strutture formali di tipo ottocentesco contenuti fortemente caratterizzati in senso sociale e ideologico, ma anche nelle prove più dignitose (quelle di Jovine e di Pratolini) si resta sempre in limiti assai precisi e assai datati. Altra, e più complessa, era l'eredità novecentesca dei *Malavoglia*, e aveva a che fare proprio con quel tipo di narrazione orizzontale e anonima che non poteva che sfuggire alle maglie interpretative di questi fautori del neorealismo. D'altronde lo stesso grande Visconti resta, nella *Terra trema*, diviso fra sovrapposta interpretazione ideologica e lirismo populistico (non senza echi « liricheggianti », come aveva temuto in anticipo Alicata⁴⁹, del film americano *Uomo di Aran*): nel concreto dell'operazione formale i due piani abilmente ricuciti dall'Alicata del 1941 e poi dal Sapegno del 1945 vengono di nuovo a scollarsi.

Un paio d'anni dopo *La terra trema*, Carlo Levi (in uno scritto che poi confluirà in *Le parole sono pietre*) così commenterà il tentativo di Visconti, quasi riprendendo per proprio conto la lettura pirandelliana dei *Malavoglia* e in particolare la tesi della perfetta « immedesimazione » di Verga nell'ambiente rappresentato e anzi nella « vita »: « La visione di Verga era interna al suo mondo, si identificava a quella del pescatore, della comare, del nonno o della figlia e al loro comune, paziente e oscuro destino. Perciò dovevano scomparire, fino all'alba dell'ultima pagina, e il mare e la campagna e gli

⁴⁸ Cfr. C. SALINARI, *La lezione di Verga*, in « Il Contemporaneo », 25 luglio 1955, ora in *Preludio e fine del realismo in Italia*, Morano, Napoli, 1967.

⁴⁹ Cfr. M. ALICATA, *Lettere e taccuini di Regina Coeli*, cit., p. 42.

aspetti individuati degli uomini. L'opposto avviene in Visconti, che partecipa alle cose e le comprende, senza immedesimarvisi, ed è perciò tutto occhi, visione e immagine. È l'epica moderna che si contrappone al romanzo verghiano. Romanzo impossibile, e perciò tanto più singolare, di un mondo che di per sé repugna al romanzo, di un mondo di epica antica »⁵⁰.

« Romanzo impossibile », dunque, *I Malavoglia* perché estraneo alla tradizione del romanzo moderno costruito « da fuori » (come avrebbe detto Pirandello) e fondato su un narratore onnisciente (« tutto occhi ») che vede la realtà dall'esterno « senza immedesimarvisi ». Sebbene Levi paragoni il romanzo verghiano all'« epica antica » (la quale di per sé « repugna al romanzo ») e il film di Visconti all'« epica moderna », identificando quest'ultima col romanzo realistico di taglio ottocentesco, è indubbio che egli è affascinato proprio dai *Malavoglia* come romanzo « impossibile ». È facile capire, anzi, che questa lettura dei *Malavoglia* non è affatto casuale e rimanda all'« uso » che in *Cristo si è fermato a Eboli* viene fatto della lezione verghiana.

Nell'opposizione Verga-Visconti, Levi coglie in realtà l'irriducibilità del Verga dei *Malavoglia* agli schemi del neorealismo « ufficiale » e in qualche modo esprime anche una sua resistenza a essi. D'altra parte la sua non era certo una posizione isolata fra i narratori del dopoguerra. Bisogna anzi osservare che esiste un filone di ricerca narrativa, che, pur essendo genericamente definibile neorealista, resta estranea ai programmi di « romanzo ideologico » che Alicata, Seroni, il primo Salinari andavano sostenendo in nome di Verga. E possiamo fare i nomi, oltre che di Levi, di Pavese e di Calvino (e in parte anche di Fenoglio, con particolare riferimento al più verghiano dei suoi racconti, *La malora*). Ebbene, questo gruppo di scrittori avanza una interpretazione diversa dei *Malavoglia* e, soprattutto, li « usa » in modo diverso. Ma prima d'affrontare questa questione, che ci sembra (si sarà capito) di grande importanza, sarà opportuna un'altra considerazione.

Come mai, in questa nostra rassegna sulla fortuna di Verga fra il 1938 e il 1955, compaiono assai più frequentemente nomi di cri-

⁵⁰ Cfr. C. LEVI, *Le parole sono pietre. Tre giornate in Sicilia*, Einaudi, Torino, 1956, p. 122.

tici di professione, seppur militanti e impegnati anche nella letteratura contemporanea (come Alicata, Seroni e Salinari; ma potremmo anche aggiungere, oltre a Sapegno, Gaetano Trombatore⁵¹, altro fautore dell'esemplarità non solo letteraria ma politica di Verga, e Giuseppe Petronio⁵²) che di scrittori o di prosatori? In altri termini: non avrà avuto per caso qualche ragione Asor Rosa, quando, in *Scrittori e popolo*, aveva parlato di « una ripresa assai scarsa della problematica e dei suggerimenti verghiani nella letteratura realistica e neorealista a cavallo della seconda guerra mondiale »⁵³? Questo di Asor Rosa è appena uno spunto, ma siccome contraddice così vistosamente l'interpretazione corrente di una massiccia presenza della lezione verghiana nel neorealismo, vale la pena di sottoporla a un primo controllo.

Come terreno di verifica, prendiamo l'inchiesta sul neorealismo curata da Carlo Bo per la RAI nel 1951, interpellando 46 autori fra critici, scrittori, personalità della cultura, delle arti e dello spettacolo⁵⁴. Ebbene, il nome di Verga viene fatto, nell'ordine, da Solmi, da Flora, da Sapegno (che approfitta anche di questa occasione per ribadire che i narratori neorealisti devono rifarsi alla « tradizione ottocentesca, da Manzoni a Verga »)⁵⁵, da De Robertis, da Cecchi, da Angioletti, da Seroni, da Borlenghi, da Gigli, da Piccioni. Fra gli scrittori neorealisti o vicini al neorealismo menzionano Verga solo Bernari (in riferimento, come si è già visto, agli anni trenta) e Angelo Del Boca, per cui Verga avrebbe avuto il merito (assai generico, invero) d'aver reso la letteratura italiana più « popolare, sobria, dimessa nel linguaggio »⁵⁶. Né Moravia né Vittorini né Bilenci né Calvino né Guglielmo Petroni rammentano Verga. La sproporzione fra critici e narratori è evidente; e va spiegata.

Una chiave interpretativa può forse darcela proprio Calvino, che si mostra assai scettico sulla possibilità del recupero, in nome di Verga, del grande romanzo tradizionale, su cui invece puntano quasi tutti i critici sopra ricordati. Scrive Calvino: « Sarà mai possibile ripren-

⁵¹ Cfr. G. TROMBATORE, *Riflessi letterari del Risorgimento in Sicilia*, Manfredi, Palermo, 1960.

⁵² Cfr. G. PETRONIO, *Dall'illuminismo al verismo*, Manfredi, Palermo, 1962.

⁵³ Cfr. A. ASOR ROSA, *Scrittori e popolo*, Savelli, Roma, 1965, p. 132.

⁵⁴ Cfr. AA. VV., *Inchiesta sul realismo*, cit.

⁵⁵ Ivi, p. 17.

⁵⁶ Ivi, p. 114.

dere a scrivere grandi romanzi, dove città e generazioni e passioni e intelletti diversi si muovono in un'unitaria illuminazione poetica? Per ora questo mi sembra un obiettivo troppo difficile da raggiungere. Penso che la direzione cui dobbiamo tendere ora sia un approfondimento morale del nostro rapporto con la realtà (...)»⁵⁷.

Il fatto è che il riferimento così frequente dei critici a Verga o è generico (vuole indicare soltanto il ritorno a istanze realistiche o neoeveristiche, magari regionali e comunque ricche di colore locale) o è programmatico (e implica allora una riproposizione delle strutture del grande *récit* ottocentesco e della linea Manzoni-Verga). Nel primo caso serviva assai poco ai narratori, che alla realtà erano costretti a tornare anche indipendentemente dalla lezione di Verga; nel secondo caso doveva suonare del tutto esterno, se non addirittura normativo e astrattamente paradigmatico, perché non faceva i conti con la storia del romanzo italiano e con l'evoluzione delle sue forme narrative. O si entrava nel merito delle soluzioni ideologiche e formali dei *Malavoglia*, del loro nesso e insomma della poetica e degli artifici effettivamente messi in atto nell'opera, oppure si era costretti a utilizzare Verga solo in nome di un'esigenza morale di verità e di concretezza che di fatto prescindeva sia dall'ideologia conservatrice dello scrittore siciliano, sia dalle sue scelte di linguaggio e di stile. Non per nulla la questione del nesso ideologia-linguaggio è assolutamente ignorata dalla critica dell'epoca, tanto da quella accademica quanto da quella militante. Verga diventa una parola d'ordine e basta, con ben scarso riferimento alla sua esperienza reale quale concretamente vive nei suoi testi.

Neppure si considerava, così, un aspetto dei *Malavoglia*, a cui pure in qualche modo avevano alluso Alicata e Sapegno e che soprattutto, come abbiamo a suo tempo accennato, preoccupava il primo di questi due critici, il quale infatti voleva emarginarla dalla sua sceneggiatura dei *Malavoglia*: la componente lirica e mitico-simbolica. La preoccupazione che induceva Alicata a espungerla non era dovuta solo a motivi di tecnica cinematografica, ma al tipo di battaglia culturale e letteraria che i fautori del neorealismo come « tendenza » si preparavano a condurre. Infatti lirismo e simbolismo sembravano interni a una cultura letteraria individualistica e decadente che si rite-

⁵⁷ Ivi, pp. 113-114.

neva necessario combattere in nome del realismo. L'effetto pratico fu quello di una rimozione.

È vero invece che la componente lirico-simbolica, di natura predecadente, indubbiamente operante nei *Malavoglia*, era perfettamente conciliabile, come mostrerà qualche anno dopo Debenedetti, con la sensibilità e con le scelte formali del naturalismo⁵⁸. Ed è vero anche che proprio questo aspetto dei *Malavoglia* influenzava diversi autori negli anni a cavallo della seconda guerra mondiale, in una direzione ora lirica e simbolica, ora fantastica, favolosa, mitologica. Non è solo il caso dell'Alvaro « paesano » o di Vittorini di *Conversazione in Sicilia*, ma anche quello del Levi di *Cristo si è fermato a Eboli*, del Calvino di *Il sentiero dei nidi di ragno* e dei primi racconti, del Pavese fra *Paesi tuoi* e *La luna e i falò*, in parte anche del Fenoglio di *La malora*. In particolare, né Levi, né Pavese (con l'eccezione di *Il compagno*) né Calvino scrivono romanzi a tesi che obbediscano agli schemi allora proposti da Alicata o da Seroni.

Con la solita lucidità, Italo Calvino mostrerà che all'interno del neorealismo non mancava chi sfidava consapevolmente l'accusa di formalismo; e aggiungerà, portando a conferma la propria testimonianza: « Personaggi, paesaggi, spari, didascalie politiche, voci gergali, parolacce, lirismi, armi ed amplessi non erano che colori della tavolozza, note del pentagramma, sapevamo fin troppo bene che quel che contava era la musica e non il libretto, mai si videro formalisti così accaniti come quei contenutisti che eravamo, mai lirici così effusivi come quegli oggettivi che passavamo per essere (...). Perciò il linguaggio, lo stile, il ritmo avevano tanta importanza per noi, per questo nostro realismo che doveva essere il più possibile distante dal naturalismo. C'eravamo fatta una linea, ossia una specie di triangolo: *I Malavoglia*, *Conversazione in Sicilia*, *Paesi tuoi*, da cui partire, ognuno sulla base del proprio lessico locale e del proprio paesaggio »⁵⁹.

Non è neppure il caso di sottolineare come leggere *I Malavoglia* attraverso *Conversazione in Sicilia* e *Paesi tuoi* (opere eminentemente liriche e simboliche, per quanto lirismo e simbolismo siano calati su uno sfondo duro di ingiustizie e di fatiche), e cioè in una chiave « il

⁵⁸ Cfr. G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano, 1971, pp. 688-703.

⁵⁹ Cfr. I. CALVINO, Introd. a *Il sentiero dei nidi di ragno*, Einaudi, Torino, 1964.

più possibile distante dal naturalismo », sia ben altra cosa che leggerli attraverso Manzoni e alla luce della linea Manzoni-Verga.

Fra il 1938 e il 1955 si scontrano, dunque, due maniere diverse di interpretare *I Malavoglia* e di utilizzarne la lezione: la prima è ideologica e/o contenutistica e punta sul recupero delle forme narrative della tradizione ottocentesca; la seconda gioca le sue carte eminentemente sul piano dell'espressione (piuttosto che su quello dell'informazione documentaria), ed è favolistica o mitico-simbolica, nonché attraversata, in Levi e in Pavese, da una venatura decadente. Il punto di forza di questa seconda sta in una pagina del *Mestiere di vivere* di Pavese che risale al 1938 (l'anno in cui era stato iniziato *Paesi tuoi*)⁶⁰. In essa Pavese cerca di definire « lo stile del Novecento », distinguendolo dal precedente e in particolare da quello leopardiano-stendhaliano, che deriverebbe « dalle pagine dei saggisti umanistici che si rifacevano allo stile logico della trattazione ». Mentre quest'ultimo (che continua sin dentro l'Ottocento) segue gli schemi del pensiero della ragione classica e totalizzante, figlia dell'umanesimo — « pensiero astratto », che si esprime in una « lingua della ragione », annota Pavese —, lo stile del Novecento resterebbe estraneo all'« universale modello umanistico » e cercherebbe invece di cogliere « un magico farsi del pensiero, della vita interiore ». In sintesi, secondo Pavese, lo stile del Novecento « è uno stile che esprime ma non spiega ». Ebbene, esso deriva non solo dalla letteratura « antiverista » fra Ottocento e inizi del nuovo secolo (sono fatti i nomi di Pater-Wilde, di D'Annunzio, di Proust e di Joyce) ma anche dei « ritrovatori dello schema vivente e ritmico che par suscitare i suoi pensieri esprimendoli », schema — aggiunge Pavese — « già incontrato in qualche antiverista e — massime — da Verga »: in questi « ritrovatori », infatti, e dunque anche in Verga, si annuncia già « lo stile novecentesco, che è un perenne *farsi di vita interiore*, e là traspare nei momenti in cui soggetto del racconto è il legame di realtà e immagine, cioè il farsi di una realtà interiore espressiva ».

Questa interpretazione di Verga come antiverista e, implicitamente, dei *Malavoglia* come romanzo che pone in discussione gli schemi della ragione classica e che riesce a inseguire il farsi della vita

⁶⁰ Cfr. C. PAVESE, *Il mestiere di vivere*, Einaudi, Torino, 1955, pp. 139-140.

colgiendolo nel legame fra realtà e immagine, è certamente, da un punto di vista storico, in buona misura inaccettabile (perché nello scrittore siciliano, materialista e positivista, resta sempre ben ferma la concezione di una realtà esteriore irriducibile al soggetto); e tuttavia presenta decisivi vantaggi rispetto a quella ufficiale del neorealismo. La quale era tributaria proprio di quella tradizione umanistica da cui sembra prendere le distanze non solo Pavese ma l'Ingrao del 1976 (che vede in essa una delle cause dell'« inconsapevole lukacismo » del gruppo romano), giacché era appunto tale tradizione a voler ritrovare se stessa (i suoi schemi logici, il suo « stile ») nel romanzo verghiano, attribuendogli (come fanno questi fautori del neorealismo) un modello compositivo e ideologico di tipo classico che in realtà non gli compete. Viceversa l'interpretazione pavesiana anzitutto fa leva su una componente effettiva dei *Malavoglia* e cioè sull'attenzione, di tipo antropologico ed etnologico, che Verga indubbiamente ebbe per il mondo primitivo siciliano, e sulla cadenza lirica, non priva di echi d'epica antica e popolare, con cui egli riuscì ad afferrare il legame fra realtà e immagine, sentimenti e paesaggi, soprattutto di fronte alle situazioni topiche della rinuncia, dell'esclusione, dell'abbandono (e sul mito di 'Ntoni « senza terra » e senza patria che avrebbe la fissità di certe figure archetipiche che affondano nell'inconscio collettivo, ha finemente parlato, a suo tempo, Debenedetti)⁶¹. In secondo luogo essa ha il merito di inserire decisamente Verga tra i precursori dello stile novecentesco⁶² e di permetterne un 'uso' moderno, assai più libero e stratificato di quanto sospettassero i teorici del romanzo ideologico e documentario.

Tale interpretazione è straordinariamente analoga non solo a quella di Carlo Levi (né c'è da stupirsi, dato che Pavese e Levi avevano in comune l'interesse per l'etnologia, per il mondo magico e primitivo e per il simbolismo junghiano), ma anche a quella di Calvino, che parlando di sé e di altri giovani scrittori dell'età neorealista, sembra riprendere proprio la preferenza pavesiana per lo « stile che espri-

⁶¹ Cfr. G. DEBENEDETTI, op. cit., p. 701.

⁶² Una posizione analoga è sostenuta, in modo assai meno lucido e non senza concessioni sia alla moda dell'ermetismo sia a un generico classicismo, da M. Bontempelli (« Verga aprì in pieno le porte del Novecento, vent'anni prima che D'Annunzio finisse di chiudere quelle dell'Ottocento ») in un discorso del 1940 riportato in M. BONTEMPELLI, *Introduzione e discorsi (1936-1942)*, Bompiani, Milano, 1945, p. 114.

me » rispetto allo « stile che spiega »: « la carica esplosiva di libertà che animava il giovane scrittore non era tanto nella sua volontà di documentare o informare, quanto in quella di *esprimere* »⁶³ (in corsivo nel testo). Da questo punto di vista, anzi, non ha torto Calvino a difendere i neorealisti dall'accusa di « contaminazione o coartazione subita dalla letteratura da parte di ragioni extralitterarie »; ma il suo ragionamento vale a difesa degli scrittori (di questo gruppo di scrittori, sostanzialmente estranei al neorealismo come « tendenza »), non certo a difesa dei critici di professione e dei teorici della nuova poetica.

Si può intendere dunque il paradosso per cui, nell'età in cui il nome di Verga è più spesso ricorrente nei convegni, sulle riviste, nelle recensioni giornalistiche a poeti e narratori, il suo 'uso' effettivo, poi, da parte degli scrittori sia stato abbastanza limitato e abbia prodotto risultati artistici di rilievo solo nei casi (rari, in verità) in cui *I Malavoglia* sono stati riletti con una sensibilità capace di filtrare la riflessione sulla materialità e sulla durezza del reale non attraverso i parametri di una ragione totalizzante ma attraverso gli strumenti, assai più flessibili e precari, del pensiero della crisi.

4. Nonostante l'interesse che per Verga nutrivano scrittori come Roversi e soprattutto Pasolini e nonostante il programmatico recupero della letteratura di fine Ottocento (non solo di Pascoli, anche di Carducci) che i redattori di « Officina » si proponevano, questa rivista non si occupò mai di Verga. Per quanto il nome dello scrittore siciliano compaia nelle discussioni preparatorie del comitato redazionale come un possibile nodo da sciogliere, la questione Verga e dunque la resa dei conti con la linea ufficiale del neorealismo (che attraverso di essa passava) non vennero mai affrontate⁶⁴, a conferma dei limiti di « Officina », ancora divisa tra 'vecchio' e 'nuovo', tra « impegno » e « sperimentalismo ». E quando Verga, negli anni sessanta, ritornerà attuale, ciò avverrà — ancor più che negli anni quaranta — per lo sforzo dei critici piuttosto che per l'attenzione degli autori di narrativa, depistati dall'avventura neoavanguardistica.

⁶³ Cfr. I. CALVINO, *Introd.* cit.

⁶⁴ Cfr. G. C. FERRETTI, « Officina ». *Cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta*, Einaudi, Torino, 1975, p. 31 (nota) e p. 447.

Di nuovo, si verifica una dissociazione: da una parte — quella della neoavanguardia — la messa sotto accusa del neorealismo travolge il suo supposto ispiratore, il verista Giovanni Verga, che viene ributtato e infine duramente confinato nell'Ottocento naturalista; dall'altra — quella della critica neomarxista — la sua attualità viene riaffermata soprattutto da un punto di vista politico, ancora una volta senza entrare nel merito delle soluzioni formali da Verga proposte. Anche in questo secondo caso, naturalmente, si fanno i conti col neorealismo, ma in modo diverso dalla neoavanguardia e cioè opportunamente dissociando Verga dalla tendenza neorealista ed evitando di commettere l'errore di leggere Verga in un'ottica populista o comunque come maestro positivo di ideologie e di valori. Anzi, dell'arte di Verga si sottolinea proprio la componente antideologica, pessimistica, negativa, mettendo in risalto ora le capacità demistificanti e contestatrici del suo materialismo e del suo verismo, ora la portata lirico-simbolica, universalizzante e magari decadente, della sua poesia⁶⁵.

Però questa attualizzazione di Verga in chiave negativa aveva scarse possibilità di incidenza sulle sedi nelle quali si sviluppava il dibattito letterario, allora largamente dominato dall'ala maggioritaria (fenomenologica e neopositivistica) della neoavanguardia, la quale puntava decisamente sulla rimozione dell'esperienza verghiana. Di qui la scarsa fortuna di Verga tra i narratori degli anni sessanta. Da parte di questi settori della neoavanguardia il fuoco di sbarramento contro Verga assume infatti tonalità di vero e proprio terrorismo letterario. Limitiamoci a due esempi: quelli di Barilli e di Arbasino, in due libri usciti entrambi nel 1964 (l'anno successivo alla formazione del Gruppo 63). In *La barriera del naturalismo* Verga è sempre considerato dall'altra parte della barriera, prigioniero senza possibilità di scampo di modelli narrativi irrimediabilmente datati, perché ottocenteschi e naturalisti. Quando Barilli vuole stroncare Tomasi di Lampedusa o Pasolini, non trova di meglio che paragonarli — per maggior disdoro — a Verga, sempre citato in compagnia o di Zola o di Capuana o di De

⁶⁵ Ci riferiamo qui rispettivamente a un nostro libro (R. LUPERINI, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, Liviana, Padova, 1968) e alle posizioni di A. ASOR ROSA, sia in *Scrittori e popolo*, cit., sia in *Il primo e l'ultimo uomo del mondo* (ora in AA. VV., *Il caso Verga*, a cura di A. ASOR ROSA, Palumbo, Palermo, 1972, che dà conto del dibattito verghiano in seno al neo-marxismo). Si veda anche V. MASIELLO, *Verga tra ideologia e realtà*, De Donato, Bari, 1970.

Roberto (senza vedere cioè la peculiarità della costruzione formale dei *Malavoglia*)⁶⁶.

Ancor più drasticamente liquidatore appare Arbasino, che accusa in sostanza Verga di essere uno scrittore provinciale, perché non saprebbe rinunciare alla « tradizionale catastrofe mediterranea » con tanto di « effusione di lacrime e d'abbraccio dei superstiti ». Arbasino spiega la sua stroncatura dei *Malavoglia* (definito una « tragicommedia moralistica ») con questa significativa osservazione: « il tessuto narrativo dei *Malavoglia* risulta di una piattezza e una compattezza così gravi da riuscire indigeribile a un lettore europeo medio abituato alla molteplicità di livelli e alla profondità ramificata dei romanzi migliori dell'Ottocento, da Balzac a Dickens, da Stendhal a Dostoevskij »⁶⁷. Ovviamente qui, accanto a ragioni di battaglia letteraria, se ne notano altre tipiche di Arbasino scrittore e giornalista affascinato dal gusto del *divertissement* e della provocazione; ma le une e le altre non riescono tuttavia a mascherare un facile snobismo e una sorta di provincialismo alla rovescia, legato al mito della civiltà occidentale ed europea e quindi disposto all'esaltazione di tutto ciò che non è italiano e alla condanna di tutto ciò che è mediterraneo.

Stanti così le cose, e data la netta egemonia dell'ala modernizzante e riformistica della neoavanguardia sulla produzione narrativa degli anni sessanta, si spiega come la lettura 'negativa' di Verga proposta dai neomarxisti potesse avere una qualche influenza solo sugli esponenti della tendenza minoritaria e marxista della neoavanguardia (non è un caso che Sanguineti riveli oggi un vivo interesse critico per i *Malavoglia* e per i racconti milanesi)⁶⁸ e soprattutto su un filone di ricerca impegnato in senso politico e insieme sperimentale, che si ricollega alla lontana alla linea « Officina »-« Il Menabò ». Ci riferiamo ai nomi di Stefano D'Arrigo (per *Horcynus Orca*), di Vincenzo Consolo (che in *Il sorriso dell'ignoto marinaio* unisce la lezione di Verga, letto in un'ottica tutta 'negativa', a quella sperimentale di Gadda) e soprattutto di Leonardo Sciascia. Mentre i primi due però restano sostanzialmente estranei al dibattito letterario e alla *querelle*

⁶⁶ Cfr. R. BARILLI, *La barriera del naturalismo*, Mursia, Milano, 1964.

⁶⁷ Cfr. A. ARBASINO, *Certi romanzi*, Feltrinelli, Milano, 1964, p. 179.

⁶⁸ Cfr. E. SANGUINETI, introd. a G. VERGA, *I Malavoglia*, L'Unità-Ed. Riuniti, Roma, 1979 e, dello stesso, introd. a G. VERGA, *Racconti milanesi*, Cappelli, Bologna, 1979.

su Verga, Sciascia partecipa attivamente all'uno e all'altra: anzi, con un saggio del 1963 sulla novella *Libertà*, proprio lui aveva contribuito ad aprire la strada alla critica neomarxista, smascherando la « mistificazione risorgimentale »⁶⁹ e la ideologia conservatrice di Verga, ma mostrando anche il suo sostanziale antipopolismo.

Ebbene, chi rilegga oggi *La corda pazza* (un libro di articoli e di saggi sulla storia e su autori e fatti della Sicilia, scritti tutti negli anni sessanta) da un lato non può non ritrovarvi l'eco delle posizioni della critica neomarxista nell'affermata dissociazione fra ideologia politica di Verga e capacità conoscitiva del suo verismo (« le convinzioni politiche » di Verga — scrive Sciascia — « approssimativamente definibili come crispine, cedevano alla forza della realtà e questa [egli] restituiva nell'opera quasi sempre integralmente, senza omissioni o manomissioni »)⁷⁰; dall'altro non può non rimanere impressionato dalla corrispondenza fra l'immagine di Verga che fa capolino in molte pagine del libro (non solo in quelle dedicate alla novella *Libertà*) e quella dello stesso autore, quale emerge nella parabola che va da *Gli zii di Sicilia* del 1958 a *Il contesto* del 1971 o *Todo modo* del 1974. Sciascia cita apertamente il ritratto di Verga tracciato da Pirandello: l'autore dei *Malavoglia* è presentato come un autentico siciliano, cupo, scettico addirittura, privo di utopie riformistiche, tendente « all'isolamento, alla separazione »⁷¹, amaramente estraniato, insomma, rispetto al potere e alla società. Il Verga di Sciascia ha un'ideologia conservatrice e quindi mistificante, ma riesce in genere a emarginarla da una scrittura capace di corrosivi veleni critici che maturano da un atteggiamento di rifiuto e di distacco. Forse non è del tutto fuori luogo ritenere che le illusioni riformistiche ancora presenti in *Il giorno della civetta* o in *Il consiglio d'Egitto* e qui espresse da personaggi ideologicamente positivi (il capitano Bellodi, l'avvocato Di Blasi), siano state bruciate non solo dall'esperienza storica di quegli anni e dalla lezione del '68, ma, almeno in parte, anche dalla riflessione sull'arte di Verga quale la critica neomarxista l'andava allora caratterizzando. E infatti in *Il contesto* e in *Todo modo* Sciascia non solo registra un reale pro-

⁶⁹ Cfr. L. SCIASCIA, *Verga e la libertà*, in « Il Contemporaneo », marzo 1963, ora in *La corda pazza Scrittori e cose della Sicilia*, Einaudi, Torino, 1970.

⁷⁰ Cfr. L. SCIASCIA, *La corda pazza*, cit., p. 15b.

⁷¹ Ivi, p. 13.

cesso di decomposizione della società italiana, ma punta ormai a una sua ricognizione in chiave totalmente negativa ed estraniata.

5. In conclusione, una valutazione autocritica. Questa relazione pone problemi a cui non sempre fornisce una soluzione. A volte si tratta di problemi di teoria e di metodo che non è il caso di affrontare in questa sede: ad esempio, se non sia necessario un più stretto rapporto tra la critica marxista e il pensiero della crisi (si ricordi la stupefacente analogia, a tanta distanza di anni e di cultura, fra l'analisi di Pavese e quella di Ingrao sulla radice ancora umanistica di certe teorizzazioni del realismo) al fine di possedere strumenti interpretativi più adeguati alla comprensione della letteratura e della cultura del Novecento e perfino dell'arte verghiana dei *Malavoglia* per quanto essa ha di capacità anticipatrice dei moduli espressivi del nostro secolo. A volte si tratta invece di problemi critici specifici: Verga è stato certamente un uomo del suo tempo, legato alle ideologie della sua classe, alla cultura del positivismo e alla poetica del verismo, al di fuori delle quali è semplicemente incomprensibile; e tuttavia la rassegna che abbiamo fatto delle letture e degli 'usi' cui è stato sottoposto rivela anche una sua attualità e modernità su non pochi piani: da quello delle tecniche formali adoperate nei *Malavoglia* a quello della rinuncia alla mediazione ideologica (con conseguente atteggiamento di estraneità e di negazione), dall'impronta sperimentale del romanzo (di rottura e di avanguardia) alla presenza in esso di tematiche mitico-simboliche. Prenderne atto significa avvertire l'esigenza non solo di tornare al testo e all'esperienza storicamente determinata da cui è nato, ma anche di verificare in esso i livelli d'indagine e i modi d'approccio emersi in un secolo di dibattito letterario sui *Malavoglia* e di produzione narrativa a questo romanzo in varia misura ispiratasi. Così il circolo — dal testo al testo — si chiude; ma il ritorno non ci conduce allo stesso punto dal quale eravamo partiti.