

La voce del personaggio sembra dichiarare un preciso progetto di ricerca. Se da un lato non può non anticipare lo *struggle for life* di *Rosso Malpelo* e *Jeli il pastore* o della *Cavalleria rusticana*, lontano da languori romantici, l'affermazione: « ho visto selvaggi scotennarsi per la donna ... ma fra di loro non ci sono suicidi » (che probabilmente contiene anche la condanna di una temperie romanzesca che da Foscolo giungeva a contagiare anche gli scapigliati), dall'altro la ricerca di una semplificazione delle passioni umane, quasi esigenza di una riduzione geometrica a schemi più rapidamente conoscibili, misurabili, del « mistero » del cuore umano, corrisponde alla sperimentazione rappresentativa che individua nella mimesi la forma ultima verso cui indirizzare, forzare lo strumento narrativo⁵⁴.

Camillo De Meis scriveva in *Dopo la laurea*, nel 1868, che il mondo moderno è caratterizzato dalla distruzione dell'*universale*, la cui ricerca aveva improntato la cultura tradizionale, da parte del *naturale*, inteso come ciò che ha la sua prima identificazione e legittimazione nell'ap-

⁵⁴ Ad una simile esigenza conoscitiva ed espressiva corrisponde il canone naturalista prima (cfr. ad esempio Edmond Goncourt dalla prefazione ai *Frères Zemganno*, del 1879) e verista poi. In una lettera a Capuana del 5 giugno del 1885, Verga, affermando il proposito di ritrarre il mondo dei « vinti » anche nell'ambiente metropolitano, come aveva fatto nell'ambiente rustico siciliano, ribadisce la convinzione che « l'educazione, o quella che vuoi di simile, abbia smussato gli angoli, tolto il rilievo, data una vernice uniforme al modo di manifestarsi dei sentimenti e delle passioni, non che queste siano meno rigorose alle volte, ma espresse con più delicate sfumature che lo scrittore deve minuire delicatamente e l'attore rendere con arte squisita. Dunque questione di interpretazione; interpretazione da parte dello scrittore, dell'attore ed anche vedi, del pubblico, che in questo esperimento dovrebbe portare una certa dose di osservazione, d'amore, e direi di collaborazione »; *Carteggio...*, p. 242. Interessante il rilievo dato all'*interpretazione* come risolto immediato e decisivo della rappresentazione. Cfr. anche lettera a Rod del 14 luglio '99, in E. GIUNETTI, *Verga. Guida...*, p. 109.

partenenza allo *status* oggettivo del mondo della natura⁵⁵. La complessità del sistema enunciativo verghiano e il corrispondente rifiuto del momento analitico si allineano su questa opzione di oggetti: la vicenda assunta a materiale narrativo, il mondo sentimentale ed intellettuale colto nel suo farsi e nel produrre linguaggio, hanno una esemplarità che non rimanda alla tipologia dell'universale quanto alla identità peculiare di ciò che appartiene al mondo costituzionalmente oggettivo, cioè alla realtà naturale. Nello stesso anno in cui De Meis pubblicava il suo saggio-fiume, Pasquale Villari, definendo il realismo come operazione di mediazione tra piano dell'espressione e piano del contenuto, tra le scelte ad entrambi i livelli, teorizzava anche i limiti dell'approccio scientifico alla realtà come capace di cogliere e organizzare tutti i fatti di questa ma senza potersi elevare ad affermare principi generali: di conseguenza negava la possibilità che il metodo della scienza divenisse un sistema culturale⁵⁶.

Tra queste due affermazioni di De Meis e di Villari, con quell'elemento di costante distanza da costruzioni speculative rigorose ed omogenee, Verga matura la sua scelta linguistica e strutturale con grande consequenzialità estetica: la condizione naturale del fatto ed il suo porsi nella spoglia identità dell'evento non trasceso a tipologie universali traduce sul piano espressivo la tensione ad un racconto epurato da quanto attenti l'oggettività del discorso. Già Edmondo Scarfoglio, scrivendo di *Nedda*, sintetizzava la novità della scrittura verghiana nella formula, poi ripresa da Luigi Russo, « il dialogo è raccontato,

⁵⁵ C. DE MEIS, *Dopo la laurea*, Bologna, Monti, 1868, p. 192 e sg.

⁵⁶ P. VILLARI, *La filosofia positiva e il metodo storico*, in *Saggi di storia...*, p. 130 e sg. Cfr. in proposito R. BIGAZZI, *I colori...*, p. 62 e sg.

il racconto invece è parlato »⁵⁷. L'analisi stilistica è intervenuta ad illustrare con grande precisione le dinamiche di questa intergenza tra parti dialogate e parti narrative: è una prospettiva di analisi che investe direttamente il problema qui posto inizialmente, vale a dire le modalità di obiettivazione, da parte di Verga, della propria materia narrativa. Appare quindi utile ricordare le due letture, ormai classiche, che dei *Malavoglia* hanno dato Giacomo Devoto e Leo Spitzer⁵⁸.

Il primo, muovendo dalla nozione di "piani del racconto" distinti da precise caratterizzazioni linguistiche, definisce le diverse collocazioni dell'io scrivente rispetto alla vicenda narrata. Nota, ad esempio che « fra il narratore e la vicenda narrata c'è sempre un intervallo di tempo. Ma se, ai fini della narrazione, io debbo servirvi di "attori" o "cori" che la filtrino, essi debbono essere contemporanei alla narrazione »⁵⁹.

Ancora a proposito della contemplazione della marina notturna da parte di Mena, in attesa del nonno, nel secondo capitolo dei *Malavoglia* (« le stelle ammiccavano più forti... »): « Non c'è universalità né particolarismo in questa natura, essa è *dentro* l'animo del personaggio Mena e come tale diventa esperienza soggettiva, distacco da una obiettività esteriore, permanente, uguale per tutti »⁶⁰. Infine: « Mentre l'analismo proustiano attenua la realtà espressiva, distendendola su un piano e

⁵⁷ E. SCARFOGLIO, *Il libro di Don Chisciotte*, Roma, Sommaruga, 1885, p. 127. Cfr. V. LUGLI, *Lo stile indiretto libero in Flaubert e Verga*, in *Dante e Balzac*, Napoli, ESI, 1952, p. 235 e sg.

⁵⁸ G. DEVOTO, *Giovanni Verga e i piani del racconto* (1954), in *Nuovi studi di stilistica*, Firenze, Sansoni, 1962, pp. 202-214; L. SPITZER, *L'originalità della narrazione nel « Malavoglia »* (1955), in *Studi italiani*, a cura di G. Scarpati, Milano, Vita e pensiero, 1976, pp. 305-311.

⁵⁹ G. DEVOTO, *Giovanni Verga...*, p. 203.

⁶⁰ *Ibidem*.

un ritmo unici, l'impressionismo verghiano acuisce i piani della realtà, disponendoli in modo che personaggi, oggetti e narratore si presentano come scelte stilistiche distinte... Il lettore, che nel racconto classico ha da evocare il meno possibile, nel racconto analitico deve ristabilire con l'evocazione un *rilievo* nello spazio, nel tempo, nel ritmo. Nel racconto impressionistico deve rievocare e ristabilire una stabilità di struttura linguistica, una sua *saldatura*, allo spazio al tempo al ritmo, di un piano sostanziale del racconto »⁶¹.

Leo Spitzer invece individua l'originalità dei *Malavoglia* nel filtro sistematico a cui la narrazione è sottoposta: « attraverso il coro di parlanti popolari semi-reali (in cui il parlato *potrebbe* essere realtà oggettiva — ma non si sa se davvero lo è) ... Il parlato corale di Verga mostra meno l'affascinamento personale dell'autore, è più costante e più pacato nell'evocazione di un pensiero popolare permanente, che pervade tutto il romanzo. D'altra parte, Verga, come Zola a Lourdes, non si presenta come uno del gruppo dei contadini di Aci Trezza, evita un *noi* che lo includerebbe (...): la sospensione del lettore confrontata con quella "pseudo-oggettività" rimane attraverso tutto il romanzo, forse perché il credo del verista del tempo e dello stampo di Verga non permette all'autore di prendere partito apertamente (prende partito soltanto velatamente con la scelta dell'azione) »⁶².

Pur nella differenza di taglio analitico, ambedue le letture concordano a focalizzare alcuni procedimenti oggettivanti dello scrittore catanese: da un lato l'oggettività implicita che finiscono per assumere i piani del racconto, proprio per la loro differenziazione ed "espulsione" vio-

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² L. SPITZER, *L'originalità...*, p. 306.

lenta dall'io narrante. Pirodda noterà⁶³, in aggiunta, come la stessa organizzazione grammaticale del testo, la trasformazione dei tempi verbali da iterativi a singolativi, traduca il mutamento di prospettive individuali nel discorso indiretto libero.

La trasformazione dell'oggettività del dato naturale nella soggettività del personaggio che lo contempla e lo assume emotivamente, come accade nel frammento lirico di Mena citato, una delle pagine più tipiche di questa tecnica, è, ancora una volta, un abilissimo stratagemma narrativo che indica la strada tortuosa dell'obiettività.

In una sequenza narrativa di crescente tensione emotiva, in cui si susseguono numerosi personaggi a delineare un intreccio di sentimenti pudicamente velato dalla familiarità quotidiana (Alfio, Nunziata, Mena, Padron 'Ntoni, Rocco Spatu), l'annotazione paesaggistica interrompe apparentemente l'onda emozionale che avvolge i personaggi e che ha creato, proprio grazie alla pluralità delle voci, una prospettiva di realistica circolazione dei discorsi e dei sensi che, dietro a quelli, traspaiono. Ma la descrizione, per non attingere al lirismo evocativo di stampo manzoniano o, almeno, per dissimularlo, deve ancorarsi ad una prospettiva specificatamente determinata: questa non potrà essere altra ora — ricordando la centralità del dato psicologico tante volte ribadita da Verga — che la psicologia semplice ma sensibile di Mena che così asurge, con la forza del suo *carattere* narrativo (del suo essere personaggio), a testimone di una natura "vissuta" non esterna alla vicenda umana, ma vicina, partecipe, complice. Devoto evidenzia l'utilizzazione di questa sorta di testimonianze anche per disegnare lo spazio all'interno di cui si muove la vicenda. Spitzer parla invece di coraltà

⁶³ G. PIRODDA, *L'eclissi dell'autore...*, pp. 96-97.

pseudo-oggettiva come garanzia di un « pensiero popolare permanente » che, in qualche modo, assicura il baricentro del romanzo: questo « potrebbe essere » scrive « una realtà oggettiva — ma non si sa se davvero lo è — »; il fatto comunque di postularne l'esistenza implica un patto consensuale tra scrittore e lettore. Se si dà credito al personaggio della sua datità emotiva e linguistica, della sua capacità di dar forma e voce ad esperienze reali, se si accetta la sua “naturalizza” accreditata dalla sapiente discrezione dell'autore, tutto ciò che sarà portato dalla sua volontà di esprimersi e di narrare esperienze, apparirà sancito in uno stato di realtà, ora anche, infine, commensurabile alle categorie analitiche della psicologia⁶⁴. La defi-

⁶⁴ La tecnica narrativa posta in atto tanto abilmente da Verga diviene patrimonio di tutta la scuola verista. È molto interessante osservare un esempio di come la medesima tecnica sia rinnovata e condotta ad esiti inconsueti in una pagina di un'estrema, e per molti versi, stravagante propaggine del romanzo verista, quel *Marchese di Roccaverdina*, che agli inizi del secolo, si pone come punto di arrivo dell'esperienza di romanziere di Luigi Capuana. Nel capitolo XXXII è descritta l'esplosione della follia del Marchese, che si manifesta attraverso un delirio di persecuzione via via più ossessivo, fino alla perdita di senso delle facoltà discorsive ridotte ad interiezioni inarticolate e sconnesse. Il discorso libero e il monologo interiore sanciscono il ruolo testimoniale del personaggio retto da una logica razionale, sia pure emotivamente complessa e contraddittoria; ma nel momento in cui questo perde il controllo della propria parola, e quindi della propria realtà oggettiva e della capacità di testimoniare questa oggettività (« Con gli occhi sbarrati, le mani brancolanti e un tremito per tutta la persona e nella voce, il marchese si agitava sotto le coperte... », da *Il Marchese di Roccaverdina*, Milano, Garzanti, 1974, p. 254), non gli è più possibile fungere da “filtro” verso il mondo, fornire il baricentro materiale ed esistenziale ad una visione soggettiva delle cose che, pure individuata com'è, assicura il realismo delle percezioni e delle emozioni. Lo scrittore non può più controllare il mondo attraverso la mediazione dello sguardo del personaggio: questo sguardo diviene inattendibile, patologico, perde la parola. Capuana, in tal modo, proprio attraverso un mutamento ben evidente del registro narrativo, sancisce, da un lato l'indicibilità dell'esperienza della follia, l'impossibilità di dar voce al suo linguaggio, ne respinge le pulsioni nel luogo oscuro di ciò che l'osservazione « scientifica » non riuscirà mai a descrivere; dall'altro ribadisce, proprio in opposizione, la realtà di uno sguardo che, dall'esterno, contempla la follia, descrive i suoi gesti, ne registra oggettivamente il mistero.

nizione tedesca usata da Spitzer per la narrazione secondo il discorso indiretto libero, appare ben significativa del rapporto di oggettivazione che continuamente si stabilisce tra scrittore-personaggio-linguaggio: *Erlebte Rede*, letteralmente “ discorso rivissuto ”, indica molto precisamente il recupero attraverso la parola di una esperienza esistenziale che in esso si obiettivizza e diviene così suscettibile di essere inserita nel modello realistico della narrazione.

Una tecnica narrativa di questo tipo, l'uso mirato del discorso indiretto, in Verga assume spesso connotati ideologico-culturali di messa in scena di una *tranche de vie* del mondo popolare, contadino e urbano: nasce, in tale contesto, la funzione del *narratore popolare*, figura specifica della narrativa verista costruita sui testimoni di cui si è detto. Il *narratore popolare*, ovviamente, appartiene ad una tradizione letteraria che nasce ben prima del verismo⁶⁵ e che, rispetto ad esso, propone, costantemente, una generica istanza realistica. Diviene importante però, nell'uso specifico che ne fa Verga, la connotazione metanarrativa che questa figura finisce per assumere in modo determinante⁶⁶: il *narratore popolare*, vale a dire il postulato secondo cui il coro semi-reale di cui parla Spitzer è composto da personaggi della cultura contadina, implica un particolare registro enunciativo che articola la generale prospettiva del *discorso rivissuto*. Il carattere dominante dell'enunciazione è quello del *relata*

⁶⁵ Cfr. F. DE ROBERTO, *Casa Verga e altri saggi verghiani*, Firenze, Le Monnier, 1964, p. 282 e sg.; interessante in proposito anche R. BIGAZZI, *Verga novelliere*, Pisa, Nistri-Lischi, 1975.

⁶⁶ In una lettura quale quella di Vittorio Spinazzola ne viene evidenziata soprattutto la connotazione storico-sociale, attraverso, ad esempio, l'osservazione che, nei personaggi in cui vengono fatte risaltare soprattutto le istanze economiche, è del tutto assente il discorso indiretto libero, che presuppone una vicinanza emotiva, ed è presente invece un uso generalizzato del dialogo che suggerisce una distanza oggettiva; v. V. SPINAZZOLA, *Verismo...*, pp. 143-147. Sullo stile indiretto libero cfr. anche G. HERCZEG, *Lo stile indiretto libero in italiano*, Olschki, Firenze, 1963.

refero, cioè del ruolo dell'autore come ricettore di fatti già registrati da altri, raccoglitore di discorsi, di voci. Attribuendosi questo ruolo, egli allontana sé stesso dall'evento di cui può cogliere solo la formalizzazione verbale e a questa unicamente riconosce una realtà⁶⁷.

Ora assegnare ad una voce popolare questa funzione di verbalizzazione dell'esperienza comporta l'abbassamento — linguistico e ideologico — radicale della prospettiva del dire, e quindi conoscere, comunicare il mondo. Questo procedimento è stato definito "artificio della regressione"⁶⁸, sottolineando l'arretramento, conseguente a tale chiave narrativa, del livello culturale, sociale e psicologico — in una identità di piani che costituisce una cifra precisa dell'ideologia verghiana — non soltanto dei personaggi e degli eventi di cui quelli sono protagonisti, ma soprattutto dei modi delle forme linguistiche che li mediano. L'"artificio regressivo" pone all'intero sistema del racconto un filtro che "vira" secondo una costante tonalità cromatica — sarà questo il "colore locale" con cui Verga dichiara di voler ravvivare la proprio opera — ogni momento, ogni luogo dell'universo narrato. Ne derivano, di conseguenza, delle "dominanti" non solo stilistiche, ma strutturali, inerenti all'intera organizzazione del

⁶⁷ Un magistrale manipolatore della prospettiva del *relata refero* è Federico De Roberto che, ne *I Viceré*, se ne serve per audaci aperture del racconto, per complesse concatenazioni di fatti e personaggi; v. C. A. MADRIGNANI, *Illusione e realtà...*, p. 117 e sg.

⁶⁸ Vedi G. BALDI, *L'artificio della regressione*, Napoli, Liguori, 1980, p. 128 e sg.; «l'"artificio" naturalmente si articola in diverse fasi di una regressiva visione del mondo: si vedano in proposito le pagine dedicate a descrivere la degradazione di 'Ntoni come perdita della funzione narrativa di coscienza critica della realtà». Per inquadrare questa prospettiva d'analisi in una più ampia e generale prospettiva ideologico-culturale, cfr. A. ASOR ROSA, *Il caso Verga...*, *passim*: R. LUPERINI, *Verga e le strutture...*, soprattutto pp. 47-52; e, dello stesso, *Sulla costruzione dei "Malavoglia"*. *Nuove ipotesi di lavoro*, in Verga. *L'ideologia, le strutture narrative, il "caso" critico*, a cura di R. Luperini, Lecce, Milella, 1982, pp. 61-114.

sistema narrativo: se, ad esempio, si individua nel “ patetico ” il codice di comunicazione e di comportamento assegnato da Verga al mondo popolare⁶⁹, è questa una lettura che tende a definire, secondo la tipologia di quelle che Bachtin chiama “ forme architettoniche ” (di cui *tragico* e *comico* costituiscono le polarità fondamentali)⁷⁰, il grado di regressione specifico del sistema narrativo: la misura della distanza di tale sistema dal mondo ideologico-intellettuale dell'autore è il medesimo valore che fonda l'architettura del testo. In questa prospettiva si riformula la tesi della *mimesi* verghiana non come rappresentazione verbale di un mondo, ma come rappresentazione dei modi di rappresentare verbalmente il mondo. La visione regressiva del reale già appare, così, organizzata in forme espressive — e prima ancora conoscitive — specificamente connotate dalla situazione storico-sociale, o più genericamente antropologica nell'ottica verghiana, da cui nascono: la stessa visione della natura, come nel caso della marina notturna del secondo capitolo dei *Malavoglia* di cui si è detto, o della campagna catanese battuta dall'epidemia nella novella *Malaria delle Rusticane*, è l'esito di una precisa esperienza sensoriale ed emotiva di un personaggio che — se si condivide l'esito di questa analisi — da un lato assicura l'oggettività della situazione attraverso la propria funzione testimoniale ma dall'altro disegna questa oggettività attraverso una seconda fase di distanzia-

⁶⁹ Cfr. G. BARBERI-SQUAROTTI, *Giovanni Verga...*, p. 29. Si veda, a proposito del “ patetico ”, l'irridente denuncia del “ sadismo ” di Verga in A. ARBASINO, *Il mago della pioggia*, in *Certi Romanzi*, Torino, Einaudi 1977, pp. 213-222, dove è proprio il rilievo dell'accentuazione del colore patetico-tragico del mondo dei *Vinti* che *guarda sé stesso*, a scatenare la paradossale vena denigratoria arbasiniana.

⁷⁰ M. BACHTIN, *Il problema della creazione letteraria*, in *Estetica...*, p. 15 e sg.; « Le forme architettoniche, scrive Bachtin, sono forme del valore psichico e corporeo dell'uomo estetico, forme della natura come suo ambiente circostante » (p. 16).

mento ed obiettivazione. Ciò che esso infatti può offrire non è certo una descrizione pura, privata, idiomatica del reale, ma piuttosto la citazione, attraverso quella descrizione, di un codice linguistico *pre-esistente* all'esperienza narrata, al testo, in qualche modo sia all'autore che al personaggio.

Questo meccanismo semiotico merita una riflessione più approfondita. Nell'itinerario artistico di Verga i procedimenti narrativi in atto seguono una parabola che conduce da una fase di apprendistato ad una di intensa sperimentazione e dalla sperimentazione ad una meno audace, più pacata strategia testuale. Nel *Mastro don Gesualdo*, ad esempio, la tessitura mimetica e diegetica non è inesorabilmente costruita sull'intreccio delle voci, dei punti di vista, dei piani del racconto: a ragione, quindi, dovendo analizzare le funzioni delle descrizioni paesaggistiche di quel romanzo, è possibile riferirsi ad un'esperienza extra-testuale, ad una conoscenza degli oggetti del mondo antecedente la loro traduzione semiotica⁷¹.

La teoria della produzione di segni delineata da Eco indica come istanza primaria del « lavoro fisico richiesto per produrre l'espressione », la fase del *riconoscimento*: « Il riconoscimento ha luogo quando un oggetto o evento, prodotto dalla natura o dall'azione umana (intenzionalmente o inintenzionalmente), ed esistente come un fatto in un mondo di fatti, viene inteso dal destinatario come espressione di un dato contenuto, sia a causa di una correlazione precedentemente codificata, sia per posizione di una possibile correlazione direttamente da parte del destinatario »⁷². Le *repliche* di unità segniche combina-

⁷¹ È quanto fa Gianpaolo Biasin nelle analisi di pagine verghiane di *Epifanie siciliane*, in *Icone italiane*, Roma, Bulzoni, 1983, pp. 105-145.

⁷² U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975, pp. 285-328; la citazione è da p. 289.

torie, che costituiscono l'attività linguistica⁷³, prevedono come propri oggetti tanto *stilizzazioni* quanto *vettori*: le prime sono « espressioni apparentemente “iconiche” che sono di fatto il risultato di una convenzione che stipula la loro riconoscibilità in virtù del loro accordo a un tipo espressivo »; i secondi sono « elementi di uno o più sistemi diversi impiegati per comporre un funtivo chiaramente riconoscibile »⁷⁴. Può essere utile tener presenti entrambi questi piani delle *repliche* segniche perché entrambi, come vedremo, permettono di cogliere dinamiche essenziali del sistema narrativo verghiano. Riferendosi però al procedimento di formalizzazione di referenti paesaggistici da cui siamo partiti, possiamo individuare, sulla scorta dell'analisi di Biasin, nel passaggio dai *Malavoglia* al *Don Gesualdo*, un passaggio da un testo in cui gli oggetti del *riconoscimento* sono rigorosamente codificati in correlazione con un contenuto e un'espressione, a un testo in cui si oscilla da una simile codificazione ad una correlazione che invece è suggerita, evocata al lettore.

L'operazione verghiana, la sua ricerca del colore, il suo « sguardo da lontano », appaiono sempre più come la costruzione di un testo romanzesco che fonda la propria autorità (verista, realistica, scientifica) sulla enfaticizzazione del regime di intertestualità da cui prende senso linguistico e significato culturale. Forse si potrebbe addirittura sostenere che Verga raggiunge i massimi risultati della ricerca verista nel momento in cui indica esemplarmente la condizione del romanzo moderno nella sua massima ricettività verso i linguaggi che evoca, cita, con cui dialoga: nella massima letterarietà possibile insomma.

⁷³ Ivi, p. 297.

⁷⁴ Ivi, p. 301.

A proposito di *intertestualità*, tralasciando la mediazione teorica di Julia Kristeva che complicherebbe la prospettiva del discorso in modo non funzionale alla nostra analisi⁷⁵, occorre tener presente la storica definizione di Bachtin e la recente messa a punto categoriale di Cesare Segre. Nel già citato saggio su *La parola nel romanzo*, il teorico russo individua la natura del romanzo nel suo linguaggio pluridiscorsivo, dialogico, plurivoco: come si è detto in precedenza⁷⁶, la lettura bachtiniana disegna una struttura aperta del testo in cui sono presenti, attraverso la citazione e la “ stilizzazione ”, linguaggi extra-testuali. La “ stilizzazione ” è « la raffigurazione artistica di uno stile linguistico altrui, l'immagine artistica di una lingua altrui. In essa obbligatoriamente sono presenti due coscienze linguistiche individualizzate: quella raffigurante (cioè la coscienza linguistica dello stilizzatore), e quella raffigurata, stilizzata »⁷⁷. Segre, ripensando la teoria bachtiniana, puntualizza: « I materiali eterogenei presenti nella lingua appartengono a enunciati (e, secondo un'altra terminologia, a discorsi) precedenti. Questi enunciati possono anche essere chiamati *testi* (...). Ma io credo sia conveniente distinguere tra testi concreti (letterari ma anche religiosi, giuridici, diplomatici, scientifici, ecc.) ed enunciati verbali non riconducibili — o non necessariamente riconducibili — a testi concreti.

La differenza di carattere non ontologico, ma pratico, corrisponde anche a proprietà della cultura in quanto memoria collettiva. Nella cultura i testi letterari sono presenti in varie forme: a) come testi ufficiali, testi della cultura: si tratta di testi in cui una data cultura si ri-

⁷⁵ J. KRISTEVA, *Semeiotiké. Ricerche per una semanalisi*, in trad. it. Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 119-143.

⁷⁶ V. *infra*, p. 87.

⁷⁷ M. BACHTIN, *Estetica...*, p. 170.

conosce, e che continua ad interrogare; b) scomposti in materiali antropologici tematizzati, e perciò sullo stesso piano del materiale folclorico; in “schemi di rappresentabilità” o paradigmi conoscitivi, analoghi a quelli messi a punto attraverso l’esperienza della specie; c) scomposti in parole e sintagmi, sullo stesso piano di tutti gli enunciati (discorsi) registrati»⁷⁸.

È evidente, riferendosi al romanzo verghiano, che i linguaggi che vengono qui chiamati in campo si presentano come enunciati del tipo b) e c) e non come testi a)⁷⁹, anche se si potrebbe dire che esiste, nella *stilizzazione* verghiana (e qui il termine può essere usato nella duplice accezione che ci deriva da teorie molto diverse tra di loro quali quella di Bachtin e quella di Eco), una tensione a strutturare come testi gli enunciati *prospettici* su cui si costituisce la narrazione. Probabilmente, tale tensione è proprio l’esito della ricerca verista di una letteratura-documento delle culture subalterne, del mondo dei “vinti” nelle sue più umili espressioni. È in questa ottica che la voce del personaggio tende a proporsi come testo culturale «in cui una data cultura si riconosce e continua ad interrogare»: ad offrirsi non come aneddotica voce di una esperienza quotidiana ma come *frammento* di un linguaggio strutturato, organico, capace di sistematizzare una visione del mondo. Questo movimento di omogeneizzazione degli enunciati diversi che il racconto cuce ed intreccia, oltre ad essere una cifra stilistica che esalta la prospettiva

⁷⁸ C. SEGRE, *Intertestualità e interdiscorsività*, in *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984, p. 106. Ma cfr. anche nello stesso volume, il saggio *Punto di vista e polifonia nell’analisi narratologica* (pp. 85-101), a proposito dei problemi del punto di vista della “stilizzazione” bachtiniana.

⁷⁹ Segre propone, in seguito alle definizioni date, di distinguere i linguaggi della intertestualità come *testi* dai linguaggi come *enunciati* (*Intertestualità...*, p. 107).

conoscitiva e rappresentativa dei testi veristi, è anche un grande motivo ideale, la vera meta ideologico-culturale verso cui guarda il romanzo verghiano. È essa a spiegare il senso ultimo della narrazione delle “maree”, delle lotte per la sopravvivenza. Soltanto nell’idea di una culturalizzazione delle voci dei pescatori di Aci Trezza o dei contadini della piana catanese, è possibile la ricomposizione della loro identità idiomantica e aneddotica nella complessità sistematica di una visione del mondo, di un linguaggio che ne esprima la realtà, la forza irriducibile del “visuto”.

Se consideriamo nei termini bachtiniani della pluridiscorsività l’impianto testuale dei *Malavoglia* o di alcune novelle delle *Rusticane* o di *Vita dei campi*, si può applicare ad esso quanto scrive il teorico russo a proposito del romanzo umoristico inglese: «Da fondamento della lingua nel romanzo umoristico serve il modo del tutto specifico di uso della “lingua comune”. Questa “lingua comune” — di solito la lingua colloquiale e scritta media di una data cerchia — è presa dall’autore proprio come *opinione comune*, come atteggiamento, verbale, normale per una data cerchia, verso gli uomini e le cose, come *punto di vista e valutazione corrente*. L’autore si separa più o meno da questa lingua comune, si mette da parte e la oggettiva, costringendo le sue intenzioni a rinfrangersi attraverso l’ambiente dell’opinione comune (...) incarnata nella lingua»⁸⁰.

La “lingua comune” è un momento specifico del regime di pluridiscorsività, del dialogo delle lingue, una tecnica che individua in una particolare condizione del linguaggio la rappresentazione della opinione media (della *doxa*) del mondo di cui si intende narrare la vicenda.

⁸⁰ M. BACHTIN, *Estetica...*, p. 109.

Su di essa si struttura la lingua “media” del racconto, tanto duttile e “dialogica” da saper accogliere assieme il discreto punto di vista dello scrittore, quelli diversi dei singoli personaggi e quella sorta di coralità che appunto la *doxa* esprime. « La lingua dei *Malavoglia* — scrive Borsellino — è elaborata su un modello archetipico di parlato mai esorbitante dallo specifico ambito culturale delimitato da una struttura socio-economica fondamentale conservativa ma non uniforme. La scala sociale è minima nei *Malavoglia*: va dal mendicante al carrettiere al padrone di barche al commerciante al piccolo proprietario al sacerdote, che in assenza di scuole funge col farmacista e il segretario comunale da ceti intellettuali. Ma proprio per questo la concentrazione dell'economia nelle dimensioni del lavoro artigianale promuove una corrispondente concentrazione su un lessico che nomina ed esalta gli oggetti nella loro evidenza fisica e concreta. Benchè non suscettibile di riscontri organici col sistema linguistico locale quest'idioma trasmette alcune forme tipiche del dialetto, altrimenti inespressive, ma soprattutto coglie modalità permanenti del discorso elementare, quasi l'intonazione arcaica dell'oralità ”⁸¹.

Lo spettro su cui si esplica la pluridiscorsività della narrazione verghiana è dunque sostanzialmente concentrato su un repertorio grammaticale e lessicale morfologicamente limitato: questa “povertà” linguistica, che enfatizza l'idea di un'omogeneità dell'universo del romanzo, è anche la condizione necessaria per l'esaltazione dei registri espressivi della narrazione. Hempel descrive l'elaborazione di valori dell'espressione nella tensione che Verga attiva tra il significato letterario di alcuni elementi linguistici ricorrenti e individuati, come nomignoli e 'ngiurie

⁸¹ N. BORSSELLINO, *Storia...*, pp. 64-65.

e la loro composizione *figurale*⁸². Siamo dinanzi ad una semantizzazione dei procedimenti di essenzializzazione del linguaggio; Gabriella Alfieri parla di « straordinaria ricchezza di senso conquistata dal Verga, con minima spesa di pochi spiccioli verbali e combinazione sintagmatiche, in uno stile “ semplice ” ma complicato da vigore semantico, e in una lingua ottenuta, se è lecita una parafrasi, “ per sottrazione ” di oggetti verbali e “ moltiplicazione ” di significazione ... Non mi sembra azzardato desumere dall'esposizione dei dati e dalla relativa discussione, che dal più meschino e trito stereotipo alla più consueta e banale catacresi, tutto lo strumentario semantico iperconsunto dall'occorrenza *nel* — e dalle occorrenze *del* — quotidiano, contribuisca attivamente, grazie appunto al suo potenziale espressivo, al figurato (e simbolico) nella scrittura de *I Malavoglia*, come nel più tradizionale “ testo poetico ” »⁸³.

È dunque un'accortissima operazione metalinguistica questa che correla la “ lingua comune ” del romanzo alle varie spie di specificità linguistico-esistenziali diverse ma convergenti in un rapporto di vivacissima contiguità antropologica con quella. E ciò sia nelle pagine del ciclo dei “ *Vinti* ”, sia in quelle dei racconti capaci, come vedremo, di proporre via via particolari esemplarizzazioni di questa dialettica tra coro e individuo.

Se si delinea, a questo punto, una certa fisionomia del procedimento di oggettivazione della materia che presiede alla narrativa verghiana, va ricordato come, a par-

⁸² G. ALFIERI, *Lettera e figura nella scrittura de “ I Malavoglia ”*, Firenze, Accademia della Crusca, 1983. Per l'accezione di “ figura ”, cfr. p. 10 e sg.; sull'analisi di Hempel, pp. 47-50 e *passim*. Cfr. W. HEMPEL, *Giovanni Verga Roman “ I Malavoglia ” und die Wiederholung als erzählerisches Kunstmittel*, Köln-Graz, 1959.

⁸³ G. ALFIERI, *Lettera e figura...*, p. 179. Per una “ preistoria ” della lingua letteraria verghiana, v. F. BRANCIFORTI, *Alla conquista di una lingua letteraria, ne I romanzi catanesi...*, pp. 261-308.

tire da *Nedda* e dalla “ conversione ”, lo scrittore catanese cominci a pensare ad una lingua del romanzo verista che non poteva, innanzi tutto, non fare i conti con il problema del dialetto.

« Colorito provinciale egli diede alla lingua dei *Malavoglia*, attraverso le immagini e i proverbi paesani, attraverso la sua sintassi corale (le famose sgrammaticature verghiane!), e infine per la vita dello stesso lessico che, anche dove è dotto e tecnico, è sapientemente assimilato al genio del provincialismo linguistico »⁸⁴. Il “ colorito provinciale ”, secondo la definizione che ne dà Luigi Russo nel saggio sulla lingua verghiana destinato a rimanere, dal '41, punto di riferimento per ogni ulteriore studio sul tema, altro non è probabilmente che la definizione del sistema lessicale e grammaticale progettato per dare sufficiente omogeneità alle prospettive linguistiche in campo, ma anche per riuscire così duttile da poter assumere con esse un rapporto dialettico e non totalmente unificante. È evidente allora che in questa prospettiva non era affatto praticabile il recupero del dialetto come “ lingua comune ”, come “ colorito provinciale ”, proprio per la eccessiva rigidità delle sue strutture espressive. Verga ha ben presente l'uso mediato, metalinguistico che è possibile fare del dialetto quando scrive a Édouard Rod, suo traduttore in francese: « Farete bene a sopprimere o a sostituire quei proverbi che sono intraducibili in francese e quegli incidenti legati dal *che*, caratteristici in siciliano, ma che anche nell'italiano formarono la mia disperazione quando intrapresi questo tentativo arrischiato di lasciare più che potevo l'impronta del colore locale anche allo stile del mio libro »⁸⁵.

⁸⁴ L. Russo, *Giovanni Verga...*, p. 328.

⁸⁵ Lettera a Édouard Rod, dicembre 1881, ora in E. GHIDETTI, *Verga. Guida...*, p. 95.

Oppure molti anni dopo, nell'11, quando ribadisce per due volte a Capuana tutta la distanza che avverte rispetto ad un linguaggio che non gli appare affatto come lingua dell'anima, idioma originario, voce del vissuto e dell'esperienza, ma piuttosto un linguaggio alienato, estraneo, di cui non si può fare altro uso che quello mediato; una prima volta, in una lettera del 31 maggio scritta in dialetto:

No, no don Lisi beddu. Vossia — ossia — o vassia (viditi ca non ni sapemu sentirì mancu tra nuautri?) vossia fingi ca si 'ncazza, ma all'urtimata nni? — ntra? — lu so curuzzu è d'accordo ccu mia. Cangiu pinna pirchè 'nta stu linguaggio cu vossia mancu scriviri sacciu. Viditi ca non vi sapiti sentirì mancu vossia stissu 'nni lu *Cavaleri Pidagna* tra la bedda parrata nostra taliana e chidda di lu tiatru Macchiavelli? *Salottu elegantimenti mobigliatu* — *A li pareti picculi quatri ...* — Cu ccu' parrati? Ma si niscennu di la strata e acchianannu nni lu *salottu* li cavalieri Pidagna hannu a parrari 'ntalianu ccu li signurì, Else e non Else, sì non vonnu passari ppi cafuni? Lu culurì e lu sintimentu lucali? D'accordu ccu vui. Ma vossignuria lu sappi fari di veru mastru nta dda bedda *Malia*, e ora mi la futtistivu ppi darila a li pupara! L'aiu fattu iu puru stu piccatu di mettiri li me figghi a cammareri, ppi lu malidittu bisognu, ma non l'haiu vulutu futtiri iu. Viditi ca non vi bastau l'armu di sbattisimarila mancu a vui dda bedda gioia di *Malia*, e di chiamalla *Mavaria*? ”⁸⁶.

Una seconda volta, nel dicembre dello stesso anno, riprendendo il discorso:

precisamente voi, io, e tutti quanti scriviamo non facciamo che tradurre mentalmente il pensiero siciliano, se vogliamo scrivere in dialetto; perché il pensiero nasce in italiano nella nostra mente *malata di letteratura*, secondo quello che dice *vossia*, e nessuno di noi, né voi, né il Patriarca San Giuseppe riesce a tradurre in schietto dialetto la frase nata schietta in

⁸⁶ Lettera a Luigi Capuana del 31 maggio 1911, in *Carteggio...*, p. 404.

altra forma — meno qualche poeta nostro popolare — e anche quelli a, cominciare dal Meli, che sa non solo di letterario ma di umanista.

E poi, con quale costruito? per impicciolirci e dividerci da noi stessi? Per diminuirci in conclusione? Vedi se il Porta, ch'è il Porta, vale il Parini fuori di Milano. Il colore e il sapore locale sì, in certi casi, come hai fatto tu da *maestru*, ed anch'io da *scolareddu*; ma pel resto polmoni larghi⁸⁷

I « polmoni larghi » sono gli stessi che — diceva tanti anni prima Verga all'amico di Mineo — gli procurava l'aria di Milano, la temperie febbrile e vitale che trasmetteva l'ebbrezza ottimistica del fare, opposto allo *spleen* sofferto nella lontana Catania. Il rapporto con il dialetto è quello dell'assunzione di un materiale linguistico destinato ad accentuare cromaticamente certi valori stilistici e narrativi. E non era mutata la prospettiva di vent'anni prima quando affermava nell'intervista all'Ojetti:

Certamente la lingua italiana è uno strumento perfettissimo, ed è la lingua parlata da una persona colta. Tutta la perspicacia della scrittore deve aiutarlo a non rinchiudersi in un frasario scelto che non è il frasario vero, in nessun senso. Il predicato studio del vocabolario è falso, perché il valore d'uso non vi si può imparare. Ascoltando, ascoltando si impara a scrivere. E da questo deriva la mia teoria dello stile. Lo stile non esiste fuor della idea. Se lo stile consiste massimamente nella forma del periodo, esso deve adattarsi all'idea, deve vestirla, investirla. Quanto maggiore sarà questa rispondenza, questa fusione, tanto migliore sarà lo stile⁸⁸.

« Gli umili verghiani e il loro narratore fanno un uso parchissimo di color locale e parlano un italiano familiare e non specificamente siciliano (...), ma tali ele-

⁸⁷ Ivi, p. 407.

⁸⁸ U. Ojetti: *intervista a Giovanni Verga...*, p. 104.

menti sono fugacementi assunti in stile indiretto dallo storico. Questi si identifica temporaneamente col Turiddu di *Cavalleria rusticana* quando riferisce: “Dapprima Turiddu come lo seppe, *santo diavolone! Voleva trargli fuori* le budella dalla pancia, *voleva trargli, a quel di Licodia!*” adottando la bestemmia, la prolessi e il “foderare” (confronta oltre, nelle sue parole dirette, “non è degna di portarvi le scarpe, non è degna”, “tirerei su tutta la casa, tirerei”), del personaggio di cui è momentaneamente portavoce⁸⁹: così Contini sintetizza la resa stilistica del dialetto come colore locale. È evidente che la ricerca di una *lingua d'uso* a cui Verga accenna, ancora una volta proiettando in una sperimentazione di linguaggio l'istanza di una oggettività realistica (nei termini in cui possiede una realtà “forte” ciò che ha una funzionalità ben individuabile), va ricondotta alla scelta di una *koiné* espressiva che, non optando per alcuna forma linguistica chiusa, si apre alla medietà dei valori colloquiali⁹⁰, alla compresenza di modi enunciativi plurali, diversi.

Questa soluzione, come si vede decisa, sicura, alla quale Verga si mostra fedele anche a distanza di tanti anni, del problema del dialetto, va riferita, assieme alla tesi dell'origine ideale dello stile — tesi di impronta desanctisiana che getta una luce significativa su tutto il problema —, alla necessità obiettivante presente in tutte le fasi della costruzione testuale; ed è spia evidente del rigore verghiano, del suo intuito di scrittore che non sem-

⁸⁹ G. CONTINI, *La letteratura italiana. Otto-Novecento*, Firenze, Sansoni, 1974, p. 117.

⁹⁰ Già nelle prime esperienze verghiane, F. Branciforti sottolineava l'intreccio del registro sublime con il *sermo bumilis* in occasioni di resa colloquiale (F. BRANCIFORTI, *Alla conquista...*, p. 308). Ma v. anche P. TRIFONE, *La coscienza linguistica del Verga. Con due lettere inedite su “Rosso Malpelo” e “Cavalleria rusticana”*, in «Quaderni di filologia e letteratura siciliana», IV, 1977, pp. 5-29.

pre razionalizza a priori i propri procedimenti, la capacità dimostrata nell'articolare la costruzione del testo in tanti modi quante sono le scansioni, le articolazioni, le gradualità dell'oggetto. Si consideri, come corollario del discorso sul dialetto, la tecnica peculiare del trattamento del materiale proverbiale nei *Malavoglia* nella descrizione di Cirese: « L'esperienza interiore di questo tono (la cristallizzazione della storia nel proverbio) fondamentale sembra aver offerto un obiettivo ideologico e stilistico al romanzo. Ed i proverbi che ci si addensano, con le loro formule tolte di peso dalle raccolte documentarie, stanno ad attestarlo non tanto come residuo non demolito della impalcatura costruttiva della narrazione, quanto per le cadenze interiori che riescono a dare allo svolgersi dei sentimenti e dei discorsi con il loro ritmo che quasi ogni volta attinge e diffonde il suo tono al di là delle vigolette che lo chiudono. La formula, entro cui le sentenze sono fissate esprime e genera l'immobile antichità di quella dimensione psicologica; ad essa si torna come a punto certo e mai fallace.

E così i discorsi si infittiscono delle gravi cadenze che rivestono d'un tono uniforme e ripetuto la varietà e il movimento. "L'ideale dell'ostrica" si traduce e si trasfigura in "melanconia soffocante"; la tonalità psicologica della saggezza senza sviluppi, del sentenziare senza dialettica, dell'irrigidirsi rituale dei convincimenti si fa procedimento stilistico interiormente ispirato a quei modelli. Il modulo proverbiale documentabile nelle raccolte si colorisce e individua volta a volta nelle relazioni con tutto il contesto, ma mantiene quel suo essenziale sapore di atemporalità e lo diffonde tutto intorno »⁹¹.

⁹¹ A. M. CIRESE, *Aspetti del mondo popolare nei "Malavoglia"*, in *Intellettuali, folklore...*, p. 18.

La fissazione di un linguaggio e di una cultura metastorici ancora una volta appare come l'esito di una rigida normalizzazione del mondo nei termini di codici esperiti nella pratica quotidiana e, insieme, letteraria di quella realtà. Nel laboratorio dello scrittore si addensano i materiali attraverso cui fissare tipi, azioni, ambienti: ma questo è spesso un paziente lavoro da entomologo che ferma *in vitro* i molteplici fenomeni del reale; o del chimico che lascia decantare complesse miscele per ottenerne reazioni controllabili. Al di là di metafore, l'atteggiamento di metodo scientifico, più volte rivendicato da Verga, è proprio in questo continuo operare "a distanza", cioè su oggetti filtrati da mediazioni linguistiche, letterarie; su una costante formulazione di un disegno del mondo a partire da disegni già esistenti, da mappe approssimative approntate però attraverso una magari confusa, ma viva, esperienza del reale.

Se ricordiamo la precedente definizione di *vettori* con cui Eco indica gli elementi appartenenti a sistemi diversi che concorrono, nella loro combinazione e ripetizione, a produrre segni, si può dire che la organizzazione testuale verghiana appare come un'intelaiatura attraversata da dinamiche che muovono in direzioni diverse, opposte, non conciliabili tra loro se non nella somma delle rispettive valenze che assicurano uno specifico movimento del testo. Ad esempio, dall'intreccio di vettori derivati dall'oggettivazione dei linguaggi o dalla enunciazione di un'esperienza diretta dell'autore: vettori derivati dal sistema pluridiscorsivo che assicura una molteplicità di voci e quelli derivati da un sistema "scopistico" che raccoglie, nella sintesi di un occhio che guarda — e di una voce che denuncia ciò che vede — gli oggetti di una realtà muta e lontana; e infine, ancora, vettori derivati dall'« osserva-

zione coscienziosa » del mondo e dalla costruzione immaginativa che, partendo da dati reali, ne ricostruisce l'universo attraverso i percorsi del ricordo, della fantasia, dell'immaginario.

Le costruzioni semiotiche che nascono da dinamiche tanto diverse producono una complessità del discorso narrativo tale da ristrutturare profondamente, in questo scorcio del secolo, i canoni del genere romanzo e lo stesso approccio al raccontare: e non perché più di un secolo di tradizione narrativa europea precedente a Verga non avesse già sperimentato punti di vista, enunciazioni, oggettivazioni, ma perché quello che qui assume originalità e forza innovativa è la miscela di fattori differenti che attenta all'autonomia di ognuno di essi — cioè ai vari modi di narrare — e suggerisce che il romanzo moderno non potrà che maturare proprio nella pluralità degli atteggiamenti narrativi. C'è un tema che più degli altri evidenzia questa complessità vettoriale del romanzo verghiano, la compresenza di tipologie narrative apparentemente opposte e contraddittorie. È il tema dell'impersonalità dell'opera, dell'eclissi dell'autore che, dall'esterno, realizza il massimo controllo della narrazione⁹². Già enunciato teoricamente nella lettera al Farina di dedica di *L'amante di Gramigna*, appare con insistenza, nell'81, nel carteggio con Capuana. L'istanza dell'impersonalità si collega, in tali pagine, alle recriminazioni sulla indifferenza con cui gli ambienti siciliani accoglievano i successi letterari dei due romanzieri. Verga riformula nell'ottica verista questa situazione:

E se vogliamo andare un po' più in là, questa suprema concorrenza per l'artista qualsiasi parmi che dev'essere una

⁹² Si veda questo processo nell'acuta descrizione che ne fa GIACOMO DEBENEDETTI, in *Verga e il naturalismo...*, p. 39 e sg.

maniera universale con cui sarà vista l'arte in avvenire. Mi spiego. Che cos'è non il tuo nome, né il mio, ma quel del Manzoni, o di Zola, in faccia ai *Promessi Sposi* e all'*Assommoir*? L'opera d'arte non val più dell'autore? Se è riuscita ben inteso. Parmi che si deve arrivare a sopprimere il nome dell'artista dal piedistallo della sua opera, quando questa vive da sé; sai la mia vecchia fissazione di una ideale opera d'arte tanto perfetta da avere in sé stessa tutto il suo organismo⁹³.

La medesima posizione è ribadita nella lettera al Cameroni del novembre dell'89:

A me dà noia di conoscere l'autore che mi si affaccia ogni tanto fra una pagina e l'altra più Sperelli dell'altro. Vorrei caro Cameroni che lo scrittore del romanzo fosse perfettamente anonimo e incognito. Parmi che la grand'arte ci guadagnerebbe ad essere considerata senza trasparenze o reminiscenze, *per se stessa*⁹⁴.

« È evidente che la poetica dell'impersonalità, scrive Borsellino, meglio della spersonalizzazione dell'opera, è qui l'uscita di sicurezza dagli equivoci di una giovinezza artistica troppo a lungo protratta fino alla soglia dei quarant'anni. In questo senso è facile parlare di "conversione", poiché Verga ha riconosciuto nel suo rapporto con la letteratura un vizio, una malattia che gli impediva di scoprire l'efficacia autonoma dell'opera, la sua "naturalità" evidente e tuttavia misteriosa »⁹⁵. Ora questa tesi, che in Verga maturava a contatto di diverse riflessioni estetiche ruotanti attorno al concetto di "forma" — da De San-

⁹³ Lettera a Luigi Capuana del 19 febbraio 1881, in *Carteggio...*, p. 105. Si veda anche la risposta di Capuana, ivi, p. 106 e l'altra lettera di Capuana, del 3 giugno 1881, p. 121.

⁹⁴ Lettera a Felice Cameroni del 20 novembre 1889, in E. GHIDETTI, *Verga. Guida...*, p. 99.

⁹⁵ N. BORSELLINO, *Storia...*, p. 53.

ctis a De Meis, a Capuana stesso — è al centro di due atteggiamenti che appaiono contrastanti, almeno come posizione della narrazione verso i dati reali che in essa confluiscono. Il primo è quello che è stato definito come “ elemento scopistico ”: « il fattore scopistico induce a sospettare una deviazione dal solco dell'impersonalità per l'assunzione di una sorta di assolutismo che pertiene allo scrittore più che ai suoi personaggi e chiama in causa l'a-priori »⁹⁶. Le tematiche “ visive ” d'altra parte possono essere individuate in diversi luoghi della narrazione verghiana e, come vedremo, appariranno come la conseguenza pratica, sul terreno della costruzione del racconto, della prospettiva dello « sguardo da lontano ».

Se si cerca l'allontanamento oggettivo della materia da ritrarre, l'atteggiamento conseguente che deriverà sarà quello di celare il ruolo passivo dello scrittore dietro la oggettività della visione, quella oggettività che appunto lo sguardo può testimoniare. Ma altre pagine verghiane testimoniano anche qualcosa di più. Da Catania, nel marzo del '79, mentre sta lavorando al *Padron 'Ntoni*, Verga scrive all'amico Luigi:

avrei desiderato andarmi a rintanare in campagna, sulla riva del mare, fra quei pescatori e coglierli vivi come Dio li ha fatti. Ma forse non sarà male dall'altro canto che io li consideri da una certa distanza in mezzo all'attività di una città come Milano o Firenze. Non ti pare che per noi l'aspetto di certe cose non ha risalto che visto sotto un dato angolo vi-

⁹⁶ L. REINA, *Malaria*, in “ *Novelle rusticane* ” di Giovanni Verga. *Lecture critiche*, a cura di C. Musumarra, Palermo, Palumbo, 1984, p. 58; ma v. anche P. MARLETTA, *Il reverendo*, p. 9 e sg. Sull'affermarsi di una poetica dello sguardo già in *Una peccatrice*, v. N. MEROLA, *Specchio di povertà in Su Verga e D'Annunzio*, Roma, Ateneo, 1978, p. 80 e sg.; v. anche A. ASOR ROSA, *Il punto di vista...*, p. 758. Sul recupero verghiano di un'ottica spaziale tipica del mondo contadino, v. F. BRUNI, *Lingua e tecnica narrativa del verismo meridionale*, in « *Filologia e Critica* », VII, 1982, p. 236 e sg.

suale? e che mai riusciremo ad essere tanto schiettamente ed efficacemente veri che allorquando facciamo un lavoro di ricostruzione intellettuale e sostituiamo la nostra mente ai nostri occhi? ⁹⁷.

La tematica della lontananza s'innesta sulla ricostruzione mentale del mondo, in una riproposizione del tutto particolare della tesi dell'impersonalità dell'opera: « lo scrittore ha deciso di sparire — scrive Nicola Merola — e mai più forse come in questa circostanza potrà riuscire nel suo scopo. Parlino dunque le cose e in questa abdicazione configuri lo scrittore la propria materiale e irriducibile presenza come una fantasticheria. Egli è soltanto un *medium* visitato da apparizioni che non gli appartengono. In questo senso *Fantasticheria* è la formalizzazione di un annuncio che risale a *Nedda*: si può ancora raccontare quello che si sogna, mantenendo viva la consapevolezza che si tratta di un sogno. Adesso spariranno le persone reali del *metteur en scène* e del pubblico e rimarrà accesa la ribalta. Lo scrittore si regola così, perché ritiene indispensabile che i lettori sappiano che c'è un metodo nella svolta narrativa: lui non ha fatto che inforcare gli occhiali giusti (...) per vedere le cose come sono in un universo remotissimo, scoprendo ovviamente poi che esse vanno forse diversamente ma stanno bene a rappresentare come va anche questo mondo » ⁹⁸.

Lo sguardo che registra va trasformandosi nella mente che evoca: l'occhio esterno diviene interno secondo il procedimento di trasformazione del punto di vista che agisce continuamente nel sistema narrativo verghiano. *Fantasticheria*, la novella deputata a raccontare questo

⁹⁷ Lettera a Capuana del 13 marzo 1879, in *Carteggio Verga-Capuana*, cit. p. 80.

⁹⁸ N. MEROLA, Introduzione alla ed. cit., pp. XLII-XLIII.

processo, era annunciata, — è stato detto — da *Nedda*; qui il tema del focolare era dichiaratamente introdotto con le sue valenze retoriche:

Il focolare domestico era sempre ai miei occhi una figura retorica, buona per incorniciarvi gli effetti più miti e sereni, come il raggio di luna per baciare le chiome bionde: ma sorridevo allorquando sentivo dirmi che il fuoco del camino è quasi un amico. Sembravami in verità un amico troppo necessario a volte uggioso e dispotico, che a poco a poco avrebbe voluto prendervi per le mani o per i piedi, e tirarvi dentro il suo antro affumicato, per baciarvi alla maniera di Giuda. Non conoscevo il passatempo di stuzzicare la legna, né la voluttà di sentirsi inondare dal riverbero della fiamma; non comprendevo il linguaggio del cepperello che scoppietta dispettoso, o brontola fiammeggiando; non avevo l'occhio assuefatto ai bizzarri disegni delle scintille correnti come luciole sui tizzoni anneriti, alle fantastiche figure che assume la legna carbonizzandosi, alle mille gradazioni di chiaroscuro della fiamma azzurra e rossa che lambisce quasi timida, accarezza graziosamente, per divampare con sfacciata petulanza. Quando mi fui iniziato ai misteri delle molle e del soffietto, m'innamorai con trasporto della voluttuosa pigrizia del caminetto. Io lascio il mio corpo su quella poltroncina, accanto al fuoco, come vi lascerei un abito, abbandonando alle fiamme la cura di far circolare più caldo il mio sangue e di far battere più rapido il mio cuore; e incaricando le faville fuggenti, che folleggiano come farfalle innamorate, di farmi tenere gli occhi aperti, e di far errare capricciosamente del pari i miei pensieri. Cotesto spettacolo del proprio pensiero che svolazza vagabondo intorno a voi, che vi lascia per correre lontano, e per gettarvi a vostra insaputa quasi dei soffi di dolce e di amaro in cuore, ha attrattive indicibili. Col sigaro semipenot, cogli occhi socchiusi, le molle fuggendovi dalla dita allentate, vedete l'altra parte di voi andar lontano, percorrere vertiginose distanze: vi par di sentirvi passar per i nervi correnti di atmosfere sconosciute: provate, sorridendo, senza muovere un dito o fare un passo, l'effetto di mille sensazioni che farebbero incanutire i vostri capelli e solcherebbero di rughe la vostra fronte.

E in una di coteste peregrinazioni vagabonde dello spirito, la fiamma che scoppiettava, troppo vicina forse, mi fece rivivere un'altra fiamma gigantesca che avevo visto ardere nell'immenso focolare della fattoria del Pino, alle falde dell'Etna⁹⁹.

Il passaggio dall'esperienza reale del focolare alla sua funzionalizzazione come generatore di processi memoriali è estremamente denso di significati. Se da un lato ricollega la situazione a tante altre analoghe dei romanzi fiorentini¹⁰⁰, ricordando perciò una matrice comune in cui un gusto tutto mondano per la finta riflessività s'intreccia all'esibizione dello *spleen* e di un gusto snobistico della fantasia¹⁰¹, dall'altro evidenzia bene il meccanismo di trasformazione della testimonianza di un'esperienza oggettiva in quella di un'esperienza immaginativa. Dalla dichiarazione della natura retorica dell'immagine che offre la chiave tutta mentale in cui sono vissute le esperienze che in essa si inscrivono, alla descrizione del potere fascinante del fuoco (« avrebbe voluto prendervi per le mani o per i piedi... ») che attiva le potenzialità immaginative; ed ancora dalla subordinazione a tali livelli mentali della fisicità dell'esperienza (« io lascio il corpo su questa poltroncina... ») alla proiezione straniante dell'io nella dimensione dell'ignoto (« vi par di sentirvi passare per i nervi correnti di atmosfere sconosciute »), con una riduzione ra-

⁹⁹ G. VERGA, *Nedda*, in *Le novelle*, a cura di G. Tellini, Roma-Salerno, 1980, pp. 130-133. Ma v. anche F. BRANCIFORTI, *La prefazione dei "Malavoglia"*, in « Annali della Fondazione Verga », I, 1984, pp. 31-33.

¹⁰⁰ G. VERGA, *Nedda...*, p. 131, n. 1.

¹⁰¹ Così come scrive Borsellino a proposito del sigaro che appare nella prefazione inedita ai *Malavoglia*: « Il sigaro è qui ancora il *medium* narrativo di uno scrittore *dandy*, come lo era allora per altri, ad esempio per l'amico Ferdinando Martini che raccoglieva nel '76 i suoi interventi militanti col titolo *Tra un sigaro e l'altro*: un *medium* critico-discorsivo, un'espedito di epoca comunque, da iscrivere in un'eventuale storia letteraria del fumo » (N. BORSELLINO, *Storia...*, p. 54).

dicale delle capacità di controllo soggettivo dell'esperienza e il suggerimento opposto, di una ricezione passiva, da stato di *trance*, della realtà immaginaria.

Un processo di rimozione della realtà attraverso un suo specifico oggetto, così riccamente articolato, non è casualmente destinato ad aprire la novella *Nedda* che costituisce il primo tentativo verghiano di racconto verista, dunque teso a quel procedimento oggettivante di cui si è detto: proprio questo procedimento è enunciato come il confronto del soggetto scrivente con esperienze diverse, lontane, che possono essere recuperate solo attraverso la creazione magica della fantasia. Verga sembra qui ricostruire con molta pertinenza il meccanismo che genera il mondo immaginativo risvegliato da un dato naturale che così ne diviene il pretesto. Così scriveva Sartre a proposito della elaborazione "magica" dell'immagine reale: « L'atto di immaginazione è un atto magico? È un incantesimo destinato a far apparire l'oggetto pensato, la cosa desiderata in modo che se ne possa prendere possesso »¹⁰². La fine del controllo "forte" dell'esperienza comporta l'eclissi del mondo dell'autore, tutto avvolto nel *trance* ricettivo, per far apparire invece l'universo immaginario in tutta la sua vitalità, in tutta la ricchezza e il fascino del nuovo. *L'incipit* di *Nedda* enfatizza un luogo comune della narrativa mondana per svelarne la chiave di possibile apertura dell'io borghese sull'altro, sul mondo lontano — ideologicamente, sentimentalmente, spazialmente —, degli umili, dei derelitti. Non è coinvolta la soggettività dello scrittore se non nell'accettare il gioco, nel lasciarsi

¹⁰² J. P. SARTRE, *Immagine e coscienza*, in trad. it. Torino, Einaudi, 1948, p. 193. Dino Garrone delineava, a proposito delle figure dell'immaginario, un interessante parallelo tra i procedimenti di Verga e quelli di Dossi, soprattutto nell'*Alberto Pisani*: v. D. GARRONE, *Giovanni Verga*, Firenze, Vallecchi, 1941, p. 16.

sollecitare le doti fantastiche a scapito di una reale, concreta esperienza.

Una analoga attitudine psicologica e conoscitiva è testimoniata, a distanza di anni, dalla prefazione inviata da Verga all'editore Treves per i *Malavoglia*, che fu scaricata a beneficio di quella più programmatica e didascalica che apparve nell'edizione dell'81.

Tutta la costruzione di queste pagine è affidata alla suggestione di ciò che non si vede (almeno non del tutto) e che viene immaginato:

Quando vi siete trovati di notte nelle vie deserte di una grande città, davanti al fanale spento e col sigaro in bocca, non vi ha colpito l'impressione straordinaria che produce in voi quella calma? Allora forse avete cercato dietro le finestre chiuse le vaghe forme indistinte di persone ancora deste, o il capo sull'origliere che cerca il sonno con occhi spalancati, o il pallido volto chino sulle pagine di un libro, o il passo ebbro dell'uomo che ha giocato l'ultimo suo denaro, o il respiro pesante dell'operaio che riprenderà col giorno il suo lavoro, un'espressione qualsiasi della vita che sentite in voi, che vi tace intorno. Di fantasticheria in fantasticheria tutta questa gente che si travaglia ancora col pensiero, che si agita e vive, vi sfila davanti, per le vie buie, come in un giorno di festa, in una processione fantasmagorica in cui passano tutti gli appetiti, tutte le febbri, tutte le avidità, tutte le aspirazioni grandi e piccine; le cure che devono trambasciare quei sonni, le ansie più belle, le preoccupazioni che si agitano nello incubo. Davanti alle scintille del vostro sigaro allora passano in rivista dei visi pallidi o accesi, che cercano qualche cosa, sempre. E quella folle nera, che popola le vie buie cammina, cammina, tutta verso un punto solo, pigiandosi, accalcandosi, sorpassandosi brutalmente. Avete creduto di cedere ad una divagazione della fantasia e non fate che subire il sentimento dell'attività umana incessante e fatale che esiste attorno di voi ed in voi stesso. Avete cercato tutto cotesto movimento, e cotesta vita che tace attorno a voi, perché li sentite dentro di voi, perché sapete che vi accompagnerà a casa, e nei sogni,

perché l'indovinate dietro quelle finestre chiuse, accanto a voi, da per tutto¹⁰³.

« Non metterebbe conto indugiare su quell'inedita prefazione se Verga, questa volta *flaneur* nottambulo ... non riproducesse all'esterno la sua condizione di *rêveur* domestico col sigaro semispento tra i denti quale s'era raffigurato in *Nedda*; se non ribadisse il suo languore per dare risalto, con foga deformante e già espressionistica, alla Ensor, a una "processione fantasmagorica"..., se non confermasse la sua disposizione all'abbandono "di fantasticheria in fantasticheria" »¹⁰⁴. Tra le pagine del '74 e queste, al di là del ricorso al medesimo processo immaginativo, ci sono differenze sostanziali nel porre in rapporto la materia immaginaria e il soggetto che la evoca e la percepisce: « il distanziamento del reale, precisa Francesco Branciforti, che nel '74 (*Nedda*) era rappresentato romanzescamente come estraneazione e vagabondaggio, nell'81, dopo sette anni di esperienza letteraria travolgente, aveva assunto ben altra dimensione e nettezza. Col crescere e maturare la materia del reale (la visione della vita), non più episodio narrativo d'un bozzetto, ma storia ciclica dell'umano destino, non era più necessario o non serviva più lo schermo metaforico del "trasognamento" che, comunque rinnovato, era un "attacco" mistificatorio, un riferimento nebuloso alla tecnica dell'inven-

¹⁰³ *Due prefazioni ai "Malavoglia"*, in E. GHIDETTI, *Verga. Guida...*, pp. 74-75. Fondamentale la messa a punto filologica dei rapporti tra le due redazioni della prefazione e quella pubblicata in volume dell'81 in F. BRANCIFORTI, *La prefazione...* cit. Contrariamente al luogo comune della critica che identifica la prefazione edita con la prima delle due inviate a Treves, Branciforti stabilisce che il punto di riferimento per la stampa fu invece la seconda prefazione, da cui però furono espunti i tratti più innovativi rispetto alla redazione precedente. In proposito v. anche P. DE MEIJER, *Costanti...*, pp. 57-58.

¹⁰⁴ N. BORSELLINO, *Storia...*, p. 54.

zione: storia passata, insomma, nell'81, allorché lo scrittore aveva ritrovata e sperimentata da tempo la lucidità di rappresentazione d'un reale inventato con gli occhi ben aperti e sofferenti della memoria »¹⁰⁵.

Ora la realtà che la fantasia richiama non appare più estranea e totalmente diversa da quella dello scrittore: anziché pensare ad una « divagazione della fantasia » ciò che si percepisce è il « movimento » dell'« attività umana incessante e fatale » che è attorno e « in voi stesso ». Quello che si pensa dietro le finestre, quello che si intende descrivere e raccontare, quello che si coglie come realtà di una vita febbrile continuamente trasformata, è il medesimo principio dell'esistenza e della conoscenza che ognuno sente di possedere nella propria individualità. Un'eguale enfasi epica — attenta a tingere dell'epicità della lotta per la sopravvivenza la quotidianità dei rapporti umani — c'era nella lettera a Salvatore Paola Verdura in cui era annunciato il progetto del ciclo romanzesco dei « Vinti »¹⁰⁶. La « fantasmagoria » diviene nella prefazione dell'81, lo « studio sincero e appassionato »¹⁰⁷ del « movente dell'attività umana che produce la fiumana del progresso »: la correzione in direzione di una narrazione come « scienza » della grande affabulazione fantastica, descritta con un lessico debitore del populismo retorico che caratterizzava i primi dibattiti sul naturalismo, non cancella la presenza di un costante atteggiamento immaginativo. Quello che, in qualche modo, ripropone il ruolo distante dello scrittore e la sua capacità di mediare passivamente immagini che gli derivano da una realtà che lo tra-

¹⁰⁵ F. BRANCIFORTI, *La prefazione...*, p. 33. Cfr. anche S. CAMPAILLA, *Anatomie verghiane*, Bologna, Patron, 1978, p. 116 e sg.

¹⁰⁶ Lettera a Salvatore Paola Verdura del 21 aprile 1878, in E. GHIDETTI, *Verga. Guida...*, p. 53.

¹⁰⁷ Cfr. N. BORSELLINO, *Storia...*, p. 50.

scende nel tempo e nello spazio e di cui non può che testimoniare il flusso, il movimento nel quale è egli stesso inserito. Tra l'occhio che guarda e la mente che fantastica, tra l'oggettività della visione e la soggettività della fantasia (che si ritraduce in oggettività nel momento in cui la fantasia si mostra saldamente ancorata al dato reale che la attiva e la struttura), lo scrittore definisce la propria vocazione a divenire martire dell'opera e a scomparire a beneficio della vitalità di questa¹⁰⁸. Ma la sua scomparsa è destinata ad illuminare lo spazio in cui l'opera esiste, ne enfatizza la volontà di essere opera organica; di vivere anzi come organismo, di essere mondo reale come il mondo vissuto di cui si parla, a cui rimanda. Nella scomparsa dello scrittore si mostra lo spazio in cui il testo si forma, agisce, prende senso: nella narrazione impersonale dell'opera verista, dove la parola dialogica del romanzo sancisce il proprio statuto autonomo e dialettico, si rivela la figura ultima di una ricerca della realtà. La narrazione diviene rappresentazione, le voci della stillizzazione pluridiscorsiva divengono battute di una messa in scena, l'autore del racconto il regista silenzioso di una dia-bolica mimesi capace di rubare, agli attori sulla ribalta, oltre che la voce, lo sguardo, il pensiero. Il romanzo come rappresentazione è una scommessa che il romanziere vince in primo luogo con la propria materia e poi con il suo pubblico.

La vicenda del mondo degli umili, la spietata messa in scena della loro lotta per la sopravvivenza può es-

¹⁰⁸ Esistono anche interpretazioni in chiave psicologica del canone dell'impassibilità: « Il verismo gli dà (a Verga) modo di vincere finalmente la propria timidezza, perché essa, con l'affermazione dell'impassibilità e del distacco, della contemplazione gli dà modo di riversare nei suoi personaggi tutto se stesso »; S. GUARNIERI, *L'opera di Verga sino ai Malavoglia*, in « Galleria », XV, 1965, n. 1-2, pp. 63-84.

sere letta come la rappresentazione borghese della fine della Storia. La denuncia di un mondo che alla Storia è estraneo e che pure urge ai margini di essa, ha la funzione catartica di rivelare le matrici e gli orizzonti della propria epoca e quella, eticamente gratificante, di verificare la capacità della società civile di guardare al mondo degli umili. La "genesì polemica" dei *Malavoglia*, secondo la celebre definizione di Russo, affonda le proprie motivazioni anche qui: nell'etica di una ricerca espressiva che individua nella messa in scena romanzesca la forma conoscitiva di una cultura maturata tra scienza positiva e ideologia del sociale. Non era, allora, possibile altrimenti far parlare, sulla ribalta narrativa, i linguaggi di realtà misconosciute: la strategia verghiana è nel portare agli spettatori di un mondo i protagonisti di un'altro: «La pluralità di una società estremamente composta è raccolta da un'ottica borghese unificante: due mondi e naturalmente due stili. Ma dove un pezzo di mondo straniero entra nell'altro, vi si incastra con tutta la sua forma vitale»¹⁰⁹.

Al termine della Prefazione ai *Malavoglia*, Verga aveva indicato inequivocabilmente l'atteggiamento etico da mantenere nella conoscenza:

Chi osserva questo spettacolo non ha il diritto di giudicarlo; è già molto se riesce a trarsi un istante fuori del campo della lotta per studiarla senza passione, e rendere la scena nettamente coi colori adatti, tale da dare la rappresentazione della realtà com'è stata, o come avrebbe dovuto essere¹¹⁰.

Tenersi fuori dalla lotta è già una conquista: significa poter conoscere gli eventi e farli conoscere.

¹⁰⁹ D. GARRONI, *Giovanni Verga...*, p. 7.

¹¹⁰ G. VERGA, *I Malavoglia*, in *I grandi romanzi*, ed. cit., p. 7.

A venti anni di distanza dai *Malavoglia*, Verga descrive a Riccardo Artuffo la propria scoperta del linguaggio dei fatti, quella che si pone come uno spartiacque tra *Tigre reale* e *Nedda*:

È una storia semplice, avevo pubblicato qualcuno dei miei primi romanzi. Andavano: ne preparavo degli altri. Un giorno non so come, mi capita fra mano una specie di *giornale di bordo*, un manoscritto discretamente sgrammaticato e asintattico, in cui un capitano raccontava succintamente di certe peripezie superate dal suo veliero. Da marinaio senza una frase più del necessario, breve. Mi colpì, lo rilessi: era ciò che io cercavo, senza darmene conto distintamente. Alle volte, Lei sa, basta un segno, un punto. Fu un fascio di luce ¹¹¹.

Un giornale di bordo raccoglie gli eventi che si susseguono nella navigazione, di giorno in giorno, senza scorcii narrativi, voci narranti, discorsi di commento. L'essenzialità svolta nel tempo puro dell'accadere, linearità non intaccata da interventi esterni: l'immagine, antiletteraria, antintellettualistica, del linguaggio del marinaio è la figura utopica con cui Verga, a distanza di tanti anni, sintetizza tutti i nodi centrali della sua ricerca. Il fascio di luce che da quella figura si sprigiona è del tutto identico a quello che si sprigiona dall'"assoluto", tanto ricercato, di cui Verga parla nella lettera a Capuana del luglio dell'85. È l'immagine in cui si saldano i conti degli esperimenti, dei tentativi, delle intuizioni, delle teorie. La lingua scarna del giornale di bordo è, ancora una volta, la forma *naturale*, extra-artistica, funzionale, del racconto: e, ancora, forma *oggettiva*, perché esperita da un soggetto che la testimonia. O meglio ne testimonia la necessità e

¹¹¹ R. ARTUFFO, *Intervista a Giovanni Verga*, apparsa su « La Tribuna » il 2 febbraio 1911, ora in E. GHIDETTI, *Verga. Guida...*, pp. 112-116. La citazione è la p. 114.

ne offre silenziosamente l'esempio. Il mondo della navigazione si schiude al lettore nel suo divenire linguaggio, sulla pagine del "giornale": le parole sostituiscono sì i fatti, ma aderiscono ad essi, nella necessità del tempo e del dato, senza una parola di più né una più ampia diacronia. La linearità è quella che si oppone all'effetto catastrofico, all'ossessione analitica, al compiacimento descrittivo: è quella su cui si compone la trasparente scrittura di oggetti osservati, di fatti vissuti. È quella su cui si scandisce l'avventura di un universo linguistico evocato, al quale essa fornisce la direzione, il senso. L'itinerario del "giornale" è l'itinerario delle *peripezie* di una realtà che ora, attraversata nel "viaggio" del racconto, svela il proprio carattere necessario nella sua stessa dicibilità. Ciò che accade può essere detto, come lo dice il marinaio: il "giornale di bordo" esiste perché c'è una navigazione in atto, un'esperienza, magari collettiva, degli eventi e non importa la mano che rediga le note giornalieri.

2. Racconto e rappresentazione: «Pentolaccia».

L'idea verghiana del racconto matura, come si è visto, attraverso esperimenti e prove diverse, ma è costantemente tesa a verificare l'attitudine degli strumenti narrativi a farsi portavoce di una realtà da conoscere e da accogliere tra gli oggetti di una cultura il più possibile vasta e "scientifica". Non è quindi pretestuoso saggiare le narrazioni dello scrittore catanese alla ricerca di quelle spie metaletterarie che illuminano non solo il senso del testo da cui sono estrapolate, ma soprattutto segnalano corrispondenze tra la sede teorica, o comunque di poetica, da cui sinora sono stati rilevati i dati destinati a comporre la mappa concettuale del racconto verghiano,

e la sede “ creativa ” in cui quei dati si trasformano immediatamente — rispecchiando l’atteggiamento dello scrittore verso la propria opera — in linguaggi, forme diegetiche, intrecci.

Partendo da questa prospettiva le novelle, soprattutto se tratte da due raccolte come *Vita dei campi* e *Novelle rusticane*, ancora una volta mostrano la propria capacità di raccogliere momenti significativi della scrittura e del trattamento della materia. E questo sia strutturando l’intero tracciato narrativo secondo principi, valori, temi di precipuo significato tecnico — talvolta con una vera e propria formalizzazione narrativa del motivo di poetica — sia invece limitando a semplici episodi linguistici o discorsivi la presenza di cadenze del racconto, magari di tono singolare o eccentrico, che rivelano subito la persistenza di un grumo teorico non ancora sciolto nel fluire della narrazione.

In entrambi i casi si tratta di una lettura di alcune pagine delle *Novelle* sicuramente parziale e “ mirata ”: ciò che però sembra autorizzare questo procedimento e sancire non solo la legittimità, ma forse il rigore della prospettiva attivata, è la possibilità di individuare una preziosa similarità di significati tra quelli generali del testo preso nella sua identità complessiva e quelli ricavati da frammenti, varianti, oppure da percorsi particolari scavati all’interno del testo complessivo.

La maestria narrativa di Verga è anche qui: nel disseminare le sue pagine di valori di senso capaci di incanalare la lettura verso il disegno metanarrativo che è sotteso a tutti i momenti del racconto. Si ricompone e si supera, con tale riflessione, il contrasto che altrove è stato rilevato tra l’esiguità e la frammentarietà delle affermazioni che Verga stesso fornisce esplicitamente sul proprio lavoro letterario e la grande misura critica con cui esso è

svolto, frutto di un'attenzione alle scelte narrative e ai loro linguaggi che certo non può essere estranea al dibattito letterario che, proprio riguardo a quelle scelte e a quei linguaggi, si svolgeva attorno all'autore dei *Malavoglia*.

È un vero e proprio nodo di poetica quello che ci è proposto dalla novella *Pentolaccia*, non ancora risolto, nella prima redazione del testo, in quella narrativa autonoma, organica e impersonale che pure da quel nodo riceve il significato più profondo.

Gian Paolo Marchi ha delineato la vicenda filologica di questo racconto, con un giudizio definitivo circa la superiorità della seconda redazione sulla prima: « la superiorità della Treves 1897 è a nostro giudizio difficilmente contestabile. L'*incipit* della novella, prima piuttosto "svagato e disperso" viene energicamente e definitivamente ridotto: vengono compressi gli spunti ironici e caricaturali, che costituivano un indebito intervento dello scrittore in un contesto che programmaticamente doveva farne a meno »¹¹².

La prospettiva di lettura che interessa il nostro discorso in realtà conduce invece ad evidenziare proprio quegli « spunti ironici » (che qui possono senza altro leggersi in accezione metaletteraria) eliminati e il loro rapporto con il resto del testo. Nella prima redazione — apparsa sul « Fanfulla della domenica » del 4 luglio 1880, poi raccolta in *Vita dei campi* edito da Treves nello stesso anno — la novella presenta un *incipit* certamente singolare¹¹³:

¹¹² G. P. MARCHI, *Per una storia del testo*, in *Concordanze...*, p. 48.

¹¹³ Leggiamo questa redazione in G. VERGA, *Le novelle*, a cura di N. Merola, cit. p. 232 e sg.: nell'edizione garzantiana sono pubblicate tutte le prime edizioni delle raccolte verghiane. Per il testo della redazione del '97 invece, cfr. G. VERGA, *Le novelle*, a cura di G. Tellini cit.,

Giacché facciamo come se fossimo al cosmorama, quando c'è la festa del paese, che si mette l'occhio al vetro, e si vedono passare ad uno ad uno Garibaldi e Vittorio Emanuele, adesso viene "Pentolaccia" ch'è un bello originale anche lui, e ci fa bella figura fra tanti matti che hanno fatto tutto il contrario di quel che suol fare un cristiano il quale voglia mangiarsi il suo pane in santa pace¹¹⁴.

A questo fa seguito un periodo che ugualmente rivela un atteggiamento fortemente straniato verso la materia del racconto:

Ora se si ha a fare l'esame di coscienza a tutti coloro che hanno avuto il bel gusto di far parlare di sé, nell'aia, nell'ora delle chiacchiere, dopo colazione; e se si deve fare come fa il fattore il sabato sera che dice a questo: "Cosa ti viene per le tue giornate?" e a quell'altro: "Tu che hai fatto nella settimana?", non si può lasciar "Pentolaccia" senza dirgli il fatto suo, un brutto fatto in verità, ché gli avevano messo quel bel nomignolo per la brutta cosa che sapete¹¹⁵.

Se il tono colloquiale diretto verso un ipotetico pubblico citato in causa con la persona verbale plurale non è un elemento nuovo nelle pagine verghiane, anzi è uno degli strumenti più tipici per postulare quell'identità di livelli culturali su cui si basa la circolazione della narrazione, in questa occasione esso assume un rilievo particolare, quasi una sanzione esplicita del patto su cui si fonda l'opera. « Giacché facciamo come se fossimo al cosmorama » evidenzia la complicità attorno ad una finzione: complicità che si pone come condizione stabile, con-

p. 251 e sg. Definiamo l'*incipit* di *Pentolaccia* "singolare", ma non certo "svagato", "disperso" come l'ebbe a definire anche G. CECCHETTI, *Il Verga Maggiore*, La Nuova Italia, Firenze, 1968, p. 60. Sul tema del testimone popolare, cfr. R. BIGAZZI, *Verga novelliere*, cit., p. 20 e sg.

¹¹⁴ G. VERGA, *Le novelle*, a cura di N. Merola cit., p. 232.

¹¹⁵ Nella redazione del '97, la messa in "situazione" del personaggio è più diretta ed esplicita: « e ci fa sua figura tra tante bestie che sono alla fiera » (G. VERGA, *Le novelle*, a cura di G. Tellini, p. 251).

tinuata, addirittura pre-esistenziale al testo stesso (giacché rimanda ad un patto comunque sancito prima che si inizi a parlare). Ma è estremamente significativo il secondo polo dell'analogia proposta: « come se fossimo al cosmorama, quando c'è la festa del paese ... ».

Il patto tra autore e lettori, che rende possibile la convenzione del racconto, nel richiamarsi alla situazione reale che si immagina di replicare nella pagina, cita una circostanza sociale (« la festa del paese ») che può esser letta in quel procedimento di "regressione" narrativa che, come si è visto, è la tecnica più tipica per accreditare una realtà popolare, contadina, "bassa", semplice, quale referente letterario. Ma il richiamo al patto, la denuncia della convenzione non si fermano qui: perché ciò che il lettore "regredito", attestato, per la partecipazione alla finzione del racconto, sui valori e sui modi della società rurale, deve credere di vedere non è un ambiente reale tradotto sulla pagina ma un secondo oggetto di finzione, le immagini riprodotte nel "cosmorama" di personaggi storici che, apparentemente, scorrono sotto gli occhi dello spettatore. La struttura finzionale che il testo verghiano ora propone è astutamente doppia. Tutto l'*incipit* della novella serve per preparare l'ingresso in scena (e qui la metafora teatrale appare particolarmente appropriata) al personaggio di Pentolaccia « che è un bell'originale anche lui, e ci fa bella figura tra tanti matti ... »¹¹⁶; il suo arrivo è annunciato in immediata successione delle due figure storiche presentate al cosmorama, successione che potrebbe in fondo dirsi un'unica sequenza di soggetti incongrui ma accomunati dal procedimento ostensivo della macchina: Pentolaccia prima di essere un personag-

¹¹⁶ Cfr. N. MEROLA, Introduzione a G. VERGA, *Le novelle*, ed. cit., p. XXXIX.

gio reale è, per il lettore, in qualche modo, un personaggio del cosmorama.

Tra i due piani della finzione presenti nella novella e il piano del referente si stabilisce un rapporto parallelo ma diversificato.

Come primo referente del racconto si pone l'immagine vista al cosmorama, la quale, a sua volta, nei modi in cui offre allo sguardo dei paesani, è la *figura* delle esibizioni dei personaggi nell'aia, piccola ribalta di un teatrino quotidiano, ingenuo, "naturale". Il passaggio da un livello di finzione all'altro stabilisce una specularità di linguaggi. Come gli spettatori del cosmorama vedono passare dinanzi ai propri occhi i protagonisti dell'immaginazione popolare quasi fossero reali, così i lettori assistono, sulla pagina, alla presentazione di una serie di personaggi del racconto con la medesima credula partecipazione. E se nel primo caso ciò che permette lo svolgersi dello spettacolo è un credito da sempre concesso dalla curiosità contadina alle figure leggendarie della cronaca e della storia, credito su cui si fonda l'attenzione per il cosmorama, la similarità delle strutture ostensive suggerisce un nuovo credito che il lettore del racconto deve assegnare ai personaggi che ora gli vengono proposti; credito, questa volta, su cui si fonda la lettura realistica della narrazione. Il parallelismo del rapporto tra fruitori e finzione per di più correla anche le situazioni sociali in cui la convenzione finzionale si stabilisce: come nella « festa di paese » (con tutte le annotazioni antropologiche di cui questo evento si carica) si guarda il cosmorama, così in una comunità di lettori che condividano le medesime istanze artistico-culturali potrà leggersi, con una corale partecipazione intellettuale, la novella verista.

Il secondo capoverso della redazione dell'80 — anch'esso espunto nella seconda redazione — appare ancora

improntato a questo registro di straniamento ironico: qui si compie un passaggio verso un'ulteriore articolazione del disegno metanarrativo, si indica l'atteggiamento che autore e lettori devono assumere verso la materia del racconto. Il secondo periodo del testo in esame è tutto occupato da una ipotetica con una lunga, incalzante, protasi: « se si ha a fare l'esame di coscienza ...; e se si deve fare come fa il fattore ... ». La protasi è formata da due membri in *climax* ascendente, teso ad una più precisa drammatizzazione del tema. L'analisi del comportamento dei personaggi, che costituisce il compito dello scrittore, è definita attraverso due formule che fanno pensare alla formularità della narrazione edificante: « fare l'esame di coscienza a tutti coloro ... » e « fare come fa il fattore il sabato sera... ». L'implicita citazione di testi di moralità religiosa sancisce, come prima connotazione del regime di finzione introdotto e stabilito dal periodo iniziale del racconto, la cifra etica della narrazione, sia pure smorzata dal tono "basso" della situazione (nell'aia, nell'ora delle chiacchiere): si chiede ragione del proprio operato ai personaggi disegnando una necessità di giudizio che, ancora una volta, si iscrive allusivamente nella vita della comunità contadina che esprime tale giudizio sui suoi stessi membri: « Tutti coloro che hanno avuto il bel gusto... ». Ancora una volta un'astuzia narrativa fissa il senso profondo che struttura l'intero sistema del racconto.

Quello che si deve giudicare — perché a questo è destinata la convinzione narrativa e questo fa il "coro" rusticano — è il personaggio che si è mostrato nell'aia. La collocazione, disegnata coi toni di una quotidianità rituale codificata secondo le norme della cultura contadina, propone allo stesso modo, ai lettori e agli spettatori-giudici della piccola comunità rurale, l'esibizione di Pento-

laccia, con un eloquente slittamento di piani: ciò che gli uni e gli altri ascoltano, quello su cui riflettono è il medesimo evento, messo in scena per i due pubblici nell'idioma dei personaggi che lo vivono. Si giunge così al senso ultimo dell'apertura *ironica* di questa novella, alla sua presa di posizione metalinguistica.

Se ci si sofferma sui due referenti immediati del racconto che i periodi finora analizzati presentano, si noterà che entrambi si offrono alla formalizzazione narrativa con una precedente formalizzazione linguistica. Perolaccia giunge nella novella come una figurina del cosmorama; sono "giudicati" nell'aia coloro che hanno fatto *parlare di sé*. L'approccio al protagonista non è condotto dal racconto come l'incontro di un soggetto reale di cui si ha direttamente esperienza, ma come l'immagine di un personaggio sì esistente ma mediato, nel modo di porsi in immagine e nel modo di essere fruito dalla immaginazione popolare. Ugualmente, nell'aia, chi si pone al centro dell'attenzione è già oggetto dei discorsi della comunità: in una reciprocità di linguaggi, si narra del personaggio perché in paese parlano di lui e ciò che viene raccontato deriva da tutte le chiacchiere raccolte. Secondo quel procedimento analizzato già in sede teorica: si narra ciò di cui si parla, si narra la lingua che parla.

La caduta di questi approcci al tema del racconto così precisamente metanarrativi, nella seconda redazione della novella — tra l'altro datata in anni in cui la sperimentazione si attesta su valori acquisiti ed esibisce meno le propri innovazioni — è esito di una volontà di sintesi e di essenzialità del racconto.

L'audace modalità enunciativa, anche implicitamente provocatoria e polemica verso altri modi narrativi, cede il passo ad un dettato più assertivo, diretto, convinto, in definitiva, di far parlare la realtà.

3. *Percorsi dell'ekfrasis: « Malaria ».*

La novella *Malaria* apparve il 14 agosto 1881 nella « Rassegna settimanale » e fu raccolta nel volume *Novelle rusticane* fin dalla prima edizione del 1883. Presenta una singolare struttura diegetica, in cui elementi organicamente narrativi appaiono non prima della metà del testo. Tutta la prima parte è occupata da una lunga e minuziosa descrizione di un paesaggio campestre devastato dall'epidemia: è costruita attraverso una tecnica che accumula elementi paesaggistici, oggetti, piccoli eventi della natura, uomini ed animali colti all'interno di essa a ripetere movimenti noti, abituali. Il pronome obliquo di seconda persona plurale che torna ad introdurre le sequenze descrittive (« vi par di toccarla », « v'entra nelle ossa »), i deittici (« là in fondo vi sentite mancar le ginocchia », « laggiù... »), la particolare tecnica di visualizzazione del paesaggio instaurano un procedimento ostensivo di grande effetto ed originalità, enfatizzato dal pronome singolare di terza persona che apre il racconto.

Essendo in presenza di una pagina che svolge esemplarmente, quasi con la funzione di un saggio di tecnica, il registro descrittivo, è utile qualche considerazione sul modo in cui Verga lo pratica e sul rapporto che esso finisce per instaurare con la parte della novella in cui si riorganizza il filo della narrazione. Può essere utile in proposito l'analisi delle forme della descrizione che Philippe Hamon svolge in un noto saggio¹¹⁷. Vi troviamo ricordato un passo zoliano che sottolinea l'importanza della descrizione in un racconto realista: « Il fine da raggiungere non è più quello di raccontare, di mettere idee o eventi gli uni di seguito agli altri, ma di rappresentare

¹¹⁷ Cos'è una descrizione, in *Semiologia, lessico...*, pp. 55-83.

ogni oggetto che venga offerto all'attenzione del lettore nel suo disegno, nel suo colore, nel suo odore, nella totalità del suo esistere »¹¹⁸. Per Zola, spiega Hamon, la descrizione risponde ad una prospettiva di esaustività: si tratta di disegnare l'ambiente entro cui si svolge l'azione. Ma la descrizione presenta una struttura eminentemente anaforica, dunque tende a collegarsi con le contigue aree testuali rispetto a cui ha, in qualche modo, il carattere del " già detto " ¹¹⁹. Importante, in tal senso, è la precisazione che Hamon ricava dalla *Teoria della letteratura* di Wellek e Warren: « L'ambiente è dato dalla cornice e le cornici, specialmente gli interni domestici possono venir considerate come metonimiche o metaforiche espressioni del personaggio, nel senso che la casa di un uomo non è che l'estensione della sua personalità »¹²⁰. Al di là della finalizzazione al personaggio, nell'analisi hamoniana si definisce così il rapporto frammento descrittivo — totalità del testo: « Descrivere significa quasi sempre attualizzare un paradigma lessicale latente, sotteso da un sapere referenziale sul mondo (...) in quanto l'insieme del sistema descrittivo è anche esso organizzato globalmente come *equivalenza permanente*: l'equivalenza tra una *espansione lessicale e una condensazione-denominazione* lessicale (...). La descrizione organizza quindi la persistenza della memoria di uno stesso segno attraverso una pluralità di segni diversi »¹²¹. L'*espansione lessicale* è una precisazione della definizione secondo cui la descrizione è la « interruzione della sintagmatica del racconto mediante un paradigma (nomenclatura, enumerazione, lessi-

¹¹⁸ Da E. ZOLA, *Les romanciers naturalistes*, citato da PH. HAMON, *Cos'è una...*, p. 189, n. 3.

¹¹⁹ Ivi, p. 199.

¹²⁰ R. WELLEK E A. WARREN, *Teoria della letteratura*, in trad. it. Bologna, Il Mulino, 1973, p. 306.

¹²¹ PH. HAMON, *Cos'è una...*, p. 67.

co) »¹²². Infine è ricordato che la descrizione proprio per il suo carattere costante di rinvio al “ già detto ”, svolge « da un lato, la funzione di “ organizzatore ” del racconto e dall’altro — per effetto della ridondanza che vi introduce — quella della sua memoria »¹²³. Essa, in sostanza, sembra attingere a quella sorta di serbatoio in-vaso di oggetti semiotici costituito da tutto ciò che si presenta come “ non-detto ” del racconto, e dunque a questo si contrappone perché elabora un senso del discorso completamente diverso, secondo competenze totalmente differenti da quelle narrative. Una attinenza particolare e fondamentale del sistema descrittivo è stata individuata da Roland Barthes nel famoso saggio su *L’effet de réel*¹²⁴. Tipico degli scrittori realisti, tale “ effetto ” è finalizzato a rovesciare l’economia tradizionale del racconto secondo cui « nell’ordine del discorso ciò che è notato è per definizione notevole », perché il racconto « non conosce rumore (...) è un sistema puro, non vi è mai un’unità perduta »¹²⁵. *L’effetto di reale*, secondo Barthes, si produce quando « la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme »¹²⁶.

La descrizione insomma, in questa prospettiva, sottrae gli oggetti dall’anonimato di un ambiente “ già dato ” per citarli ma senza che la serie paradigmatica di essi riesca a correlarsi alla narrazione, senza che riesca a fungere per questa da memoria o da organizzatore. La sola funzione di una simile descrizione è di citare ciò che

¹²² Ivi, p. 59.

¹²³ Ivi, pp. 79-80.

¹²⁴ R. BARTHES, *L’effet de réel*, in « Communications », n. 11, 1968, ora in *Il brusio della lingua*, in trad. it., Torino, Einaudi, 1988, pp. 151-160.

¹²⁵ R. BARTHES, *Introduzione all’analisi del racconto*, in *L’analisi*, cit., p. 16.

¹²⁶ R. BARTHES, *L’effet...*, p. 88.

per nessun motivo potrebbe essere citato: per dimostrare come, alle spalle del *notabile* privilegiato dal racconto, c'è una serie ugualmente dicibile di oggetti che "arredano" la realtà.

Una simile prospettiva è presente anche nella novella verghiana *Malaria*.

Essa è un testo che articola il discorso descrittivo sia in funzione di memoria del racconto sia di *effetto di reale*. Alcuni dei fatti che l'enunciazione accumula nelle prime pagine ad animare il paesaggio, vanno a collocarsi in un deposito di acquisizione a cui il lettore farà ricorso appena si schiuderà il discorso narrativo attorno alle vicende di Cirino e Ammazzamogli che occupano la seconda metà della novella: sono soprattutto le annotazioni paesaggistiche che segnalano la diffusione della malaria nella campagna. Altri fatti sono riconducibili al valore semantico identificato da Barthes con l'*effetto di reale*, a volte reso ancora più esplicito dall'amplificazione del particolare in una minima trama narrativa. È il medesimo procedimento della lettura di una storia nell'immagine fissata in un quadro: ciò che l'occhio di chi descrive coglie dalla realtà e cita come esempio della ricchezza di voci e di fatti di questa, si anima di vita aneddotica, secondo quella tecnica che nella retorica classica è indicata con la figura dell'*ekfrasis*. Altre volte invece l'annotazione descrittiva prende il significato di anticipazione di più ampie sequenze narrative successive.

Il bozzetto « sulla sponda del lago, colla frasca decrepita dell'osteria appesa all'uscio, le grandi stanzacce vuote e l'oste che sonnecchia accoccolato sul limite, colla testa stretta nel fazzoletto, spiando ad ogni svegliarsi, nella campagna deserta, se arriva un passeggero assetato »¹²⁷

¹²⁷ G. VERGA, *Malaria*, in *Le novelle*, a cura di G. Tellini cit., p. 457.

enuncia un tema narrativo che sarà ripreso in modo più ampio ed organico successivamente.

In *Malaria*, secondo L. Reina, « l'elemento "scopistico" postula di essere assunto a traccia per l'intreccio e per lo sviluppo tematico entro qualsiasi contesto compositivo »¹²⁸. Lo sguardo che trascorre lungo la piana a cogliere la vita più nascosta non è soltanto l'occasione per portare alla luce tutto ciò che va a comporre l'ambiente della successiva narrazione, ma ha l'effetto di riportare « a un piano di logica quanto sembrava delegato alla causalità, restituendo al narratore funzione precipua di cooperatore al disvelamento dell'evento »¹²⁹. Ma se l'occhio che guarda sembra rimandare al ruolo classico dell'autore onnisciente in quanto è questi che gestisce la progressiva conoscenza degli oggetti della visione (come si è visto con il procedimento dell'*ekfrasis* o del sommario)¹³⁰, in realtà questa gestione è condotta, sin dall'inizio, attraverso una serrata chiamata in causa del lettore a cui è richiesta complicità e credito. La grammaticalizzazione di questa complicità si compie attraverso i segnali di coinvolgimento di chi legge nell'esperienza visiva narrata: abbiamo già citato la presenza di deittici e di pronomi di seconda persona, tutti elementi che definiscono un'enunciato emesso in una situazione condivisa da chi lo formula e da colui a cui è destinato. Se la struttura del racconto allora è organizzata attorno al significato — i modi, i ritmi — della visione, è da questa che il racconto acquista il valore non solo di mera consequenzialità per contiguità, ma piuttosto di un complesso universo di cui un'ideale esperienza

¹²⁸ L. REINA, *Malaria*, in " *Novelle rusticane* " di Giovanni Verga. *Lecture critiche...*, p. 58.

¹²⁹ Ivi, p. 59.

¹³⁰ Ivi, p. 73.

diretta, comune a chi narra e a chi legge, ha fornito la possibilità di intendere le vite, le voci, gli eventi.

Philippe Hamon costruisce, nel suo saggio, una formula intesa a schematizzare la descrizione tipo: si indica con P uno o più personaggi che introducono la descrizione, con F la funzione del personaggio rispetto all'oggetto della descrizione (egli può parlare di /agire su/guardare l'oggetto), con T - I il tema introduttivo della descrizione, a cui fa seguito un insieme composto dalla nomenclatura (enunciazione di unità componenti il tema) e dai predicati, tanto qualificativi quanto funzionali. La formula che indica i rapporti tra tali elementi sarà: $P + F + T - I (N + PRq + PRf)$ ¹³¹. La peculiarità della novella verghiana può essere colta anche in relazione a questa formula.

In *Malaria* è il tema che introduce direttamente la narrazione senza alcuna mediazione del personaggio: questi è piuttosto un altro sottotema enunciato dalla nomenclatura e dai predicativi. Ad aprire la serie della unità del sistema descrittivo è qui piuttosto un personaggio implicito, un narratore implicito secondo la terminologia narratologica. Se riscriviamo la formula Hamon con tali correzioni avremo $NI + F + T - I (N + PRq/PRf)$, con attenzione al fatto che definire il narratore come implicito allude a questa condizione: chi dà l'abbrivio alla descrizione è quella sorta di comunità ideale in cui convergono — ne condividono esperienze e discorsi — sia autori che lettori. Insomma NI è lo stesso fruitore della descrizione chiamata ad occupare la casella vuota e anonima a cui si riferisce il pronome di seconda persona, con il ruolo

¹³¹ PH. HAMON, *Cos'è una...*, p. 68. A proposito dell'applicazione di questa formula ad un testo verghiano — *Mastro don Gesualdo* —, v. G. BIASIN, *Epifanie...*, p. 112 e sg.

specifico di chi può spartire le sensazioni e le visioni narrate. Che da queste poi scaturisca il racconto, che all'interno del passaggio contemplato si attivi una vicenda di sentimenti popolari già annunciata da alcuni oggetti del paesaggio, non è altro che la sanzione che quella storia da raccontare appartiene alla natura esperita dallo scrittore e dai lettori; che quei personaggi sono i naturali protagonisti di drammi quotidiani, messi in scena sulla grande ribalta della campagna che lo sguardo ha via via svelato.

4. *La distanza per narrare: « Fantasticheria » e « Di là del mare ».*

Fantasticheria fu pubblicata sul « Fanfulla della domenica » del 24 agosto del '79 e raccolta l'anno successivo nel volume *Vita dei campi*. Se non è possibile individuare la genesi dei *Malavoglia* in questo racconto, che pure come vedremo annuncia il romanzo, è certo che le vicende compositive dei due testi scorrono insieme: « è probabile anzi che stiano insieme, che l'uno preceda l'altro una volta ancora come una *rêverie* che prepara alla narrazione, col procedimento che Verga aveva inaugurato in *Nedda*, ma anche col recupero della funzione mediatrice del narratore, tipica dei romanzi passionali »¹³². Ancora una volta la novella è strutturata in forma colloquiale e l'enunciazione è organizzata come una lunga rievocazione di un viaggio ad Acì Trezza di cui lo scrittore ripercorre le tappe, richiamandole alla memoria dell'amica di un ambiente mondano metropolitano che, a quel mondo, ha guardato con curiosità, stupore, distacco. Agli ingenui

¹³² N. BORSELLINO, *Storia...*, p. 57. La novella è in G. VERGA, *Le novelle*, a cura di G. Tellini cit., p. 161. Sulla funzione mediatrice dell'elemento fantastico in *Fantasticheria* è essenziale l'analisi di N. MEROLA, *Specchio di povertà...*, p. 99 e sg.

entusiasmi della donna dinanzi ai faraglioni, alle viuzze di paese, alle nottate di pesca, lo scrittore contrappone con accondiscenza paternalistica, con una consapevolezza disincantata ma partecipe, i tanti episodi che costellano la vita di quegli umili e che lo sguardo della turista non ha colto che di sfuggita, come fugaci apparizioni di storie all'interno di un mondo di immagini colorate e affascinanti.

Lo scrittore tenta ora di raccontarle, quelle storie, e, per indicarne la drammaticità anonima, ricorre a figure zoomorfe, a favole moralistiche: la lotta per la vita è quella della formica schiacciata dal piede umano, del pesce piccolo minacciato dal pesce più grande, dell'ostrica che il pescatore vuole staccare dallo scoglio. « Bisogna dunque dire, scrive ancora Borsellino, che le parabole esopiane della formica, dell'ostrica e del pesce vorace dissimulano nella loro colloquialità da filosofia popolare processi euristici che in realtà solo il nuovo impegno letterario aveva avviato »¹³³.

La natura fantastica di ciò che si narra è indicata programmaticamente dal titolo ed anche questo rinvia ad una contiguità compositiva della novella e del romanzo che, nella nota lettera a Paola Verduca del '78, era annunciato come una « specie di fantasmagoria della lotta per la vita »¹³⁴. Per il « vocabolario romantico »¹³⁵ vergiliano il riferimento alla fantasia ha sì una indubbia connotazione mondano-estetica — suffragata anche dal contesto colloquiale in cui quel lessico è adoperato — ma non può non indicare più letteralmente un fatto creativo che risiede nella trascendenza del dato esperienziale verso una

¹³³ N. BORSELLINO, *Storia...*, p. 59.

¹³⁴ Lettera a Salvatore Paola Verdura del 21 aprile 1878, ora in B. GHIDETTI, *Verga. Guida...*, p. 53.

¹³⁵ N. BORSELLINO, *Storia...*, p. 55.

visione più generale, emblematica, esemplare delle cose. Questo processo — già analizzato nella sua proprietà di sviluppare da una concreta immagine universi mentali e sentimentali diversi, lontani, evocati per analogie o amplificazioni del reale — è descritto nella sua dinamica proprio dalla novella che assume esplicitamente l'atto di fantasticare a proprio tema. Come si è detto il racconto è la rievocazione, dedicata ad una immaginaria interlocutrice, di quarantotto ore trascorse ad Aci Trezza. La chiusura dell'esperienza del mondo dei pescatori entro termini temporali tanto serrati contribuisce a stipare le veloci esperienze che i due viaggiatori fanno in quei luoghi, di una fitta serie di volti, fatti, gesti, osservati e depositati nella memoria più svagata e capricciosa della donna e in quella più riflessiva ed attenta dell'uomo. È questi che estrae, da quel deposito silenzioso, via via i ricordi: « Quando scriverò il libro (sul viaggio), forse voi non ci penserete più; intanto i ricordi che vi mando, così lontani da voi in ogni senso, da voi inebriata di feste e di fiori, vi faranno l'effetto di una brezza deliziosa in mezzo alle veglie ardenti del vostro eterno carnevale »¹³⁶. Quanto più viene sancita la lontananza del mondo della donna — di cui anche lo scrittore è però partecipe — da quello dei pescatori, e dunque si ribadisce la prospettiva dello « sguardo da lontano »¹³⁷, tanto più acquistano rilievo le fisionomie e i gesti dei personaggi, storie da narrare che il

¹³⁶ G. VERGA, *Le novelle*, a cura di G. Tellini cit., p. 165.

¹³⁷ Tale prospettiva è nettamente esplicitata: « ma per poter comprendere siffatta caparbieta [della vita delle forniche prese ad esempio di un tenace attaccamento all'esistenza], che è per certi aspetti eroica, bisogna farci piccini anche noi, chiudere tutto l'orizzonte fra due zolle, e guardare col microscopio le piccole cause che fanno battere i piccoli cuori. Volete metterci un occhio anche voi, a cotesta lente? voi che guardate la vita dall'altro lato del cannocchiale? Lo spettacolo vi parrà strano, e perciò forse vi diventerà » (G. VERGA, *Le novelle*, a cura di G. Tellini cit., p. 164.

discorso annuncia ma non sviluppa, accumula in un repertorio ancora oscuro, incontri che scandiscono il viaggio, ciascuno con la sua potenziale vicenda, caselle di un gioco dell'oca che se ammicca al *divertissement* mondano, al tempo stesso traccia il progetto metaletterario del sistema discorsivo produttore di racconti¹³⁸: « Vi ricordate anche di quel vecchietto che stava al timone della barca?... Quella ragazza, ad esempio, che faceva capolino dietro i vasi di basilico... Vi rammenterete con piacere che gli avete dato cento lire a quel povero vecchio. Ora rimangono quei monellucci che vi scortavano come sciacalli... »¹³⁹. Alcune di queste narrazioni potenziali raccolte dall'esperienza e inventariate dal racconto, si amplificano fino a disegnare trame più compiute, caratteri più definiti. Così per la ragazza del basilico:

il riso dei suoi occhi non sarebbe andato a finire in lagrime amare, là, nella città grande, lontana dai sassi che l'avevano vista nascere e la conoscevano, se il suo nonno non fosse morto all'ospedale, e suo padre non si fosse annegato, e tutta la sua famiglia non fosse stata dispersa da un colpo di vento che vi aveva soffiato sopra¹⁴⁰.

¹³⁸ È possibile applicare a questa particolare costruzione testuale le considerazioni di Cesare Segre sulla tecnica degli inserti narrativi del *Don Chisciotte* (v. C. SEGRE, *Rotte e spirali nel Don Chisciotte*, in *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 183-219). Può identificarsi, in rapporto all'incontro con i possibili narrativi, nel cavaliere della Mancha lo scrittore di *Fantasticheria*: « Basti notare che se il romanzo si svolge su due piani, quello dell'irrealtà donchisciottesca e quello della realtà (anzi, in base al *gentlemen's agreement* fra scrittore e lettore, della veridicità), i personaggi degli inserti appartengono a pieno titolo al piano della realtà fissato dall'autore... Gli inserti stanno poi nel romanzo a rappresentare un'altra realtà: quella dello spessore sociale. A Don Chisciotte, hidalgo povero e falso cavaliere, e al contadino Sancio, vengono accostati nell'inserti rappresentanti della nobiltà della proprietà terriera, dell'amministrazione, del clero » (pp. 191-192): ovviamente nella novella verghiana la prospettiva della realtà sociale è rovesciata.

¹³⁹ G. VERGA, *Le novelle*, a cura di G. Tellini cit., pp. 165-169.

¹⁴⁰ Ivi, p. 166-168.

La pagina introduce uno scorcio narrativo di maggior durata, che ripercorre, ma ancora in sintesi, la vicenda amara della dissoluzione della famiglia.

I lettori di Verga, due anni dopo, apprenderanno in modo articolato la storia dei Malavoglia e sapranno che la ragazza del basilico, intravista dalla spensierata protagonista di *Fantasticheria*, è Lia, di cui il romanzo dell'81 racconterà di come assista via via alla morte del padre e del nonno e all'arresto di un fratello, alla dispersione del microcosmo della casa del nespolo.

Tutto ciò evocato nel ricordo della vacanza ad Aci Trezza: vista a distanza, psicologica e temporale, messa accanto a tante altre possibili storie, quella dei Malavoglia ora appare come una costruzione immaginosa che viene elaborata da un frammento di realtà colto nel suo colore, nella sua "verità". Il dato dell'esperienza è l'occasione per ripensare, immaginare quello che c'è "dietro" di esso, per dipanare il filo di esistenze che affiorano come minute decorazioni d'ambiente.

Ma questi ambienti colti da lontano, oggetti di riflessione e rievocazione, queste figure afferrate nella loro febbrile esistenza che potrebbero, tutte, divenire protagoniste di una narrazione romanzesca, ritornano nel grande testo delle novelle verghiane. Se *Fantasticheria* apriva, nell'edizione Treves dell'80, il volume *Vita dei campi*, la raccolta successiva *Novelle rusticane*, edita a Torino da Casanova nell'83, è chiusa, in perfetta simmetria, da una altra singolare narrazione, quella della novella *Di là del mare*, apparsa per la prima volta in volume.

Come *Fantasticheria* era il racconto di un incontro col mondo dei pescatori siciliani, questo invece è il racconto di un addio. L'addio tra due amanti, protagonisti di una vicenda appena allusa, di cui la novella descrive

l'epilogo: ma soprattutto addio della donna al paesaggio catanese che è stato cornice di tanti fatti, personaggi. L'uomo accompagna l'amante fino a Messina da dove partirà per il "continente": la commozione dei saluti avvolge di liricità anche i luoghi che entrambi continuano a vedere dalla nave, mentre bordeggia la costa. Ma sono luoghi che, come ridestati dagli sguardi, riacquistano il proprio nome e la propria vita:

Pareva che quei luoghi si animassero dei personaggi della leggenda, mentre egli li accennava ad uno ad uno. Colà la Malaria; su quel versante dell'Etna il paesetto dove la libertà irruppe come una vendetta; laggiù gli umili drammi del Mistero, e la giustizia ironica di don Licciu Papa¹⁴¹.

Le storie che Verga ha narrato in altre novelle della raccolta (*Malaria, Libertà, Don Licciu Papa, il Mistero*) qui ritornano fissate nei loro spazi che ora hanno denominazioni precise, sono oggetto di un'esperienza che è esterna a quei fatti, li contempla da lontano, nell'acquisizione di un ricordo, nell'emozione del riaffiorare di un vissuto che ora è *già dato*, esattamente come *già dato* era, in *Fantastiche*, il mondo evocato dagli sguardi gettati per le viuzze di Acì Trezza. Come se interi mondi narrativi riaffiorassero dalla loro condizione originaria, archetipica: quella di un paesaggio che può esser colto, nella sua realtà mitica, senza tempo, a guardarlo da tanta distanza, da un osservatore distaccato, forse coinvolto nell'emozione della memoria ma decisamente appartenente ad un mondo diverso.

La donna è la testimonianza di una lontananza necessaria alla visione d'insieme, al ricordo dei particolari: condizione paradossale ed amara — che è poi la medesi-

¹⁴¹ Ivi, p. 421.

ma del narratore ambigualmente oscillante tra la malinconia di chi resta e la mondanità agrodolce di chi sa tante cose sul mondo —, quella di una conoscenza che può focalizzarsi ed essere integrata nel vissuto solo a prezzo del distacco e della distanza.

Nel ricordo dell'uomo e della donna tanti luoghi attraversati, intravisti, immaginati. La misura della passione, privata e "diversa", si proietta, in contrasto, sui mondi evocati:

Indulgiavano a tarda sera, per veder morire il giorno sulle vette dei monti, quando i vetri si accendevano a un tratto e scoprivano casupole lontane... Al tornare dell'inverno il cespuglio sarebbe scomparso e il sole e la notte si sarebbero alternati ancora sui sassi nudi e tristi, umidi di pioggia. Così erano scomparsi il casolare del gesso, e l'osteria di "Ammazzamogli" in cima al monticello deserto. Soltanto le rovine sbocconcellate si disegnavano nere nella porpora del tramonto. Il Biviere si stendeva sempre in fondo alla pianura come uno specchio appannato. Più in qua i vasti campi di Mazzarò, i folti oliveti grigi su cui il tramonto scendeva più fosco, le vigne verdi, i pascoli sconfinati che svanivano nella gloria dell'occidente, sul cocuzzolo dei monti; e dell'altra gente si affacciava ancora sugli usci delle fattorie grandi come villaggi, per vedere passare degli altri viandanti. Nessuno sapeva più di Cirino, di Compare Carmine, o di altri¹⁴².

L'Ammazzamogli di *Malaria* è ora, con Cirino e Carmine, altri volti scoperti della descrizione del paesaggio malarico, ritornato nella condizione di pura natura anonima da cui può solo ridestare il racconto, come già precedentemente l'aveva ridestato.

Di là del mare costruisce tutta la propria narrazione sulla figura dell'allontanamento: fisico, nello spazio, psicologico nella memoria, sociale nella gerarchia di classe.

¹⁴² Ivi, pp. 423-424.

La condizione indicata nel titolo se da un lato, sul piano del contenuto mondano-sentimentale, allude al distacco di due amanti, sul piano, metanarrativo, in una sorta di sintesi riflessiva sugli oggetti del racconto e sullo stesso processo della loro oggettivazione, indica con precisione il luogo da cui è possibile tale oggettivazione, il punto lontano da cui lo sguardo può cogliere una visione più ampia e più vera delle cose. Soprattutto è da sottolineare la grande maestria con cui Verga, attraverso queste due novelle, compone il quadro d'insieme della sua poetica circoscrivendo con un viaggio, con un arrivo e una partenza, tutta la serie dei racconti dedicati al mondo rusticano. La "cornice" già disegnata in *Nedda*, il fantastico dinanzi al focolare che creava uno stacco ideologico e narrativo rispetto alla materia novellistica, qui si amplifica e struttura due raccolte di prose che, nel giro di tre anni, disegnano una prospettiva radicalmente nuova del mondo verista, delle sue voci, dei suoi personaggi. Simmetricamente l'approccio narrativo all'universo rusticano accompagna la scoperta che di quel mondo fa un personaggio di ceto sociale superiore, che vive nel "continente" e che, a quell'ambiente, a quella vita, ritorna, facendo ripiombare nel silenzio di una natura sempre uguale a sé stessa, le "leggende" che ha fatto mano a mano rivivere. L'idea romantica dell'arte che salva i valori dall'oblio, assicurando loro vera eternità, si riformula nella visione verista di un mondo che pulsa di vitalità materiale, dalla quale la narrazione coglie alcune forme esemplari, le estrapola, per studiarle e analizzarle, dal *continuum* sempre uguale della natura.

Non è un caso che la raccolta di novelle successive *Per le vie*, apparsa nel luglio dell'83 ma in preparazione già da tempo, sia destinata al disegno di quelle *tranches de vie* metropolitane, milanesi, che Capuana annunciava sul

« Fanfulla della domenica », il 14 gennaio di quell'anno: « Pare che colle *Novelle rusticane* lo scrittore voglia prendere congedo dalla sua Sicilia. Il suo occhio osservatore ha già tolto di mira la vita bassa della città e un giorno o l'altro lo vedremo comparire con un volume di *Novelle Milanesi* che faranno un bel riscontro a questi meravigliosi quadretti della vita siciliana: il processo artistico dell'*impersonalità* conterà senza dubbio un trionfo di più »¹⁴³. Il narratore ha dunque seguito la donna amata *di là del mare*: continuerà a guardare, dall'osservatorio "coscienzioso" della propria condizione, le storie degli umili.

La novella che apre *Per le vie, Il bastione di Manforte* (con allusione ad un preciso dato biografico verghiano, la sua residenza milanese proprio presso quelle mura), riprende il tema programmatico della visione di un paesaggio al cui interno si muovono — ancora anonimi e silenziosi ma già individuati in gesti e atteggiamenti che anticipano, a chi guarda, eventi di cui si parlerà — i protagonisti di alcune delle novelle che il lettore incontrerà via via nel volume. Ancora l'effetto "scopistico" conduce progressivamente la descrizione a scoprire la febbrile realtà metropolitana, muovendo da una finestra che si apre su quella realtà, ne ritaglia gli eventi da osservare mano a mano (« Nel vano della finestra s'incorniciano i castagni d'India del viale... »)¹⁴⁴. Ma qui, sia pur figurata nella superiorità fisica del narratore che guarda dall'alto della finestra, la lontananza appare meno radicale, meno irriducibile di quella che si offre allo sguardo del passeggero della nave che si allontana. Qui il racconto colma lo

¹⁴³ Citato ivi, p. 537.

¹⁴⁴ G. VERGA, *Le novelle*, vol. II, ed. cit., p. 541. Importante, anche nella presente prospettiva, la presentazione di E. Sanguineti a G. VERGA, *Racconti milanesi*, Bologna, Cappelli, 1979.

spazio che si distende tra le diverse classi sociali; là, in *Di là del mare*, esso riempie solo parzialmente le distanze che si aprono sul paesaggio della natura. Qui l'esperienza è quotidiana e il linguaggio non s'accampa con la sua profonda alterità come accade per le novelle rustiche dove l'esperienza è intensamente straniante, pone rigorosamente il problema di conoscere e far parlare ciò che è diverso. Si potrebbe essere tentati di leggere il dittico novellistico costituito da *Fantasticheria* e *Di là del mare* con gli strumenti interpretativi del sociologismo volgare e allora si potrebbe parlare della signora stupita e curiosa presente nelle due novelle come di una figura del pubblico a cui il racconto verghiano è destinato e del narratore, ambiguo tra la comprensione dell'inquietudine capricciosa della donna e la coscienza profonda della difficile sopravvivenza di quei "vinti", come figura dell'intellettuale borghese, mediatore tra la propria classe e la realtà "esotica" ma autentica, dunque oggetto di conoscenza "scientifica", del mondo degli umili. Ma se si vuol superare la schematicità di categorie che non spiegano quasi nulla del sistema narrativo verghiano, occorre vedere i rapporti così identificati in relazione alle modalità e alle prospettive del racconto. Troppo spesso si è ritenuta "debole" la coscienza critica di Verga e incoerente la sua riflessione di poetica per riuscire a mettere a fuoco con precisione le valenze metanarrative di alcuni suoi testi.

Il dittico novellistico in esame pone uno specifico problema di materia narrativa, di linguaggio del racconto. La narrazione vi si presenta come affermazione di una realtà lontana e diversa che la distanza permette di cogliere nei suoi tratti più generali, "naturali". La natura dunque a cui Verga dà voce è lo spazio originario del

già dato: in essa i fatti si depositano in attesa di essere narrati « con l'efficacia dell'esser stato »¹⁴⁵. Quando la narrazione li evoca, quella ribalta si illumina e la messa in scena delle voci e delle azioni riproduce le dinamiche esistenziali che da sempre si agitano inascoltate: la realtà di questi fatti, di queste voci, è nella loro duplice, contraddittoria condizione. Appartenere al mondo senza storia e senza linguaggio della natura, comporsi nel paesaggio silenzioso di cui l'occhio più attento può scorgere i più segreti particolari; e, d'altra parte, appartenere allo universo rappresentativo che il racconto fa rivivere, poter salire in scena con tutta la vivacità della propria lingua e cultura. La realtà dell'evento è nell'essere osservato e nel far ascoltare la proprio voce; la condizione dello scrittore è nel cogliere l'oggettività dei fatti, farsi in disparte per lasciare udire l'idioma; l'autenticità del racconto è nel ricostruire il dialogo dei linguaggi, delle culture, delle visioni del mondo.

5. *Lo sguardo dal di fuori: « Lacrymae rerum ».*

Lacrymae rerum apparve il 14 dicembre 1884 sul « Fanfulla della domenica » e poi, nell'87, nel volume *Vagabondaggio*, edito da Barbèra, ultima della serie delle novelle raccolte. Se il titolo latino ha come referente diretto il verso virgiliano *sunt lacrymae rerum et mentem mortalia tangunt* (*Eneide*, I, 462), che riferisce le parole di Enea contemplante scene della distruzione di Troia effigiata nel tempio cartaginese, poteva suonare forte per Verga la conclusione della conferenza che De Sanctis aveva tenuto a Napoli il 15 giugno del '76 su *Zola e l' "Assommoir"*: « Se io volessi ora lasciare qualche ricordo alla

¹⁴⁵ Dalla lettera dedicatoria di *L'amante di Gramigna* a S. Farina: v. *infra*, p. 37.

gioventù, dico che il momento della nuova arte non è più contemplazione, il pensiero impotente di Amleto, ma è azione, il Faust rifatto giovane; e dico che il motto di un'arte seria è questo: poco parlare noi, e far molto parlare le cose. *Sunt lacrimae rerum*. Dateci le lacrime delle cose e risparmiateci le lacrime vostre»¹⁴⁶. Le "lacrime delle cose" sono le storie dolorose che gli oggetti vivono e narrano. In tutta questa novella non c'è alcuna voce al di là di quella narrante, solo i gesti e i movimenti che un osservatore attento può osservare all'interno di una casa sconosciuta di cui è raccontata minutamente la vita quotidiana:

alla finestra dirimpetto, si vedeva sempre il lume che vegliava la notte — le lunghe notti piovose d'inverno, e quando la luna di marzo, ancora fredda, imbiancava la facciata della casa silenziosa. La stanza era gialla, con una meschina tenda di velo appesa alla finestra. A volte vi apparivano dietro delle ombre nere, che si dileguavano rapidamente¹⁴⁷.

Il discorso narrativo disegna con abilità una situazione esemplare delle teorizzazioni verghiane, ma più latamente veriste, sulla tecnica del romanzo.

Verga, conseguentemente d'altronde ad un filo emotivo che lega tutte le novelle di questa raccolta, salda la istanza stilistico-narrativa — della rappresentazione delle

¹⁴⁶ F. DE SANCTIS, *Zola e L'Assomoir*, ora in *L'arte...*, pp. 432-453; la citazione è da p. 453. La novella verghiana è in G. VERGA, *Le novelle*, a cura di G. Tellini..., vol. II, pp. 214-222. Un raffronto tra la redazione apparsa sul «Fanfulla» e quella apparsa in volume — raffronto che peraltro non produce risultati importanti — in G. P. MARCHI, *Concordanze...*, p. 116 e sg. Per altra bibliografia sulla novella, v. G. VERGA, *Le novelle*, a cura di G. Tellini, p. 214, n. 1. Cfr. anche E. ZAMARRA, *Edizioni comparate e ricognizioni linguistico-stilistiche della "Lacrymae rerum" verghiana*, in «Annali FM», n. 1-2, 1983, pp. 147-173.

¹⁴⁷ Ivi, p. 214.

condizioni stesse del narrare e della loro genesi — ai temi esistenziali che qui si affermano, tingendosi di pessimismo ed amarezza, nella coscienza della finitezza delle cose umane e dell'impossibilità di salvarne i valori affettivi ed emotivi. È la proiezione del piano metanarrativo (così rigoroso da rischiare di apparire, a tratti, la realizzazione da laboratorio di un processo artistico tanto dibattuto e studiato in sede teorica) su quello lirico di una evocazione crepuscolare delle illusioni umane. Qui Verga « associa — scrive Nicola Merola — a uno stile di vita e a un destino che sembra riguardare tutti senza eccezioni una sua lontana intuizione del narrare come resa e passività, esposizione al narratore degli oggetti »¹⁴⁸.

Certo il registro narrativo è ora meno disposto, sul piano stilistico, ad una silenziosa arrendevolezza agli oggetti, meno controllato è l'atteggiamento del linguaggio che mette in scena questa vicenda quotidiana. Una effusività liricheggiante appesantisce la frase descrittiva enfatizzando quella dinamica di "scoperta" del mondo che, come abbiamo visto da altre pagine verghiane, si pone quale valore fondante del sistema narrativo: « Nel silenzio alto dell'ora tarda, dietro quei vetri lucenti sulla facciata bianca di luna sembravano indovinarsi delle invocazioni deliranti »¹⁴⁹. L'abbondante aggettivazione contrasta con la essenzialità del registro narrativo e finisce, proprio a causa di un equilibrio non raggiunto o raggiunto precariamente, col sottolineare la suggestiva povertà dei fatti e delle azioni attraverso cui si costruisce il racconto¹⁵⁰.

¹⁴⁸ N. MEROLA, Introduzione a G. VERGA, *Le novelle*, ed. cit., p. LX.

¹⁴⁹ G. VERGA, *Le novelle*, a cura di G. Tellini cit., p. 216.

¹⁵⁰ L'essenzialità lirica ed evocativa della poesia di Pascoli ripropone in chiave simbolica la situazione di una vicenda umana narrata attraverso le luci e i movimenti che animano un appartamento osservato nella quiete notturna. *Il gelsomino notturno*, dai *Canti di Castelvecchio*, propone un allusivo nesso narrativo nelle immagini della casa ora illumi-

Ma ciò che permette il controllo dell'enfasi della descrizione è la struttura stessa del racconto, solidissima e rigorosa. Tra l'altro va considerato il contrasto studiato tra la fissità spaziale di questa novella, dove il racconto diviene racconto della temporalità dello spazio, e il movimento delle avventure picaresche narrate nella novella che dà il titolo all'intera raccolta, *Vagabondaggio*. In questa il racconto è, al contrario, narrazione dinamica dello spazio, appunto del vagabondare, all'interno di una prospettiva temporale che appare immobile per la ricorsività dei dati memoriali: « Nanni Lasca, da ragazzo, non si rammentava altro: suo padre, compare Cosimo, che tirava la fune della chiatta sul Simeto »¹⁵¹. Nell'ultima novella della raccolta, il respiro narrativo si cristallizza nell'attenzione dello sguardo rivolto al microcosmo della casa: si ha una massima concentrazione di attesa in una dimensione apparentemente povera di eventi, qual'è la vita dell'edificio vista dall'esterno. Eppure proprio in questa chiusura delle prospettive, Verga mette in scena, nei termini più scrupolosamente oggettivi, il proprio « disperato pessimismo nihilistico »¹⁵².

Questo atteggiamento sentimentale risulta evidente a leggere la struttura di *Lacrymae rerum* in contrapposizione con i processi della conoscenza e del ricordo disegnati in *Di là del mare*. Se in quella novella il registro descrittivo metteva in scena i frammenti di vita che gli

nata ora al buio: « splende un lume là nella sala /... Passa il lume su per la scala. / Brilla al primo piano: s'è spento... ». Ma al di là di qualsiasi ipotetico rapporto tra la novella verghiana e questo testo, è evidente la suggestione lirico-evocativa insita nel tema della « vita osservata da lontano », suggestione che, in *Lacrymae rerum*, si scontra con una volontà di poetica tutta tesa in direzione opposta, all'adesione completa e "oggettiva" alle cose e ai fatti di cui esse sono protagoniste.

¹⁵¹ G. VERGA, *Vagabondaggio*, in *Le novelle*, a cura di G. Tellini..., vol. II, p. 57.

¹⁵² N. MEROLA, Introduzione a G. VERGA, *Le Novelle*, ed. cit., p. LX.

si offrivano, nella storia della casa raccontata in questa più tarda raccolta la prospettiva è radicalmente mutata. Non più uno spazio vitalisticamente immaginato, che raccoglie l'attività febbrile di tanti individui, vite piene di voci, gesti, avvenimenti, con un'idea derwiniana della storia accesa dei valori esistenziali di una lotta per la sopravvivenza che l'arte, trasformandola nel ricordo, amplifica. Ora invece tutto pare macerarsi in una consunzione totale che annulla la possibile durata di ogni segno umano per ribadire la continuità meccanica delle cose, la loro capacità di farsi occasionali e precarie portatrici delle vicende di vite svoltesi attorno ad esse. Insomma per il Verga di *Vagabondaggio* i toni del reale appaiono connotati da una più dimessa e rassegnata attitudine psicologica: le "lacrime delle cose" non sono, come ad esempio nella concezione dell'arte e della vita espressa nella conferenza desanctisiana che pure ad esse si richiama, lo zoccolo irriducibile di storie umane che vi depositano i segni delle proprie sofferenze e delle proprie lotte; sono piuttosto gli echi precari, che gli oggetti registrano nella loro indifferenza, di storie che nascono e svaniscono, senza epica ed eroismi, ma destinate a spegnersi malinconicamente, non lasciando alcuna traccia di valori che non siano illusori, vani.

Tale atteggiamento di Verga si veste di una forma narrativa di grande fascino. Colui che narra è un puro occhio che registra quanto accade nella casa al di là della strada: annota le luci, i movimenti delle ombre che vi si intravedono; i rumori che ne giungono. Tutte queste cose, seguite nell'arco di giornate, di stagioni, compongono storie minime di vite quotidiane che, in quello spazio, si alternano, abbandonandovi indizi di gioie e dolori, di speranze e di morte. L'edificio, puro contenitore di eventi, si trasforma via via attorno ad essi, muta i propri trat-

ti: i colori che tralucono dalle finestre, le imposte aperte o chiuse, le luci vivide o tenui. Riferisce i fatti attraverso la mediazione delle cose, grazie ad un muto alfabeto che l'occhio attento non ha difficoltà a decodificare. Un linguaggio spoglio, essenziale che sarebbe totalmente aderente agli oggetti se lo scrittore non si squilibrasse spesso, come abbiamo visto, a tradurlo in narrazione. Ma ciò su cui occorre soprattutto soffermare l'attenzione è la consequenzialità del racconto, qui rappresentata così accuratamente nel suo farsi, nel suo strutturarsi secondo un senso, da potersi affermare che l'intera novella non è altro in fondo che il racconto della nascita del racconto.

Qui la prospettiva è evidentemente ben diversa dall'altro testo di cui si erano indicate analoghe valenze metanarrative, *Cos'è il re*. Se lì la genesi della narrazione era considerata all'interno di una esperienza diretta dei fatti che li formalizzava in storia raccontata, qui tale genesi è colta dal versante dell'osservatore che raccoglie passivamente le vicende — l'altro polo insomma della poetica verghiana, l'occhio che guarda accanto alla voce che parla — e che le giustappone per produrre la forma del racconto. È essenziale che, di per sé, tutto ciò che accade nella casa non sia un "fatto", non si strutturi immediatamente in evento: non sono un fatto le luci che si accendono o spengono, o le ombre che appaiono dietro le imposte. Il "fatto" si compie quando lo sguardo, che raccoglie tutti questi segnali, li organizza sul filo della linearità temporale dando ad essi un preliminare valore diacronico, un senso che deriva dal loro svolgimento in successione. In tal modo si crea una lunga sequenza di micro-eventi che l'osservatore compone e scandisce in macro-eventi, con un potere di discrezionalità che solo in parte è suggerito dai micro-eventi stessi, ma che in realtà deriva dalla capacità dell'osservatore, ora

narratore, di comprendere il linguaggio delle cose, come queste possano porsi quali mediazioni semiotiche di eventi umani. Il racconto allora non è altro che l'esito di questa « osservazione coscenziosa » che del mondo compie lo scrittore, ma a partire da una struttura di “pre-comprensione” — nei termini di Ricoeur — che sola permette di cogliere la forma “perfetta” del linguaggio estetico, la “forma vivente” di tanti dibattiti veristi. Ovviamente tale “pre-comprensione” non è una prerogativa originale dello scrittore, ma nasce dalla sua conoscenza della semiotica degli oggetti e del rapporto di questi con le vicende umane. La lettura dei fatti e la loro riproduzione nel racconto è qui un problema di decodificazione di una lingua-oggetto e di ricodificazione di una lingua seconda. La scommessa vincente è, per Verga, quella di una letteratura che sa parlare degli uomini attraverso le cose, al di là delle voci umane: una letteratura cioè che aderisca al mondo della materia per rilevarne la storia più vera e concreta.

Il pessimismo di Verga lo spinge ora a riscrivere radicalmente la teoria dell'impersonalità dell'opera, proprio quando gli strumenti stilistici sembravano aver perso quel supremo equilibrio narrativo che aveva fondato i migliori esempi di autonomia del racconto. Ora lo scrittore sembra tendere a quell'impersonalità che scaturisce da un dialogo delle cose, il quale faccia a meno degli uomini, della loro voce, della loro visione del mondo. In fondo, sembra dire Verga, le vicende umane sono più autentiche se raccontate direttamente dagli oggetti che ad esse hanno servito: questi sono più duraturi e sinceri, quelle incerte, mutevoli. Questi rimangono, quelle svaniscono: il racconto si affida alla sobria memoria delle cose, al loro linguaggio essenziale; si informa a tali caratteristiche di immediatezza comunicativa, di assoluta og-

gettività. È questa, poi, destinata a rimanere, nel mondo e nel racconto, quando le voci dei personaggi si rivelano precarie ed incerte. La narrazione vivrà la vita delle cose, la loro durata, si chiuderà quando anche le cose spariranno per lasciare il posto ad altro.

La novella si conclude su un'accento vitalistico che descrive come ancora si compiano gli eventi della natura mentre le cose a loro volta scompaiono e con esse i ricordi umani:

La carta gialla ricompariva sotto la tappezzeria lacerata, il segno del letto e le macchie scure, i chiodi sul camino a cui era appeso il grande specchio dorato, il campanello ciondoloni sull'uscio della scala spalancato. Il vento vi faceva turbinare la polvere, la pioggia le inondava, il sole vi rideva ancora sulle pitture, gialle, verdi, azzurre; la luna e la luce dei lampioni vi entravano ogni notte, si posavano sulla macchia unta del letto, sui fiorami dorati del salottino misterioso, scendendo sempre, di mano in mano che il piccone dei muratori si mangiava le rovine¹⁵³.

In questa dialettica pessimistica tra natura e mondo, tra eventi naturali ed eventi umani, con una polarizzazione inconciliabile di temi che prima si erano ritenuti commensurabili e rapportabili, si fissa la poetica del verismo verghiano: la sperimentazione narrativa ora approda, con il *Gesualdo*, alla storia di una sconfitta che è in primo luogo individuale più che sconfitta di un mondo, di una classe, di un linguaggio. E se le esperienze teatrali riproponevano con successo le problematiche dell'oggettività e della impersonalità della rappresentazione, l'universo del racconto si ferma sulle forme canoniche della grande stagio-

¹⁵³ G. VERGA, *Le novelle*, a cura di G. Tellini..., p. 220. Sul tempo come cancellazione delle cose e dei ricordi, v. P. DE MEIJER, *Costanti...*, p. 121 e sg.

ne verista, ripensate e riformulate più e più volte, da quella solitudine crepuscolare che Renato Serra evocava nel '14: « Qualcuno è lontano, in un 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 »¹⁵⁴.

¹⁵⁴ R. SERRA, *Le Lettere*, Roma, Bontempelli, 1914, p. 106.

INDICE

Introduzione	7
Cap. I - Un'idea di realismo	13
Cap. II - L'universo del fatto	31
1. <i>Tempo dell'accadere, tempo del narrare</i> (p. 31); 2. <i>Dal fatto al racconto: « Cos'è il re »</i> (p. 60).	
Cap. III - Il racconto come artificio oggettivo	69
1. <i>Una poetica della distanza</i> (p. 69); 2. <i>Racconto e rappresentazione: « Pentolaccia »</i> (p. 133); 3. <i>Percorsi dell'ekfrasis: « Malaria »</i> (p. 141); 4. <i>La distanza per narrare: « Fantasticheria » e « Di là del mare »</i> (p. 147); 5. <i>Lo sguardo dal di fuori: « Lacrymae rerum »</i> (p. 157).	

Ristampa
aprile 1995
Tipolitografia S. Squeglia
Catania