

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

SERIE CONVEGNI

N. 3

I MALAVOGLIA



CATANIA

1982

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

SERIE CONVEGNI

N. 3

I MALAVOGLIA

Atti del Congresso Internazionale di Studi

Catania, 26-28 novembre 1981

*

COPIA OMAGGIO.

FUORI COMMERCIO - Esente da IVA

Art. 2 n. 8 lett. c) del DPR 26-10-73 n. 633

CATANIA

1982

La stampa degli *Atti* del Congresso è stata realizzata con il contributo dell'Assessorato ai Beni Culturali, Ambientali e Pubblica Istruzione della Regione Siciliana

Proprietà letteraria riservata

1982 - FONDAZIONE VERGA - Piazza Stesicoro, 29 - Catania

SALUTO DEL PROF. GASPARE RODOLICO
MAGNIFICO RETTORE DELL'UNIVERSITÀ DI CATANIA
PRESIDENTE DELLA FONDAZIONE VERGA

Eccellenze,

Signore e Signori,

la presente occasione è certamente straordinaria: cade quest'anno il centenario dei Malavoglia uscito a Milano nei tipi di Treves nel gennaio 1881. Nessuna ricorrenza poteva presentarsi più degna di essere celebrata dalla Fondazione Verga appena ai primi anni dalla sua istituzione, né poteva essere ricordata in modo diverso, se non chiamando, secondo la propria tradizione e la propria vocazione, ad un incontro di studio le personalità più eminenti della critica italiana e dell'italianistica straniera e proponendo come oggetto di riflessione critica proprio I Malavoglia, una delle opere più significative della nostra storia letteraria e di più alta poesia del mondo moderno.

A nessuno sfuggerà il singolare interesse di questo momento di pausa e di riconsiderazione: i cento anni della esistenza dei Malavoglia contano non tanto come testimonianza della mutevole fortuna d'un testo narrativo, quanto per la puntualità con la quale su questo prima straordinario si sono riflesse, a volte amplificandosi, a volte attenuandosi, ma sempre comunque rispecchiandosi con inquieta sensibilità le più diverse e molteplici e complesse vicissitudini della nostra ultima storia letteraria, un testo cioè, col quale si sono dovute misurare e con il quale hanno dovuto fare i conti, in fatto di conservazione o di innovazione, le esperienze così disuguali della nostra arte della scrittura e della nostra immaginazione narrativa, in breve del romanzo moderno, degli ultimi cento anni. A rendere straordinario questo lasso di tempo basterebbero le pagine più sconvolgenti

della nostra storia civile e le più irrequiete della nostra storia intellettuale.

Il riferimento a Verga, e soprattutto al Verga dei Malavoglia, è stato costante ed ineludibile, sottinteso o esplicito che fosse, come pietra angolare, attorno alla quale il destino del moderno raccontare le « storie » inventate ha girato una svolta decisiva. Ripensare i momenti più salienti o più riposti di questo confronto, come si accinge a fare questo Convegno Internazionale, ha il senso e il peso di un bilancio utile e fruttuoso, aperto, come s'è detto, nelle due direzioni opposte e convergenti, nell'un verso come riconoscimento e sopravvivenza dei valori intrinseci del romanzo, e nell'altro come termine di paragone e di misura della nostra narrativa e della capacità critica della nostra cultura nel periodo breve ma intenso di questi cento anni.

Per onorare con severa solennità questo felice anniversario, l'Università di Catania apre oggi alla Fondazione Verga la prestigiosa sede della sua Aula Magna, sicura di corrispondere al suo secolare mandato di promuovere e realizzare ogni iniziativa di avanzamento della ricerca scientifica e di qualificazione morale della comunità civile nella quale essa opera.

Del resto, la destinataria di tale riconoscimento è la Fondazione Verga, che è essa stessa figlia di questo Ateneo, che l'ha promossa ed istituita insieme con la Società di Storia Patria per la Sicilia Orientale, ed alla quale ha chiamato a partecipare il Comune di Catania e la Provincia di Catania in un doveroso omaggio di questa terra, che Giovanni Verga descrisse con tanto struggente amore.

E questa istituzione, alla quale l'Università guarda con fattiva predilezione, ha essa stessa promosso l'iniziativa di dare finalmente al nostro Paese tutte le opere di Giovanni Verga nella loro stesura originaria e di raccogliere organicamente il suo epistolario: è di qualche mese fa la richiesta della Fondazione per una Edizione Nazionale delle opere dello scrittore; è del 25 febbraio 1981 il decreto del Presidente della Repubblica con il quale si istituisce il Comitato per l'Edizione Nazionale delle opere di Giovanni Verga, con sede a Catania presso la Fondazione. Per onorare nel più alto grado e durevolmente la memoria del Verga nessun monumento può eguagliare questo, per prestigio celebrativo e per rigore scientifico.

E che questa proposta sia stata avanzata dalla Fondazione depone a favore della serietà del suo operare; che ad essa sia stata affi-

data la sede del Comitato Nazionale costituisce il sostanziale riconoscimento della sua funzione; che infine buona parte del suo Consiglio Scientifico faccia parte del Comitato Nazionale e che a presiedere quest'ultimo sia stato designato lo stesso presidente del Consiglio Scientifico della Fondazione, prof. Francesco Branciforti, significa che essa s'è posta sulla prima linea nell'impegno gravoso, per delicatezza e complessità di problemi, di restituire il testo genuino delle opere di Giovanni Verga.

Cento anni sono troppi per un simile tributo? Forse è vero (ma quelli che scottano sono in verità gli ultimi venti o trenta); e tuttavia bisogna salutare con soddisfazione il fatto che la celebrazione odierna non porta fanfare e bandiere, ma un convegno di studi e progetti di ricerca scientifica.

Per tutte queste ragioni l'occasione di oggi è straordinaria. E a sottolinearlo lasciate che sia il Rettore di questo Ateneo, che vi accoglie con festosa amicizia; e ad auspicarlo, per risultati fecondi, sia il Rettore medesimo nella veste di Presidente della Fondazione, al cui invito avete risposto con tanta generosa partecipazione, quasi a ideale remunerazione che tutti noi dobbiamo all'amico e collega Branciforti, che della Fondazione sin dall'inizio è stato l'animatore instancabile ed intransigente e del presente Congresso è l'organizzatore tenace e puntiglioso. Voglio sperare che ognuno di voi porti con sé, in Italia e fuori, il ricordo e la nostalgia di un felice soggiorno catanese di lavoro.

INTRODUZIONE

GIORGIO PETROCCHI

I MALAVOGLIA NEL CENTENARIO

Il mio unico compito, nella presente circostanza e dunque al fine di introdurre le laboriose giornate di studio sui *Malavoglia*, è quello di ringraziare le Autorità convenute e il comitato organizzativo del convegno, e uno per tutto l'amico carissimo Francesco Branciforti, il quale tanto si adopera per gli studi verghiani nella sua duplice veste di Presidente del Consiglio Scientifico della Fondazione Giovanni Verga e di Presidente del Comitato per l'Edizione Nazionale delle opere di Verga: incombenze che egli e tutti i membri dei consigli e comitati dell'una e dell'altra iniziativa, veramente di grande rilievo nazionale, assolvono in una perfetta osmosi di collaborazione, facilitata dalla compresenza nell'uno e nell'altro ente e comitato di alcune personalità alle quali va la riconoscenza di quanti attendono allo studio dell'opera verghiana, in Italia e all'estero.

Attribuirmi altro compito, oggi, sarebbe pretenzioso o pretestuoso o semplicemente supervacaneo: come se sopra un classico antico su cui s'è determinata la nostra formazione letteraria, s'è costituito il nostro interesse alla cultura, ci si potesse intrattenere in pochi minuti nella illusione di riuscire a porre in ordine qualche riflessione anche se sporadica o settoriale. Il che è impossibile. *I Malavoglia* sono ben più che un punto di riferimento, piuttosto il centro d'una civiltà in uno dei suoi periodi più incerti e travagliosi. In quell'anno 1881 (e i contemporanei non potevano accorgersene, attratti da illusioni o conflitti, da miraggi o da sconforti pur per rimanere soltanto nel campo delle lettere) l'asse della civiltà europea si sposta sulla « strada vecchia di Trezza » e vi permane per qualche tempo; lo « studio sincero e spassionato » di Verga è tuttavia destinato a permanere una costante del modo di far cultura, non soltanto di redigere un romanzo moderno, nella storia nazionale italiana. Il preambolo del 19 gennaio si distacca da semplice prean-

nuncio d'un completo ciclo narrativo, per assumere la funzione, purtroppo non recata a termine, d'un programma d'analisi della società contemporanea ben al di là dell'orizzonte tra l'Ognina e Aci Castello, e che si conferisce l'onere di rappresentare tutt'intera la realtà di quel periodo e d'ogni epoca: la realtà fissata nei limiti storici di coloro che « la corrente ha deposti sulla riva, dopo averli travolti e annegati », è una realtà che non si definisce tra confini cronologici, tra termini di spazio, ma possiede uno spessore tale da disancorarsi di per sé sola da quel tanto di contingente e di datato che pur ogni opera letteraria reca con sé e di cui non riesce ad affrancarsi, per quanto elevato possa essere il pregio dell'esecuzione.

Ciò non vuol dire che *I Malavoglia* siano più di quello che hanno da essere, ma che il nostro sentirci contemporanei, il nostro vivere una realtà socialmente sperequata se non devastata, l'amore per il Sud, l'aderenza a tutti i problemi della società meridionale, ma più d'ogni altro dato di fatto il rispecchiarci in un *continuum* di patimenti e di contraddizioni, di destini avversi e di disperazioni affidano alla rilettura dei *Malavoglia* il fitto, assiduo, attualizzante sentimento di quello che il Verga, sempre nella premessa al romanzo, appellava il « movente di cotesto lavoro universale », chiedendosi sopra ogni altro interrogativo: « e quando si conosce dove vada questa immensa corrente dell'attività umana, non si domanda al certo come ci va », e concludendo amaramente: « Solo l'osservatore, travolto anch'esso dalla fiumana, guardandosi attorno, ha il diritto di interessarsi ai deboli che restano per via, ai fiacchi che si lasciano sorpassare dall'onda per finire più presto, ai vinti che levano le braccia disperate, e piegano il capo sotto il piede brutale dei sopravvengenti, i vincitori d'oggi, affrettati anch'essi, avidi anch'essi d'arrivare, e che saranno sorpassati domani ».

Il nostro debito verso Giovanni Verga è proprio in ciò, nel rapportare i problemi che viviamo, gli interrogativi che ci poniamo, alla ricerca particolare che la rilettura dei *Malavoglia* richiede ogni volta, e che anzi fa succedere a breve distanza di tempo un'altra lettura alla precedente, per definire il rapporto tra l'organicità del romanzo e lo spezzato del racconto, tra il motivo conduttore delle situazioni reiterate e il chiudersi del fenomeno di *replicatio*, tra la frase e il motto, tra il periodo e il proverbio, tra la rapsodia distesa in un lunghissimo *Grund-Thema* e la sicurezza operata dall'autore

nell'alternanza tra didascalia e « parlato », tra sintassi lunga e sintassi convulsa, frammentata, tra fluire della narrazione e improvvisi stacchi, cambiamenti cromatici senza che il colore abbia una particolare rilevanza nella singola espressione: quel colore un po' opaco e stanco che è il segno della vicinanza dello scrittore alle leggi della vita, ma non si insinua mai in giuochi che afferiscano alla tipologia del dialogato, alla sua differenziazione su piani linguistici diversi e sovente contrapposti, quell'aura arcaica di civiltà che non sovrasta, ma anzi si sottopone all'atmosfera vibrante di fatti dell'oggi di Verga, al « suo » mondo.

Il nostro debito verso *I Malavoglia* è, infine, di natura affatto particolare; senza *I Malavoglia*, senza il suo nascere nel 1881, la nostra cultura di fine Ottocento sarebbe apparsa dimidiata d'una sua componente nazionale ineliminabile. Non senza motivo *I Malavoglia* sono la Sicilia, ma non senza motivo essi sono stati scritti e stampati a Milano, magari scritti anche a Mendrisio, ripensati a Cadenabbia, insomma s'aprono sul grande panorama della civiltà dell'Europa contemporanea.

I

I MALAVOGLIA OPERA LETTERARIA

RELAZIONE

S. B. CHANDLER

I MALAVOGLIA
COME OPERA LETTERARIA

Nei suoi primi romanzi Giovanni Verga presenta ai lettori una serie di scene teatrali in cui i personaggi sono contemplati dal di fuori. Nei *Carbonari della montagna*, per esempio, come ha osservato acutamente Carlo Annoni, troviamo « la poetica barocca del teatro, dello spettacolo, della parata — e continui sono gli appelli ai lettori-spettatori perché stiano attenti a ciò che lo scrittore — con sorpresa — mostrerà loro »¹. Qualche volta l'autore si riferisce a un pittore per descrivere l'eroina Giustina: « Bella, sì, ma della bellezza smarrita e dolente come Raffaello avrebbe ideata Maria ai piedi della Croce » (p. 144), e poi « sul collo incantevole, bianco e modellato come quello di una Grazia di Canova » (p. 222) e « di cui il viso, delicato e puro come quello di una vergine di Raffaello » (p. 228); questi riferimenti alla pittura e ai pittori erano stati molto frequenti nei romanzi storici di Sir Walter Scott e anche nei romanzi storici minori in Italia ma mancano del tutto nei *Promessi Sposi*, benché il Manzoni adoperi termini come « ritratto e spettacolo »; a un altro punto nei *Carbonari della montagna* leggiamo le parole significative indirizzate al lettore: « Volete assistere ad altre scene di un dolore domestico meno vivo ma più profondo? Tiriamo il velo ad un quadro di famiglia » (p. 154). Prima della sua morte Corrado dice in un monologo: « Vedremo come ha da finire questa commedia che ha avuto degli episodi sanguinosi come una tragedia », e poco dopo, « Il mio istante è venuto, ed ora che gli attori sono scomparsi ad uno ad uno, è meglio che io cali il sipario e mi ritiri alla mia volta » (p. 484). Una tale tecnica non permetteva all'autore di penetrare dentro i suoi

¹ I *Carbonari della montagna. Sulle lagune*, Milano, Vita e Pensiero, 1975, Introduzione, p. 24. Le altre citazioni sono tratte da questa edizione.

personaggi e non ci sorprende che egli faccia ricorso alla « mano di ferro del destino » (p. 487) e alla « funesta influenza delle passioni » (p. 286). Similmente, *Sulle lagune* comincia con le parole: « Alziamo la tela in una domenica 10 febbraio, 1861, verso sera. È Venezia che vi presentiamo »² e poi Stefano dice a Giulia « poiché vi è una terribile fatalità che annoda la mia alla vostra vita » (p. 525).

A un certo punto in *Una peccatrice*, Verga interviene per spiegare e difendere la sua tecnica ma sempre servendosi di una terminologia teatrale: « Abbiamo insistito, forse di soverchio, su questi dettagli fisici e morali, d'uso per alcuni, per noi resi indispensabili dalla necessità, che abbiamo peculiare, di far *sentire*, diremmo, i caratteri che presentiamo prima di agitarli nelle scene di un racconto intimo. Scopriamo sin dal principio il meccanismo, per non attirarci la taccia, poscia, di aver fatto agire delle marionette, da chi non ne vedesse il filo motore, ch'è il cuore »³. Infatti anche qui piuttosto che il cuore, cioè il carattere dei protagonisti, la forza motrice è il destino, in cui Pietro Brusio dice di essere credente come un maomettano. Giuseppe Zaccaria ha ragione quando accenna alle « leggi di un 'destino' affatto esteriore, che regola il carattere di 'necessità' attribuito all'andamento della vicenda »⁴.

La *Storia di una capinera* segna un passo avanti, per quanto modesto, anche se il destino è ancora presente. « Sì » dice Nino a Maria, « voi siete la vittima della vostra posizione, della cattiveria di vostra matrigna, della debolezza di vostro padre, del destino »⁵, ma poi c'entra un concetto indefinibile di colpevolezza e castigo: « sento che nella mia sventura c'è qualche cosa ch'è più colpevole di me stessa » (p. 182), scrive Maria, e « ma che colpa ci ho io?... Come ho potuto meritarmi un castigo sì duro? » (p. 182). Naturalmente la forma epistolare del romanzo e le condizioni psicologiche di Maria non permettono nessun commento più profondo.

Se, a cagione della sua situazione, Eva ha una certa comprensione della natura e dei problemi della vita quotidiana, Enrico Lanti

² Ivi, p. 495.

³ *Una peccatrice e altri racconti*, Milano, Biblioteca Moderna Mondadori, 1952, pp. 15-16.

⁴ *La 'falsa coscienza' dell'arte nelle opere del primo Verga*, in « Sigma », Nuova serie, vol. X, 1977, p. 101.

⁵ In *Una peccatrice e altri racconti*, cit., p. 150.

resta il personaggio eccezionale che perde le sue illusioni ma, alla fine del romanzo, egli ha imparato ben poco. Nella scena finale, egli si dà a una critica negativa e puramente personale di alcuni aspetti della vita in base alle sue esperienze ma a questa critica manca del tutto un significato generale. È vittima senza un vero carattere, incapace di governare le sue azioni secondo una visione definitiva della vita e attribuisce ad Eva qualità straordinarie per spiegare i propri problemi.

« Dall'incontro di questi due prodotti malsani di una delle esuberanze patologiche della civiltà », dice l'autore di Giorgio e Nata in *Tigre reale*, « il dramma doveva scaturire naturalmente, dramma o farsa, come dall'urto di due correnti elettriche »⁶ ed egli descrive poi i loro caratteri senza menzionare nessun elemento intellettuale, perché essi non prendono decisioni razionali, soggetti, come sono, alle passioni. Per Giorgio, la passione è una fatalità contro la quale è inutile lottare. Però in quest'opera si trova per la prima volta un certo sviluppo in un personaggio, cioè Giorgio, nel senso che giunge infine alla comprensione della sua posizione e della realtà attuale: anche prima egli aveva provato un vago sentimento del dovere, della giustizia, dell'onore. Di più, in *Tigre reale*, la struttura del racconto termina col ritorno alla normalità della vita familiare dopo l'episodio tragico di Nata. Giorgio ed Erminia riconoscono e accettano la realtà.

Quando torna nella *Vita dei campi* agli umili della sua Sicilia Verga ci presenta per la prima volta in alcune novelle piccole tragedie che trascendono le situazioni individuali per legarsi, come dice Roberto Bigazzi, alla tragicità della vita⁷. Le novelle di *Jeli il pastore* e *Rosso Malpelo* sono strutturate in modo da giungere a una conclusione che deriva inevitabilmente dai caratteri dei protagonisti e dalle loro disgrazie. Forse è possibile un confronto con Shakespeare, il quale, dopo *Romeo e Giulietta*, cercava le cagioni di destini individuali nei caratteri dei personaggi piuttosto che nelle stelle o nel caso. « Character is fate », disse Thomas Hardy, ripetendo le parole di Novalis. La struttura delle novelle rispecchia in forma letteraria il

⁶ *Ibid.*, p. 292.

⁷ In *Interpretazioni di Verga*, a cura di Romano Luperini, Roma, Savelli, 1975, p. 227. Per le citazioni ho usato *Tutte le novelle*, Introduzione, testo e note a cura di Carla Riccardi, Milano, Mondadori, 1979.

concetto verghiano della realtà o di alcune parti di essa. Però anche Jeli e Malpelo sono personaggi eccezionali. Jeli è « proprio di quelli che non hanno né casa né parenti » (p. 139) e sta in campagna, solitario e autosufficiente, ignaro delle vie e dei vizi del mondo. Attraverso le sue esperienze viene a sapere, fino a un certo punto, i fatti economici della vita i quali deve accettare, proprio come gli animali ai quali è spesso paragonato; ma il suo isolamento e l'innocenza che ne risulta lo conducono alla tragedia finale e gli impediscono di capire il significato, dal punto di vista della società, dell'uccisione di Alfonso. Il suo carattere non permette una scena di riconoscimento.

Quanto a Rosso Malpelo, il suo carattere è fisso fin dal principio. Però è un caso speciale anch'egli. A differenza di Jeli, è consapevole del carattere che la gente gli attribuisce e regola appositamente le sue azioni e i suoi rapporti con gli altri. In queste circostanze la tragedia finale è inevitabile. Anche se non si trattasse della morte, il carattere monolitico di Malpelo precluderebbe il riconoscimento della sua situazione.

Sia in *Jeli il pastore* che in *Nedda* si nota una caratteristica che ricorrerà in modo fondamentale nei *Malavoglia* e che si identifica con la commedia e la tragedia nella letteratura e nella vita: dopo la morte dello stellato, « I viandanti che andavano alla festa, e sentivano piangere a quel modo in mezzo al buio, domandavano cosa avessero perso; e poi, come sapevano di che si trattava, andavano per la loro strada » (p. 154). Dopo la morte della mamma, Nedda andò a sedersi sulla soglia dell'uscio guardando il cielo: intanto gli uccelli continuavano a cantare e i carrettieri passavano discorrendo ad alta voce — la vita e la natura continuano noncuranti delle tragedie individuali. È interessante il *dénouement* di *Nedda* perché ricorda quello dei *Malavoglia*: il castigo di 'Ntoni è di andar vagando fuori di Aci Trezza, il che per gli abitanti equivale alla morte; Nedda continuerà a vivere ma la morte sarebbe preferibile, perciò la mamma e la figlia sono benedette.

La giovane donna del bel mondo in *Fantasticheria* presenta un bel quadretto nel suo vestito grigio che sembrava fatto apposta per intonare coi colori dell'alba e naturalmente essa che vive superficialmente vede i pescatori che lavorano nella barca all'alba come uno spettacolo, guardandolo dal di fuori. Per rappresentare questa vita in un'opera artistica, un autore deve trovarvi — o inserirvi — un

certo disegno e perfino un dramma che determinerà la struttura dell'opera stessa e Verga cerca « di decifrare il dramma modesto e ignoto che deve aver sgominati gli attori plebei che conoscemmo insieme » e legge « una fatale necessità nelle tenaci affezioni dei deboli, nell'istinto che hanno i piccoli di stringersi fra loro per resistere alle tempeste della vita » (p. 136). Poi dà uno schizzo di questo dramma che non corrisponde però esattamente al disegno dei *Malavoglia*. Si nota in *Fantasticherie* l'immagine delle formiche che era già apparsa in *Nedda* e si ritroverà parecchie volte nel romanzo. Nella lettera a Salvatore Farina che precede *L'amante di Gramigna*, Verga propone di sacrificare « l'effetto della catastrofe, del risultato psicologico, intravisto con intuizione quasi divina dai grandi artisti del passato, allo sviluppo logico, necessario di esso, ridotto meno impreveduto, meno drammatico, ma non meno fatale » (pp. 202-203). Egli si sta avvicinando alla forma tradizionale della tragedia. Nella lettera Verga, riferendosi al romanzo in genere, parla della sincerità della sua arte e poi nella prefazione dei *Malavoglia* di « uno studio sincero e passionato » — e si ricorda che Champfleury aveva definito il realismo come « la sincerità nell'arte ».

Se il Verga vuole riprodurre sulla pagina scritta la realtà della vita, egli non può intervenire come autore onnisciente. Perciò ci troviamo davanti alla vita di Aci Trezza come se fossimo veramente lì ad ascoltare e vedere, cioè la situazione del pubblico nel teatro.

Lo sviluppo della tragedia dei *Malavoglia* è logico e inevitabile e tutto dipende dall'iniziale decisione sbagliata di padron 'Ntoni, direttamente o indirettamente, e non c'entra l'elemento del caso. Naturalmente i caratteri dei personaggi danno un apporto essenziale entro i limiti a essi imposti dai risultati di questa decisione; ma questi caratteri non sono affatto straordinari, come, per citare un caso limite, quello di Thérèse Raquin che ha ereditato un temperamento passionale e deve vivere in un tetro ambiente circoscritto in cui la sua sessualità è frustrata. Zola⁸ parla delle « angosce strazianti » dei protagonisti di questo romanzo, ma tali personaggi saranno, a differenza di quelli dei *Malavoglia*, del tutto estranei al lettore. Padron 'Ntoni può allegare le condizioni economiche per

⁸ Citato da ERIC BENTLEY, *Tre Life of the Drama*, New York, Atheneum, 1970, p. 211.

spiegare la decisione di trasportare i lupini, ma altri sono stati colpiti dall'annata scarsa e molti giovani sono stati chiamati alle armi: per quanto si sappia, egli è il solo a trascurare la saggezza degli antichi contenuta nel proverbio, « Fa il mestiere che sai, che se non arricchisci camperai »⁹, la quale costituisce una delle ragioni perché la casa del nespolo prosperava. Il vecchio agisce in buona fede per ragioni ineccepibili, come molti eroi tragici, nel commettere questa sua *hamartia* e, tipicamente, il risultato è l'esatto contrario di quello che sperava.

La struttura complessiva dei *Malavoglia* dunque è logica e inevitabile, ma, in un senso più ristretto, l'opera rispecchia la natura disordinata e la casualità della vita perché alcuni avvenimenti sono introdotti bruscamente nel mezzo di un capitolo e anche attraverso le parole dei personaggi.

Per rafforzare il fatto che l'iniziativa di padron 'Ntoni supera i limiti della realtà di Acì Trezza, e perciò della realtà stessa, l'autore introduce vari elementi sia religiosi che rituali. La *Provvidenza* parte sabato sera ma non fu suonata l'avemaria e poi quando dall'alto del campanile caddero lenti dei rintocchi sonori, padron 'Ntoni si fece la croce e disse « Pace ai vivi e riposo ai morti ». L'indomani quando vedevano delle vele lontane, le donne si facevano la croce. Subito dopo la partenza della barca, « come la Longa se ne tornava a casa colla Lia in collo, le comari si affacciavano sull'uscio per vederla passare » e dopo il naufragio i clienti dell'osteria « tacquero per vederla passare come fosse già una cosa curiosa » e quando le vicine la videro da lontano, « comare Piedipapera e la cugina Anna le vennero incontro, colle mani sul ventre, senza dir nulla ».

Il ritorno di 'Ntoni è dovuto in parte al suo desiderio di aiutare la famiglia e in parte alla sua avversione per la vita militare; la quale riflette il suo carattere come ci è stato presentato da padron 'Ntoni. Se egli vi fosse restato sei mesi di più, Luca non avrebbe perduto la vita nella battaglia di Lissa perché non sarebbe stato soggetto al servizio militare. Coll'andare del tempo un conflitto si sviluppa in 'Ntoni ma non è quale si trova di solito in un personaggio del romanzo o del dramma perché 'Ntoni non ne capisce la vera natura.

⁹ Le citazioni sono tratte da *I Malavoglia*, Milano, Biblioteca Moderna Mondadori, 9^a edizione, 1952, p. 14.

Crede di aver visto il mondo e di saper tutto: secondo lui, non c'è nessun bisogno di lavorare come ad Aci Trezza. Dall'altra parte, egli è conscio di appartenere ad Aci Trezza, a quel mare, a quella marina — precisamente quelle stelle e quel mare che sarà costretto di abbandonare alla fine del libro: « È una bella cosa tornare a casa sua. Questa marina qui mi conosce ».

Perché la casa del nespolo è dotale, i Malavoglia avrebbero potuto tenerla a dispetto della carta bollata dell'usciera, ma anche qui l'azione è determinata dal carattere di padron 'Ntoni. Senza dubbio, molti altri avrebbero colto ben volentieri l'occasione di non pagare il debito e di beffarsi di Piedipapera e dello zio Crocifisso « Questo poi no! » esclamò padron 'Ntoni, « questo non l'hanno mai fatto i Malavoglia. Lo Zio Crocifisso si piglierà la casa, e la barca, e tutto, ma questo poi no! ». Ironicamente, la tragedia dei Malavoglia risulta anche da azioni morali. Un commento della Longa è molto interessante: « I lupini li abbiamo presi tutti — mormorava la Longa, — e il Signore ci ha castigati tutti insieme col prendersi mio marito ». La Longa che, come donna, non aveva partecipato alla decisione di trasportare i lupini, ne capisce le fatali conseguenze e diventa una figura religiosamente tragica. È paragonata alla Madonna Addolorata dopo che Luca ha preso un numero basso alla leva proprio a Natale ed era persa la Madonna Addolorata durante la visita pel marito. Quando la morte di Luca è confermata, la Longa è presa da una grande devozione per l'Addolorata e le donne la chiamano la madre addolorata.

Quando la *Provvidenza* è di nuovo in mare, i Malavoglia cominciano a racimolare denaro come succederà più tardi dopo il secondo naufragio quando la barca sarà di nuovo raddobbata. Qualche cosa però deve succedere. Prima 'Ntoni e Piedipapera si azzuffano a causa di Barbara Zuppidda benché, date le circostanze, la famiglia dovrebbe piuttosto cattivare l'amicizia di Piedipapera. Don Silvestro ha scommesso di far cascare Barbara coi suoi piedi, come una pera matura. Poi, durante la spartizione dei capelli di Mena, arrivano le notizie della battaglia di Lissa e della perdita del *Re d'Italia*. Con questa coincidenza l'autore mette in rilievo la situazione speciale dei Malavoglia e l'inevitabilità della loro caduta. Come dice padron Cipolla allo Zio Crocifisso, « Hanno la iettatura addosso! ».

Quando lascia la casa del nespolo, il punto fisso della famiglia,

pare a padron 'Ntoni di partire dal paese. Nella struttura del libro, questo avvenimento ha due risultati diversi: la fine dei rapporti fra 'Ntoni e Barbara e di quelli fra Mena e Brasi Cipolla. La delusione di 'Ntoni è accresciuta, ma Mena può ora evitare un matrimonio che non voleva: per Mena, cioè, certe tragedie familiari sono — ironicamente — non tragiche, eppure alla fine una tragedia le impedirà di sposare l'uomo amato, Alfio Mosca.

Il secondo naufragio della *Provvidenza*, in cui padron 'Ntoni è gravemente ferito, è cagionato da una tempesta ma, ancora una volta, non si può parlare del cieco caso. « La *Provvidenza* si avventurava spesso al largo, così vecchia e rattoppata com'era, per amore di quel po' di pesca, ora che nel paese c'erano tante barche che spazzavano il mare colla scopa. Anche in quei giorni in cui le nuvole erano basse, verso Agnone, e l'orizzonte tutto irto di punte nere al levante, si vedeva sempre la vela della *Provvidenza* come un fazzoletto da naso, lontano lontano nel mare color di piombo, e ognuno diceva che quelli di padron 'Ntoni andavano a cercarsi i guai col candeliere ». Si nota che soltanto la *Provvidenza* si avventura al largo perché al vecchio preme sempre il riacquisto della casa del nespolo e quel ritorno alla normalità che per lui è impossibile.

Dopo che la barca è stata riparata per la seconda volta, i Malavoglia si avvantaggiano dell'abbondanza delle acciughe per accumulare tanti barili. Padron 'Ntoni però rifiuta i contanti dei rigattieri per aspettare fino ad Ognissanti, senza caparra, poiché allora i prezzi saranno più alti. A questo punto il lettore attento sa fin troppo bene che sopravverrà qualche disastro, il quale sarà infatti la morte della Longa nell'epidemia colerica. Prima però l'autore dovrà modificare la sua tecnica impersonale per esporre due punti di vista: quello di padron 'Ntoni e della Longa, cioè la realtà immutabile, e quello di 'Ntoni. I primi, soprattutto la Longa, acquistano un'eloquenza insolita, ma questi due dialoghi sono necessari poiché l'autore non può intervenire direttamente neanche per spiegare il tema fondamentale del suo libro. 'Ntoni aveva già visto i due giovanotti che s'erano imbarcati qualche anno prima a Riposto, a cercar fortuna, e ora erano tornati e spendevano e spendevano all'osteria. Come 'Ntoni nel suo servizio militare, avevano visto mezzo mondo, dove non si lavora e le donne vestite di seta e cariche di anelli vanno in giro a rubarsi i bei marinai: il povero 'Ntoni non sa che queste

donne hanno una certa professione! L'inclusione di questo episodio a questo punto ha la funzione di rafforzare i dubbi di 'Ntoni circa il modo di vivere della sua famiglia e la sua filosofia economica, cosicché i dialoghi col nonno e con la madre seguono naturalmente; ma nella struttura del libro, che sembra di rispecchiare la casualità della vita, ma che ottiene questo effetto appunto perché è organizzata con tanta cura, i dialoghi sono preceduti da una tipica sera di lavoro, di chiacchiere e di indovinelli da parte dei Malavoglia e le loro amiche. La derisione espressa da 'Ntoni sarà capovolta alla fine del libro quando si ricorderà di questa sera come il colmo della felicità. La tragicità della figura di 'Ntoni è aumentata dal fatto che i suoi motivi sono lodevoli: vuol aiutare la famiglia e porre termine una volta per sempre ai suoi ricorrenti problemi economici. Come alcuni altri protagonisti del romanzo ottocentesco, 'Ntoni, prima di accettare, nel suo caso, le spiegazioni dei suoi parenti, deve sperimentare la realtà.

La Longa muore di colera, ma lo prende perché le acciughe si devono vendere a un prezzo basso e perciò essa va a portare le uova e il pane fresco alle casine dei forestieri per fare qualche soldo. Una volta era così stanca che si sedette dove era stato seduto pochi momenti prima uno sconosciuto che aveva lasciato sui sassi delle gocce di certa sudiceria. Essa prende il colera perciò in seguito alla decisione di padron 'Ntoni di aspettare fino ad Ognissanti prima di vendere le acciughe, una decisione che deriva dalle loro difficoltà che ebbero origine nella decisione di trasportare i lupini.

Le ragioni sentimentali che avevano trattenuto 'Ntoni a Aci Trezza non esistevano più dopo la morte della Longa: di nuovo si nota la sequenza logica degli avvenimenti. La famiglia aveva speso la metà dei suoi risparmi. Secondo 'Ntoni, sarebbe meglio tentare un colpo solo per levarsi dai guai tutti in una volta, cioè una cura miracolosa. Gli altri accettano l'idea della partenza di 'Ntoni, ma per i ragazzi della famiglia egli è già quasi un estraneo. È un'occasione rituale, quasi religiosa: le vicine venivano ad una ad una a salutarlo e poi stettero ad aspettarlo sulla strada per vederlo partire. 'Ntoni è l'eroe tragico che prende una decisione errata che porterà delle conseguenze gravi: un cupo presentimento del futuro si trova nelle parole pronunciate dalla Nunziata tre volte, il numero rituale, « Così se n'è partito mio padre ».

L'assenza di 'Ntoni e i pochi guadagni inducono il nonno a vendere la *Provvidenza*. La famiglia tira innanzi e Mena fa le veci della mamma, ma il ritorno di 'Ntoni, tutto lacero e pezzente, affretta la caduta finale. Non è necessario seguire dettagliatamente il suo declino. Dopo la delusione delle sue aspettative egli è poco disposto a meditare sulla sua posizione, il che si conforma al carattere che ci è stato presentato. Occorrerà qualche esperienza che lo porterà fuori della vita di Acì Trezza perché egli capisca la vera natura di quella vita e che per lui quella vita è la sola possibile, cioè la realtà. Intanto, perché 'Ntoni trascura i suoi doveri nella famiglia, Mena e Lia stanno sull'uscio della casa, quindi don Michele può fermarsi a parlare con Lia la vanerella, e poi regalarle il fazzoletto. Questi rapporti saranno esagerati durante il processo di 'Ntoni e Lia andrà via a una vita vergognosa nella città.

Contro i propri interessi, 'Ntoni si azzuffa con don Michele. Anche da contrabbandiere, privo dell'esperienza di Rocco Spatu e Cinghialenta, egli conserva un'ostilità personale e ferisce don Michele. I cinque anni di galera lontano da Acì Trezza e dalla falsa vita della città gli permettono di riflettere sul suo passato e così di capire il presente. Però, prima di esaminare la situazione di 'Ntoni, torniamo al nonno. Egli aveva violato al principio i proverbi che incarnavano la saggezza degli antichi e abbiamo studiato le conseguenze che ne risultavano, in una successione logica ed inevitabile. La sua pena è non soltanto la caduta della famiglia ma il dover violare involontariamente un altro proverbio: « A ogni uccello il nido è bello », e muore lontano dalla sua casa, il tempio della famiglia, e, a differenza della figura innocente della Longa, non è circondato dai parenti nei suoi momenti finali. La sua tragedia è approfondita perché, in base alla sua esperienza, difende in modo commovente la vita di Acì Trezza come la sola possibile — per lui è l'unica realtà e perciò, a differenza di 'Ntoni, non cerca il significato del suo passato e spera il ritorno allo *statu quo ante*: ma questo è negato al protagonista di una tragedia, benché sia normale nella commedia.

La vita però è una tragedia per certi individui ma ha la forma generale della commedia, altrimenti non potrebbe continuare. In parentesi, si può dire che la tragedia colpisce ogni individuo perché la sua vita è terminata dalla morte — e si ricordino Mazzarò e, in un senso più complesso, Mastro don Gesualdo. Alessi e la Nunziata

ricomprano la casa del nespolo e ristabiliscono l'equilibrio iniziale. Giorgio Barberi Squarotti¹⁰ parla dell'« eden dell'innocenza ». Infatti Alessi ha lavorato fuori di Aci Trezza, ma non ha visto una grande città, però il termine « eden » suggerisce un idillio senza problemi. Ad Aci Trezza però bisogna riconoscere le sofferenze inseparabili dalla vita e anche quelle che derivano dal mestiere di pescatore: le annate scarse, le tempeste e il mare amaro in cui muore il marinaro. Anche gli altri abitanti di Aci Trezza continuano a vivere più o meno come prima. Costituiscono quel coro che rappresenta, per dirla con Northrop Frye, nella tragedia il germe embrionale della commedia. La tragedia verghiana è tanto più efficace appunto perché i suoi eroi non sono figure straordinarie e perciò egli deve collocarli fra gente normale, ma interessante, coi propri problemi minori. La situazione è ben diversa da quella del romanzo *Thérèse Raquin*: Zola dice di aver scelto come personaggi sussidiari gente comune e insipida a fine di dimostrare la banalità della vita quotidiana dietro le angosce strazianti dei protagonisti principali. I protagonisti verghiani fanno parte della comunità e sono in buoni rapporti con gli altri; quindi i lettori sono in grado di condividere i loro problemi, le loro perplessità. Dall'angolazione nostra è facile, al principio, approvare l'iniziativa di 'Ntoni prima, cioè, di penetrare più profondamente nel significato del libro. Nietzsche disse che in una cultura non c'è posto per la poesia tragica quando gli uomini si sono convinti di poter cambiare le condizioni fondamentali delle loro vite: 'Ntoni se n'è convinto, ma questa convinzione non corrisponde alla realtà. Senza dubbio, un certo tipo di poesia tragica morirà quando la scienza e la tecnologia ci libereranno dai mali relativi¹¹, ma purtroppo molti aspetti della vita le eludono.

Come ho indicato altrove¹², Verga satireggia una caratteristica molto comune nella commedia: una serie di matrimoni alla fine dell'opera. Però, a parte quello di Alessi e la Nunziata, non si tratta della felicità o dell'amore, ma di motivi materiali. Brasi Cipolla sposa

¹⁰ *Il romanzo contro la storia. Studi sui Promessi Sposi*, Milano, Vita e Pensiero, 1980, p. 76.

¹¹ HENRY ALONZO MYERS, *Tragedy: a view of life*, Ithaca, Cornell University Press, 1956, p. 145.

¹² *La forma e il significato dei Malavoglia*, in « Esperienze letterarie », vol. V, 1980, pp. 47-58.

la Mangiacarrubbe — un castigo per padron Cipolla perché non voleva dare Brasi a Mena Malavoglia, dice la gente — lo zio Crocifisso desidera la chiusa della Vespa ma, per ottenerla, è costretto di accettare la Vespa ed è veramente crocifisso, e padron Cipolla sposa Barbara Zuppidda e, osserva l'autore, « Le ragazze invidiose dicevano che la Barbara sposava suo nonno ». In questa commedia di matrimoni s'inserisce la tragedia di Mena, una figura veramente originale. In quella società dove l'individuo come tale è privo di valore, l'amore è di solito irrilevante: a Mena, in seguito alla vergogna di Lia e quindi alla decisione originale del nonno, è negata la possibilità di costituire un'eccezione. Sebbene non fosse responsabile di quella decisione, ne accetta le conseguenze perché capisce la realtà: per lei non occorre nessuna scena di riconoscimento alla fine. Però, come gli altri personaggi tragici, non le è permesso di entrare nel nuovo schema che ho chiamato della commedia, quando è ristabilito l'equilibrio iniziale, eppure non ha meritato nessun castigo positivo. A parte la rinuncia all'amore di Alfio Mosca, cioè l'impossibilità di un futuro normale, Mena appartiene al passato e sale nella soffitta della casa del nespolo, come le casseruole vecchie, e spazza la soffitta, per quando fossero tornati gli altri, che c'erano nati anche loro.

Alla conclusione del romanzo vediamo 'Ntoni in totale isolamento. L'armonia che esisteva al principio fra lui e la sua società si è disintegrata. Egli è arrivato a questo punto mediante i propri atti che hanno allo stesso tempo contribuito all'azione del romanzo. Si è reso conto del suo errore nel voler partire dal paese: aveva abbandonato la sola felicità possibile per seguire un'illusione e la sua tragedia è completa. Non può rientrare in quella società e in quella realtà e sa di esserne escluso, ma non ci può essere una seconda realtà e perciò dovrà girare per il mondo come uno zingaro, cioè una specie di morte. Per Acì Trezza, come sappiamo, la morte equivale a un viaggio più lontano di Trieste e d'Alessandria d'Egitto dal quale non si ritorna più. Per alcuni romantici, le sofferenze erano state un mezzo per raggiungere un bene maggiore, o in un senso religioso o nella scoperta di sé stesso, cioè un passo positivo nello sviluppo dell'individuo. Nei *Malavoglia* mancano sia un Dio personale che la possibilità di una vita più consapevolmente significativa. 'Ntoni ha compiuto un viaggio sia letterale che simbolico ma, a differenza del viaggio della vita attribuito all'uomo dai filosofi tedeschi del primo Ot-

tocento, quando torna al punto di partenza non ha raggiunto un livello superiore e non può restarvi. Renzo e Lucia erano partiti dal loro paese ma in base a una decisione presa da loro: il viaggio di Renzo lo conduce a una comprensione più profonda della vita nel senso religioso e perciò a perdonare don Rodrigo cosicché raggiunge un livello più alto e si fa degno di Lucia. Nel caso di 'Ntoni si può parlare anche dell'individuazione, cioè dell'individuo che capisce di essere tale, staccato dalla collettività. L'individuo, secondo D. H. Lawrence¹³, mangiò dell'albero della scienza e allora sapeva di essere separato: dopo il suo soggiorno a Napoli, 'Ntoni credeva di saper tutto. Però egli non può compiere il viaggio circolare per reinserirsi consapevolmente nella società originale. Ora, come dirà T. S. Eliot nella poesia *Burnt Norton*, conosce per la prima volta quel punto di partenza.

'Ntoni capisce tutto mentre gli altri della famiglia « pensavano e pensavano a tutto quello che era accaduto, che sembrava scuro scuro, come ci fosse sopra l'ombra del nespolo ». L'autore deve abbandonare l'impersonalità per darci i pensieri di 'Ntoni. Alla fine di *Madame Bovary* — in cui Flaubert disse di aver deciso di dipingere una figura particolare che era anche un tipo universale e che soffriva e piangeva in venti paesi francesi¹⁴ — è confermato il modo di pensare della borghesia: nei *Malavoglia* però non si tratta soltanto di una società, ma anche della vita di cui è simbolo. 'Ntoni rappresenta l'uomo in genere che avanza dall'ignoranza alla conoscenza: intende infine che le condizioni fondamentali della vita umana sono immutabili, come quelle della natura stessa. Aci Trezza e la natura cominciano insieme la loro giornata. Come Verga ci dimostra, il realismo in sé stesso è impossibile perché è simbolo di qualche cosa di più.

Verga incarna il significato del romanzo nei personaggi e negli avvenimenti. Thomas Hardy invece interviene spesso e con commenti diretti o mettendo le parole in bocca ai personaggi per attribuire al destino o al cielo i motivi delle azioni. Termina *Tess of the D'Urbervilles* con queste parole: « Fu fatta la giustizia e il Presidente

¹³ Nel libro *Apocalypse*: cfr. M. H. ABRAMS, *Natural Supernaturalism*, New York, Norton, 1971, p. 323.

¹⁴ Cfr. HARRY LEVIN, *The Gates of Horn. A Study of Five French Realists*, New York, Oxford University Press, 1966, p. 255.

degli Immortali, nelle parole di Eschilo, aveva finito di trastullarsi di Tess » e nel *Mayor of Casterbridge* in una situazione più vicina a quella di 'Ntoni, « il meccanismo ingegnoso inventato dagli Dei » per gli uomini in genere impediva a Michael Henchard di ricominciare la sua salita nella vita. Eppure, come Verga, egli può illustrare la tragedia degli umili e creare l'atmosfera dei loro paesi e soprattutto dei campi e dei boschi che li circondano. Hardy è riconosciuto, giustamente, come grande scrittore: Verga invece è poco noto nel mondo anglosassone e menzionato ben di rado nei libri che discutono il realismo nella seconda metà dell'Ottocento: anche Luigi Capuana è sconosciuto malgrado l'importanza del suo contributo al dibattito sul realismo. È difficile trasmettere la grandezza dei *Malavoglia* attraverso una traduzione, eppure la critica ne dimostra continuamente la grandezza, l'originalità e il profondo significato.

COMUNICAZIONI

GIORGIO BÁRBERI SQUAROTTI

IL PAESAGGIO E I RITRATTI
NE *I MALAVOGLIA*

Ne *I Malavoglia*, a differenza che in novelle come *La roba*, come *Jeli il pastore*, come *Rosso Malpelo* o nel *Mastro don Gesualdo*, il paesaggio occupa uno spazio estremamente limitato, là dove, invece, il dialogo e la voce del « coro » vengono a costituire la struttura portante dell'opera, ed è, di conseguenza, loro affidato anche il compito di definire i caratteri « locali » della vicenda, l'ambientazione antropologica, geografica, sociologica degli eventi narrati in un piccolo centro di pescatori sulla costa orientale della Sicilia, presso Catania, dal momento che nulla ci è detto dal Verga preliminarmente intorno ai luoghi dove ha luogo la storia romanzesca. Si pensi, a contrasto, all'inizio dei *Promessi Sposi*, con l'amplissima ambientazione geografica del « ramo del lago di Como » e delle montagne che lo contornano e della botanica che vi alligna e delle strade che percorrono la campagna con le cappелlette ai crocicchi: soltanto dopo la definizione della cornice geografica, ecco che questa viene popolata prima da un personaggio, don Abbondio, poi anche dai « bravi », e allora la vicenda si mette in moto. Le esplicazioni di carattere storico e antropologico vengono soltanto dopo che i personaggi sono stati fortemente incardinati in un paesaggio preciso, nettamente definito, destinato a fare da sfondo a una parte considerevole della vicenda. *I Malavoglia* privilegiano, invece, la descrizione di carattere antropologico, cioè la spiegazione intorno alla famiglia Toscano nel tempo e nel presente, con la presentazione degli attuali componenti, ciascuno stabilito rapidamente ma efficacemente nell'aspetto e nel carattere, con un molto più lungo e logico indugio sul capofamiglia, padron 'Ntoni, del quale è tessuta un'apologia un poco ambigua, quale si determina attraverso la sapienza dei « motti » degli « antichi », che lo fanno passare per « testa quadra » e addirittura lo fanno

candidare, nell'opinione della comunità, al posto di consigliere comunale, anche se poi risulta che ogni carriera politica gli è vietata dal sospetto di reazionarietà e di filoborbonismo che su di lui getta il segretario comunale don Silvestro.

Non la geografia del paese di pescatori apre il romanzo verghiano, ma le informazioni intorno alla famiglia a cui il romanzo si intitola e, attraverso queste, le notizie sulla comunità di Aci Trezza. La funzione del paesaggio non è, quindi, quella di incardinare in una cornice ben delineata i personaggi, le azioni, gli accadimenti: più della cornice paesistica conta, per il Verga de *I Malavoglia*, l'ambito sociale e umano. Quando il paesaggio viene evocato, la funzione narrativa che l'autore gli attribuisce non è lirica e contemplativa, né il modo della descrizione è quello di una completezza di orizzonte, di una sinteticità di sguardo inteso a cogliere una volta per tutte nel suo complesso i luoghi dell'azione, e neppure assistiamo alla riproposta del più comune rapporto fra paesaggio e stato d'animo (secondo il modello dell'*Addio monti* manzoniano, tuttavia bene inserito nella più remota tradizione letteraria), ma piuttosto a un'improvvisa esaltazione del particolare, alla presentazione di un aspetto singolo e isolato di un paesaggio fino a quel momento per nulla descritto, posto in diretto rapporto, tuttavia, con l'ideologia proverbiente di padron 'Ntoni (non si dimentichi che del luogo della vicenda del romanzo non sappiamo altro che i nomi dei paesi Trezza, Ognina, Aci Castello, abbastanza enigmatici per un lettore non siciliano: naturalmente, ad arte il Verga rifiuta ogni maggiore chiarimento, in funzione di quell'idea di rinnovamento dell'interesse della letteratura attuato con l'abbandono dei grandi centri mondani e delle classi alte per il mondo sconosciuto della vita popolare in un angolo della Sicilia, fra pescatori, quale è dichiarato in *Fantasticheria*): « La *Provvidenza* partì il sabato verso sera, e doveva esser suonata l'avemaria, sebbene la campana non si fosse udita, perché mastro Cirino il sagrestano era andato a portare un paio di stivaletti nuovi a don Silvestro il segretario; in quell'ora le ragazze facevano come uno stormo di passere attorno alla fontana, e la stella della sera era già bella e lucente, che pareva una lanterna appesa all'antenna della *Provvidenza*. Maruzza colla bambina in collo se ne stava sulla riva, senza dir nulla, intanto che suo marito sbrogliava la vela, e la *Provvidenza* si dondolava sulle onde rotte dai *faraglioni* come un'anitroccola.

— ‘ Scirocco chiaro e tramontana scura, mettiti in mare senza paura ’, diceva padron 'Ntoni dalla riva, guardando verso la montagna tutta nera di nubi. Menico della Locca, il quale era nella *Provvidenza* con Bastianazzo, gridava qualche cosa che il mare si mangiò. — Dice che i denari potete mandarli a sua madre, la Locca, perché suo fratello è senza lavoro, aggiunse Bastianazzo, e questa fu l'ultima sua parola che si udì ». Il Verga evita la descrizione complessiva, da un punto di vista unitario, della sera della partenza della *Provvidenza* con Bastianazzo, il figlio della Locca e il carico dei lupini. C'è una serie di particolari, che tendono a dare un'impressione di normalità e di idillio, con la barca che si dondola come un'anitroccola e la stella della sera bella e lucente che pare essere il viatico sereno per il viaggio della *Provvidenza*, come benedetto dal cielo (« pareva una lanterna appesa all'antenna della *Provvidenza* »: la guida per la navigazione, che accompagnerà nella notte la barca verso la meta), mentre appare benedetto anche dalla saggezza degli « antichi », che rassicurano coloro che restano a terra per bocca del loro oracolo e interprete padron 'Ntoni, pronto a recitare il suo proverbio di fronte alle nuvole nere sui monti.

È un paesaggio tranquillo, idilliaco, se non fosse proprio per quel nero sui monti, che sembra contenere una minaccia, anche se padron 'Ntoni si affretta a esorcizzarla attraverso la pronuncia dell'ottimistico proverbio. Il paesaggio di Aci Trezza, con il mare, i faraglioni, i monti, finisce a essere, in virtù del rassicurante proverbio di padron 'Ntoni, quello di un idillio ben difeso: ma che ha in sé i segni della falsità e dell'artificiosità, quali si concretano sia nelle nere nuvole sui monti, sia nella conclusione della pagina e del capitolo, con le ultime parole di Bastianazzo che preannunciano in modo nudamente tragico la vicenda della *Provvidenza* affondata e della morte dei due marinai. La calma del mare, le ragazze « come uno stormo di passere attorno alla fontana », la stella della sera « bella e lucente », che sembra destinata a guidare la barca nella sua navigazione, sono gli elementi di un paesaggio che si costituisce come inganno nei confronti di Bastianazzo e di Menico della Longa, nonché di tutti i Malavoglia e di padron 'Ntoni in particolare con tutti i suoi proverbi. La dissoluzione dello sguardo descrittivo nei particolari di una sera serena di partenza significa anche l'impossibilità di trarre un senso dagli aspetti paesistici, di derivarne un affetto ovvero un

conforto. Il paesaggio è interamente in funzione delle necessità dei personaggi, della loro vita, del loro lavoro, della possibilità di ricavare quanto è loro necessario per mangiare, per fare il corredo e la dote alle ragazze, ma non dà loro indicazioni non ambigue, non costituisce per loro l'ambito di una vita di affetti che è comprensiva della famiglia e della casa (tanto è vero che la stessa casa del nepolo finisce a essere più il simbolo dello stato sociale dei Malavoglia che un centro di affetti, più il guscio dell'ostrica dentro il quale è necessario rifugiarsi per resistere e salvarsi dal mondo di fuori che un luogo di comuni gioie e di comuni dolori, di memorie, di sentimenti, di preghiere).

Non ci può essere, intorno ai Malavoglia, un paesaggio così compiuto e perfettamente definito in tutti i particolari coerenti nell'unità delle forme e delle funzioni topografiche, botaniche, orografiche, idrografiche, quale è quello di Renzo e Lucia e Agnese e don Abbondio: ci sono piuttosto segni, indicazioni, inquietanti e un poco insondabili e fino in fondo non conoscibili, che i personaggi interrogano continuamente per averne auspici e responsi, difficili fino al punto da essere tentati di anticiparli con quella sapienza degli antichi che è il punto di riferimento e il fondamento di certezza con cui essi sperano sempre di poter definire senza dubbi e senza tradimenti la realtà della natura, i preannunci che dà, le segnalazioni e i messaggi che invia a chi la osserva. Si pensi ai commenti proverbiali che accompagnano successivamente le variazioni del tempo: « — In mezzo ai fichidindia ci sono le viti, e se San Francesco ci manderà una buona pioggia, lo vedrete poi che mosto darà. Il sole oggi si coricò insaccato — acqua o vento. — ' Quando il sole si corica insaccato si aspetta il vento di ponente ', aggiunse padron 'Ntoni. Piedipapera non poteva soffrire quello sputasentenze di padron Cipolla, il quale perché era ricco si credeva di saper tutto lui, e di dar a bere le corbellerie a chi non aveva denari. — Chi la vuol cotta e chi la vuol cruda, conchiuse. Padron Cipolla aspetta l'acqua per la sua vigna, e voi il ponente in poppa alla *Provvidenza*. Lo sapete il proverbio ' Mare crespo, vento fresco '. Stasera le stelle sono lucenti, e a mezzanotte cambierà il vento; sentite la buffata? Sulla strada si udivano passare lentamente dei carri. — Notte e giorno c'è sempre gente che va attorno per il mondo, osservò poi compare Cipolla. E adesso che non si vedeva più né mare né campagna, sembrava che

non ci fosse al mondo altro che Trezza, e ognuno pensava dove potevano andare quei carri a quell'ora ». Piedipapera osserva esattamente che la scelta e la proclamazione dei proverbi dipendono dal desiderio che il tempo favorisca le attività in cui chi li dice è impegnato: la campagna padron Cipolla, il mare e la *Provvidenza* padron 'Ntoni. Non ci sono segni certi nella natura, tali da togliere l'affanno per il figlio in mare o l'ansia per i prodotti della terra: anzi, a un certo punto pare che scompaiano addirittura le stelle, che pure Piedipapera ha appena osservato che sono particolarmente lucenti, in un buio totale, nel quale restano soltanto Trezza e il rumore dei carri, non più la campagna e il mare, che sono in cima ai pensieri di padron Cipolla e di padron 'Ntoni.

Il paesaggio non è conoscibile nella sua realtà di spazio per le azioni e il lavoro degli uomini: né è, quindi, circondabile da affetto, perché, anzi, con l'ambiguità delle indicazioni accresce la preoccupazione e l'angoscia (soprattutto in padron 'Ntoni, che « non pensava ad altro che alla *Provvidenza* »). Nel buio c'è soltanto l'eco del mistero che è la vita: i carri con cui si va in giro per il mondo, non si sa dove, né si sa chi ci sia sui carri. C'è l'avventura, c'è il viaggio, c'è l'esplorazione del mondo: tutto ciò che non importa né a padron 'Ntoni né a padron Cipolla né a Piedipapera, ben attaccati a Trezza, che è l'unico loro orizzonte, l'unico spazio certo, non scomparso nel buio della notte. Al di là c'è chi va sempre in giro per il mondo: un'altra razza senza pace, ma che pure non ha dentro di sé l'angoscia degli abitanti di Trezza, con tutti i loro affari, la loro fatica, le loro ambizioni, i loro interessi. Anche il mare, a un certo punto, non è più che un suono: « Maruzza udendo suonare un'ora di notte era rientrata in casa lesta, per stendere la tovaglia sul deschetto; le comari a poco a poco si erano diradate, e come il paese stesso andava addormentandosi, si udiva il mare che russava lì vicino, in fondo alla straduccia, e ogni tanto sbuffava, come uno che si volti e rivolti pel letto. Soltanto laggiù all'osteria, dove si vedeva il lumicino rosso, continuava il baccano, e si udiva il vociare di Rocco Spatu il quale faceva festa tutti i giorni ». Il mare russa e sbuffa come se si rivoltasse nel suo letto, in fondo alla strada: c'è ancora quel senso di idillio della natura che sembra fatto apposta per rassicurare sulla notte quieta che aspetta Bastianazzo e la *Provvidenza*.

Il mare appare umanizzato, sì, ma con un senso di minaccia imminente, di ansia, di preparazione di qualcosa di ostile e di imprevedibile. È come se un enorme corpo un poco inquieto dormisse accanto al paese di Trezza: ma è un sonno che non lascia prevedere nulla di buono, così come il brillio troppo intenso delle stelle: « Le stelle ammiccavano più forte, quasi s'accendessero, e i *Tre Re* scintillavano sui *faraglioni* colle braccia in croce, come Sant'Andrea. Il mare russava in fondo alla stradiciuola, adagio adagio, e a lunghi intervalli si udiva il rumore di qualche carro che passava nel buio, sobbalzando sui sassi, e andava pel mondo il quale è tanto grande che se uno potesse camminare e camminare sempre, giorno e notte, non arriverebbe mai, e c'era pure della gente che andava pel mondo a quell'ora, e non sapeva nulla di compar Alfio, né della *Provvidenza* che era in mare, né della festa dei Morti: — così pensava Mena sul ballatoio aspettando il nonno. Il nonno s'affacciò ancora due o tre volte sul ballatoio, prima di chiudere l'uscio, a guardare le stelle che luccicavano più del dovere, e poi borbottò: — ' Mare amaro! ' ». L'esclamazione proverbiale di padron 'Ntoni è il compendio dell'inquietudine di fronte a una natura che tanto più risulta misteriosa e angosciosa e « amara » quanto più sembra, in apparenza, idillica. Troppo brillano le stelle, il mare russa in fondo alla strada adagio adagio, tutto sembra calmo e sereno, eppure padron 'Ntoni commenta, prima di andare a letto: « mare amaro! ». C'è un fondo mistero fuori della casa e del paese, nel mare che sembra tranquillo, nella luce delle stelle sui faraglioni, nel rumore dei carri che passano. C'è un mondo infinito al di là del paese, un cielo, un mare, strade senza fine, e nulla è dato conoscere con certezza di quello che c'è fuori del paese, così come quelli che vagano per il mondo e sono sul mare e le stelle luminose non sanno nulla della festa dei Morti a cui il paese si prepara. La descrizione del paesaggio notturno finisce a essere inglobata nel flusso dei pensieri di Mena che è sul ballatoio, in attesa del nonno. Anche in questo passo si chiarisce la posizione verghiana nei confronti del paesaggio: non un luogo di affetti, ma uno spazio che circonda problematicamente e in modo enigmatico e inquietante la vita dei personaggi chiusi nel loro piccolo centro di pescatori, sottomessi ai mutamenti di umore del mare, incapaci di seguire se non con spavento il rumore dei carri di coloro che vanno per il mondo per abitudine, là dove il viaggio pur breve

della *Provvidenza* e quelli non certamente avventurosi di Alfio Mosca provocano tanti soprassalti di timore e di angoscia.

La gente a Trezza non si aspetta altro che male dalla natura: e non sbaglia mai in tale attesa, tanto è vero che la finta calma del cielo e del mare ben presto si muta in violenza: «Dopo la mezzanotte il vento s'era messo a fare il diavolo, come se sul tetto ci fossero tutti i gatti del paese, e a scuotere le imposte. Il mare si udiva muggire attorno ai *faraglioni* che pareva ci fossero riuniti i buoi della fiera di Sant'Alfio, e il giorno era apparso nero peggio dell'anima di Giuda. Insomma una brutta domenica di settembre, di quel settembre traditore che vi lascia andare un colpo di mare fra capo e collo, come una schioppettata fra i fichidindia. Le barche del villaggio erano tirate sulla spiaggia, e bene amarrate alle grosse pietre sotto il lavatoio; perciò i monelli si divertivano a vociare e fischiare quando si vedeva passare in lontananza qualche vela sbrindellata, in mezzo al vento e alla nebbia, che pareva ci avesse il diavolo in poppa; le donne invece si facevano la croce, quasi vedessero cogli occhi la povera gente che vi era dentro». La minaccia incombente di un tradimento da parte del cielo e del mare si concreta (come la schioppettata dell'agguato fra i fichidindia) nella bufera di vento e nella tempesta di mare. Il grande uomo-animale che sbuffa e russa ora muggisce come un popolo di buoi, e le stelle troppo lucenti hanno lasciato il posto al vento che trasporta sul mare vele sbrindellate e folate di nebbia. C'è, insomma, una discontinuità fatale fra paesaggio e condizione umana. Come nessun affetto lega i personaggi al mare o al cielo del loro paese, che pure è il loro guscio d'ostrica da cui non possono e non devono uscire, così nessuna consolazione può venire dalla vista del cielo o del mare, e neppure nessuna indicazione, poiché i proverbi degli antichi sono ambigui e possono essere scelti a seconda dei propri desideri, come padron Cipolla che vuole la pioggia per la sua vigna e padron 'Ntoni che vuole il bel tempo per la navigazione della *Provvidenza*.

Si chiarisce in questo modo il rapporto di estraneità fra la natura e gli uomini. Sì, i personaggi del romanzo verghiano hanno come loro spazio «naturale» il paese e la condizione di pescatori, e fonte di rovina e di morte è l'allontanarsene, per scelta o per costrizione; ma la natura che è loro intorno non è mai conosciuta fino in fondo né è, di conseguenza, amata. Le descrizioni verghiane sono,

quindi, cariche dell'ambiguità dell'incomprensione e dell'ansia, oppure definiscono uno spazio estraneo, opposto, impercorribile e infrequentabile con fiducia e in accordo. C'è uno stacco incolmabile fra il paesaggio e i personaggi, anche perché ciò che dà la natura non è mai univoco, ma, anzi, ha la doppia faccia del vantaggio per gli uni e della rovina per gli altri, nello stesso istante: « La sera scese triste e fredda; di tanto in tanto soffiava un buffo di tramontana, e faceva piovere una spruzzatina d'acqua fina e cheta: una di quelle sere in cui, quando si ha la barca al sicuro, colla pancia all'asciutto sulla sabbia, si gode a vedersi fumare la pentola dinanzi, col marmocchio fra le gambe, e sentire le ciabatte della donna per la casa, dietro le spalle ». Per chi, invece, ha la barca in mare, ben diversa è la sera: « Sull'imbrunire comare Maruzza era andata ad aspettare sulla *sciara*, d'onde si scopriva un bel pezzo di mare, e udendolo urlare a quel modo trasaliva e si grattava il capo senza dir nulla. La piccina piangeva, e quei poveretti, dimenticati sulla *sciara*, a quell'ora, parevano le anime del purgatorio ». Sono due immagini contrapposte: la sera tranquilla nella propria casa mentre la tempesta va calmandosi, e la sera sulla *sciara*, a guardare il mare (che adesso urla), a interrogarlo invano per sapere che cosa sia stato della *Provvidenza*.

Il paesaggio verghiano non è mai privo di figure: cioè, è sempre animato dai personaggi. Ciò non significa affatto che il paesaggio sia in funzione dei personaggi, pateticamente ovvero liricamente: anzi, l'estraneità fra paesaggio e personaggi è evidente. Ma il paesaggio senza le persone che ci sono dentro e ne patiscono le vicende di tempesta e sereno, di vento e pioggia, di stelle lucenti e di urla del mare, non esiste ne *I Malavoglia*: non il paesaggio è il correlativo oggetto dei sentimenti dei personaggi, ma piuttosto i personaggi colgono l'occasione della contemplazione del paesaggio per i loro pensieri, per i loro atteggiamenti: « La ragazza era tutta intenta a quello che diceva compare Alfio, e intanto l'ulivo grigio stormiva come se piovesse, e seminava la strada di foglioline secche accartocciate. — Ecco che se ne viene l'inverno, e tutto ciò non si potrà fare prima dell'estate, osservò compar Alfio. Mena cogli occhi seguiva l'ombra delle nuvole che correva per i campi, come fosse l'ulivo grigio che si dileguasse; così correvano i pensieri della sua testa, e gli disse: — Sapete, compare Alfio, di quella storia del figlio di

padron Fortunato Cipolla non ce n'è nulla, perché prima dobbiamo pagare il debito dei lupini ». Foglie e nuvole che passano nel vento d'autunno si continuano nei pensieri di Mena: ma non in senso elegiaco o crepuscolare, ma in rapporto con l'impossibilità, per comprare Alfio, di dare attuazione ai suoi progetti di comprare un mulo e di fare davvero il carrettiere, e con il debito da pagare per i Malavoglia e il conseguente annullamento del progetto matrimoniale fra Mena e Brasi Cipolla. I progetti dei due personaggi si dissolvono nel vento d'autunno non diversamente dalle foglie dell'ulivo grigio e dalle nuvole. C'è sempre un effetto di straniamento fra paesaggio e personaggi, anche quando, come in questo caso, sembra che il Verga abbia voluto trasfondere nel paesaggio di sfondo l'elegia dell'impossibile amore di Alfio e di Mena. Il paesaggio è lo spazio di un'estraneità e di un'opposizione rispetto a ciò che i personaggi desiderano, sia pure segretamente. Tuttavia è questo il punto di maggiore vicinanza del Verga de *I Malavoglia* rispetto all'utilizzazione del paesaggio in funzione dei sentimenti dei personaggi, più ancora che nella celebre descrizione conclusiva del paesaggio di Acì Trezza dal punto di vista di 'Ntoni Malavoglia che deve andarsene dopo essere venuto a rivedere per un istante la casa del nespolo: nel senso almeno che la tristezza e la malinconia dell'autunno si accordano perfettamente all'inespresso e all'inconfessabile che è il carattere dell'amore di Alfio e Mena, e anche alla conseguente solitudine a cui i due personaggi fanno di essere da sempre condannati, Alfio per la sua povertà, Mena per il debito dei lupini e la rottura delle trattative di matrimonio con padron Cipolla. La tradizionalità maggiore di questo rapporto fra paesaggio e stati d'animo è determinata anche dal carattere inespresso e un poco crepuscolare dei sentimenti di Alfio e Mena: e come questi tendono (unici nel mondo di Acì Trezza e dei Malavoglia) verso il patetico, sia pure celato e sotto le righe, mai effuso e confessato, ecco che anche il « loro » paesaggio si tinge di pateticità, colorandosi delle immagini dell'autunno che porta via le foglie dell'ulivo così come disperde le nuvole nel cielo e gli amici fedeli per il mondo.

All'indifferenza del paesaggio nei confronti dei personaggi si ritorna con l'alba di 'Ntoni che va a lavorare a giornata: « La mattina, quando egli andò a svegliare il nipote, ci volevano due ore per l'alba, e 'Ntoni avrebbe preferito starsene ancora un po' sotto

le coperte; allorché uscì fuor nel cortile sbadigliando, il *Tre Bastoni* era ancora alto verso l'Ognina, colle gambe in aria, la *Puddara* lucicava dall'altra parte, e il cielo formicolava di stelle, che parevano le monachine quando corrono sul fondo nero della padella ». È una descrizione che oscilla fra l'immagine popolare delle « monachine » e la dialettalità dei nomi delle costellazioni. Nel romanzo verghiano la contemplazione del cielo stellato viene a essere destituita di ogni intenzione ideologica proprio in forza della dialettalità dei nomi delle costellazioni, come già si era potuto verificare nelle descrizioni serali prima della tempesta che si porta via Bastianazzo e la *Provvidenza*: a differenza di quanto si ha in una novella come *Rosso Malpelo*, con il protagonista che contempla le stelle sulla sciara con leopardiana disperazione, e anche nel *Mastro don Gesualdo*, quando mastro don Gesualdo, giunto nella fattoria dove è Diodata, dopo aver cenato alla fine di una giornata di sudore, polvere, fatica, guarda il cielo stellato, finalmente in pace e sereno.

Le costellazioni che ancora brillano quando 'Ntoni è destato dal nonno non sono, infatti, contemplabili: sono il segno del lavoro, del dovere, quasi una maledizione, tanto è vero che 'Ntoni commenta: « È la stessa cosa come quand'ero soldato, che suonava la diana nei traponti, borbottava 'Ntoni. Allora non valeva la pena di tornare a casa! ». È un altro segno dell'iato che c'è fra la natura e gli uomini: il paesaggio non è oggetto di conforto o spazio di rasserenamento dopo la fatica o entro una vita miserabile, ma è qualcosa di estraneo, quando non di ostile. Il paesaggio dove si è persa la barca dei Malavoglia ed è morto Bastianazzo è, infatti, nella descrizione che ne fa con una certa preziosità uno dei compagni di pesca di 'Ntoni nella mattinata così per lui troppo presto iniziata, un luogo d'idillio: « Lo vedi dove si è persa la *Provvidenza* con tuo padre? disse Barabba; laggiù al Capo, dove c'è l'occhio del sole su quelle case bianche, e il mare sembra tutto d'oro ». È un luogo incantato, favoloso, che pare privilegiato dalla natura: come prima della tempesta la stella della sera sembra posata sull'albero della *Provvidenza*, così ora d'oro sembra il mare e il sole affettuosamente posa il suo occhio sulle case bianche. L'estraneità del paesaggio nei confronti degli uomini non potrebbe essere più radicale: non nel senso leopardiano, tuttavia, ma nella prospettiva di una costante discontinuità fra le forme paesistiche e la necessità e la vita degli

uomini, come se questa, con le sue esigenze e le sue azioni e i suoi progetti, non riuscisse mai a trovarsi uno spazio naturale in cui attuarsi linearmente e tranquillamente, non avesse, insomma, un ambito, una cassa di risonanza, uno spazio adatto, ma solo uno spazio di inganni, di diversità, di finzioni, a testimonianza dell'impossibilità per l'uomo di dominare la natura, che è, poi, un altro aspetto della sua condizione infelice (tanto è vero che, all'idillica descrizione del compagno di barca del luogo dove è morto il padre, 'Ntoni, per una volta, si veste delle parole proverbiali del nonno: « Il mare è amaro e il marinaio muore in mare, rispose 'Ntoni »).

Nella stessa prospettiva è da vedersi un'altra descrizione idillica, quella della *Provvidenza* riportata a galla e aggiustata da mastro Turi Zuppiddu e in grado di nuovo di navigare: « Intanto la *Provvidenza* era scivolata in mare come un'anitra, col becco in aria, e ci sguazzava dentro, si godeva il fresco, dondolandosi mollemente nell'acqua verde, che le colpettava intorno ai fianchi, e il sole le ballava sulla vernice. Padron 'Ntoni se la godeva anche lui, colle mani dietro la schiena e le gambe aperte, aggrottando un po' le ciglia, come fanno i marinai quando vogliono vederci bene anche al sole, che era un bel sole d'inverno, e i campi erano verdi, il mare lucente e il cielo turchino che non finiva mai. Così tornano il bel sole e le dolci mattine d'inverno anche per gli occhi che hanno pianto e li hanno visti color della pece; e ogni cosa si rinnova come la *Provvidenza*, che era bastata un po' di pece e di colore e quattro pezzi di legno, per farla tornare nuova come prima, e chi non vede più nulla sono gli occhi che non piangono più, e sono chiusi dalla morte. — Compare Bastianazzo non poté vederla questa festa! pensava fra di sé comare Maruzza... ». È una descrizione esemplarmente significativa, perché accanto al paesaggio e agli oggetti c'è il commento patetico, che apprendiamo, dalla conclusione della pagina, non essere che il modo con cui il Verga porta fuori campo e generalizza i pensieri della Maruzza. La barca ha lo stesso contesto metaforico dell'anitra che già aveva avuto nella sera della partenza per il naufragio, e il riferimento non è senza significato, se si pensa al nuovo naufragio che di lì a poco la sbatterà sugli scogli, ormai inservibile. Siamo di nuovo nell'idillio: il cielo infinito e turchino, il verde della campagna, il bel sole d'inverno, il mare lucente. Ma, proprio per ciò che sta per ripetersi ai danni della *Provvidenza* e

dei Malavoglia, anche in questo caso l'idillio non è che un'apparenza e un inganno, dietro al quale c'è il nuovo tradimento del mare e del destino per i poveri Malavoglia. Né è possibile fino in fondo godere dell'idillio: dietro il mare d'oro e l'occhio del sole sulle case bianche c'è la morte di Bastianazzo, così come dietro gli occhi di padron 'Ntoni che si gode la vista della sua barca rimessa a nuovo e della bella giornata d'inverno c'è il pensiero dei morti, che non hanno più occhi per contemplare quello che, del resto, è un falso idillio, un ulteriore inganno, e un inganno sono anche le forme metaforiche che le cose assumono per tranquillare gli uomini e far loro credere di aver conquistato un po' di pace e di futuro, come la barca che sembra un'anitra e si gode, come tale, il fresco delle onde, ma che un'anitra non è, e sfida anzi il mare anche quando il tempo è cattivo per la necessità dei Malavoglia di liberarsi del debito dei lupini, e a differenza delle anitre che stanno nell'acqua di casa, finisce nel mezzo del mare in tempesta.

La descrizione della nuova tempesta che segna la fine senza possibilità di risarcimento della *Provvidenza* testimonia ancora una volta l'impotenza degli uomini di fronte sia alla miseria che li costringe a mettersi per mare, sia alla natura: « La *Provvidenza* si avventurava spesso al largo, così vecchia e rattoppata com'era, per amore di quel po' di pesca, ora che nel paese c'erano tante barche che spazzavano il mare colla scopa. Anche in quei giorni in cui le nuvole erano basse, verso Agnone, e l'orizzonte tutto irto di punte nere al levante, si vedeva sempre la vela della *Provvidenza* come un fazzoletto da naso, lontano lontano nel mare color di piombo, e ognuno diceva che quelli di padron 'Ntoni andavano a cercarsi i guai col candeliere. Padron 'Ntoni rispondeva che andava a cercarsi il pane, e quando i sugheri scomparivano ad uno ad uno, nel mare largo che era verde come l'erba, e le casucce di Trezza sembravano una macchia bianca, tanto erano lontane, e intorno a loro non c'era che acqua, si metteva a chiacchierare coi nipoti dalla contentezza, che poi alla sera la Longa e tutti gli altri li avrebbero aspettati sulla riva, quando vedevano la vela far capolino tra i *faraglioni*, e sarebbero stati a guardare anche loro la pesca che saltellava nelle nasse e riempiva il fondo della barca come fosse d'argento ». È ancora una volta l'immagine di un idillio impossibile e ingannevole da un lato; la verità di una natura piena di pericoli

dall'altro. Il sogno di padron 'Ntoni della pesca miracolosa cerca di cancellare il rischio del mare color di piombo e dell'orizzonte nero di nuvole e dell'alto mare dove si avventura la *Provvidenza* per poter fare, appunto, la buona pesca. C'è, dietro la descrizione verghiana, la memoria degli episodi evangelici della tempesta quietata da Gesù e della pesca miracolosa: due immagini di fortuna e di fede che in qualche modo si riverberano sulla situazione dei Malavoglia, ma soltanto per misurare l'enorme differenza: la tempesta, infatti, che effettivamente coglierà i Malavoglia in mare, non sarà quietata da nessun miracolo e la *Provvidenza* si riempie sì di pesci, ma ben presto questi non vengono a costare più nulla, e i sogni di guadagno di padron 'Ntoni vanno in fumo.

C'è, insomma, sempre in agguato l'inganno della natura e dei proverbi degli antichi che padron 'Ntoni dispensa nel tentativo di sconfiggere gli avversi numi del mare: e se può capitare che i proverbi salvino una volta i Malavoglia dal mare e diano loro una pesca abbondante secondo quanto i proverbi di padron 'Ntoni hanno assicurato, al di là del caso fortunato c'è la narrazione della tempesta che rischia di mandarli tutti a fare la fine di Bastianazzo « per amor del guadagno », come commentano il coro di Trezza e il Verga: « Ma quando era maltempo, o che soffiava il maestrale, e i sugheri ballavano sull'acqua tutto il giorno, come se ci fosse chi suonava il violino, o il mare era bianco al pari del latte, o crespo che sembrava che bollisse, la pioggia si rovesciava sino a sera sulle loro spalle che non ci erano cappotti che bastassero, e il mare friggeva tutto intorno come il pesce nella padella, allora era un altro par di maniche, e 'Ntoni non aveva voglia di cantare, col cappuccio sul naso, e gli toccava vuotare dall'acqua la *Provvidenza* che non si finiva più, e il nonno badava a ripetere: ' Mare bianco scirocco in campo ' o ' mare crespo, vento fresco ' come se fossero là per imparare i proverbi; e con quei benedetti proverbi, mentre la sera stava a guardare il tempo dalla finestra col naso in aria, diceva pure: ' Quando la luna è rossa fa vento, quando è chiara vuol dir sereno; quando è pallida, pioverà '. — Se lo sapete che pioverà perché torniamo ad andare in mare oggi? gli diceva 'Ntoni. Non era meglio restarci in letto un altro par d'ore? — ' Acqua di cielo, e sardelle alle reti! ' rispondeva il vecchio. 'Ntoni si dava l'anima al diavolo, coll'acqua a mezza gamba. — Stasera, gli diceva il nonno, la Ma-

ruzza ci farà trovare una bella fiammata e ci asciugheremo tutti. E la sera, sull'imbrunire, come la *Provvidenza*, colla pancia piena di grazia di Dio, tornava a casa, che la vela si gonfiava come la gonnella di donna Rosolina, e i lumi delle case ammiccavano ad uno ad uno dietro i *faraglioni* neri, e pareva che si chiamassero l'un l'altro, padron 'Ntoni mostrava ai suoi ragazzi il bel fuoco che fiammeggiava nella cucina della Longa, in fondo al cortiletto della straduccia del Nero, che c'era il muro basso e dal mare si vedeva tutta la casa colle quattro tegole sotto cui si appollaiavano le galline, e il forno dall'altro lato della porta ».

La visione del fuoco nel focolare domestico e della casa, con i particolari più affettuosamente contemplati, è un altro esempio di idillio che fa illudere i Malavoglia e, in particolare, padron 'Ntoni. La pioggia e il mare ostile sono stati sfidati e vinti con l'aiuto dei proverbi, che dicono tutto e l'opposto di tutto, ma fanno parte di quella pedagogia oracolare necessaria per andare sulla barca anche quando cade la pioggia, la *Provvidenza* si carica d'acqua, il mare è mosso o di un minaccioso e infausto colore biancastro, con la speranza che la fatica non sia inutile; ed è naturale che 'Ntoni si ribelli alle sentenze dei proverbi del nonno, lui che rifiuta la sostanza che è dietro le parole e che è la necessità di faticare in ogni modo, sempre, piaccia o non piaccia, piova o sia sereno o tiri vento o minacci tempesta. I proverbi non scampano dalla morte, come la sorte di Bastianazzo ha dimostrato, ma servono a illudere. C'è un fondo di inganno e di finzione in tutto il proverbiare di padron 'Ntoni: ma necessario, perché, senza i proverbi e la loro guida e la loro funzione rassicurante, non ci sarebbe più neppure la forza per uscire in mare a pescare, e non rimarrebbe altro che la rassegnazione al nulla.

Andare in mare è necessario non soltanto perché con la pesca si possono ricostituire le fortune della famiglia, ma anche perché così si può ancora dare un senso alla vita: e i proverbi sul tempo e sugli aspetti del paesaggio e sulla natura non sono altro che il modo di raccontarsi favole per trovare il coraggio di sfidare il rischio del mare. Alle fatiche e alle audacie dei Malavoglia corrisponde, inevitabilmente, l'urto contro gli elementi naturali, indifferenti al proverbiare di padron 'Ntoni: « Erano all'altezza dell'Agnone, verso sera, e il cielo era tanto fosco che non si vedeva più neppure l'Etna,

e il vento soffiava a ondate che pareva avesse la parola... Il mare era del color della *sciara*, sebbene il sole non fosse ancora tramontato, e di tratto in tratto bolliva tutt'intorno come una pentola... Tutt'a un tratto si era fatto oscuro che non ci si vedeva più neanche a bestemmiare. Soltanto le onde, quando passavano vicino alla *Provvidenza*, luccicavano come avessero gli occhi e volessero mangiar-sela; e nessuno osava dire più una parola, in mezzo al mare che muggiva fin dove c'era acqua... Si udiva il vento sibilare nella vela della *Provvidenza* e la fune che suonava come una corda di chitarra. All'improvviso il vento si mise a fischiare al pari della macchina della ferrovia, quando esce dal buco del monte, sopra Trezza, e arrivò un'ondata che non si era vista da dove fosse venuta, la quale fece scricchiolare la *Provvidenza* come un sacco di noci, e la buttò in aria ». C'è qualcosa di diabolico nella descrizione della violenza della natura: in ogni caso qualcosa che oltrepassa le possibilità di dominio dell'uomo, per quanto saggio possa essere e conoscere tutti i proverbi degli antichi. La lotta contro la natura è al di là delle azioni, delle provvidenze, dell'impegno degli uomini, come dimostra la conclusione dell'episodio, con l'intervento miracoloso quando la vela è stata strappata via, l'albero è caduto su padron 'Ntoni, ferendolo gravemente, e 'Ntoni e Alessi non sanno più che fare: « La notte era così nera che non si vedeva da un capo all'altro della *Provvidenza*, tanto che Alessi non piangeva più dal terrore. Il nonno era disteso in fondo alla barca, colla testa rotta. 'Ntoni finalmente lo trovò tastoni e gli parve che fosse morto, perché non fiatava e non si muoveva affatto. La stanga del timone urtava di qua e di là, mentre la barca saltava in aria e si inabissava. — Ah! san Francesco di Paola! Ah! san Francesco benedetto! strillavano i due ragazzi, ora che non sapevano più che fare. San Francesco misericordioso li udì, mentre andava per la burrasca in soccorso dei suoi devoti, e stese il suo mantello sotto la *Provvidenza*, giusto quando stava per spaccarsi come un guscio di noce sullo *scoglio dei colombi*, sotto la guardiola della dogana. La barca saltò come un puledro sullo scoglio, e venne a cadere in secco, col naso in giù ».

Padron 'Ntoni, ferito e svenuto, tace, ormai non può più dire proverbi contro la tempesta, né servono più. Come il mare e il vento hanno carattere di diabolicità, come dimostrano le similitudini della pentola che bolle, il fischio che pare quello del treno quando esce

dalla galleria, il nero del cielo e del mare, le onde che sembrano avere gli occhi ed essere mostri che vogliono mangiare la barca con i tre Malavoglia che ci sono dentro, così è necessario il mantello del santo per salvare la vita dei naufraghi. La natura non è domabile da parte degli uomini. Sul mare in tempesta chi parla è il vento, mentre padron 'Ntoni o non sa più che dire e si raccomanda a Dio oppure giace svenuto sul fondo della *Provvidenza* (che scricchiola come un sacco di noci, con un'altra allusione alla diabolicità della violenza naturale, essendo le noci appannaggio diabolico, e anche con una reinvenzione dell'immagine del « guscio di noce » per la barca).

Gli elementi visivi e sonori del paesaggio della tempesta, i suoni del vento, quasi parole minacciose pronunciate contro i Malavoglia che per un po' di guadagno un'altra volta sono usciti in mare in una giornata infausta, il nero e il buio sempre più fitto di cielo e mare, con le sole luci demoniache delle onde, che ne sono animate come apparizioni degli abissi, venute a prendersi i tre marinai, tutto comporta l'assoluta impossibilità di resistenza da parte degli uomini, ora che l'idillio del mare e del cielo e delle case di Trezza si è sconvolto nella burrasca, per quanto abili siano, padron 'Ntoni a comandare le operazioni, 'Ntoni a eseguirle e anche Alessi a fare la sua parte. Intorno ai personaggi del romanzo verghiano è sempre in agguato quest'altro linguaggio del paesaggio, che è linguaggio di minaccia e di morte: e di qui dipende il fatto che nessun affetto lega i personaggi al luogo della loro vita e del loro lavoro (se si esclude la casa: ma come rifugio, e più per il calore della famiglia che per il carattere, che essa possa avere, di « nido » naturale). Il linguaggio proverbiale è un linguaggio di esorcisma nei confronti della natura: come tale, non può che tacere quando la voce e le parole del vento e del mare risuonano infinitamente più alte di quelle che gli uomini possano dire.

C'è, infine, una contrapposizione conclusiva fra il paesaggio come fonte dei sogni di fortuna e di avventura che 'Ntoni fa durante il lavoro e il paesaggio di Acì Trezza, immutabile, concreto, ingannevolmente idillico: « Dopo che avevano buttato le reti, ['Ntoni] lasciava Alessi a menare il remo adagio adagio per non fare deviare la barca, e si metteva le mani sotto le ascelle, a guardare lontano, dove finiva il mare, e c'erano quelle grosse città dove non si faceva

altro che spassarsi e non far nulla... ». All'opposto è la celebre descrizione conclusiva di Trezza attraverso lo sguardo lunghissimo di addio che 'Ntoni dà al suo paese e ai suoi luoghi prima di ripartire definitivamente per il mondo, dove nessuno lo conosce ed egli non conosce nessuno, ed è, di conseguenza, possibile ricostruirsi un'esistenza: « E se ne andò colla sua sporta sotto il braccio; poi, quando fu lontano, in mezzo alla piazza scura e deserta, che tutti gli usci erano chiusi, si fermò ad ascoltare se chiudessero la porta della casa del nespolo, mentre il cane gli abbaiava dietro, e gli diceva col suo abbaiare che era solo in mezzo al paese. Soltanto il mare gli brontolava la solita storia lì sotto, in mezzo ai *faraglioni*, perché il mare non ha paese nemmeno lui, ed è di tutti quelli che lo stanno ad ascoltare, di qua e di là dove nasce e muore il sole, anzi ad Aci Trezza ha un modo tutto suo di brontolare, e si riconosce subito al gorgogliare che fa tra questi scogli nei quali si rompe, e par la voce di un amico. Allora 'Ntoni si fermò in mezzo alla strada a guardare il paese tutto nero, come non gli bastasse il cuore di staccarsene, adesso che sapeva ogni cosa, e sedette sul muricciuolo della vigna di massaro Filippo. Così stette un gran pezzo pensando a tante cose, guardando il paese nero, e ascoltando il mare che gli brontolava lì sotto. E ci stette fin quando cominciarono ad udirsi certi rumori ch'ei conosceva, e delle voci che si chiamavano dietro gli usci, e sbatter d'imposte, e dei passi per le strade buie. Sulla riva, in fondo alla piazza, cominciavano a formicolare dei lumi. Egli levò il capo a guardare i *Tre Re* che luccicavano, e la *Puddara* che annunciava l'alba, come l'aveva vista tante volte. Allora tornò a chinare il capo sul petto, e a pensare a tutta la sua storia. A poco a poco il mare cominciò a farsi bianco, e i *Tre Re* ad impallidire, e le case spuntavano ad una ad una nelle vie scure, cogli usci chiusi, che si conoscevano tutte, e solo davanti alla bottega di Pizzuto c'era il lumicino, e Rocco Spatu colle mani nelle tasche che tossiva e sputacchiava. — Fra poco lo zio Santoro aprirà la porta, pensò 'Ntoni, e si accoccherà sull'uscio a cominciare la sua giornata anche lui. Tornò a guardare il mare, che s'era fatto amaranto, tutto seminato di barche che avevano cominciato la loro giornata anche loro, riprese la sua sporta, e disse: — Ora è tempo d'andarsene, perché fra poco comincerà a passar gente. Ma il primo di tutti a cominciar la sua giornata è stato Rocco Spatu ».

Da un lato c'è il sogno del mondo sconfinato, dei luoghi dorati e fortunati che sono le città dove si vive senza far nulla, fra i piaceri; dal lato opposto, è il paese di Acì Trezza uguale da sempre e immutabile, dove tutti si conoscono, e tutti conoscono i particolari delle case e delle porte, e la giornata inizia per tutti sempre allo stesso modo, si tratti di Rocco Spatu che non fa nulla, dello zio Santoro che aspetta l'elemosina, dei pescatori che escono in mare per il lavoro; e uguale è il mare con la sua voce particolare di Trezza, per come si rompe sugli scogli. Acì Trezza è, agli occhi di 'Ntoni deciso a ripartirne, il luogo, di nuovo, dell'idillio: ma ancora una volta è un idillio impossibile, perché il nonno è morto, la madre è morta, Lia è scomparsa, Mena è rimasta zitella, e allora 'Ntoni non può goderne, né Alessi e Nunziata, che pure sono ritornati nella casa del nespolo e hanno i figli piccoli che loro alleva Mena, possono vedere il luogo dove non sono più tante persone care e dove tanto hanno sofferto con gli stessi occhi colmi della disperazione dell'in-frequentabile idillio con cui lo guarda 'Ntoni che deve partire.

Paradossalmente, 'Ntoni giunge alla conoscenza soltanto ad Acì Trezza, lui che è stato a Napoli e poi nel mondo in cerca di fortuna e in carcere e ha visto tante cose e tanti luoghi, come sognava: ed è la conoscenza della morte. Questa è l'ombra che si proietta sulle immagini dell'idillio del paese natale. Le stelle, il sorgere dell'alba, il mare prima bianco, poi amaranto e coperto di vele, le prime note figure che si disegnano nella prima luce, il lumino davanti all'osteria, i rumori familiari nelle case e le voci dietro gli usci, il brontolare del mare, tutto il paesaggio di Acì Trezza appare a 'Ntoni distaccato, lontano, estraneo, in quanto è idillio, ma l'idillio non frequentabile ora per lui, o anche l'idillio dove chi comincia per primo la sua giornata di ozioso e ubriacone è Rocco Spatu, e dietro le immagini del sereno inizio di un nuovo giorno stanno pure tutte le vicende che i Malavoglia hanno attraversato, e sta anche la cattiveria della gente e la Mangiacarrubbe che per la strada va sgridando Brasi Cipolla e tutto il male che verrebbe inevitabilmente dai pettegolezzi degli abitanti di Trezza se 'Ntoni si fermasse in paese e ritornasse a lavorare con il fratello e ad abitare la casa del nespolo.

Ancora una volta, e con la particolare eloquenza che è legata al fatto che siamo alla conclusione del romanzo, il Verga presenta come ingannevole l'idillio: quello del lieto fine, naturalmente, anche

se Alessi ha riscattato la casa del nespolo, ma anche quella del paese natio, e del luogo e della casa a cui è pure legato più fortemente il cuore. Dall'esterno, da lontano, da chi non rischia nulla così come non ha mai rischiato nulla, da chi non ha mai avuto di fronte sofferenza, morte, malattia, disgrazia oppure non se ne è curato, le stelle splendono, il mare può essere chiamato un vecchio amico, i colori sono quelli della serenità: per chi, invece, ha fatto esperienza della disgrazia ed è arrivato fino in fondo alla conoscenza della realtà dell'esistenza, come 'Ntoni, come Alessi, come Mena, l'idillio non esiste, è un'immagine, una catena di immagini, che nascondono l'inganno e la morte (e si noti altresì come i matrimoni conclusivi siano tutti sbagliati, a indicare l'impossibilità d'idillio in un paese crudele e amaro come Trezza, dove pure tutti si conoscono: Brasi Cipolla che sposa la Mangiacarrubbe contro la volontà del padre, che, a sua volta, per ripicca sposa la Barbara Zuppidda, mentre compar Alfio Mosca non può sposare la Mena, per quanto anch'ella lo abbia amato e lo ami ancora proprio per colpa dei pregiudizi del paese).

Se la presenza del paesaggio non è quantitativamente ingente, ma sempre significativa ne *I Malavoglia*, invece i ritratti dei personaggi, contro le consuetudini ottocentesche e veriste in specie, sono estremamente sintetici: « ...suo figlio Bastiano, *Bastianazzo*, perché era grande e grosso quanto il San Cristoforo che c'era dipinto sotto l'arco della pescheria della città; e così grande e grosso com'era filava diritto alla manovra comandata, e non si sarebbe soffiato il naso se suo padre non gli avesse detto 'sòffiati il naso', tanto che s'era tolta in moglie *la Longa* quando gli avevano detto 'pigliatela'. Poi veniva la Longa, una piccina che badava a tessere, salare le acciughe e far figliuoli, da buona massaia; infine i nipoti, in ordine di anzianità: 'Ntoni, il maggiore, un bighellone di vent'anni, che si buscava tutt'ora qualche scappellotto dal nonno, e qualche pedata più giù per rimettere l'equilibrio, quando lo scappellotto era stato troppo forte; Luca, 'che aveva più giudizio del grande' ripeteva il nonno; Mena (Filomena) soprannominata 'Sant'Agata' perché stava sempre al telaio, e si suol dire 'donna di telaio, gallina di pollaio e triglia di gennaio'; Alessi (Alessio) un moccioso tutto suo nonno colui!; e Lia (Rosalia) ancora né carne né pesce ». È la presentazione della famiglia: rapida, più giocata sui detti e sui proverbi di padron 'Ntoni che sul ritratto dei personaggi (e i soprannomi, come

la Longa e Sant'Agata, finiscono a costituire una sorta di etichetta definitiva, così come altri soprannomi per i compaesani, come Piedipapera, Zuppiddu, Mangiacarrubbe, ecc.).

Anche gli altri personaggi, del resto, sono fissati in un tic ricorrente, come don Franco che si frega le mani, come Piedipapera che ride « a crepapancia con degli ah! ah! ah! che sembrava una gallina », come la Mangiacarrubbe che è « una di quelle che stanno alla finestra colla faccia tosta », come lo zio Santoro che « così cieco com'è, che sembra un pipistrello al sole, sulla porta dell'osteria, sa tutto quello che succede in paese », come il ciondolante Rocco Spatu, che canta sulla porta dell'osteria e vocia e sputa per dieci. I personaggi sono fissati, infatti, non nei tratti distintivi del volto e nell'abbigliamento e nei gesti caratteristici, come accade, ad esempio, nei *Promessi Sposi*, né il Verga persegue un ritratto fisico che sia, al tempo stesso, un giudizio morale, come fa il Tommaseo di *Fede e bellezza*: ciò che conta sono i discorsi, sono la battute della conversazione, sono le dichiarazioni fatte direttamente ovvero anche riferite dal coro o commentate via via che vengono riportate dall'uno all'altro degli abitanti di Aci Trezza. Possiamo, sì, avere l'estremo scorcio del volto di padron 'Ntoni all'ospedale prima di morire, ma soltanto come sigla definitiva di un'esistenza che si è conclusa nella disperazione e nella solitudine e, in ogni caso, in funzione più del patetico che la vista del vecchio suscita che per un'effettiva cura nello stabilire l'aspetto del capo della casa del nespolo dopo tante disgrazie e tanto dolore: « Quando gli narrarono poi che avevano riscattato la casa del nespolo e volevano portarselo a Trezza di nuovo, rispose di sì e di sì, cogli occhi che gli tornavano a lucicare, e quasi faceva la bocca a riso, quel riso della gente che non ride più o che ride per l'ultima volta, e vi rimane fitto nel cuore come un coltello ».

La stessa funzione di accrescimento di pateticità è nella breve descrizione di 'Ntoni che arriva di sera alla casa del nespolo dopo essere uscito di prigione: « Lo stesso Alessi, che andò ad aprire, quasi non riconobbe 'Ntoni il quale tornava colla sporta sotto il braccio, tanto era mutato, coperto di polvere e colla barba lunga ». Il ritratto, insomma, è sempre per scorcio, molto rapido, sommario, e tende a essere in funzione della situazione psicologica di coloro che guardano, fissato per un istante in quei tratti, il personaggio.

Mentre raramente il paesaggio è uno specchio dei sentimenti dei personaggi e ancor più raramente i personaggi vi riverberano il proprio stato d'animo (secondo un procedimento tradizionalissimo, che si rifà alle più remote fonti classiche), il ritratto tende sempre, ne *I Malavoglia*, a essere guardato dal punto di vista preciso degli astanti, non da un punto di vista oggettivo, e anche per questo tende a stabilire un elemento ricorrente e fisso di riconoscimento del personaggio. Soltanto quando questo muta profondamente, il ritratto può essere più particolareggiato, come quello della Nunziata cresciuta e in procinto di sposare Alessi: « Era cresciuta una ragazza alta e sottile come un manico di scopa, coi capelli neri e gli occhi buoni buoni, che quando si metteva a sedere sulla porta, con tutti quei monelli davanti, pareva che pensasse ancora a suo padre nel giorno che li aveva piantati, e ai guai in mezzo ai quali aveva sgambettato sino allora, coi suoi fratellini appesi alle gonnelle. Al vedere come se n'era tirata fuori dai guai, lei e i suoi fratellini, così debole e sottile al pari di un manico di scopa, ognuno la salutava e si fermava volentieri a far quattro chiacchiere con lei ».

È uno dei pochi ritratti positivi del romanzo: pienamente positivo, non soltanto dal punto di vista dell'autore e dei Malavoglia, ma anche dal ben più difficile punto di vista del paese. Nunziata non ha nessuna bellezza, ma ha vinto la sua battaglia contro i guai, rappresentati dall'abbandono da parte del padre e dalla necessità di allevare i fratelli tutti più piccoli di lei. Il paese è disposto a riconoscerle questo merito, e anche quello di una perpetua letizia, di una precoce saggezza, di una capacità di lavoro senza drammi e senza lamenti. Si pensi, come a diverso, anzi opposto comportamento, a Lia, della cui bellezza siamo informati in modo estremamente rapido e come di sfuggita, anzi tocca a don Michele darne testimonianza, facendole la corte. Ma Lia sarà condannata dall'avvocato Scipioni e dal suo desiderio del successo nel processo contro 'Ntoni Malavoglia per la coltellata data a don Michele, nonché dal paese, e sarà, di conseguenza, un elemento negativo (un altro) nella dura vicenda di decadenza e degradazione dei Malavoglia. Al massimo, di Lia si può dire quel che dice a Nunziata Alfio Mosca, che l'ha vista, nel suo vagabondare per il mondo: « Tu non glielo dire, né lo dire a nessuno del paese, dove ho visto la Lia, ché sarebbe un colpo di coltello per Sant'Agata. Ella mi riconobbe di certo,

mentre passavo davanti all'uscio, perché si fece bianca e rossa nella faccia, ed io frustai il mulo per passare presto, e son certo che quella poveretta avrebbe voluto piuttosto che il mulo le fosse camminato sulla pancia, e la portassero distesa sul carro come portiamo adesso suo nonno... ». Non di più si può dire di Lia, che si è perduta lontano da Trezza: l'arrossire e l'impallidire nel riconoscere uno del suo paese nel carrettiere che le passa davanti. L'accenno è in funzione della sconsolata tristezza di Alfio per la sorte della ragazza, più amara della morte, e anche in funzione della vergogna e della disperazione di Lia. Non un volto o una figura rimane dei ritratti verghiani del romanzo, ma l'incresparsi dei sentimenti in chi li guarda che è, poi, anche il giudizio che li fissa, non diversamente dai tic di don Franco, di don Giammaria, di Piedipapera, della Zuppidda, di tutti gli altri.

SERGIO CAMPAILLA

I MALAVOGLIA E LA BOCCA DEL LUPO DI R. ZENA

Nel numero del 15 marzo 1883 di « Frou-Frou », primo dell'originale rivista genovese che intendeva coniugare l'interesse per lo sport a quello per la letteratura, usciva nella rubrica *Libri e giornali*, a firma del « Bibliotecario », un articolo che in qualche modo si presentava come il manifesto del gruppo redazionale in campo letterario. In esso il punto di partenza era offerto dalla constatazione di un « risveglio », di un « fermento », di cui negli ultimissimi anni davano prova in Italia autori, editori e pubblico, dopo la troppo lunga stasi che aveva caratterizzato la nostra produzione letteraria. Se la maggior parte dei libri non superava un livello di mediocrità, erano tuttavia da apprezzarsi la giovanile ambizione, un più corretto orientamento, che facevano ben sperare per il futuro. Dalle retrovie si alzava l'accusa che il nuovo movimento in realtà contrabbandava una « letteratura di seconda mano » importandola dalla Francia. « E certamente — riconosceva l'estensore dell'articolo — è dalla Francia che ci venne in questi ultimi anni la spinta, l'impulso ad entrare nella nuova strada in cui s'è messa l'odierna letteratura ». Senonché non si poteva chiedere ai giovani scrittori italiani di rifarsi al modello del Boccaccio. « Lasciamo che essi si servano della forma moderna della letteratura, che profittino di tutti i passi che questa ha fatto in questi ultimi tempi, anche se fatti al di là delle Alpi, e rallegriamoci piuttosto ogni volta che qualcheduno tra di noi riesce a dare a questa nuova forma una sua impronta speciale, il carattere della sua personalità. Lasciamo che i nostri autori siano originali in italiano, come può esserlo in Francia un francese, accettando il nuovo metodo letterario ». A tangibile riprova della bontà del suo assunto, l'articolista aveva un solo esempio da citare: « Intanto qualche cosa c'è già. In questi ultimi anni coi *Malavoglia*, la *Vita dei campi* e le *Novelle Rusticane* del Verga è

nato un nuovo genere letterario che non ha nessun precedente nelle letterature straniere, una forma letteraria tutta nostra, prettamente italiana »¹. Verga, dunque, — si capisce: il Verga verista e rusticano — garante del nuovo corso letterario. Ammesso che la giovane cultura italiana è andata a scuola dai maestri del naturalismo francese, le opere del Verga sono già qualcosa di qualitativamente non ridicibile, segnano addirittura una nuova fase storica, « un nuovo genere letterario », senza precedenti altrove e in piena congruenza con le esigenze e lo spirito nazionali.

È un riconoscimento perentorio, di cui forse bisognerà maggiormente ricordarsi nella storia della critica verghiana², per la cui ricostruzione sovente si indugia nel registrare resistenze ed incomprendimenti, che obiettivamente furono pesanti e diffuse, a scapito però di quelle voci di consenso, sia pure isolate, che non mancarono, e a cui è giusto restituire la loro funzione di lucida testimonianza e di rottura critica. Pur senza dare alla sua nota un'articolazione argomentativa e per conseguenza senza raggiungere uno spessore critico, l'articolista di « Frou-Frou » aderisce alle ragioni dell'arte verghiana con un entusiasmo che trova precedenti illustri nei soli Cameroni, Capuana e Torraca. E l'accento posto sulla radicale « novità » rivela una scelta di campo, che può far pensare al Capuana il quale, già nel 1880, in *Nedda* identificava « un nuovo filone nella miniera intatta del romanzo italiano »³.

D'altra parte a conferir maggiore importanza storica a questa dichiarazione sta il fatto che il « Bibliotecario » evidentemente parla a nome della redazione; e che quasi sicuramente dietro quella sigla si nasconde Remigio Zena⁴, curatore nei numeri successivi della ru-

¹ Il Bibliotecario, *Libri e giornali*, in « Frou-Frou », anno I, n. 1, 15 marzo 1883, p. 12.

² Di tale riconoscimento non si fa menzione né nella storia della critica a cura di G. SANTANGELO, *Giovanni Verga*, nel vol. *I classici italiani nella storia della critica*, Firenze, 1970, sesta ristampa della 2^a ediz., né in quella a cura di A. SERONI, *Verga*, Palermo, 1969.

³ L. CAPUANA, *Studi sulla letteratura contemporanea*, 1^a serie, Milano, 1880, p. 117.

⁴ Nella bibliografia degli scritti critici di Zena raccolti da E. VILLA sotto il titolo *Verismo polemico e critico*, Roma, Silva, 1971, questo intervento del Bibliotecario è attribuito dal critico a Zena in forma dubitativa e non è stato riprodotto. Da invece per certa l'attribuzione, ma senza argomentarla, M. DILLON WANKE nell'articolo *Flaubert, Verga e il « Campiello » nel romanzo di Remigio Zena* pubblicato a corredo dell'adattamento teatrale della *Bocca del lupo*, Edizioni del Teatro di Genova, 1980, p. 28. Ma su questo punto torneremo più avanti.

brica *Libri e giornali* per lo più con l'altro pseudonimo di « O. Rabasta »: uno pseudonimo scanzonato — quest'ultimo — che, mentre vuol riprendere la tradizione genovese del « mugugno » (sciogliendo l'enigma dello pseudonimo: « Ora basta! »), sembra ben adattarsi alla netta scansione di tempi storici formulata nell'articolo di cui sopra. L'ipotesi è confermata anche dal fatto che tra le righe è forse possibile intendere che ad intervenire è non un semplice critico, che adotti il plurale maiestatis (« ralleghiamoci piuttosto ogni volta che qualcheduno tra di noi riesce a dare a questa nuova forma una sua impronta speciale... »), ma uno scrittore impegnato in prima persona, che nutre la speranza di emergere nel drappello dell'avanguardia. E difatti, Remigio Zena almeno già nel 1882-1883 aveva cominciato a lavorare al primo nucleo di quello che sarà il futuro romanzo. E non a caso in quello stesso fascicolo del 15 marzo 1883, che apre le pubblicazioni di « Frou-Frou », usciva la prima puntata delle *Figlie della Bricicca*, che si pone come una applicazione pratica dei principi enunciati dal « Bibliotecario ».

Un'altra esplicita presa di posizione a favore dell'arte verghiana si legge nella recensione che Zena-Rabasta dedicò alla raccolta *Per le vie*, nel fascicolo del 15 luglio 1883 di « Frou-Frou ». Ci limitiamo qui a riproporne quegli spunti che sono funzionali al nostro discorso complessivo. Dopo aver lodato « quell'audacia di forma, quell'energia di pensieri che costituiscono il temperamento dell'autore » e che, a suo giudizio, si riscontrano da *Eva* a *Nedda*, dai *Malavoglia* al nuovo libro, Zena osserva in particolare che « è una cosa meravigliosa il vedere com'egli, non milanese, abbia saputo profittare del suo soggiorno a Milano per studiarne la fisiologia e dipingere con tanta forza di verità le costumanze, i modi, il linguaggio anche, d'una popolazione così diversa in tutto da quella nella quale è nato ». E prosegue: « Non si può fare a meno di notare che pochissimi forse in Italia hanno come Verga l'intuizione dell'ambiente; guidandolo la sua coscienza artistica nel pennelleggiare sempre in modo diverso a seconda di esso ambiente, il colore e il clima locale, non falla mai e ritrae perfetta nella sua varietà, la fisionomia dei luoghi e dei personaggi. Così dopo che nei *Malavoglia*, a cagion d'esempio, ci ha dato la vera vita siciliana e tale che non potrebbe essere se non siciliana, in questo suo ultimo libro, trasportandoci a

Milano, ci mostra il popolo quale non è che a Milano »⁵. La citazione è lunga, ma di palese rilevanza. In altre parole, Zena saluta in Verga il maestro della pittura di un ambiente — quello siciliano —, ma è soprattutto impressionato dalla capacità verghiana di rendere artisticamente anche un diverso contesto ambientale: quello milanese. Tale possibilità di trapassare dalla Sicilia a Milano, dalla campagna alla città, dal Sud al Nord, viene ai suoi occhi a comprovare la validità di un metodo *passe-partout*. S'indovina che l'entusiasmo di Zena nasce anche dall'implicita conferma che quel metodo che è stato fruttuoso prima per Acì Trezza e poi per Milano potrà essere applicato anche per Genova; il che lo incoraggia potentemente nel tentativo romanzesco che sta conducendo, e di cui proprio sulla rivista « Frou-Frou » pubblica i provvisori risultati.

A questo punto Zena previene un'obiezione. I detrattori della scuola veristica mostrano insofferenza per quel mondo di povera gente, « cocchieri, portinai, soldati, barabba, sartine! » — che è assunto a protagonista della nuova letteratura, accusando di aver dato cittadinanza alla canaglia popolare e alla trivialità. Il recensore controbatte che non è vero che i veristi si siano occupati esclusivamente dei ceti più umili, e che opere come la *Curée* di Zola o *Giacinta* di Capuana « si svolgono fra la gente per bene e non sanno né d'aglio né di cipolla ». In ogni caso, nonostante le inevitabili cadute e nonostante gli « eterni bozzetti contadineschi » che hanno proliferato nella nuova stagione, mai mancando i ripetitori e gli orecchianti di ciò che sale a rinomanza pubblica, rimane ancora molto cammino da percorrere. « Eppure — esclama — siamo ben lontani dall'averne esaurito il tema, e se i nostri migliori avranno vita e coraggio, ci daranno ben altre variazioni »⁶. Esiste un'area vuota su cui costruire; e Zena ha già in cantiere — per riprendere il suo linguaggio — una « variazione » genovese, che giustifica il suo intervento.

C'è comunque un elemento di questa accusa che riesce ancora a smuovere un personale disagio: il disagio per il nobile Zena, al secolo marchese Gaspare Invrea, di abbandonare la propria privilegiata posizione di aristocratico e di mescolarsi tra il popolino:

⁵ O. RABASTA, recensione a *Per le vie*, nella rubrica *Libri e giornali* di « Frou-Frou », anno I, n. 5, 15 luglio 1883, pp. 10-11. Le citazioni si leggono a p. 11. Lo scritto è stato ristampato in R. ZENA, *Verismo politico e critico* cit., pp. 190-192.

⁶ Ivi, p. 11.

secondo un itinerario che è quello seguito a partire dalla giovanile e reazionaria educazione ricevuta dall'ambiente familiare e dalla scuola dei gesuiti, attraverso il periodo di crisi maturato con l'esperienza scapigliata, sino al rapporto rivelativo con la cultura verista. Il verismo e Verga hanno infranto un tabù e spianato la strada, su cui adesso è pensabile si possa procedere. Ma — come si diceva — il disagio non per questo è soffocato del tutto. L'operazione zeniana vuol essere infatti un esperimento provvisorio. Pure su tale punto, vige l'autorità verghiana: « Oggi è il popolo, domani l'alta società, oggi i *Malavoglia* e *Per le vie*, domani la *Duchessa di Leyra* e l'*Onorevole Scipioni* »⁷. Anche senza la svolta decadente e il ripiegamento sotto la costellazione del Fogazzaro, che sarà dell'*Apostolo*, la risalita ai ceti alti e a più raffinati problemi dello spirito è qui presupposta, se non preannunciata.

È di qualche interesse aggiungere che Verga mostrò di apprezzare la recensione, inviando al sedicente Rabasta della direzione di « Frou-Frou » un biglietto di ringraziamento; del quale Zena si compiacque tanto da stamparlo nel numero successivo della rivista⁸, come una patente di nobiltà per il periodico che solo da pochi mesi

⁷ Ivi, p. 11.

⁸ La lettera di Verga, che risulta scritta da Catania il 26 luglio 1883, e il commento zeniano furono pubblicati nella rubrica *Libri e giornali* di « Frou-Frou », anno I, n. 6, 1° settembre 1883, p. 9. Sono stati ristampati nel vol. cit. *Verismo polemico e critico* alle pp. 192-193. Per comodità del lettore, li riproduciamo qui di seguito, secondo il testo di « Frou-Frou »:

« Pregiatissimo Signore,
La ringrazio del benevolo e lusinghiero articoletto che Ella ha dedicato alla mia ultima pubblicazione *Per le vie*. Questi incoraggiamenti ci sono tanto più preziosi quanto più lunga e difficile vediamo la via che resta a percorrere, e nella babele letteraria ci fa del bene sentirci incoraggiare di tanto in tanto da una voce amica che dice: la strada è buona, tirate innanzi.

Una stretta di mano cordiale del suo devot.

G. VERGA ».

Catania, 26 Luglio 1883.

Sig. O. RABASTA, direzione del *Frou-Frou* - Genova.

Spero che pubblicando questa lettera dell'illustre autore dei *Malavoglia*, non mi si accuserà di farmi bello del sole d'agosto e di cedere a un sentimento personale di vanità; allorché uno scrittore come Verga chiama *incoraggiamenti* quattro parole buttate giù alla meglio da un povero rivistaio come me, il rivistaio non può che rivolgere a sé medesimo la parola *incoraggiamento* e fare un quarto d'ora di meditazione sulla modestia, imparando da Verga che cosa essa sia.

Ad ogni modo se c'entra un po' di vanità, ricada sulle spalle di tutta la redazione del *Frou-Frou* troppo onorata per non ringraziare pubblicamente chi le usò tanta cortesia, e troppo affezionata al giornale perché i suoi lettori ignorino il benevolo contrassegno di stima dato al giornale stesso ».

faceva sentire la sua voce. Né — e di ciò dovranno tener conto i futuri editori e ricercatori — lo scambio epistolare tra i due dovette fermarsi qui. Incoraggiato dall'apprezzamento, fu verisimilmente Zena ad invitare lo scrittore siciliano a collaborare alla « Strenna » di « Frou-Frou » del 1884. A cui infatti egli collaborò inviando la novelletta *La Camera del Prete*⁹, una leggenda dai toni vagamente grotteschi e surreali, che, al di là della firma, era fatta per piacere a Zena, per lo sfondo marino e — perché no — per quel particolare dei numeri del lotto, che si immagina siano trovati in tasca ad uno dei sepolti nella chiesa del Salvatore. Alla novella naturalmente fu dato il posto d'onore, primo testo in prosa ad essere stampato dopo il *Prologo in versi* di Arrigo di Carmandino e dopo la lirica *Pattinaggio* dello stesso Zena. E che altre lettere Verga e Zena si siano scambiati è confermato da un altro elemento: in chiusura della sopra citata « Strenna » è presentata la *Grande Lanterna magica* del « Frou-Frou », passerella scherzosa dei redattori della rivista, all'ombra di un turrato castello nei pressi dell'Acquasola, tutti celati dietro pseudonimo. Tra gli altri, il Bibliografo è rappresentato in attitudine tipica « mentre rilegge le lettere di Verga »¹⁰. Il che, se si pensa al dato obiettivo che Verga scrisse il suo biglietto di ringraziamento a O. Rabasta, suffraga ulteriormente l'ipotesi che il Bibliografo sia non altri che Zena. Si noti ancora che nella « Terza Veduta » della *Grande Lanterna magica* è riprodotta la caricatura di un signore con gli occhiali, che entra nella redazione di « Frou-Frou » sostenendo un berretto rovesciato contenente papiri dai titoli quali *Poesie grigie*, *Serafina*, *Canonico*, *Bricicca* e traendo seco per mano una figurina (è la stessa caricatura, ma in proporzioni ridotte), che tiene sotto braccio un pacco con i libri di Capuana, Goncourt, Zola e Verga. La prosa di accompagnamento alla caricatura spiega che si tratta di Remigio Zena e di O. Rabasta, rispettivamente (col linguaggio gergale usato da Zena in *Serafina*) del « vasco » e del « moscardino »¹¹. La caricatura meglio di ogni altro documento testi-

⁹ G. VERGA, *La Camera del Prete*, in « Strenna del Frou-Frou », Genova, 1884, pp. 7-8. La si può leggere ora in G. VERGA, *Tutte le Novelle*, introduzione, testo e note a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori, I Meridiani, 1979, pp. 976-977.

¹⁰ IL CUSTODE, *Grande Lanterna magica* del « Frou-Frou », in « Strenna del Frou-Frou », Genova, 1884, p. 102.

¹¹ Ivi, p. 104. « Vasco » significa: padrone. E « moscardino »: ragazzotto.

monia della fervorosa adesione di Zena al verismo e della sua risonanza nell'ambito della redazione di « Frou-Frou ».

Sempre nel fascicolo di « Frou-Frou » datato 15 luglio 1883, recensendo *Homo* di Capuana, Zena in parte continuava il discorso avviato con le pagine critiche su *Per le vie*. Cercava in primo luogo di definire le due diverse fisionomie di Verga e Capuana nel loro rapporto reciproco: « Lo studio di Verga è esteriore e materiale, psicologico quello di Capuana... Uno rende colla massima efficacia il colore locale dell'ambiente, non dimentica le minuzie, rappresenta i personaggi quali io e voi possiamo vederli ogni giorno alla luce del sole, l'altro invece sviscerandoli i suoi personaggi per sapere come son fatti dentro, non si cura di dipingere l'aria che respirano, né i particolari che li circondano, o almeno si contenta di accennarli a larghi tocchi, tanto quanto basta per dare uno sfondo al suo quadro »¹². Formulazione impacciata e schematica, dove comunque è ribadita l'ammirazione di Zena per la perfetta resa del « colore locale dell'ambiente », in cui individua un attributo personalissimo della scrittura verghiana. Siano pure diversi Verga e Capuana: il loro critico identifica l'obiettivo di entrambi nella « rappresentazione del vero », che egli in arte giudica come « il supremo ». Ma soprattutto è ripresa da Zena la polemica sollevata nella precedente recensione a proposito della *popolace*. In *Homo* Capuana porta sulla scena, in confronto a Verga, « più varietà di figure, prese di qua e di là, nel basso e nell'alto. Ma ahimè! anche nell'alto, anche in certi salotti dove Capuana ci conduce, spira un'aria pestilenziale e non c'è acido fenico che possa dissiparla, dobbiamo assistere a certe mostruosità così abbominevoli che si lasciano indietro quelle della canaglia e ci rivoltano maggiormente, perché inverniciate d'educazione. Non so cosa ci guadagnino nel cambio le persone pulite e schifilose che abborrono il documento umano tirato fuori dalle catapecchie del povero: qualche bestemmia di meno e molte infamie di più »¹³. Un ossequio, dunque, alla poetica del « documento umano » formulata da Verga nella lettera dedicatoria a Salvatore Farina, preposta a *L'amante di Gramigna*; e a cui nel 1888 De Roberto intitolerà

¹² O. RABASTA, recensione a *Homo*, nella rubrica *Libri e giornali* di « Frou-Frou », anno I, n. 5, 15 luglio 1883, p. 11; ristampato in *Verismo polemico e critico*, pp. 195-197.

¹³ Ivi, p. 11.

una raccolta di novelle¹⁴. Vero è che queste righe, mentre con la loro insistenza polemica lasciano intravedere la profonda crisi che attraversa l'intellettuale Zena, sollecitandolo ad una radicale riconsiderazione dei valori ereditati dalla tradizione, fanno nel contempo intuire che a decidere del mutamento di rotta, ideologico e poetico, è più il disgusto morale per i vizi delle classi al potere che una germinata simpatia per le plebi condannate all'abiezione o una solidarietà per gli sfruttati. L'avvicinamento ai diseredati, insomma, non fa breccia nel pessimismo dell'autore, che anzi è più motivato e critico, rivolto com'è alla natura umana, ai diversi livelli e sia pure con diversa intensità.

A voler completare il quadro di questa adesione consapevole alle ragioni della narrativa verghiana, premessa per una ricognizione in proprio che prosegue però lungo il solco già tracciato, può essere utile ricordare un episodio della biografia di Zena. Il quale nel 1885 affrontò un viaggio di crociera sul cutter « Sfinge » in compagnia di due altri redattori della rivista « Frou-Frou »: Lanfranco Tartaro (cioè l'armatore Cesare Imperiale) e The captain (il capitano Filippo Bonfiglio), scrivendo un « Giornale di bordo », di cui alcune parti uscirono su « Frou-Frou » e quindi in volume nel 1887 col titolo *In Yacht da Genova a Costantinopoli*¹⁵. Dal racconto zeniano sappiamo che lo scrittore genovese, approdata l'imbarcazione nel porto di Messina, si separò dai due compagni, i quali preferirono l'affascinante ascensione sull'Etna, per andare a visitare Taormina e poi le località verghiane. « E conobbi — dichiara commosso — nella piccola Trezza la patria dei *Malavoglia*, i figliuoli del mio maestro Verga, i quali mi sembrò di vedere nella loro casetta del nespolo e sul lido del mare accanto alla loro barca sdrucita »¹⁶. La notizia è confermata dal diario parallelo redatto da Cesare Imperiale, pubblicato anch'esso per frammenti su « Frou-Frou » e quindi nel 1886 in volume col titolo *Una crociera del yacht Sfinge. (Da Genova a Costantinopoli)*¹⁷. Zena perciò si reca in una sorta di pellegrinaggio ad

¹⁴ F. DE ROBERTO, *Documenti umani*, Milano, Treves, 1888.

¹⁵ R. ZENA, *In Yacht da Genova a Costantinopoli (Giornale di Bordo)*, Genova, Tipografia Marittima, 1887.

¹⁶ Ivi, p. 149. La visita ai luoghi verghiani è riferita al 28 maggio 1887.

¹⁷ C. IMPERIALE DI SANT'ANGELO, *Una crociera del yacht Sfinge. (Da Genova a Costantinopoli)*, Genova, Stabilimento Fratelli Pagano, 1886. E cfr. « Frou-Frou », anno III, n. 5, 15 luglio 1885, p. 2; e n. 8, 20 ottobre 1885, p. 3.

Acì Trezza, epicentro dell'universo verghiano e malavogliesco, e saluta nello scrittore dei *Malavoglia* « il mio maestro », il maestro e l'autore da cui ha appreso lo bello stilo della sua stagione verista; così come in altra occasione saluta in Giovanni Camerana il « maestro mio e mio primo profeta »¹⁸ rammentando i « cari entusiasmi d'una volta », ossia del tempo della sua esperienza scapigliata.

Una prima suggestione non generica da Verga si può forse indicare nella novella *Serafina*, pubblicata sulla « Rassegna nazionale » nel 1879, successivamente nella « Strenna di Frou-Frou » del 1884, dove poté leggerla a sua volta Verga, ed infine raccolta nel volume *Le anime semplici - Storie umili*¹⁹. La prima edizione del 1879 verrà sottoposta ad un massiccio intervento correttorio, peraltro anche con aspetti negativi, in quanto Zena sarà indotto eccezionalmente dal suo zelo verista all'adozione di un gergalismo grezzo, di scarsa intelleggibilità. Ma — ciò che qui ci interessa e su cui vale la pena di richiamare l'attenzione — *Serafina* già alla data del 1879 lascia sospettare, almeno nello spunto iniziale, l'influenza di due situazioni verghiane contaminate o, meglio, di due personaggi verghiani. La protagonista Serafina infatti arieggia alla lontana il ritratto di Nedda. Rileggiamo l'*incipit* della novella, nella prima stesura: « Di bello non aveva che gli occhi, due occhioni neri, malinconici e soavi. Piccola di statura, magra, ridotta che pareva un filo, aveva il viso color di terra, tutto pieno di lentiggini... »²⁰. Ricordiamo la descrizione famosa di Nedda: « Era una ragazza bruna, vestita miseramente, dall'attitudine timida e ruvida che danno la miseria e l'isolamento. Forse sarebbe stata bella... Gli occhi avea neri... »²¹. Protagonista maschile, accanto a Serafina, è Nicola, la cui immagine e il cui comportamento risentono del fascino di *Rosso Malpelo*. Se questa ipotesi coglie nel segno, ne viene ribadita la sorprendente tempestività della lettura operata da Zena e l'imitazione a cui è stato

¹⁸ R. ZENA, *Giovanni Camerana*, in *Verismo polemico e critico* cit., p. 83. Il saggio, dopo un avvio nel fascicolo di « Frou-Frou » del 10 gennaio 1885, pp. 2-4, rimasto interrotto, fu pubblicato in due puntate nella rivista « Intermezzo » del 20 gennaio 1890, pp. 31-39 e del 10 febbraio 1890, pp. 57-66.

¹⁹ R. ZENA, *Le anime semplici - Storie umili*, Genova, Sordo-muti, 1886.

²⁰ *Serafina*, in « Rassegna Nazionale », anno I, vol. I, fasc. 4, ottobre 1879, p. 550.

²¹ Si cita dall'edizione di *Tutte le Novelle* a cura di C. Riccardi, che riproduce *Nedda* secondo il testo del volumetto uscito nel 1874 presso l'editore Brigola di Milano. Il passo in questione è a p. 8.

per conseguenza sollecitato: si sa infatti che *Rosso Malpelo* vide la luce per la prima volta sul « Fanfulla » di Roma a puntate nell'agosto del 1878. L'accostamento potrà sembrare ardito, ma è difficile pensare a mere coincidenze. Nicola è un « ragazzotto di forse tredici anni, di capelli rossi »²². È un cattivo soggetto e viene introdotto nel circo e nella comunità degli zingari dopo che è fuggito di galera. Subito diventa un persecutore di Serafina, ma le riserva anche delle attenzioni. « In definitiva Nicola — precisa il narratore — malgrado i suoi capelli rossi e quegli occhiacci biancastri, non era più maligno degli altri »²³. Nicola ha i capelli rossi come Malpelo: ma non si tratta di un semplice attributo fisico, perché si presuppone che ai capelli rossi corrisponda un'attitudine spirituale negativa. Che è il mito su cui si sviluppa l'ambivalenza della figura verghiana. Per giunta, Nicola oltre che il colore dei capelli ha in comune gli « occhiacci »²⁴; ed è « maligno » (anche se è detto in forma di litote), come l'altro è « malpelo ». Prosegue Zena: « Sembrava perfino che talvolta sentisse pietà di quella poveretta, vittima di tutta quanta la baraonda. Una sera vedendo come ella non avesse a rosicchiare che un tozzo di pan nero, le fece parte — cosa inaudita! — della sua minestra. Serafina non era mai stata trattata con tanta affabilità e gentilezza. Sulle prime non volle accettare, poi assaggiò una cucchiata ma non poté andare avanti. Gli occhi le si riempirono di lagrime. ' Stupida! ' esclamò Nicola e le diede un forte pugno sulla schiena »²⁵. A suo modo, è la nascita di un idillio rusticano, come quello di Nedda e di Janu si celebra con piglio manesco: « Janu la raggiunse, ella si appoggiò all'uscio, tutta rossa e sorridente, e gli allungò un pugno sul dorso. — To'! »²⁶. E si veda ancora questo passo, in cui è descritta la reazione di Nicola rinchiuso nel furgone: « Bisognava vederlo pallido e dimagrito, torvo e feroce, digrignare i denti, serrar le pugna ogni volta che il suo sguardo s'incontrava con

²² *Serafina*, in « Rassegna Nazionale » cit., p. 552.

²³ *Ivi*, p. 553.

²⁴ Citiamo dalla prima edizione di *Rosso Malpelo* uscita sul « Fanfulla » il 2-5 agosto 1878, l'unica che, nel 1879, l'autore di *Serafina* poté fare a tempo a leggere. Questa redazione è stata riprodotta da R. LUPERINI in appendice al suo *Verga e le strutture narrative del realismo. Saggio su « Rosso Malpelo »*, Padova, Liviana, 1976, pp. 117-129. L'espressione « occhiacci » si legge a p. 119. Ma si sa che Verga ricorre ripetutamente ai peggiorativi per disegnare la figura di Malpelo.

²⁵ *Serafina* cit., p. 553.

²⁶ *Nedda*, ediz. cit., p. 24.

quello del cerbero. Non sembrava più un fanciullo... »²⁷. Reazione che può ricordare quella di Malpelo: « Dopo la morte del genitore pareva che gli fosse entrato il diavolo in corpo e lavorava al pari di quei bufali feroci che si tengono coll'anello di ferro al naso »²⁸.

Non è il caso di insistere su questo testo zeniano, documento acerbo di apprendistato. Stante questo precedente, non sorprenderà che lo scrittore genovese si metta al lavoro per un impegno narrativo di più largo respiro sulla traccia malavogliesca. *I Malavoglia* escono nel 1881 e Zena pubblica — come s'è avuto modo di dire — un primo nucleo narrativo, in otto puntate, su « Frou-Frou » dal 15 marzo al 15 novembre 1883, col titolo *Le figlie della Bricicca*, corrispondenti ai primi undici capitoli e a parte del dodicesimo di quello che sarà il romanzo definitivo; quindi pubblica nel numero del 15 aprile 1885 un frammento dal titolo *Il Castigamatti*, che integra il dodicesimo capitolo del romanzo. Nel 1886 escono in rinnovata stesura i primi sette capitoli, sotto forma di novella, nel volume *Le anime semplici - Storie umili*, col titolo *La Bricicca in gloria*²⁹. Infine, *La bocca del lupo* esce nel 1892 a puntate sul « Folchetto » di Roma e in volume³⁰.

Nella produzione zeniana *Le anime semplici* rappresentano una prima finestra aperta sul mondo degli umili. Zena vi si affaccia incerto e curioso, attratto dalle vaste possibilità dell'inchiesta documentaria e folcloristica, ma ancora con l'occhio e l'animo dell'osservatore che rimane fuori o al di sopra. Con *La bocca del lupo* lo scrittore blasonato depone i suoi panni, si immerge nel magma fluido, vitalissimo della sua città. Lo stesso pseudonimo Zena (in dialetto: Genova) diviene con ben altro fondamento rappresentativo di una condizione, di una volontà di immedesimazione. Il metodo che il Verga di *Per le vie* aveva trasferito dall'ambiente siciliano a quello milanese, egli cerca di valorizzarlo per la sua città. Così che il Valardo poté affermare che Zena era stato più genovese di quanto

²⁷ *Serafina* cit., p. 561.

²⁸ *Rosso Malpelo*, in appendice a R. LUPERINI, *Verga e le strutture narrative del realismo* cit., p. 120.

²⁹ Ristampata nel vol. *Romanzi e racconti* a cura di E. VILLA, Bologna, Cappelli, 1971, pp. 104-137.

³⁰ In « Folchetto » febbraio-luglio 1892; in volume, Milano, Treves, 1892. Per questo testo del 1892 si citerà dalla ristampa in *Romanzi e racconti*, pp. 187-421.

Verga non fosse stato catanese³¹: formulazione che certo si basa su un equivoco, ma che aiuta a misurare la profondità delle radici dello scrittore nel suo ambiente.

Se nei *Malavoglia* protagonisti erano dei pescatori, sciagurati quanto dignitosi, qui affondiamo nella canaglia ultrapopolare, tra pauperismo, malavita e prostituzione. La profondità calda e turpe, tradizionalmente rimossa dalla Genova patrizia e borghese, erompe a riaffermare il diritto della sua scandalosa esistenza. I *Malavoglia* sono la storia della dissoluzione economica e morale di una famiglia un tempo unita come le dita di una mano; nella *Bocca del lupo* protagonista è una famiglia già in partenza degradata: non a caso con trasparente intenzione didattica, e sia pure con modesto risultato simbolico, lo scrittore ha voluto chiamarla *Carbone* e collocarla in quella triviale bolgia che è la piazzetta della *Pece greca*.

Il rapporto è da intendersi di tipo stilistico ed espressivo, di ambientazione e — con prudenza — di « temperatura », assai più che esternamente contenutistico. In quanto non è un fatto scolastico di imitazione, scaturisce dalla resa complessiva dei due lavori più di quanto si presti ad essere dimostrato attraverso minuti confronti. Né esso è isolabile dal contesto complesso della cultura dell'autore, in cui agiscono — com'è ovvio, e come risulta già dagli interventi recensori sopra esaminati — altre componenti e suggestioni, di ispirazione realista e verista³². Non mancano comunque corrispondenze tematiche agevolmente identificabili. Così per esempio, Angela Carbone ricorda la mite sofferenza di Mena Malavoglia; Marinetta si perde come Lia; la Bricicca al processo può far pensare ad analoga situazione di 'Ntoni; anche se i personaggi zeniani non hanno mai l'assorta umanità, la drammaticità lirica, la risonanza simbolica di quelli verghiani. Ma vano sarebbe preoccuparsi di precisare ancora ciò, interessando in questa sede unicamente di chiarire la portata della relazione storica tra i due scrittori.

A questo scopo un esame variantistico delle successive stesure, che non si fermi alla descrizione del materiale raccolto — come ha

³¹ A. VARALDO, *Remigio Zena*, in «Nuova Antologia», vol. LXV, 1930, p. 379.

³² «Nel filone zoliano» lo considera P. M. SIPALA in *Scienza e Storia nella Letteratura verista*, Bologna, Patron, 1976, p. 135. Nell'ambito di una visione coerentemente realista, la Dillon Wanke (art. cit.) oltre che in Verga e nei francesi Flaubert e Maupassant ha proposto una fonte nel *Campielo* goldoniano.

fatto il Borlenghi³³ — ma lo interpreti, può utilmente orientare sull'itinerario seguito da Zena, nel progressivo perfezionamento dei suoi mezzi stilistici, nell'approfondimento sempre più motivato e partecipe della sua adesione verista. Ci limitiamo qui, per esigenze di spazio, a pochi esempi più significativi. Nell'edizione del 1883, *Le figlie della Bricicca* introducono subito il lettore *in medias res* nel seguente modo:

Quando si dice la Bricicca s'intende la bisagnina che sta in piazza della Pece Greca, perché ce n'è un'altra che vende farinata a Prè, e le due non sono neppure parenti, anzi questa di Prè figlie non ne ha mai avuto e dopo che il maschio più grande ha trovato un buon impiego nel tramvai, se la passa bene e se ne ride. La Bricicca della Pece Greca, povera diavola, se l'ha sempre passata male fin da quando stava ancora a Manassola e il marito partì per l'America lasciandole sulle braccia una corba di figliuoli tutti piccoli³⁴.

Rileggiamo il celebre *incipit* dei *Malavoglia*:

Un tempo i « Malavoglia » erano stati numerosi come i sassi della strada vecchia di Trezza; ce n'erano persino ad Ognina, e ad Aci Castello, tutti buona e brava gente di mare... Adesso a Trezza non rimanevano che i Malavoglia di padron 'Ntoni, quelli della casa del nespolo...³⁵.

Il movimento dell'attacco zeniano, rivelatore di un riferimento ispirativo di fondo, è ricalcato sui *Malavoglia*. Cosicché Zena si preoccuperà nell'edizione del 1886, *La Bricicca in gloria*, di più prontamente e più esplicitamente identificare la mutata realtà geografica e topografica di cui è protagonista la bisagnina (cioè la fruttivendola) Bricicca:

Quando si dice la Bricicca s'intende la Bisagnina che sta nella Pece Greca, quella che aveva tre figlie, perché a Genova ce n'è un'altra che vende farinata a Prè...³⁶.

³³ Cfr. la *Nota ai testi* del vol. *Narratori dell'Ottocento e del primo Novecento*, tomo III, a cura di A. BORLENGHI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1963, pp. 1205-1215.

³⁴ *Le figlie della Bricicca*, in « Frou-Frou », anno I, n. 1, 15 marzo 1883, p. 3.

³⁵ *I Malavoglia*, Milano, Biblioteca Moderna Mondadori, 1962, p. 13.

³⁶ *La Bricicca in gloria*, in *Romanzi e racconti*, p. 104.

Ma non bastava aggiungere e precisare: « a Genova ». Nell'edizione in volume della *Bocca del lupo* egli si risolve a rompere l'omologia di piani tra il suo romanzo e quello verghiano, introducendo con un capoverso che ha un valore eminentemente mimetico:

Il meglio, nelle cose proibite dal governo, è di non mischiarsi mai; per esempio, a forza di suppliche e di raccomandazioni, una mattina finalmente il re fece alla Bricicca la grazia dei tre o quattro mesi che le restavano ancora, ed è uscita in libertà dopo un anno di prigionia per l'affare del lotto clandestino, ossia del seminario, come diciamo noi a Genova, ma intanto col suo volersi imbarazzare in certi negozi, fu essa che finì per uscirne colla testa rotta.

Quando si nomina la Bricicca, s'intende la Bisagnina...³⁷.

Il nuovo e definitivo inizio è più svincolato da ricordi verghiani. Zena menziona il lotto clandestino e ne dà la versione dialettale di « seminario » (« come diciamo noi a Genova »). Dopo di che, la reminiscenza verghiana risulta più disciolta nel testo; e rientrano le perplessità del lettore allorché si imbatte nel termine dialettale « bisagnina ».

Questo esempio riguarda le strutture narrative, il modo stesso di approccio alla costruzione romanzesca. Vediamone un altro, a carattere più limitatamente stilistico. Sempre nella prima pagina si racconta della morte del figlio Gigio, l'unico maschio della famiglia. Il commento è:

Non ce n'erano state abbastanza delle disgrazie? Non si contava per nulla quella del marito che tornato finalmente dall'America e venuto a Genova dove lavorava nello scarico dei vapori, aveva fatto una morte così macacca sotto la catena della mancina?³⁸.

Questo è il testo che si legge nelle *Figlie della Bricicca*. « Fare una morte così macacca » è modo di dire irrispettoso per il defunto, e alquanto generico ed infelice sul piano espressivo. Esso è confermato nella *Bricicca in gloria*³⁹; mentre nel romanzo Zena modifica, informando che il marito della Bricicca « aveva fatto la morte del topo sotto la catena d'una mancina »⁴⁰. L'espressione ha una

³⁷ *La bocca del lupo*, in *Romanzi e racconti*, p. 192.

³⁸ *Le figlie della Bricicca*, in « Frou-Frou », anno I, n. 1, 15 marzo 1883, p. 3.

³⁹ Cfr. *Romanzi e racconti*, p. 106.

⁴⁰ Cfr. *Romanzi e racconti*, p. 104.

matrice popolare, ma letterariamente può essere stata operante la suggestione di un passo di *Rosso Malpelo*: « Adunque il sabato sera mastro Misciu raschiava ancora il suo pilastro che l'avemaria era suonata da un pezzo, e tutti i suoi compagni avevano accesa la pipa e se n'erano andati dicendogli di divertirsi a grattarsi la pancia per amor del padrone, e raccomandandogli di non fare *la morte del sorcio* »⁴¹. Il corsivo è del Verga, il quale nell'edizione di *Vita dei campi* del 1897, nell'ambito di un massiccio intervento correttivo, mentre conferma il passo e l'espressione, ne accentua la risonanza, così rielaborando un brano successivo, sull'ingegnere a teatro: « L'ingegnere che dirigeva i lavori della cava, si trovava a teatro quella sera, e non avrebbe cambiato la sua poltrona con un trono, quando vennero a cercarlo per il babbo di *Malpelo*, che aveva fatto *la morte del sorcio* »⁴². Verga ha ritenuto di poter efficacemente riprendere quell'espressione; la quale per la sua suggestività è forse rimasta anche nella memoria di Zena. Come la morte di mastro Misciu esaspera senza scampo la solitudine di Malpelo, come la morte di Bastianazzo è all'origine della rovina dei Malavoglia, così la morte del capo della famiglia Carbone (e non può non colpire che tutti e tre muoiano all'inizio della storia, sommersi), pur sentimentalmente non partecipata dal lettore, per il suo carattere di antefatto cronachistico, immette in una monodimensione femminile consegnando le protagoniste ad un irreversibile stato di volgarità e squallore.

Un'altra mossa stilistica. Sempre nella prima puntata uscita sul « Frou-Frou », il narratore informa che la Bricicca ha, oltre ad Angela e a Marinetta, un'altra figlia, Battistina: « Sua suocera se n'era incaricata e la teneva con sé a Manassola dove la mandava due volte al giorno sulla spiaggia a tirare la rete, col sole, col vento, colla pioggia »⁴³. Il modulo è squisitamente verghiano. Nel primo capitolo dei *Malavoglia* si legge che si avvia il negozio dei lupini con lo zio Crocifisso perché « la *Provvidenza* se la mangiavano inutilmente il sole e l'acqua »⁴⁴. L'apertura su Manassola (Varazze) e la descri-

⁴¹ *Rosso Malpelo*, in appendice a R. LUPERINI, *Verga e le strutture narrative del realismo* cit., p. 118. Per quest'espressione cfr. quanto abbiamo osservato in nota al nostro *Anatomie verghiane*, Bologna, Patron, 1978, p. 169.

⁴² Cfr. *Tutte le Novelle*, vol. I, Milano, Biblioteca Moderna Mondadori, 1964, p. 156.

⁴³ *Le figlie della Bricicca* cit., p. 5.

⁴⁴ *I Malavoglia*, ediz. cit., p. 19.

zione di Battistina, che è una pescatrice, come gli abitanti di Aci Trezza e come i Malavoglia, risvegliano echi del grande libro. Sappiamo peraltro che sole, vento e pioggia ritorneranno in Verga costanti: elementi avversi che connotano l'avventura tragica dell'eroe della roba.

Un'area di riscontri di particolare interesse è possibile delimitare a proposito del linguaggio trofico e delle sue metafore, sia pure tenendo nel debito conto il comune fondamento popolare e il condizionamento tematico determinato dallo stato di pauperismo che affligge le creature zeniane e dal conseguente campeggiare del problema della fame. Quando noi leggiamo che la Bricicca in estasi di fronte a Marinetta eccitata dai preparativi per la rappresentazione della *Cendrillon*, « se la mangiava cogli occhi come una pasta frolla »⁴⁵, sentiamo la naturalezza dell'espressione popolare, ma ci ricordiamo che è stato proprio Verga a dare dimensione letteraria a questo vocabolario e a questa problematica. Vero che l'espressione « pasta frolla » non è verghiana. Ed infatti Zena apporta di suo molte variazioni e a volte di singolare icasticità. Vediamo tra queste variazioni qualche esempio, tra i numerosissimi che si potrebbero citare: « erano in quattro a mangiare, lei, due figlie che avrebbero digerito i mattoni del lastrico, e il fitto di casa che mangiava più di tutti... »⁴⁶; « ...avevano promesso più salsiccia che pane... »⁴⁷; « minestra che non si mangia, quella dei buoni consigli! »⁴⁸; « Marinetta se li mangiava in insalata dal primo all'ultimo »⁴⁹; « ... Marinetta... se ne andava in brodo di taglierini... »⁵⁰. Non mancano nemmeno accenni di eros trofico, come questo: « Si sa che quando sulla tavola c'è, per esempio, una bella torta dolce come la marmellata, le mosche ci si buttano sopra a sciami, e lo stesso capitò a Marinetta. Bianca e rossa, col suo nasino capriccioso e i suoi occhi pieni di malizia che li girava di qua e di là in rotondo, larghi come i finestroni della parrocchia, era una torta dolce da leccarsi i baffi, di quelle che sapeva fare Cicchina nelle grandi solennità, e i mosconi che si misero

⁴⁵ *La bocca del lupo*, in *Romanzi e racconti*, p. 200.

⁴⁶ *Ivi*, p. 193.

⁴⁷ *Ivi*, p. 201.

⁴⁸ *Ivi*, p. 205.

⁴⁹ *Ivi*, p. 209.

⁵⁰ *Ivi*, p. 216.

a girarle intorno, tirati dall'odore della marmellata, non si possono contare»⁵¹. Marinetta-torta, Marinetta-marmellata; ma da questo e dai precedenti esempi emerge altresì chiaro come l'insistenza del linguaggio trofico in Zena sia da una parte richiamata contenutisticamente dalla sceneggiatura di plebi affamate, dall'altra solleciti lo scrittore ad effetti che rimangono però pittoreschi, nell'ordine del folcloristico. In altri termini, manca quell'organizzazione in un sistema ideologico e simbolico, quella visione coerente che si esprime nell'unicità ed essenzialità di un linguaggio, che è la conquista creativa di Verga.

A ben guardare, lo stesso titolo *La bocca del lupo* può riportare ad una cifra verghiana. Ma basta rileggere la lettera prefatoria, la quale compare solo nell'edizione definitiva del 1892 e che quindi è stata scritta a romanzo ultimato o quasi, per rendersi conto di quanto ciò che in Verga è corporale, fisiologico e — mutato segno — simbolico, in Zena è moralistico e giustapposto. Lo scrittore genovese immagina in tale lettera di rispondere ad un suo conoscente giardiniere e negoziante di agrumi a Nervi, il quale progetta di mandare la giovane figlia Teresa ad aprire un negozio di fiori freschi a Milano. Zena lo sconsiglia vivamente, ricordandogli i pericoli dell'operazione. E per non parlar d'altro, il pericolo più grave è a suo giudizio il seguente: « A questo mondo, massime al giorno d'oggi, quando c'è in giro una bella ragazza come vostra figlia, dei lupi non ne mancano, saltano fuori da tutte le parti colla bocca spalancata; se non si sta bene attenti, la ragazza finiscono per mangiarsela... »⁵². Di qui *La bocca del lupo*, che nasce come *exemplum* narrativo con finalità di edificazione. Lungi dall'essere una « trovata geniale », come è apparso ad uno studioso di Zena⁵³, questa lettera prefatoria testimonia il disagio riaffiorante dello scrittore, il suo riprendere distanza dopo l'esperimento creativo, il suo chiuso moralismo. Essa peraltro riflette una posizione ben zeniana, se è vero che recensendo i libri su « Frou-Frou » l'autore non nascondeva analoga preoccupazione. Così nel 1883, nel primo numero di « Frou-Frou » dove — giova ripetere — esce la prima puntata delle *Figlie della Bricicca*,

⁵¹ Ivi, pp. 282-283.

⁵² Ivi, p. 190.

⁵³ E. VILLA, *Scapigliatura e verismo a Genova*, Roma, Silva, 1969, p. 301.

recensendo *Au bonheur des dames* dello Zola, osserva: « Venuto dopo le mostruosità laide di *Nana* e di *Pot-Bouille*, questo libro dello stesso autore non può non segnare un regresso consolante, è un libro casto che possiamo quasi mettere nelle mani delle nostre figlie e delle nostre sorelle... »⁵⁴. E siffatta preoccupazione e dubbio trapelano pure dalla protesta e dall'autodifesa con cui inizia la recensione a *Une vie* di Maupassant: « Intendiamoci bene e una volta per sempre: facendo la recensione di taluni libri che ci sembrano meritevoli d'essere menzionati ed esaminati, né io né alcuno di noi intendiamo di concedere ad essi un passaggio in libera pratica nelle case dei nostri lettori e tanto meno di raccomandarli. Ne parliamo e li giudichiamo esclusivamente dal punto di vista letterario, ne accenniamo ai meriti e ai difetti, ma in quanto a rilasciare patente netta, non è nostro compito; ci pensi chi deve, non noi certo, perché se ci siamo assunti l'impegno d'una rivista bibliografica, responsabilità morali non ne vogliamo, e ci sarebbe impossibile dichiarare ogni volta: il tal libro leggetelo pure e fatelo leggere alle vostre donne, il tal altro chiudetelo sotto chiave »⁵⁵. Tutto ciò non è verghiano, ed è invece il portato di un'educazione retriva che Zena non smaltirà mai. Eppure, in quella stessa lettera prefatoria al romanzo c'è qualcosa che rinvia di nuovo a Verga. Quando Zena raccomanda al suo corrispondente di rinunciare al nuovo negozio e di « contentarsi dello stato in cui il Signore *lo* ha messo »⁵⁶, riconosciamo che chi parla è un timorato cattolico. Ma quando poi chiede: « Siete certo che lontana da casa, lontana dai vostri occhi e da quelli di sua madre... un giorno non dovrete pentirvi a lagrime di sangue d'esservene distaccato in vista di un guadagno che non è neppure sicuro? », mentre si conferma la mentalità genovese dell'autore, prudente e attaccata al denaro (« trattandosi della vostra borsa... »), il pensiero va di nuovo al dramma dei Malavoglia che col miraggio di cambiar stato hanno intrapreso il negozio dei lupini e si sono rovinati, e al giovane 'Ntoni che allontanandosi dal suo mondo ha smarrito l'originaria identità.

⁵⁴ L. V., recensione a *Au bonheur des dames*, nella rubrica *Libri e giornali* di « Frou-Frou », anno III, n. 2, 15 aprile 1885, p. 13.

⁵⁵ O. RABASTA, recensione a *Une vie*, nella rubrica *Libri e giornali* di « Frou-Frou », anno I, n. 4, 15 giugno 1883, p. 12.

⁵⁶ Cfr. *Romanzi e racconti*, p. 189.

Un più analitico e completo raffronto passa, oltre che attraverso l'esame di singole forme linguistiche e stilistiche e l'opportuna valutazione della risonanza espressiva suscitata dal sostrato dialettale, attraverso lo studio dell'indiretto libero di Zena, il quale raccoglie la lezione verghiana con un esperimento sistematizzato che lo colloca all'opposto del De Roberto dei *Processi verbali*. Da tutto ciò emerge nella sua rilevanza storica il debito con Verga, tanto più se si svolgano le giuste deduzioni da un dato di fatto cui sopra si accennava: e cioè che *La bocca del lupo* rimarrà per lo scrittore genovese un'esperienza isolata e che il successivo orientarsi sotto il segno fogazzariano, con *L'apostolo*, coinciderà con una netta involuzione artistica.

COSIMO CUCINOTTA

GLI ANIMALI PARLANTI DEI MALAVOGLIA

I nessi che saldano la dimensione umana alla categoria dell'animalità si configurano, all'interno del 'narrato' malavogliesco, estremamente differenziati e complessi, sino a comporsi — per la loro quasi ossessiva frequenza — in una funzione costante del romanzo, a livello sia stilistico che tematico. Il coro dei parlanti di Trezza, obbedisca alla tecnica nervosa e franta della sticomitia, o scandisca il monologo interiore, o si dispieghi nel giro di un parlato lento e indugiante, sembra aver stabilito da sempre un rapporto naturale col mondo animale, entro i limiti di una realtà sociale statica e refrattaria, e che non può pertanto confrontarsi se non con una realtà altrettanto chiusa ed impassibile. Correlarsi col mondo animale, più che aderire a schemi antropologici quali si perpetuano nella forma cristallizzata ed impersonale del proverbio o della favola, equivale allora a sottrarsi alla storia, a rifugiarsi nel chiuso di una coscienza 'animale' sottomessa e vinta da un'oscura *terreur de l'histoire*.

Tale tensione si nutre certamente di umori antropologici, è spia di un'esigenza realistica, che intacca la valenza letteraria dell'immagine privilegiandone la funzione più intima, sorretta dalla volontà di « rappresentare un mondo attraverso gli stessi personaggi »¹. Ma il 'bestiario' malavogliesco è generato soprattutto da un'esigenza 'ideologica'. Il rapporto quale si stabilisce ininterrottamente tra gli schemi psicologico-espressivi dei personaggi e le immagini offerte da una 'zoologia' arcaica ed elementare si sviluppa in un'intensa connotazione della scrittura, omogenea alla più vasta rappresentazione di un mondo esclusivamente impegnato nella « lotta pei bisogni materiali »; ma è proprio per tal via che la valenza realistica viene scarificata e risolta sul piano ideologico, per cui le analogie, le simili-

¹ G. B. BRONZINI, *Componente siciliana e popolare in Verga*, in *Studi vergghiani*, Palermo, 1976, p. 337.

tudini e i simboli desunti dalla realtà animale convergono a caratterizzare il linguaggio di una società legata ad un'economia di sopravvivenza, ma soprattutto ne confermano l'inconsapevolezza di fondo, la sorda resistenza alla storia, la sostanziale riluttanza a misurarsi con una realtà che non sia quella, archetipica e rassicurante, delle bestie accanto a cui ognuno comincia « la sua giornata ».

Si tratta di una zoologia del vissuto e del visto cogli occhi, ed è estremamente significativo che in tale contesto la rappresentazione diretta dell'animale si limiti a pochi ed essenziali frammenti:

perfin compar Alfio Mosca era venuto con una galilna per mano.
— Prendete queste qua, gnà Mena, diceva, che avrei voluto trovarmici io al posto di vostro padre, vi giuro. (pp. 45-46)²

Barabba faceva scoppiettare le dita, come i cefali sguizzavano fuori dell'acqua.

— Essi non hanno nulla da fare, diceva 'Ntoni, e si divertono a saltare. (p. 71)

Le ragazze avevano seminato il basilico alla finestra, e ci si venivano a posare le farfalle bianche; fin le povere ginestre della *sciara* avevano il loro fiorellino pallido. La mattina sui tetti fumavano le tegole verdi e gialle, e i passerì vi facevano gazzarra sino al tramonto. (p. 115)

Intanto 'Ntoni cantava, sdraiato sulla pedagna e colle braccia sotto il capo a veder volare i gabbiani bianchi sul cielo turchino che non finiva mai. (p. 148)

La porta era chiusa, i passerì cinguettavano sul tetto, e la vite si dondolava adagio adagio sulla finestra. (p. 173)

I *Tre re* erano ancora alti sul campanile del villaggio, e i grilli si udivano trillare nelle chiuse come se fossero lì accanto. (p. 219)

Una sera, tardi, il cane si mise ad abbaiare dietro l'uscio del cortile. (p. 285)

In relazione alla campionatura, che registra i pochi *loci* in cui la presenza animale si possa considerare diretta, è evidente come tale

² Le citazioni si riferiscono all'edizione mondadoriana de *I grandi romanzi*, a cura di F. CECCO e C. RICCARDI, Milano, 1972.

presenza si risolve, in alcuni casi, in una nota paesistica o in una sensazione uditiva; gli altri passi consentono di verificare una tecnica di ripresa lirica e di estenuazione tematica, squisitamente verghiana. Ad Alfio Mosca, che consegna alla Mena le due galline come dono funereo corrisponde la stessa Mena che « si sentiva il cuore che gli sbatteva e gli voleva scappare da petto, come quelle povere bestie che teneva in mano » (p. 46). La violenta analogia *cuore/galline*, quasi pretesa dal ricorso ad un'espressione tipicamente popolare, verrà successivamente a smorzarsi e a placarsi nella sensazione indefinita di Alfio, che « se udiva chiocchiare le due galline che le aveva regalato si sentiva una certa cosa dentro di sé, e gli sembrava che ci stesse lui in persona nel cortile del nespolo » (p. 60).

La presenza di Alfio nel cortile dei Malavoglia si identifica ora con quella delle due galline: entro le medesime coordinate antropologiche il *munus* funebre si trasforma in un silenzioso *pignus* d'affetto, per essere successivamente sacrificato ad un'arida necessità economica. Quando infatti i Malavoglia si trovano costretti a combattere con quel nemico incomprensibile ed impalpabile che è la « carta bollata », ma che « si sarebbe mangiato il canterano, la casa e tutti loro », è Maruzza a pronunciare la formula del sacrificio: « — Qui ci vuole un consiglio di don Silvestro il segretario — suggerì Maruzza. — Portategli quelle due galline là, e qualche cosa vi saprà dire » (p. 78). Decifrata come estenuazione tematica, la battuta si rivela pregnante: non a caso il suggerimento non proviene dalla Mena, e il sacrificio è altrettanto doloroso quanto vano, se è vero che don Silvestro si limiterà a mandare i Malavoglia dal dottor Scipioni, l'avvocato delle chiacchiere.

Dalla medesima tecnica stilistica è filtrata l'immagine dei gabbiani, che 'Ntoni contempla cantando e standosene sdraiato sulla pedagna colle braccia sotto il capo, mentre accanto a lui Alessi aiuta a tirare le reti, « che pareva facesse tutto lui ». Già evocata come termine di paragone in funzione delle barche « che sembravano tanti gabbiani al sole » (p. 52), l'immagine si fonde ora col torpore di 'Ntoni, che pure, all'occorrenza, « quando il mare era cattivo, e voleva inghiottirsi in un boccone », sapeva dimostrare di avere « il cuore più grande del mare » e di essere un Malavoglia anche lui (p. 146). Il volo dei gabbiani sullo sfondo del « cielo turchino che non finiva mai » (p. 148) viene però raccolto da Alessi come segno esi-

stenziale, e interpretato — all'interno dello scambio di battute col nonno — in virtù di una logica primitiva e serrata:

Quei gabbiani hanno una bella sorte, che volano sempre in alto, e non hanno paura delle ondate, se il mare è in tempesta.

— Allora non hanno da mangiare nemmeno loro, povere bestiole.

— Dunque tutti hanno bisogno del bel tempo, tale e quale come la Nunziata che non può andare alla fontana se piove, conchiuse Alessi.

— « Buon tempo e mal tempo non dura tutto il tempo! », osservò il vecchio. (p. 148)

Alessi stabilisce d'impulso un rapporto di antitesi tra la « sorte » dei gabbiani e quella dei Malavoglia; il mare in tempesta è comunque la premessa, la condizione da cui si genera l'antitesi. La sorte dei gabbiani è percepita come privilegiata da un pescatore che non può indulgere a favolose e leopardiane fantasticherie: Alessi invidia quelle ali che sospingono i gabbiani ben più in alto delle tempeste non perché sia scontento del proprio stato — condizione psicologica in cui verrà al contrario sempre più irrigidendosi il giovane 'Ntoni — ma per un'elegiaca e contenuta volontà di chiarire una sorte, peraltro pienamente accettata, quale è quella del pescatore che non può altrettanto agevolmente sottrarsi ai pericoli del mare.

È come se la considerazione di Alessi solleciti il nonno ad una verifica più intima di quella sorte: padron 'Ntoni, più che correggere il nipote, raccoglie e fa suo il giuoco di quell'antitesi istintiva e primitiva per scioglierla nella percezione più pensosa di un destino comune agli uomini e alle bestie, al di là delle parvenze. Per tal via Alessi è ricondotto immediatamente sul terreno dell'umano, mentre lo schema antitetico si trasforma in analogia: quando il mare è in tempesta né pescatori né gabbiani possono procurarsi il cibo, come la Nunziata non può andare alla fontana se piove. Il simbolo zomorto cede all'immagine evocata altrettanto immediatamente da Alessi, un'immagine amica e rassicurante come lo è la formulazione consapevole di quella legge universale che accomuna pescatori e gabbiani, e quindi « tutti ». La valenza teoretica dell'immagine del gabbiano è smorzata dall'approdo di Alessi sul piano del particolare e del privato, laddove il vecchio riconduce il discorso a quella pena

esistenziale che lo ha generato, placandone — mediante il ricorso al proverbio — l'oscura tensione etica.

Ma quel dialogo avrà di lì a poco un suo corollario nella battuta che lo stesso Alessi pronunzierà in una ben diversa situazione: dinanzi a un mare che era « del colore della sciara », ribollente e oppresso da un cielo fosco « che non si vedeva più neppur l'Etna », il ragazzo avverte l'esigenza di riaprire il discorso sui gabbiani:

— Adesso i gabbiani devono essere tutti a dormire: osservò Alessi. (p. 150)

L'osservazione di Alessi ripropone l'antitesi precedentemente superata e risolta nell'analogia, in termini tali da renderla inconfutabile e refrattaria, omogenea com'è alla situazione drammatica che i Malavoglia stanno vivendo. Tutto viene inaspettatamente rimesso in discussione, nonostante quella battuta rimanga isolata e quasi soffocata dalla paura del momento; la scissione si rinnova senza che un interlocutore si offra disponibile a sanarla, mentre il vecchio 'Ntoni non può fare altro che controbattere nervosamente il giovane 'Ntoni:

— Con questa brutta sera e' sarebbe meglio trovarsi all'osteria della Santuzza.

— O coricato nel tuo letto a dormire, non è vero? rispose il nonno; allora dovevi fare il segretario, come don Silvestro. (p. 150)

Ancora una volta il nonno, rintuzzando 'Ntoni, si ricollega alla battuta di Alessi, e il frammento dialogico è estremamente pregnante: 'Ntoni non può e non deve desiderare di trovarsi all'osteria o nel suo letto a dormire, come i gabbiani di Alessi, perché non gli è lecito — nell'ottica del patriarca — mostrarsi scontento e insofferente del proprio stato. Il giovane Malavoglia, che aveva pigramente assecondato collo sguardo e col canto il volo dei gabbiani, si rivela già così indocile a quel giro di certezze che serra gli altri membri del gruppo, inasprisce l'antitesi, si sottrae alla saggezza statica del proprio territorio culturale.

Quando 'Ntoni avrà esaurito il suo itinerario catastrofico, e tornerà a Trezza per andarsene per sempre, sarà un'altra presenza animale a dar corpo alla sua solitudine, a quella sapienza incomunicabile che ne costituisce il viatico:

Una sera, tardi, il cane si mise ad abbaiare dietro l'uscio del cortile, e lo stesso Alessi, che andò ad aprire, non riconobbe 'Ntoni il quale tornava colla sporta sotto il braccio, tanto era mutato, coperto di polvere, e colla barba lunga. (p. 285)

Il cane che fiuta la presenza di 'Ntoni abbaia ad un estraneo, ad un Malavoglia oscuro che era andato via prima che la casa del nespolo venisse riscattata e rifondata, e che è tornato solo per l'addio definitivo, consapevole com'è di non poter « starci ». Gli altri comprendono che « egli faceva bene a dir così », ed è proprio il cane ad affermare la fatalità di quell'esclusione:

fino il cane gli abbaia, ché non l'aveva conosciuto mai. (p. 286)

L'abbaiare del cane decreta ancora la solitudine di 'Ntoni che attraversa la piazza deserta del paese « tutto nero » e con gli usci chiusi:

E se ne andò colla sua sporta sotto il braccio; poi, quando fu lontano, in mezzo alla piazza scura e deserta, che tutti gli usci erano chiusi, si fermò ad ascoltare se chiudessero la porta della casa del nespolo, mentre il cane gli abbaia dietro, e gli diceva col suo abbaiare che era solo in mezzo al paese. (p. 288)

Prima che 'Ntoni si fermi a lungo « a pensare a tutta la sua storia », l'abbaiare del cane si impone come misura della sua solitudine irredimibile: il silenzio degli altri Malavoglia e il latrato spietato dell'animale confermano, al di là di ogni possibilità di errore, l'esclusione che ha dato senso al destino del giovane. L'antitesi si risolve ora in sottile corrispondenza, per cui il latrato, suggerito come simbolo, finisce coll'imporsi alla coscienza di 'Ntoni come segno augurale di una sorte che si è conclusa. L'accettazione si identifica colla scelta, in virtù di una potenziata facoltà di percezione che consente all'escluso di comprendere senza sforzo che cosa il cane « gli diceva ».

I *loci* individuati consentono di verificare, a livello di microstrutture narrative, una rigorosa tecnica estenuativa, il cui impiego è protratto sino ai limiti del compiacimento anaforico e che si dispiega soprattutto nella scansione di una 'storia' che attraversa il romanzo, come quella di 'Ntoni, veicolando un simbolo destinato a scindersi e a negarsi: Alfio Mosca e il suo asino, mirabilmente saldati sino a

costituire un vile e popolare centauro, condividono infatti col giovane Malavoglia il privilegio di vivere una vicenda non assimilabile al coro paesano. Statica ed elegiaca, fondata su una visione del mondo che ignora il dubbio e la tensione ribellistica, la storia del carrettiere e del suo asino si svolge però secondo un ritmo autonomo, scandito dal ricorso costante e solenne alla formula che lega Alfio al suo asino ben più strettamente di quanto l'asino non sia legato al suo carro.

Proiezione oscura dell'io di 'Ntoni, il carrettiere malavogliesco desidera anch'egli poter « star meglio », e sembra illudersi che la sostituzione dell'asino col mulo comporti un minimo di riscatto sociale; in realtà è convinto che il mutamento sia una legge elementare che presiede agli uomini e alle cose, per cui è inutile aggredire la realtà. In questa percezione il mondo gli appare « fatto come uno stallatico, che chi viene e chi se ne va, e a poco a poco tutti cambiano di posto, e ogni cosa non sembra più quella » (pp. 118-119). Profeta inconsapevole del destino di 'Ntoni, Alfio ne confermerà a suo modo l'esclusione dalla comunità: « Quando uno lascia il suo paese è meglio che non ci torni più, perché ogni cosa muta faccia mentre egli è lontano, e anche le facce con cui lo guardano sono mutate, e sembra che sia diventato straniero anche lui » (p. 268).

Strano profeta e giudice più sapiente dello stesso sinedrio paesano, Alfio ha bisogno di pensare al suo asino, anche quando il suo carro è ormai affidato a un mulo grasso e dal pelo lucente, per estenuare la filosofia del vagabondaggio ciclico e chiuso nell'iterazione infeconda delle partenze e dei ritorni; si tratta di una filosofia che consente solo di mettersi « il cuore in pace », e non è un caso che le strade di 'Ntoni e di Alfio non s'incrocino mai.

La 'microstoria' del carrettiere e del suo asino è quindi estenuata, disgregata sapientemente all'interno della struttura del romanzo, in funzione della 'storia' di 'Ntoni, e la circolarità dell'itinerario statico dell'uno non è in contrapposizione al viaggio inquieto ed 'aperto' dell'altro, ma ne commenta e potenzia la necessità ideologica, come avviene, d'altronde, all'interno delle microstrutture già individuate ed analizzate.

ARNALDO DI BENEDETTO

FLAUBERT IN VERGA

Dubito che la lettura di *Madame Bovary* contribuisse a determinare in Verga, come voleva Paul Arrighi¹, quell'«impulsion libératrice» di cui aveva bisogno. Altre mediazioni e riflessioni sarebbero state necessarie. Inoltre, si sa, non tutti gli amori sono amori a prima vista. Quando Manzoni lesse o si fece leggere per la prima volta Walter Scott (imbattendosi, se non in uno scrittore di prima grandezza, nel genere narrativo che allora s'identificava con lo scozzese e in cui egli stesso sarebbe riuscito un maestro) ne ebbe un'«impressione» negativa (così si ricava dalla lettera al Fauriel del 29 gennaio 1811). Quando Giovanni Verga lesse per la prima volta *Madame Bovary*: «non mi va», confessò a Luigi Capuana, lamentando che il «realismo» di quel romanzo non fosse altro che «quello dei sensi, anzi il peggiore»; che le «passioni di quei personaggi» non avessero che «la durata di una sensazione»; che «anche riguardo alle passioni» descritte l'atteggiamento di Flaubert fosse quello di uno «scettico» o di un «uomo che non ha principî ben stabiliti, il che è peggio» — osservazione, quest'ultima, non priva di verità.

Verga scriveva queste parole il 14 gennaio del 1874, e allora egli riteneva evidentemente di non mancare di principî ben stabiliti. Il '74 è, per intenderci, l'anno di *Nedda*, il racconto con cui Verga scopre, sì (come per primo mise in luce Capuana), il mondo popolare siciliano, ma con cui anche mostra il proprio perdurante legame con una concezione della letteratura per più aspetti agli antipodi di quella flaubertiana.

Ebbe modo di ricredersi, e al punto che in anni posteriori poté in alcune occasioni opporre l'arte di Flaubert agli eccessi teorici e

¹ *Le vérisme dans la prose narrative italienne*, Boivin & C^{ie}, Paris, 1937, p. 286.

all'amore per la *tesi* dei naturalisti². Flaubert non si era riconosciuto nei sedicenti suoi scolari, ed egli (pur salvando Zola) sceglieva di stare dalla parte del Maestro, non da quella dei suoi coetanei francesi.

Verga dichiarò un alto apprezzamento di *Bouvard et Pécuchet*; nella lettera all'amico Cameroni del 2 giugno 1881, dopo aver gettato molta acqua fredda sugli entusiasmi di quello per l'enfatico Vallès, affermava che l'incompiuto romanzo dello scrittore normanno lo afferrava invece «pei capelli». Ma per i narratori italiani dell'ultimo Ottocento, e per lo stesso Verga, Flaubert fu soprattutto l'autore di *Madame Bovary*: il culto di un Gualdo per l'*Éducation*, su cui si è soffermato di recente il Madrignani³, è forse una di quelle eccezioni che confermano la regola. Quanto a *Salammbô*, essa non entrerà nella nostra letteratura che coll'accompagnamento di una compagine culturale che anche a quel libro aveva attinto miti, mode, e ossessioni.

Le linee essenziali della fortuna del romanzo dell'adultera di Yonville-l'Abbaye vennero tracciate, con la consueta brevità e eleganza, da Vittorio Lugli in un saggio del 1957⁴.

Tracce di esso sono riconoscibili in *Giacinta* di Luigi Capuana (1879): «nel festino nuziale, nel suicidio della protagonista»: soprattutto in quest'ultimo, aggiungo. Manca invece la corsa in *fiacre*: un vero τόπος del verismo; ma solo una svista poté indurre il Lugli a indicarne la presenza in *Giacinta*.

In *Cuore infermo* (1881) e in *Fantasia* (1883) della Serao il romanzo francese è addirittura citato; non certo per pedissequa suditanza, ma per maturità di intelligente epigona.

In *Cuore infermo* Lalla d'Aragona, la rivale della protagonista, fa di sera l'«affannosa lettura» di *Madame Bovary*. Lalla, una vedova intraprendente con qualche tratto della *femme fatale*, contende a Beatrice il marito Marcello. Dopo l'illusione del successo, deve sgombrare il campo alla buona e appassionata Beatrice. Di bovari-

² Lettere a De Roberto del 18-4-1888 e del 18-8-1888; a F. Cameroni dell'8-4-1890; in G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Bulzoni, Roma, 1979. La lettera a Capuana citata più su è pubblicata invece in L. PERRONI, *Verga, Flaubert, Brunetière*, in «Giornale dell'Isola», 24 aprile 1929.

³ C. A. MADRIGNANI, Introduzione a L. GUALDO, *Decadenza*, Mondadori, Milano, 1981, p. 10.

⁴ *Bovary italiane*, in *Bovary italiane ed altri saggi*, Sciascia, Caltanissetta-Roma, 1959, pp. 19-25.

stico ha una certa esaltazione cerebrale e libresca. La Serao le riserva però una rigorosa antipatia, come alla Lucia Altimare del successivo *Fantasia*. In quest'altro romanzo il lungo episodio dell'Esposizione agraria a Caserta (Parte III) suggerisce al Lugli un accostamento a quello dei Comizi agricoli di Yonville; e, in effetti, in entrambi i romanzi le prosaiche sagre provinciali forniscono lo sfondo e l'occasione degli adulterî delle protagoniste. Ma la Serao non ripete il feroce umorismo « sinfonico » o « contrappuntistico » del francese. Alla corsa in *fiacre* di *Madame Bovary* allude la stessa Lucia Altimare, la protagonista, trovandosi con l'amante in « un *landau* di nolo »; è la sua « fantasia » cerebrale di saccente « posatrice » (la *Fantasia* del titolo) a suggerirle la raggelante battuta: « Sapete che la nostra posizione si trova nella *Madame Bovary*? È un romanzo di Flaubert »; e a spingerla a ribadire, dopo la protesta d'Andrea (il quale, sempliciotto impaniato dalle arti della Altimare! non ha letto Flaubert): « Gli è che noi facciamo del dramma borghese o del dramma provinciale, che vale lo stesso » (Parte V, cap. I).

Intelligente epigonismo, appunto. È quello così evidente, a mio avviso, e così brillante in uno dei migliori racconti della Serao, *La virtù di Checchina* (1884); dove la protagonista, attratta, bovaristicamente, più per snobismo di borghesuccia che per autentica passionalità, dalla galanteria d'un marchese, vive la propria situazione in un quadro che prevede non solo un consorte (guarda caso, un medico) ignaro e « adiposo », ma anche uno stentato bilancio domestico da conciliare con la nuova condizione di prossima amante d'un gran signore; e l'adulterio verrà consumato solo nelle intenzioni, perché a distoglierla (non s'intitola il racconto *La virtù di Checchina*?) basterà la vista del cipiglio del portinaio del palazzo in cui vive e l'attende il marchese.

E non si può tacere della divertente novella di Edoardo Scarfoglio *La seconda incarnazione di Figaro* (1883)⁵ la cui protagonista è una romana indolente, moglie insoddisfatta d'un gretto burocrate non a caso subalpino (un cecchoviano « uomo nell'astuccio ») e lettrice dei romanzi delle appendici e dei fatti di cronaca cittadina: particolarmente la impressiona il processo contro la signora Saraceni (quello stesso per cui Carducci compose l'« epodo » *A proposito del pro-*

⁵ Vedi P. ARRIGHI, op. cit., p. 396.

cesso Fadda). Fugge di casa con un misterioso e elegante giovane che la corteggia. Dato che il suo cognome è Spada, la fantasia esaltata dalle letture la illude che si tratti d'un principe romano. Scopre infine la vera condizione dell'amante. La « sora Bettina » (così si chiama l'adultera) lo sorprende nella bottega, intento all'opera, « con le mani unte di pomata ». È un parrucchiere per donne.

Anche nel romanzo di De Roberto *L'illusione* (1891) il modello dell'eroina normanna è evidente: anche se — non è il solo caso — trasferito nell'ambiente dell'alta società. Il bovarismo diventa, per questi romanzieri, una categoria puramente morale, svincolata dal preciso contesto sociale con cui l'aveva presentato Flaubert. L'operazione, del resto, non era affatto arbitraria. Oltre che nell'impostazione generale, anche in qualche particolare *l'illusione* palesa la suggestione del modello francese; ad es. nell'episodio della rappresentazione della *Lucia di Lammermoor*, o nel curriculum delle letture della protagonista (Parte I, capp. III, VI, VIII). *Madame Bovary* non è citata, ma, vedi caso, la protagonista conosce Fanny di Feydeau (Parte II, cap. VIII), romanzo di un adulterio, che contese con successo il favore del pubblico a quello flaubertiano. Qualche tinta stendhaliana, derivata dalla *Chartreuse*, diventa nell'opera di De Roberto complementare al bovarismo dominante (« E allora domandava a se stessa: ' Sono sicura di amarlo?... ' [...] Ora pensava: ' È questo, l'amore?... ' » [Parte II, cap. VI]). E non manca una variante del motivo della carrozza chiusa (Parte III, cap. I). L'amore come « illusione » (un tema che F. de Roberto riprenderà nel grosso trattato sull'*Amore* [1895]) è un aspetto di quell'altra illusione che è la vita tutta. Schopenhauer e (ahimè) Hartmann, in cui non pochi letterati europei di fine Ottocento trovarono un appiglio contro il positivismo, fornirono qualche armatura teorica anche a De Roberto.

L'« illusione » non ha neanche mai consentito a Teresa di accorgersi del fedele, incondizionato affetto della nutrice Stefana, un « coeur simple » di cui ella ha la rivelazione solo dopo che è morta. Sono le pagine conclusive di quel mediocre ma interessante romanzo: non certo le meno significative. In esse non vi è solo una variante (giustamente notata) della celebrazione derobertiana dell'amore materno quale sarà fatta nell'*Amore*. L'« illusione » di Teresa svela lì il suo volto egoista. L'intuizione dell'ambivalenza del personaggio rimane però a uno stadio artisticamente grezzo; e non a

caso gl'interpreti insistono sul solo lato, per dir così, vittimistico del personaggio.

Quanto a Verga, occorre ricordare il *Marito di Elena* (1882), dove il rapporto è fin troppo ovvio? Già il titolo è però un dito puntato non sull'adultera, ma su Cesare. Il romanzo verghiano è una *Madame Bovary* riscritta orientando la pietà tutta su di lui. Cesare non è Charles, anche se con quello ha in comune la passività dinanzi alla moglie, e la mediocrità professionale. Così facendo, però, Verga privava il tema d'ogni mordente critico. Nelle mani di Flaubert esso era diventato anche uno straordinario mezzo per guardare la società di provincia dalla specola della sua metafisica nichilista (l'efficacia della suggestione flaubertiana si mostrerà ancora vitale in un frutto apparentemente fuori stagione, *Main Street* di S. Lewis [1920], amara rappresentazione della noia e dell'aridità della provincia americana, nata nell'ambito del neo-naturalismo statunitense).

Si deve ammettere, in generale, che il tema dell'adultera non uscì in Italia dai limiti d'un epigonismo alquanto impoverito; non ebbe certo gli originali sviluppi che seppero conferirgli un Tolstoj, un Fontane o un Eça de Queiroz — o magari il Cechov del bellissimo, squallido racconto *La signora col cagnolino*. La stessa *Giacinta* di Capuana (forse la migliore delle narrazioni fin qui citate) va poco oltre l'angusta registrazione del « bel caso », così caratteristico del naturalismo più fragile⁶ — non a torto già Benedetto Croce vedeva nel dottor Follini, che si « interessava » a Giacinta per il suo libro *Fisiologia e patologia delle passioni*, una proiezione dello stesso romanziere e una figura-chiave della sua arte narrativa.

Una tinta di bovarismo — è l'Arrighi a sottolinearlo⁷ — non manca alla signora Rinaldi del *Come, il quando ed il perché* (nella seconda edizione di *Vita dei campi*, 1881); la quale confessa di essere « un cervellino strano » perché non sa rassegnarsi « alla vita com'è ». « Sono in ritardo di parecchi secoli », anche dichiara. « Avrei dovuto venire al mondo al tempo dei cavalieri erranti ».

Affetti da bovarismo sono anche i protagonisti di quello che a

⁶ Il « caso patologico » in luogo dell'«eroe moralmente responsabile», ha osservato W. H. AUDEN, è nei naturalisti « un surrogato della situazione tragica » (*Cavalleria e Pagliacci*, in *Il jolly nel mazzo*, Garzanti, Milano, 1972, p. 334).

⁷ Op. cit., p. 308.

me pare un racconto troppo trascurato, *Il maestro dei ragazzi* (in *Vagabondaggio*, 1887). Si tratta di due fratelli, don Peppino e Carolina, « vinti » per vocazione, e cioè « inetti a vivere » (per dirla con una formula fogazzariana). Entrambi traggono le proprie esistenze poveramente, e i loro spiriti s'alimentano più d'immaginazione che di fatti: lui « mulinando avventure da Don Giovanni nella sua vita da anacoreta »; lei, « gran leggitrice di romanzi e di versi », che ha consumato la propria « giovinezza squallida [...] in quelle fantasie ardenti che le popolavano le notti insonni di cavalieri piumati, di poeti tisici e biondi, di avvenimenti bizzarri e romanzeschi, in mezzo ai quali sognava di vivere anche mentre scopava la scuola o faceva cuocere il magro desinare, nel cortiletto cieco che serviva da cucina ». Enti senza luce. Se non fosse per un'ironia stridula che serpeggia nel racconto, non sarebbe stravaganza fare i nomi di narratori più giovani: di un Cechov o di una Mansfield. Ma proprio un'altra coppia di fratelli, l'Emilio e l'Amalia di *Senilità* (1898), non priva di qualche fioca consonanza con quella del racconto vergiano (anche se non è certo il caso di supporre un'assurda dipendenza), rappresenterà un'ulteriore e originalissima variante italiana del bovarismo: Emilio, coi suoi sogni persino criminali, ma goduti appunto in quanto sogni; Amalia, col suo « mezzo migliaio di romanzi » letti, per il cui solo tramite ha conosciuto l'amore.

Si può parlare di bovarismo per Isabella Motta, la figlia di mastro don Gesualdo, ma con l'avvertenza che tale sindrome morale si manifesta, nel romanzo, con le inquietudini dell'adolescenza. Con l'ombra dell'eroina normanna, s'intravede in Isabella (lo notarono il Momigliano e il Russo⁸) quella dell'adolescenza della manzoniana Gertrude. Conosciamo Isabella giovinetta, la lasciamo donna maritata, e infelicemente maritata. Cosa sarebbe stato il terzo libro del ciclo dei *Vinti*, la *Duchessa di Leyra*, se Verga l'avesse scritto? Una *Bovary* d'ambientazione aristocratica? I documenti raccolti da De Roberto non consentono risposte sicure.

In *Per le vie*, la raccolta di novelle cittadine del 1883, il « legno [...] colle tendine chiuse » è un oggetto che non manca d'attestare

⁸ A. MOMIGLIANO, *Giovanni Verga narratore*, in *Dante Manzoni Verga*, D'Anna, Messina-Firenze, 1955, p. 261; L. RUSSO, *Giovanni Verga*, Laterza, Bari, 1966, pp. 211-215.

la sua presenza, sia pure marginale, in più luoghi. Nel *Bastione di Monforte*:

A un tratto levano il capo entrambi al sopraggiungere di un legno che va adagio, dondolando come una culla, colle tendine chiuse.

In *In piazza della Scala*:

[...] fin dopo il tocco c'è ancora della gente che si fa scarrozzare a prendere il fresco sui Bastioni, e se calan le tendine, c'è da buscarsi una buona mancia.

Denari! tutto sta nei denari a questo mondo! Quelli che scarrozzavano colle tendine chiuse, quelli che facevano la posta alle ragazze dinanzi al caffè, quelli che si fregavan le mani, col naso rosso, uscendo dal Cova!

In *Via Crucis*:

La videro in brum chiuso con un ufficiale di cavalleria.

Una versione *big life* del *τόπος* (in cui evidentemente confluiscono letterarietà e mimesi del costume sociale) si avrà nel *Piacere*. « Pro amore curriculum / Pro amore cubiculum » si legge sul vetro della carrozza in cui Andrea Sperelli attende invano Elena Heathfield.

I rapporti istituibili tra i *Malavoglia* e *Madame Bovary* sono marginali, ma non insignificanti.

Si ricorderà come a un certo punto del romanzo lo zio Crocifisso, per poter meglio serrare la rete gettata sui Malavoglia, venda o meglio simuli di vendere il suo credito a Piedipapera (cap. VI). È lo stesso espediente posto in atto da Lheureux contro Emma: gira il suo credito a Vinçart, il quale può procedere nella richiesta di riscossione salvando così la faccia del commerciante-usuraio di Yonville.

La suggestione del rumore notturno dei carri porta a Emma l'eco della lontananza (Parte I, cap. IX):

La nuit, quand les mareyeurs, dans leurs charrettes, passaient sous ses fenêtres en chantant *la Marjolaine*, elle s'éveillait; et écoutant le bruit des roues ferrées, qui, à la sortie du pays, s'amortissait vite sur la terre:

— Ils y seront demain! se disait-elle.

Nei *Malavoglia* il rumore notturno dei carri torna più volte, evocatore di vastità:

Sulla strada si udivano passare lentamente i carri.

— Notte e giorno c'è sempre gente che va attorno per il mondo, — osservò poi compare Cipolla.

E adesso che non si vedeva più né mare né campagna, sembrava che non ci fosse al mondo altro che Trezza, e ognuno pensava dove potevano andare quei carri a quell'ora (cap. II).

Le stelle ammiccavano più forte, quasi s'accendessero, e i *Tre Re* scintillavano sui *fariglioni* colle braccia in croce, come Sant'Andrea. Il mare russava in fondo alla stradicciuola, adagio adagio, e a lunghi intervalli si udiva il rumore di qualche carro che passava nel buio, sobbalzando sui sassi, e andava pel mondo il quale è tanto grande che se uno potesse camminare e camminare sempre, giorno e notte, non arriverebbe mai, e c'era pure della gente che andava pel mondo a quell'ora, e non sapeva nulla di compar Alfio, né della *Provvidenza* che era in mare, né della festa dei Morti; — così pensava Mena sul ballatoio aspettando il nonno (ivi).

[...] quando [Mena] udiva passare i carri, la sera, pensava al carro di compare Alfio Mosca, che andava pel mondo, chi sa dove; e allora smetteva di cantare (cap. X)⁹.

Il motivo torna nel *Marito di Elena*. I carri sono solo visti, non uditi, ma a essi s'unisce un quasi proustiano fischio del treno: « Accompanavano macchinalmente col pensiero i carri che sfilavano come punti neri, e mettevano delle ore a scomparire laggiù per la grande distanza; e alle volte, nel vasto silenzio della pianura sottoposta, credevano di udire il fischio della ferrovia, di là dalle colline, come l'eco di un altro mondo » (cap. III).

Ma è nei personaggi di don Franco, lo speciale di Aci Trezza, e

⁹ Il rumore dei carri nei *Malavoglia* è invece interpretato da PIETER DE MEIJER, *Costanti del mondo verghiano*, Sciascia, Caltanissetta-Roma, 1969, p. 107, come parte della serie dei simboli verghiani significanti « un movimento meno violento della vita che passa ». Dei due esempi citati, dai capp. VIII e X (« I carri tornavano a passare nella notte, e la sera si udiva un'altra volta il brusio della gente che chiacchierava nella stradicciuola »; « Nella casa c'era un silenzio di malaugurio, sicché i carri passando per la strada facevano ballare i bicchieri sulla tavola, e trasalire coloro che stavano a vegliare il malato [...] »), unicamente il primo però mi sembra pertinente all'interpretazione dello studioso olandese; infatti il secondo rientra piuttosto nel tema, anch'esso verghiano, dell'estraneità del mondo (umano e naturale) alle sofferenze dei singoli.

di M. Homais l'incontro più significativo tra i due romanzi. Una copia, su scala ridottissima, di don Franco è il Bomma del *Mastro don Gesualdo*; e del pari la farmacia Mondella, nel *Peccato di Donna Santa* (in *Don Candeloro e C.i.*), non è che un altro minor duplicato della sua.

Una piccola galleria di farmacisti si potrebbe ricavare dalle diverse rappresentazioni dei « moeurs de province » attuate nel secondo Ottocento. La farmacia come luogo accogliente di conversazione paesana, di sinedrî dei notabili, di pettegolezzo è quella che di gran lunga prevale: le « tranquille panche dello speziale, verso l'imbrunire, intantoché sta cuocendo il riso per la cena » descritte da Giuseppe Torelli in un articolo del 1856, frequentate da « brava gente onesta, morigerata, poco maliziosa »¹⁰. È il tipo che, dal nome del bonario farmacista di Tarascona (1872), chiamerei « Bézuquet ». Il farmacista di Riparia Piemonte, in *Madonna di fuoco e Madonna di neve* di Faldella (1888), ad es., ne è un esponente, nonostante che il suo locale sia frequentato anche da un nevrotico pericoloso come il veterinario Salacci. Un'altra variante ne è la farmacia del paese di Cesare, nel *Marito di Elena*: « Lo zio canonico tornava dallo speziale dove convenivano immancabilmente il notaio, il vicepretore e qualchedun altro, sempre le medesime persone, a far crocchio, e raccontare i loro affari, o discorrere di quel che nella giornata avevano osservato degli affari altrui sulla faccia dei poderi, nella passeggiata vespertina » (cap. III).

Accanto e in contrasto col « tipo Bézuquet » c'è il « tipo Homais »: il farmacista libero pensatore, crociato del progresso, in perpetua lite col suo antagonista, il curato, il vicario, incarnazione dell'oscurantismo politico e della superstizione. In *Madame Bovary* Homais forma coppia con Bournisien; nei *Malavoglia*, il personaggio speculare di don Franco è don Giammaria, il quale nondimeno frequenta la sua bottega: entrambi, dice il narratore dei *Malavoglia*, « non avrebbero potuto stare un giorno senza vedersi » (cap. II). Già nel 1857 un articolo di Achille Mauri accennava alle « spezierie di villaggio » frequentate da « progressisti » e « retrivi »; i quali (così scriveva il Mauri), « quando vanno proprio fuori dei gangheri »,

¹⁰ CIRO D'ARCO (Giuseppe Torelli), *Il quarto potere*, in « Il cronista », 13 luglio 1856, p. 23.

propongono, a seconda della parte, « di tirare addosso a tutti i codini (stile *Gazzetta del Popolo*) » o « di purgar la terra da tutti i liberali (stile dell'*Armonia*) »¹¹.

L'adattamento della coppia Homais/Bournisien alla situazione d'un villaggio meridionale in anni di poco successivi alla spedizione dei Mille (la cronaca dei *Malavoglia* è compresa tra il 1863 e il 1876) non fu da parte di Verga un'operazione di astratta derivazione letteraria. Se don Giammaria rappresenta la parte sconfitta della « rivoluzione » (com'egli la chiama), don Franco rappresenta un'altra parte sconfitta — ma diversamente sconfitta —, la democratica. Inoltre sono gli anni in cui clericalismo e anticlericalismo si affrontano in termini ancor più esasperati di quanto accadesse durante la stessa attuazione del processo unitario. È la situazione che un lombardo, Giovanni Visconti Venosta, nel suo sbiadito romanzo di costumi provinciali *Il curato d'Orobio* (1886), polarizzò nelle figure antagonistiche del sindaco e del curato post-quarantottesco (un farmacista anticlericale sarà personaggio di una *pièce* d'un altro lombardo: del Bertolazzi del *Diavolo e l'acqua santa* [1904]). Una eco di essa sarà accolta anche da Heinrich Mann nel romanzo d'ambientazione italiana e provinciale *Die kleine Stadt* (1909), dove della fazione « progressista » farà parte anche l'apotecario, ex-garibaldino e repubblicano.

Ha in parte ragione Giuseppe Giarrizzo quando definisce i *Malavoglia* un « romanzo storico »¹². I *Malavoglia*, e ancor più il *Mastro don Gesualdo*, sono anche romanzi storici. Non senza peraltro avvertire che nel XIX secolo i confini tra romanzo (come si diceva) di costume e romanzo storico non sono sempre netti. *L'Éducation sentimentale* è leggibile *anche* come romanzo storico.

Don Franco, come don Giammaria, rientra nella serie di quelli che Wido Hempel chiama i caratteri « piatti » dei *Malavoglia*. « Monomani » anche li definisce il romanista tedesco¹³. Governati da una o poche idee fisse (la repubblica, il popolo, la rivoluzione da fare,

¹¹ A. MAURI, *Studii biografici. Giovanni Torti*, in « Il cronista », 25 gennaio 1857, p. 198. L'*Armonia* è l'« Armonia della Religione con la Civiltà », giornale fondato nel 1848 da don Giacomo Margotti. Una se-zieria cittadina (milanese) d'altri tempi, anch'essa luogo d'incontri sociali, è descritta dal Mauri alle pp. 193-199.

¹² G. GIARRIZZO, introduzione ai *Malavoglia*, Edikronos, Palermo, 1981, p. XVII.

¹³ W. HEMPEL, *Giovanni Vergas Roman « I Malavoglia » und die Wiederholung als erzählerisches Kunstmittel*, Böhlau Verlag, Köln-Graz, 1952, p. 132.

l'anticlericalismo nello speciale; le colpe della « rivoluzione » fatta nel vicario), essi sono condannati alla ripetizione di battute e gesti. Chiusi come sono nel proprio orizzonte mentale, né il vicario né lo speciale (il curatore di anime e il democratico del paese) sanno trovare una parola di simpatia per padron 'Ntoni allorché il nipote viene chiamato per la leva di mare. Il primo gli rinfaccia « il fazzoletto tricolore » sciorinato dal campanile — ma certo non da padron 'Ntoni, visibilmente estraneo alla contesa politica¹⁴ —; mentre il secondo non sa che esporgli i benefici della repubblica, sicché tra i due l'incomunicazione è totale, un po' come, nel finale del racconto *Camerati*, quella tra Malerba e Gallorini (cap. I). E quando 'Ntoni viene arrestato il commento spietato del farmacista, rimasto deluso nella speranza di farne un « uomo nuovo » per la rivoluzione, è: « I minchioni! [...] Vedete chi si lascia prendere? i minchioni! » (cap. XIV).

Don Franco è l'intellettuale d'Acì Trezza come Homais lo è di Yonville. Legge « la gazzetta »; possiede « la Storia della Rivoluzione francese », anzi la tiene « là, a portata di mano, sotto il mortaio di cristallo » (cap. II); quando crede nella possibilità di una educazione politica di 'Ntoni cerca di erudirlo portandogli il « Secolo » e la « Gazzetta di Catania » (cap. XIII) (circa il democratico « Secolo », si rammentino le menzioni ironiche nella raccolta *Per le vie*). Certo, messo accanto a don Franco, Homais potrebbe passare quasi per un raffinato e per un pozzo di scienza: la sua biblioteca di « philosophe » di provincia dell'età di Luigi Filippo comprende Voltaire, Rousseau, Delille, Walter Scott, l'*Eco delle Appendici*; una figlia si chiama Athalie (« un hommage au plus immortel chef-d'oeuvre de la scène française »), l'altra (« une concession au romantisme ») Irma, mentre i due maschietti rispondono ai nomi di Napoleone e di Franklin: Napoleone la gloria, Franklin la libertà.

Homais è un ricettacolo di luoghi comuni, che parli del cristianesimo o della vita degli studenti a Parigi o delle donne. Ha un culto proto-positivista per la scienza; è un « partisan du progrès » politico e scientifico; — ma è anche un praticone in cui i contadini hanno fiducia più che nel medico; sa usare calcolate cortesie (ha « un

¹⁴ Don Silvestro lo definisce addirittura « un codino marcio, un reazionario di quelli che proteggono i Borboni » (cap. I).

piano») e non sa, « per temperamento », separarsi dalle « persone celebri »; non esita a orchestrare una grandiosa campagna giornalistica per distruggere il cieco che minaccia la sua reputazione. E inoltre ama la tavola e sa destreggiarsi tra i fornelli. Nell'intimità della casa è un padrone assoluto, benevolo e indiscusso; Mme Homais non ha vita propria: la sera, quando il farmacista si toglie il *gilet* di flanella, resta abbagliata davanti all'incredibile spirale d'oro (la catena idroelettrica Pulvermacher) sotto la cui luce egli scompare, e sente « redoubler ses ardeurs pour cet homme plus garrotté qu'un Scythe et splendide comme un mage »; la sua prudenza nei riguardi dei figli ha un aspetto sistematico, per cui in casa non si affilano mai i coltelli né si dà la cera ai pavimenti, le finestre sono munite d'inferriate e gli stipiti di forti sbarre¹⁵. Sa essere opportunista; non difende Charles dopo il fallimento dell'operazione allo storpio; fa mostra, quando occorre, di un sorriso « da cortigiano »; da ultimo « si prostituisce » senza riserve al Potere. È, con Lheureux, il trionfatore del romanzo.

Anche lo speziale di Aci Trezza è attento, come il collega del dipartimento della Senna Inferiore, alle novità del « progresso »; né l'ambito dei suoi interessi è circoscritto alla farmacia e alla « repubblica »: se Homais è autore d'una memoria (« de plus de soixante et douze pages », come precisa egli stesso) sulla fabbricazione e sugli effetti del sidro, don Franco vuole insegnare « una maniera nuova di salare le acciughe, che l'aveva letta sui libri » (cap. X). E se il primo sospira: « Plût à Dieu que nos agriculteurs fussent des chimistes, ou que du moins ils écoutassent davantage les conseils de la science! » (Parte II, cap. VIII), il secondo, visto il rifiuto del suo suggerimento, addirittura grida: « Bestie che siete! e volete il progresso! e volete la repubblica! [...] Il solito discorso! Così faceva mio nonno! [...] Siete asini che vi manca soltanto la coda! » Dove la natura più contratta, « monomaniaca » dell'apotecario verghiano si manifesta ancora una volta nel rapido slittamento del suo

¹⁵ In questo, e solo in questo, il farmacista Rolanza, in *Madonna di fuoco e Madonna di neve*, mostra una chiara parentela con Homais: « Egli era sempre stato uomo pratico, di insigne prudenza e previdenza lontana; tanto che aveva ammaestrato i suoi figliuoli, ancora piccini, a servirsi del pappagallo di vetro, dicendo: ciò potrà poi tornare a loro provvidenziale anche da grandi nelle lunghe malattie che costringono a letto » (cap. I).

discorso nel consueto àmbito politico. Infatti così anche prosegue: « Con gente come questa cosa volete fare? e si contentano di mastro Croce Giufà, perché il sindaco è stato sempre lui; e sarebbero capaci di dirci che non vogliono la repubblica perché non l'hanno mai vista! » (cap. X).

Qualcosa di più angusto vi è in tutta la delineazione del personaggio verghiano rispetto al suo simile di Yonville: anch'esso certo sempre pronto a sbandierare i suoi « principî », ma anche a metterli da parte perché dopo tutto la clientela e la « croix d'honneur » gli stanno più a cuore. Impasto di stupidità filistea e furbizia, Homais è ambizioso. Il fine del suo « piano » è il successo professionale e il prestigio sociale.

Pronto al sarcasmo contro i popolani, don Franco ha un'altra e diversa ossessione, oltre a quella della « repubblica »: la moglie, di cui vive in perpetua soggezione; una soggezione alla donna non tanto diversa, del resto, da quella d'altri personaggi dei *Malavoglia*, come il sindaco (dominato dalla figlia Betta), Turi (strapazzato dalla moglie Venera) e da ultimo gli stessi zio Crocifisso e padron Fortunato Cipolla (nelle cui case s'insediano a spadroneggiare rispettivamente la moglie e la nuora), e che meriterebbe, con tutta la discrezione del caso s'intende, anche una considerazione d'ordine antropologico.

Fin da una delle sue prime presentazioni nel romanzo (cap. II) emerge la preoccupazione dei rimbrotti della moglie:

Il sabato poi, quando arrivava il giornale, don Franco spingevasi sino ad accendere mezz'ora, ed anche un'ora di candela, a rischio di farsi sgridare dalla moglie, onde spiattellare le sue idee [...].

La « Signora » non esita a intromettersi « per mutar discorso » (cap. X); il timore di lei lo fa parlare « sottovoce, e lasciando correre un'occhiata nel retrobottega » (ivi); la sua presenza può bastare a ammutolirlo:

Lo speciale stette zitto, perché si era affacciata sua moglie alla finestra [...] (cap. II).

In quel momento entrò nella bottega la Signora, colla calza in mano, e lo speciale mandò giù in fretta quello che stava per dire, seguitando a borbottare nella barba, mentre fingeva di guardare la gente che andava alla fontana (cap. X).

Non soltanto la moglie lo rimbrocchia (« Tu non ti c'immischiare »; « Non vedi che don Silvestro ha più giudizio di te? [...] Quello è un uomo che ha stomaco, e se ha da dire qualche cosa ce la chiude dentro e non parla più »), ma quando lei è « là » il vicario può persino avere il sopravvento (ivi). Lei ha il potere di mandarlo « in chiesa per forza »: per sottrarsi, deve usare un « sotterfugio » (cap. III).

La posizione domestica spesso sovrastante della donna si carica d'un valore anche metaforico; la Signora tiene don Franco, per dirla con la frase tedesca, *unter dem Pantoffel*:

[...] il farmacista [...] predicava sottovoce, perché non udisse sua moglie che era di sopra [...] (cap. VII).

Ma intanto se la Signora si affacciava alla finestra don Franco cambiava discorso, e gridava: — Bel tempo, eh? — ammiccando di nascosto a don Silvestro, per fargli capire quel che ci aveva nello stomaco da dire (ivi).

E sporgeva il capo fuori dall'uscio per vedere se ci fosse sua moglie alla finestra di sopra (cap. X).

Egli non aveva paura della sciabola e dell'aspersorio; e se ne infischia di don Michele, tanto che gli leggeva le corna quando la Signora non era alla finestra, e non poteva udire quello che si diceva nella spezieria [...] (ivi).

Le donne bisogna lasciarle dire, e far le cose di nascosto; diceva don Franco appena la Signora se ne saliva nelle sue stanze (cap. XII).

La tecnica del *Leitmotiv*, che avrebbe forse riscosso la disapprovazione del Lukács¹⁶, è evidente anche, per restare a don Franco, nelle numerose menzioni della « barbona » e del « cappellaccio nero » da cospiratore: particolari d'un comportamento il cui senso è sempre quello della vita rattrappita.

Del resto con quello stesso « cappellaccio nero » è solito rendere omaggio a don Michele, il brigadiere delle guardie doganali, il rappresentante del braccio armato del potere invisibile (cap. X); nono-

¹⁶ Vedi quanto scrive contro tale tecnica narrativa nel saggio *La polemica tra Balzac e Stendhal*, in *Saggi sul realismo*, Einaudi, Torino, 1970, p. 102.

stante che ne sparli alle spalle. E anch'egli finisce, ma senza le gratificazioni compensatrici del collega francese, col metter da parte i principî. Se la reprimenda del magistrato di Rouen — durante la quale M. Homais s'era già visto in cella, con la famiglia in lacrime e i suoi bei boccali sparsi ai quattro venti — non era anzi bastata a fargli sospendere i consulti illegali nel retrobottega (Parte II, cap. III), basta invece molto meno al farmacista di Trezza — la chiamata come testimone al processo contro 'Ntoni Malavoglia (cap. XIV) — per fargli non solo deporre il cappellaccio, ma anche smettere le concioni politiche nella spezieria:

Ora lo speciale non teneva più cattedra; e quando veniva don Silvestro, andava a pestare i suoi unguenti nel mortaio, per non compromettersi (cap. XV).

I *Malavoglia* sono anche la storia della decadenza di questo come di altri personaggi: lo zio Crocifisso, padron Cipolla... Personaggi che esemplificano, come altri secondari del romanzo, cosa intendesse Verga quando nella lettera del 21 aprile 1878 a Salvatore Paola Verdura scriveva di un « grottesco umano » alla cui rappresentazione bene si sarebbe prestato il progettato ciclo della *Marea* (la parziale coincidenza con quel « grotesque triste » di cui tratta Flaubert nella lettera alla Colet del 21-22 agosto 1846, e in cui A. Thibaudet vedeva una confessione preziosa e rivelatrice¹⁷, è tanto più significativa in quanto spontanea).

Decadenza di don Franco nei *Malavoglia*, ma non di M. Homais in *Madame Bovary*, la cui ascesa è antitetica alla degradazione e alla rovina di Emma. Qui risiede un'altra differenza tra i due personaggi. Don Franco forma coppia con don Giammaria dall'inizio alla fine del libro; Homais a un certo punto spicca il volo, si stacca dal suo antagonista il cui destino è tanto più simile a quello del suo omologo d'Acì Trezza.

« Il fait une clientèle d'enfer; l'autorité le ménage et l'opinion publique le protège. / Il vient de recevoir la croix d'honneur ». L'invasione di Homais esorbita verso il futuro. La sua forza, scriveva il Thibaudet, « consiste soprattutto nel rappresentare la borghe-

¹⁷ A. THIBAUDET, *Gustave Flaubert*, Il Saggiatore, Milano, 1960, p. 83.

sia nel suo pieno slancio ascensionale »¹⁸. E ancora: « L'apoteosi con cui finisce il romanzo è [...] in accordo con l'evoluzione politica e sociale della Francia »¹⁹. Il *bourgeoisophobus* Flaubert avrebbe addirittura individuato in lui, e nell'altro trionfatore, Lheureux (il farmacista e l'usuraio di paese), gli esponenti dell'ossatura della classe media francese, già struttura portante della Rivoluzione e dei cui principî e interessi la terza Repubblica assicurerà il trionfo²⁰. Una malinconica « vittoria del realismo », dunque.

Di don Franco si potrebbe al più dire che in lui, come in don Giammaria, Verga veda un nemico del nuovo stato unitario. Più tardi, nella prefazione a *Dal tuo al mio* (1906) — il suo anti-*Germinal* — altri nemici identificherà nei predicatori di « odio » e nei negatori della « patria in nome dell'umanità ». Sarebbe però un'interpretazione parziale. Don Silvestro, il sindaco, don Michele — i rappresentanti paesani della « nuova » Italia — non riscuotono dal narratore dei *Malavoglia* maggiori simpatie.

Eppure a un personaggio devitalizzato e grottesco come lo speciale Verga delega il compito — paradosso del narratore — di esplicitare l'ironia d'un importante simbolo del romanzo. La barca dei *Malavoglia* si chiama « Provvidenza », ed è proprio don Franco il rivelatore del carattere antifrastico di quel nome. « Bella *Provvidenza*, eh! padron 'Ntoni », commenta quando si profila la probabilità della disgrazia (cap. III); e più tardi, quando la barca, riparata, tornerà in acqua:

Una provvidenza rattoppata! — sogghignava lo speciale — sciropo d'altea, e mucillagine di gomma arabica, come la Monarchia costituzionale (cap. VII).

Verga non credeva nella provvidenza cristiana, personale, come sembrerebbe risultare anche da qualche particolare di *Pane nero*. Non per questo sarebbe lecito parlare d'un suo anti-manzonismo. Ahimè! Verga condivideva però la fede di quasi tutti i suoi contemporanei nella provvidenza impersonale della storia, credeva nel progresso.

¹⁸ Op. cit., p. 115.

¹⁹ Op. cit., p. 116.

²⁰ Op. cit., p. 117.

Alla luce della prefazione ai *Malavoglia* e della non meno importante e già citata lettera al Paola Verdura del 21 aprile 1878, i suoi vinti non sarebbero che gli strumenti di cui si avvale una « provvidenza » che sa il fatto suo:

Lotta provvidenziale (così egli scriveva al Paolo Verdura) che guida l'umanità, per mezzo e attraverso tutti gli appetiti alti e bassi, alla conquista della verità.

Forse non è dato trovare in altro scrittore un più clamoroso dissidio tra convinzioni razionali e attuazione artistica.

MATILDE DILLON WANKE

CAMERONI, VERGA, *I MALAVOGLIA*

alla memoria di Glauco Viazzi

Caro Cameroni, orco gentile e amico burbero [...] tu hai il difetto il solo, di scrivere sui giornali ed io invece li vorrei tutti soppressi prima di tutto i letterari, già lo sai che razza di codino io sono, ed è per questo che tu mi sfuggi come un'anguilla.

Così, in una delle ultime lettere a Felice Cameroni¹, scritta da Roma il 15 giugno 1888, Verga stempera ora su toni di affettuosa ironia ora su quelli più camerateschi, allusivi ad una certa *bohème* milanese, i termini dell'opposizione ideologica su cui era cresciuto, sorprendentemente, un legame umano ed intellettuale del tutto inconsueto per lo scrittore siciliano. Ma questi non aveva mancato di legittimare, in una lettera dell'81, l'apparente stranezza della sua amicizia con Cameroni:

[...] a me l'essere moderato come te non reca alcun vantaggio (se così fosse non avrei più il coraggio delle mie convinzioni) a te le idee socialiste recano e recheranno danno materiale. Questo è il punto che ci unisce e che ci può fare stimare reciprocamente e discutere i nostri principii con la sincerità di chi sa di parlare con un galantuomo che non nasconde alcun secondo fine².

¹ Le dodici lettere di Verga a Felice Cameroni furono pubblicate per la prima volta a cura di Maria Borgese, con un'introduzione dal titolo *Lettere inedite di Giovanni Verga*, in « Occidente », X-XII, 1935, pp. 7-22 (la lettera citata è a p. 15); undici delle dodici lettere, cronologicamente comprese tra il 25 marzo 1876 e il 20 aprile 1890, sono state recentemente accolte in G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni, 1979, pp. 77-78, 106-109, 110-113, 203-204, 209-210, 231-232, 235-236, 239-245. È stata omessa la lettera che nell'edizione a cura della Borgese reca la data del 18 luglio 1878, per la quale va certamente accettata la correzione in 18 luglio 1875, proposta da R. BIGAZZI, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa (1860-1880)*, Pisa, Nistri-Lischi, 1969, p. 208 (la rettifica è condivisa anche da G. RAYA, *Bibliografia verghiana (1840-1971)*, Roma, Editrice Ciranna, 1972, p. 25). Cito d'ora in poi la prima e la seconda edizione delle lettere verghiane a Cameroni rispettivamente con le abbreviazioni LI ed LS ed il numero di pagina.

² Mi riferisco alla lettera del 2 giugno 1881, in cui Verga conclude la discus-

Le dodici lettere superstiti di Verga a Cameroni, distribuite nell'arco degli anni centrali della vita letteraria dello scrittore, tra il 1875 ed il 1890, designano nell'appendicista del « Sole », operante nel settore giornalistico dell'opposizione repubblicana, tra il positivista ed internazionalista « Gazzettino rosa », la socialista « Plebe », la democratica e scapigliata « Farfalla », uno dei corrispondenti più rappresentati tra i non molti destinatari milanesi del carteggio verghiano, ad eccezione, ovviamente, del Treves.

Se non è certo il caso di trarre conseguenze ' alla lettera ' dalle indicazioni parziali dei repertori che hanno oggi avviato la sistemazione della parte edita del prezioso epistolario verghiano, in effetti anche il controllo, pur sempre limitato, che si può condurre in senso inverso, partendo dalle lettere di altri a Verga³, non sembra destinato a integrare significativamente l'elenco dei corrispondenti redatto da Giovanna Finocchiaro Chimirri a conclusione del suo *Regesto delle lettere a stampa di Giovanni Verga*⁴.

Non basta, ai fini di ristabilire la consistenza dei rapporti epistolari milanesi di Verga, l'aggiunta di nomi come quelli di Luigi Gualdo e di Salvatore Farina⁵ non registrati tra i corrispondenti al pari di altri, quali Boito, Dossi, Tronconi, Felice Uda, Primo Masarani, che ugualmente dovrebbero figurare, mentre sono fondatamente ipotizzabili scambi di maggiore assiduità per autori come Tullo

sione su *Jacques Vingtras* di Jules Vallès, aperta nella precedente lettera del 31 maggio (cfr. *LI*, 12-14 e *LS*, 110-112).

³ Questa parte del carteggio è conservata nel Fondo Verga della Biblioteca Universitaria di Catania ed ora ottimamente ordinata ad opera del direttore della biblioteca, Salvatore Mirone, che mi corre l'obbligo di ricordare per la competenza e la disponibilità con cui ha seguito queste ricerche.

⁴ G. FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Regesto delle lettere a stampa di Giovanni Verga*, Catania, Società di Storia Patria per la Sicilia Orientale, 1977, pp. 357-371 (l'elenco si può leggere anche in *LS*, 447-454).

⁵ I documenti epistolari di Luigi Gualdo a Verga (otto, tra lettere, biglietti ed un telegramma), contenuti nel Fondo Verga, Ms. 239.3707-3714, senza date, ma collocabili tra *Tigre reale* e la data del telegramma, 15 gennaio 1884, offrono tuttavia dati interessanti circa il legame tra i due scrittori e l'opera di mediazione condotta in Francia da Gualdo a favore dei *Malavoglia*. Sette anche le lettere di Salvatore Farina, degli anni 1873-1880 (Fondo Verga, Ms. 239.3118-3124), al pari delle missive di Gualdo, ignote al Cappellani, che citò invece di seconda mano nella sua biografia verghiana solo una lettera del Farina del 28 dicembre 1875 (N. CAPPELLANI, *Vita di Giovanni Verga*, Firenze, Le Monnier, 1940, pp. 280 e 448), non reperibile tra quelle conservate nel Fondo Verga.

Massarani⁶ o Raffaello Barbiera⁷, che ricorrono una sola volta come destinatari del carteggio. Allo stesso modo non sono documentati, ma non possono dirsi sicuramente inesistenti, rapporti epistolari con i giornalisti esponenti della cultura moderata, il Fortis del « Pungolo », il Filippi della « Perseveranza », il Torelli Viollier del « Corriere della Sera »⁸.

A ricontrattare la questione dell'isolamento di Verga, non in termini biografici, ma facendo riferimento alla fortuna milanese dei *Malavoglia*, mi pare interessante la verifica del legame con Salvatore Farina, che per compiacere Capuana aveva raccomandato Verga al Treves⁹ e che era stato significativamente chiamato in causa nella lettera dedicatoria premessa all'*Amante di Gramigna*¹⁰. Privilegiato, tra gli altri, non solo per la sua incontestabile qualifica di studioso nel « gran libro del cuore », ma per quell'adesione al vero, « al fatto nudo », alle « lagrime vere », che lo scrittore siciliano senz'altro gli accreditava, appellandosi, forse diplomaticamente con una punta di enfasi, alla sua più fine sensibilità e ad un'ipotetica volontà di rinnovamento, sarebbe dovuto riuscire il possibile interlocutore delle scelte più radicali dello stile verghiano: « Io te lo ripeterò così come l'ho raccolto pei viottoli dei campi [...] ti dirò soltanto il punto di partenza e quello d'arrivo, e per te basterà, e un giorno forse basterà per tutti »¹¹.

Ma il coinvolgimento di Farina, che non è dubbio al tempo di

⁶ Sui rapporti Verga-Massarani, si veda l'articolo, firmato « L'addetto alle schede », *Verga a Milano*, in « Omnibus », 16 luglio 1938. Si conosce una sola lettera a Tullo Massarani, primamente stampata in R. BARBIERA, *Verso l'ideale. Profili di letteratura e d'arte*. Milano, Libreria editrice nazionale, 1905, p. 340, ristampata in *LS*, 80-81.

⁷ Su Verga è da vedere, appunto, di R. BARBIERA il citato *Verso l'ideale. Profili di letteratura e d'arte*, pp. 343-375; a p. 374 è il testo della lettera di Verga a Barbiera del 29 aprile 1904, ristampata in *LS*, 361-362.

⁸ I nomi dei noti giornalisti, amici del Farina, che Verga incontra al Cova, ricorrono infatti per lo più in un contesto polemico ed ironico nelle lettere di Verga a Capuana (si veda G. VERGA, *Lettere a Luigi Capuana*, a cura di G. Raya, Firenze, Le Monnier, 1975, pp. 26, 34, 152, 176, 214), in espressioni neutre, nelle lettere ad altri corrispondenti, quali Giacosa, Barbera, Camerini (*LS*, 179, 194, 240, 276).

⁹ S. FARINA, *Care ombre. (Dall'alba al meriggio)*, Torino, S.T.E.N., 1910, p. 186.

¹⁰ La presentazione, che in forma di lettera, ma senza soluzione di continuità, servì a introdurre la novella (apparsa, com'è noto, col titolo *L'amante di Raya*, sulla « Rivista minima », a. X, n. 2, febbraio 1880, pp. 99-103), sarà riprodotta senza mutamenti nell'edizione in volume.

¹¹ Cito da *L'amante di Gramigna*, in G. VERGA, *Tutte le Novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1979, p. 202.

Eva, quando Verga si sarebbe spinto a domandargli: « qual cosa sia più onesta e dignitosa » per l'arte « se inneggiare ad un arcadico sentimentalismo ch'è sempre sulle bocche degli epicurei, o squader-nare loro in faccia i dolori che frutta codesto epicureismo »¹², di-venta altamente improbabile già all'altezza cronologica di *Nedda*.

Bastano i termini riduttivi, con cui Farina, accennando al boz-zetto siciliano sulla « Rivista minima »¹³, tendeva a revocare il suo consenso dichiarando inaccettabile « il fatalismo che fa male », « la sciagura che incrudelisce », perché Verga possa fin d'ora, in una lettera privata alla famiglia¹⁴, schierarsi con il Treves nel diffidare dell'intelligenza del critico. Del resto, anche solo tenendo d'occhio gli indici della « Rivista minima », l'allentarsi dei rapporti tra Farina e Verga sembra coincidere puntualmente con l'edizione in volume di *Vita dei campi*, che segna la crescita dell'interesse di Cameroni per Verga.

Non è un caso che a questo punto le 'attese' diverse di Farina e di Cameroni tendano ad un'opposizione più sistematica ed irridu-cibile: mentre è l'appendice del « Sole » del 15 settembre 1880¹⁵

¹² Si veda la lettera del 5 aprile 1873 al Capuana (G. VERGA, *Lettere a Luigi Capuana* cit., p. 38).

¹³ Non si trattò, in effetti, di un articolo vero e proprio, come risulterebbe in-vece dalla lettera di Verga alla famiglia del 12 luglio 1874 (*LS*, 69) ma di una breve rassegna del quarto fascicolo del 1874 della « Rivista italiana » (in « Rivista minima », a. IV, n. 12, 21 giugno 1874, p. 185), che il Farina conclude: « Troviamo [...] un racconto, *Nedda*, di G. Verga. Quest'ultimo lavoro ci piace come quadrettino di costumi rustici meridionali e per una certa ingenuità affettuosa che spira in molte pagine, manca però d'interesse, e nell'intento morale riesce ad un fatalismo che fa male mostrando la sciagura che incrudelisce nelle sue forme più spietate contro una povera creatura dei campi ».

¹⁴ Si veda la lettera, in cui Verga scrive con superiore disprezzo: « Io non so capire cosa intenda dire colla *fatalità* o *fatalismo* che critica nella *Nedda* [...] Treves leggendolo [l'articolo] mi disse di lui *non ne capisce niente*, e mi duole di dire che mi par appunto così » (*LS*, 69).

¹⁵ Si tratta del quarto lungo intervento di Cameroni sull'opera del Verga, ap-parso nella *Rassegna bibliografica* del « Sole », a. XVII, n. 216, 15 settembre 1880, p. 1, dopo le recensioni a *Eros* (ne « Il Sole », a. XII, n. 2, 2 gennaio 1875, pp. 1-2, e nella rubrica *Novità drammatiche e letterarie* in « L'arte drammatica », a. IV, n. 8, 2 gennaio 1875; e si veda ancora, su « L'arte drammatica », a. IV, n. 10, 16 gennaio 1875, una tirata del « Pessimista » contro la *pruderie* della « Perseveranza », che « nega all'*Eros* di Verga [...] l'accesso ai salotti delle nostre signorine »; a *Tigre Reale* (*Realismo. Tigre Reale di G. Verga*, in « L'arte drammatica », a. IV, n. 35, 10 luglio 1875, pp. 1-2, e nel « Sole », a. XII, n. 154, 4 luglio 1875, p. 1; la recensione è ora ristampata in F. CAMERONI, *Interventi critici sulla Letteratura italiana*, a cura di G. Viazzi, Napoli, Guida, pp. 93-97, che indico d'ora in poi con l'abbreviazione *ICLI*) e a *Primavera* (in « L'arte drammatica », a. IV, n. 55, 2 dicembre 1876, p. 2). E in-

che, muovendo dalle pagine di Verga, raccoglie la certezza dell'autore, ormai eclissato nel racconto, che « il semplice fatto umano farà pensare sempre, avrà sempre l'efficacia dell'essere stato »¹⁶, Farina, indulgente « verso il critico Verga, per amore del Verga novelliere », pur restando il destinatario della lettera dedicatoria dell'*Amante di Gramigna*, gioca le proprie carte sul fronte di una polemica abbastanza scoperta riguardo all'impersonalità dello scrittore capace poi di salvare *in extremis*, per non smentire insieme buon gusto e gran cuore, l'artista dei bozzetti « notevoli per la forma incisiva, pel colorito sicuro, per la proprietà e la ricchezza delle parole »¹⁷.

La pretestuosa ritorsione, insomma, finisce per ricomporsi a favore della raccolta verghiana, destinata, secondo il Farina, ad annullare quel sistema e tutti i sistemi possibili: « Il signor Verga non se l'abbia a male; abbiamo parlato in proposito di lui, ma non per lui. Egli è padronissimo di farsi un sistema nuovo ogni mese, o magari ogni giorno — che non è difficile — e creare secondo questo o quel sistema nascenturo o morituro altrettante novelle, le quali abbiano la vitalità che noi siamo ormai certi di notare in ogni sua nuova scrittura ».

Bisogna convenire che la parte assunta da Farina apre tutta una serie di reazioni della critica sfavorevole ai testi teorici verghiani, che si risolverà in un apprezzamento dell'artista *malgré lui*. Ma, nella « Rivista minima », il recensore si è collocato in realtà su un versante di opposizione alla formula verghiana difficilmente ripercorribile a ritroso, sicché nell'imminenza della decisiva prova dei *Malavoglia* risulta uscito definitivamente di scena. Nei limiti della documentazione su cui è possibile fare affidamento, l'ultima lettera di Farina conservata nel Fondo Verga contiene la richiesta di « qualche pagina staccata » del *Padron 'Ntoni* « da far pregustare ai lettori », e la promessa, in cambio, del lancio pubblicitario del roman-

teressante osservare che nelle appendici del « Pessimista » i romanzi del Farina vengono di solito contrapposti a quelli del Verga, come nel caso di *Il fante di picche*, che Cameroni consiglia espressamente a coloro ai quali « non va a sangue » l'*Eva* di Verga (« Il Sole », 17 luglio 1874; ed anche *Dossi, Verga, Farina*, sempre ne « Il Sole », 2-3 gennaio 1875).

¹⁶ Così Cameroni nella citata *Rassegna bibliografica* del « Sole » del 15 settembre 1880.

¹⁷ Si veda S. F., *Libri nuovi. Vita de' campi di G. Verga*, in « Rivista minima », a. X, n. 10, ottobre 1880, pp. 798-799.

zo¹⁸. Una 'primizia' dei *Malavoglia* esce invece nella « Nuova Antologia », l'anno successivo, il 1° gennaio 1881¹⁹ e non si hanno elementi per stabilire come siano effettivamente andate le cose e a chi attribuire l'iniziativa di un mutamento di rapporti, se non di una rottura, tra Verga e Farina; non resta che prendere atto della vicenda per cui la « Rivista minima », d'accordo con le appendici bibliografiche dei giornali moderati di Milano²⁰ ignorerà l'uscita dei *Malavoglia*, pur avendo curiosamente annunciato, nel fascicolo del marzo 1881, l'imminente pubblicazione di un intervento sul romanzo in uno dei numeri successivi²¹.

Resta in definitiva il quadro della fredda accoglienza riservata al maggiore romanzo del nostro secondo Ottocento e del vuoto culturale che si apre intorno alla sua pubblicazione: Verga indicò al Capuana tre soli interventi che non figurano tra i cinque italiani registrati dal Raya²², dai quali sarebbe comunque da tenere fuori conto la recensione del Capuana stesso, intenzionalmente ritardata

¹⁸ Ancora in vena di favori e disposto a raccomandare il Perrotta, amico di Verga (come in altra occasione indicata in N. CAPPELLANI, *Vita di Giovanni Verga*, cit., p. 280), Farina gli scriveva infatti il 24 febbraio 1880: « Caro Verga, ho trovato la musica e i documenti del Perrotta, che si erano nascosti sotto un monte di carte. Le presento oggi al Ricordi e le raccomando caldamente. Non mi potresti dare qualche pagina staccata del tuo *Padron 'Ntoni* da far pregustare ai lettori. Farei per amor tuo il soffietto al tuo editore. Non è poco! Senza scherzi, ti sarei gratissimo. Non dire che ti secco e credimi aff.mo tuo S. Farina » (Fondo Verga, Ms. 293.3124). Si veda anche una dichiarazione in una precedente lettera del 7 settembre 1875, in cui il riconoscere un orientamento artistico divergente non vieta al Farina attestati di stima nei confronti di Verga: « Sebbene noi navighiamo volgendo la poppa, io mi volto sempre con piacere, con curiosità, con affetto a vedere la sua rotta e lo accompagno con occhio d'amico. E penso con compiacenza che se la diversità di concetti artistici è una barriera grave, comunque si dica il contrario, perché turba gli entusiasmi e le espansioni, non può però mai guastare il fondo della stima e dell'amicizia » (Fondo Verga, Ms. 239-3123).

¹⁹ G. VERGA, *Poveri pescatori*, in « Nuova Antologia », vol. XVI, n. 1, 1° gennaio 1881, pp. 61-68.

²⁰ Si veda la nota lettera al Capuana dell'11 aprile 1881 (G. VERGA, *Lettere a Luigi Capuana*, cit., pp. 169-170) e quella del 30 aprile 1881 (ivi, p. 176). Infatti, « La Perseveranza » che dette ripetutamente notizia dei *Ritratti letterari* di De Amicis, nella rubrica *Pubblicazioni* del 7 e del 27 aprile 1881, e di *Malombra* di Fogazzaro il 14 ed il 31 maggio dello stesso anno, ignorò ostinatamente il romanzo di Verga. Nel « Corriere della Sera » di Eugenio Torelli Viollier all'annuncio del romanzo verghiano, dato nel numero 51 del 20-21 febbraio 1881, non seguì la recensione che il direttore del giornale aveva promesso all'autore.

²¹ Nelle *Notizie* della « Rivista minima », a. XI, n. 3, marzo 1881, p. 239, si legge: « Giovanni Verga ha pubblicato coi tipi di Treves di Milano un romanzo: *I Malavoglia*, di cui ci occuperemo in un prossimo numero; annunzia di prossima pubblicazione *Il marito di Elena* ».

²² G. RAYA, *Bibliografia verghiana* cit., p. 39.

in attesa di colmare l'informazione in ragione delle necessità e di fare il punto della situazione critica sui *Malavoglia*²³.

S'intende che l'astensione dal dibattito pro o contro il romanzo dei critici e dei giornalisti più in auge negli ambienti della borghesia milanese corrisponde immediatamente ad una riduzione dell'indice d'ascolto del Verga presso il pubblico al quale s'era rivolto, mentre, in proporzione, una relativa maggiore fortuna si determina tra Roma e Napoli, grazie alle recensioni di Del Balzo, di L'Angelo, rispettivamente nella « Rivista nuova di scienze, lettere ed arti » e nella « Cronaca bizantina »²⁴ e principalmente a quella di Francesco Torraca, accolta da Verga come l'unico privilegio toccato al suo romanzo²⁵.

In quest'ambito — non senza qualche ragione, forse — il doppio intervento critico del « Pessimista » a favore dei *Malavoglia*²⁶ assume un primato cronologico, perché precede le altre recensioni, con tutti i rischi che Cameroni accettava di correre in questo senso, ma finisce anche per acquistare un rilievo particolare per l'angolazione del discorso impegnato sul piano della propaganda e della circolazione delle nuove idee sull'arte.

Nelle pagine essenziali su Cameroni italianista e francesista che Glauco Viazzi premise alle raccolte antologiche degli interventi cri-

²³ La recensione di Capuana, che infatti sarebbe dovuta uscire sul « Corriere della Sera », fu pubblicata invece sul « Fanfulla della domenica », a. III, n. 22, 29 maggio 1881, pp. 1-2, perché restasse ancora aperto uno spazio agli interventi promossi dai giornalisti milanesi. Riguardano la questione oltre che le lettere di Verga a Capuana già citate, più che la lettera sull'articolo del 29 maggio 1881 (in G. VERGA, *Lettere a Luigi Capuana* cit., pp. 164-169), quelle di risposta del Capuana del 20-24 febbraio 1881 e del 22 aprile sempre dell'81, pubblicate in L. e V. PERRONI, *Storia de « I Malavoglia »*, in « Nuova Antologia », vol. LXXV, 1940, pp. 105-131 (in particolare p. 130) e pp. 237-251 (in particolare p. 239).

²⁴ La recensione di Carlo Del Balzo apparve nel terzo fascicolo del 1881 della « Rivista nuova di scienze lettere ed arti », da lui diretta a Napoli (la segnala G. RAYA, *Bibliografia verghiana* cit., p. 39). Si veda la lettera di ringraziamento che Verga gli inviò il 28 aprile 1881 in *LS*, 109-110. I. L'Angelo scrisse dei *Malavoglia* sulla « Cronaca bizantina », a. I, n. 2, 30 giugno 1881.

²⁵ Per ringraziare il critico, Verga gli scrisse il 12 maggio 1881: è quasi certamente la prima lettera tra quelle inviate a Torraca in tempi diversi, pubblicate da Elena ed Alda Croce nell'articolo *Cinque lettere di Giovanni Verga. I Malavoglia e l'autore senza nome*, in « Il Mondo », 10 marzo 1964, pp. 7-8. Delle diverse stesure della recensione di Torraca a *I Malavoglia* darò notizia in una mia nota, di imminente pubblicazione, su *Torraca e Capuana, lettori dei « Malavoglia »*.

²⁶ Lo stesso articolo comparve sulla « Rivista repubblicana », a. IV, n. 2, 1881, pp. 162-166 e, a breve distanza, con qualche taglio di poco conto, sul « Sole », a. XVIII, n. 46, 25 febbraio 1881.

tici²⁷, gli scritti di Cameroni in genere (e la cosa vale anche per quelli su Verga, in specie) risultano calati nel « concreto contesto culturale », di cui egli è testimone, con l'intento di fornire un tramite sempre stimolante e provocatorio tra l'autore letto e il destinatario del romanzo.

Pur avviando un'indagine esclusivamente tecnica, in cui è del tutto presupposto il *milieu* della produzione e della critica letteraria alla quale Cameroni si rapporta, Viazzi implicitamente alluse alle istituzioni e ai modelli che rappresentano il referente e poi di fatto, la controparte della battaglia culturale condotta da Cameroni. In effetti manca al riguardo un quadro d'insieme completo, pari a quello illustrato dal Berengo per la Milano della Restaurazione, e solo in parte le memorie del Giarelli, il breve carteggio Cameroni-Cavallotti ed il più ampio Cavallotti-Bizzoni-Sonzogno offrono uno spaccato dell'ambiente nel quale vanno inseriti gli interventi critici cameroniani, che è poi lo stesso in cui si muove, non senza disagio, « il giovane siciliano », « la faccia grave », « il sorriso incerto », « la parola misurata e sicura », ricordato dal Barbiera e dal Farina²⁸.

Intanto, a volerci attenere qui alle lettere di Verga a Cameroni, appare chiaro già dalla seconda, scritta da Catania il 25 marzo 1876, che (al di là dell'attestazione tutt'altro che formale di una consuetudine di legami e di affetti)²⁹, Verga, pur manifestando sentimenti contrastanti, osserva a debita distanza l'aggressività spregiudicata di Cameroni: « Tu sei sempre sulla breccia con l'arme in pugno e il garretto saldo. Io t'invidio, t'ammiro e ti compiangio a volta a volta, a se-

²⁷ Si veda G. VIAZZI, *Felice Cameroni, ovvero del partito radicale in letteratura*, in ICLI, pp. 5-21 e, sempre di VIAZZI, *Felice Cameroni francesista* in F. CAMERONI, *Interventi critici sulla letteratura francese*, Napoli, Guida, 1974, pp. 5-14. Dell'atteggiamento politico di Cameroni ha trattato acutamente C. A. MADRIGNANI, *Il radicalismo critico di Felice Cameroni (con 12 lettere inedite ad A. Ghisleri)*, in « Giornale storico della letteratura italiana », vol. CLIV, 1977, pp. 573-588, al quale rimando anche per le indicazioni bibliografiche indispensabili sulla critica « socialista » di quegli anni.

²⁸ L'arrivo di Verga a Milano è ricordato da R. BARBIERA, *Il salotto della contessa Maffei e la società milanese (1834-1886)*, Milano, Treves, 1895, p. 310 e da S. FARINA, *Care ombre (Dall'alba al meriggio)* cit., p. 185.

²⁹ L'attestazione di amicizia si collega, tra l'altro, anche al racconto della vita milanese di Verga, che « Don Abbondio » (Enrico Onufrio) tracciò brevemente nel « Capitan Fracassa », il 1° settembre 1880, rievocando il primo incontro con Verga e Cameroni (L. e V. PERRONI, *Storia de « I Malavoglia »* cit., p. 109).

conda dell'umore del quarto d'ora e del diavolo che mi tira pei capelli»³⁰. In particolare il confronto del coevo carteggio Cameroni-Cavallotti vale a spiegare che Verga si riferisce espressamente alla recente contesa tra critici realisti e tradizionalisti intorno alla *Passione maledetta* di Cesare Tronconi, nell'ambito della quale il « Pessimista » non aveva risparmiato i suoi colpi contro l'intreccio perverso tra convenzionalismo letterario e interessi editoriali³¹. Per una sua naturale diffidenza verso « gli arcadi scoglionati » della critica³² e perché era ormai legato a Treves ed in buoni rapporti con l'Ottino della casa editrice Brigola, che di lì a poco avrebbe stampato le sue novelle, *Primavera* e *Giacinta* di Capuana³³, Verga intese mantenersi estraneo alla polemica alimentata dalla coalizione delle case Treves e Sonzogno contro Brigola. In effetti in quell'occasione il suo nome veniva speso opportunamente in contesti opposti: mentre Cameroni non aveva mancato di utilizzarlo in abbinamento a Tronconi [« Se alla *Passione Maledetta* arriderà (come lo desidero) tal successo da emular quelli di Verga, l'altro novelliere italiano della stessa sua scuola, oggi in maggior voga il merito spetta in tutto e per tutto al Tronconi »]³⁴, moderati, come il Molmenti, si facevano un punto d'onore nel riuscire a trovare in Verga una misura di realismo accettabile³⁵.

Ma nei confronti dello scrittore siciliano il « Pessimista » aveva

³⁰ Cfr. *LI*, 8 ed *LS*, 77-78.

³¹ Si veda il carteggio tra Cameroni e Cavallotti in *L'Italia radicale - Carteggi di Felice Cavallotti (1867-1898)*, a cura di L. Dalle Nogare e S. Merli, Milano, Feltrinelli, 1959, p. 91.

³² L'espressione è in una lettera a Capuana su *Eros* del 22 gennaio 1875, ma si veda anche una lettera precedente (21 febbraio 1873), che risale alla prima frequentazione del salotto Maffei; in G. VERGA, *Lettere a Luigi Capuana* cit., pp. 61 e 34-35.

³³ I rapporti con l'Ottino rimasero infatti amichevoli al punto che, durante la stampa di *Giacinta*, l'editore progetterà (e non realizzerà) una rivista concorrenziale rispetto alla « Rivista minima » del Farina, da affidare alla direzione di Capuana e di Verga: si vedano in proposito le lettere di Capuana del 28 gennaio 1879 ed una seconda, senza data, ma verosimilmente del mese successivo, pubblicate in L. e V. PERRONI, *Storia de «I Malavoglia»* cit., pp. 116-118.

³⁴ La recensione cameruniana a *Passione Maledetta* di Cesare Tronconi, scritta per « L'arte drammatica », a. V, n. 7, 18 dicembre 1875, pp. 1-2, è ristampata in *ICLI*, pp. 129-137.

³⁵ Di P. G. Molmenti si veda l'articolo *Il vero nell'arte* apparso nelle « Serate italiane », III, nn. 106 e 107, 9 e 16 gennaio 1876, pp. 25 e 33-34; e di Molineri, sempre sulle « Serate italiane », II, n. 79, 4 luglio 1875, pp. 8-9, la recensione in difesa di *Tigre Reale*, contro le tesi di denigratori di opposte tendenze, quali Cameroni e Filippi.

preso posizione con tutta una serie di premesse che costituiscono l'antefatto, a cui ascrivere il momento della recensione ai *Malavoglia*. Aveva esordito in difesa di *Eva* contro i benpensanti borghesi ed inneggiato al « realismo » di *Eros*, ch'era bastato a Verga per risvegliare « l'apatia del pubblico »³⁶, non senza verificare il giudizio positivo avvertendo l'autore del residuo sentimentalismo convenzionale che ancora emergeva, secondo Cameroni, in *Tigre Reale* e nelle novelle di *Primavera*³⁷.

La lettera che Verga scrisse a Cameroni il 18 luglio 1875 — ricollocata ad occupare il primo posto della parte superstite dell'epistolario tra i due amici³⁸ — riguarda infatti espressamente la recensione cameronesiana a *Tigre Reale*, che aveva provocato Verga ad appellarsi ad una sorta di astratto oggettivismo, caricato d'imparzialità non tanto, e non ancora, di metodo, quanto di assenza di partito e di scuola: « rispetto troppo l'arte per venire a patti e transazioni coi miei convincimenti, per cui ti dico francamente la sola cosa che non accetto del tuo giudizio [...] Ho cercato sempre di essere vero, senza essere né *realista*, né *idealista*, né *romantico*, né altro, e se ho sbagliato e non sono riuscito, mio danno, ma ne ho avuto sempre l'intenzione, nell'*Eva* nell'*Eros* in *Tigre Reale* »³⁹.

In sostanza, Cameroni aveva colto nel segno, ricorrendo per *Tigre Reale* ad una valutazione differenziata che testimoniava l'indecisione del Verga, in questa fase, rispetto all'una o all'altra tendenza.

Ma la recensione all'ultimo romanzo della serie mondana è, in realtà, proprio in funzione dello sviluppo dell'arte verghiana, uno dei testi più sorprendenti, acuti e provocatori della critica militante di quegli anni.

Grazie all'impegno che a tempi lunghi Cameroni si assumeva per la sua battaglia filoverista, la recensione, che intese sbloccare

³⁶ Mi riferisco alla « Rassegna bibliografica » del « Pessimista » nel « Sole », 2-3 gennaio 1875, p. 2.

³⁷ Cameroni trattò brevemente di *Primavera* nella *Cronaca letteraria* dell'« Arte drammatica », a. IV, n. 55, 2 dicembre 1876, p. 2, osservando per l'occasione che « *Eva*, *Capinera*, *Tigre Reale*, *Eros* e quasi tutte le novelle (oggi raccolte dal Verga sotto il titolo *Primavera*) non sono altro che *variazioni* sullo stesso soggetto, ricche di passioni e di mestizia, ma un po' monotone ».

³⁸ La lettera, seconda in *LI*, 8, ove reca la data del 18 luglio 1878, riguarda l'articolo di Cameroni su *Tigre Reale*. Cfr., qui, anche la nota 1.

³⁹ *LI*, 8-9.

l'imparzialità e l'ambivalenza ancora immatura dello stile verghiano, esercitò sullo scrittore, che pur tentò di difendere *Tigre Reale*, una forza di persuasione da lui stesso riconosciuta « amorevole »: « e dico amorevole quanto più è severa », scriveva Verga, ringraziando l'amico della sua critica al libro.

Almeno due dovettero essere i dati qualificanti della coazione che agiva sul « giovane novelliere siciliano »: innanzitutto la cultura francese di Camerini, aggiornata e travolgente per un lettore guardingo come il Verga, tanto più attraente in considerazione del fatto che non sfoggiava una prova di forza e di esibizione inerte, ma suggeriva nell'inventario dei *topoi*, dei temi frusti, degli intrecci scontati, un modo nuovo di far risaltare l'originalità dell'autore, decifrabile negli esiti dello stile, che Camerini chiamava « maniera », in accezione positiva, come Capuana preferiva parlare hegelianamente di « forma »: non sarà più la trama ad accreditarsi le qualità del romanzo, né l'invenzione narrativa, in genere, sarà il luogo privilegiato, capace di garantire il raggiungimento dell'arte.

In realtà il romanzo verghiano si offriva a Camerini come ottimo pretesto per un discorso di grande interesse ai fini della sua azione critica: il segreto della leggibilità di *Tigre Reale* consisteva in definitiva nell'evidente disagio del Verga dentro le forme dell'arte tradizionale dei Bersezio e dei Farina. In ogni caso le reazioni di Camerini comprovano sempre che non la morale, ma il moralismo si colloca al di fuori dell'arte verista e cioè dell'arte:

Nei lavori d'arte, cerchiamo l'arte, non l'insegnamento del catechismo. Verga, artista nell'*Eva*, nell'*Eros*, e nei capitoli più arrischiati della *Tigre Reale*, lo salutiamo come una delle penne più ardite della scuola verista; Verga che fa del romanticismo ad uso delle giovanette da collegio e dei Segneri della critica, lo rimproveriamo di transazione⁴⁰.

Non si tratta di condividere il parere di Camerini sul romanzo, ma d'intendere che la complessa e insondabile gestazione dei *Mala-voglia* deriva alcune fondamentali premesse da questo discorso, benché un fondo di moralismo acritico, di volta in volta imbrigliato

⁴⁰ L'articolo su *Tigre Reale*, presentato sotto il titolo di *Realismo*, in « L'arte drammatica », a. IV, n. 35, 10 luglio 1875, pp. 1-2 e ne « Il Sole », n. 154, 4 luglio 1875, è ora in *ICLI*, 93-97 (la citazione si riferisce a p. 97).

e superato, resti uno dei caratteri peculiari dell'uomo Verga, spinto dalla sua coscienza artistica e dall'esercizio liberatorio della scrittura, a toccare, solo sulla pagina, straordinari livelli di deroga a quel suo perbenismo ideologico e comportamentale che lo discostava dalle posizioni di Cameroni.

Si pensi anche solamente alla lettera del 31 maggio 1881 su *Jacques Vingtras*, nella quale Verga non ha difficoltà a contrastare la generosa ammirazione del « Pessimista » per Vallès, in un giudizio convinto e perentorio, che non ammette la separazione dell'opera letteraria dalle leggi morali fondamentali e dai principi familiari, che regolano la vita umana⁴¹.

Lo scambio d'opinioni tra Cameroni e Verga s'articola in fondo su un rapporto d'identificazione-opposizione, che val la pena di chiarire puntualmente proprio in corrispondenza all'atto di nascita dei *Malavoglia*. E a voler prolungare la metafora di Verga, che aveva delegato Capuana a far « da mamana » a *Vita dei campi*⁴², la medesima responsabilità spetta ora al « Pessimista » riguardo al romanzo siciliano, sia per i termini cronologici delle sue recensioni, sia per la parte assunta nel far luce sul groviglio di problemi, che Verga dibatteva tra il '75 e l'80.

Ma l'autore che azzarda la facile profezia dello scarso successo di lettura che sarebbe toccato al suo libro, quando scrive all'amico « rivistaio » per ringraziarlo dell'articolo, il 27 febbraio 1881, non ha ancora gli elementi per calcolare l'isolamento che avrebbe prodotto in realtà, e certo indirettamente, la sua consonanza con Cameroni:

Caro Pessimista, con me tu non sei tale, anzi temo che la tua benevolenza non ti faccia essere assolutamente il contrario. Ho letto il giudizio che dai nel *Sole* dei miei *Malavoglia* e mi ha fatto un gran piacere il vedere quello che tu pensi del mio libro, e l'essere riu-

⁴¹ Si tratta delle citate lettere di Verga del 31 maggio e del 2 giugno 1881 (*LI*, 12-15 ed *LS*, 110-113). Di Jules Vallès Cameroni si era occupato qualche anno addietro nell'introduzione ai *Refrattari*, usciti nella « Biblioteca universale » di Sonzognò, nel 1874 e di *Jacques Vingtras* nell'*Appendice letteraria* de « L'arte drammatica », a. VIII, n. 40, 2 agosto 1879, pp. 1-2; alle date corrispondenti alle lettere di Verga, nella « Farfalla », n. 22, 29 maggio 1881, pp. 171-174, e n. 23, 5 giugno 1881, pp. 179-180. Entrambi gli scritti sono stati ristampati in F. CAMERONI, *Interventi critici sulla letteratura francese*, cit., pp. 151-150 e 151-153, rispettivamente.

⁴² Si veda la lettera del 2 luglio 1880 in G. VERGA, *Lettere a Luigi Capuana* cit., p. 140.

scito in parte ad incarnare il mio concetto agli occhi di un critico fine ed imparziale come te.

Verga gli scrive infatti con più di un mese d'anticipo rispetto alla verifica del « fiasco pieno e completo » che avrebbero raccolto *I Malavoglia* e con più di due sulla risposta del 12 maggio al primo articolo del Torraca, sul quale, in definitiva, tirerà le somme come di fronte ad un risarcimento dell'incomprensione subita.

La lettera a Cameroni riprende piuttosto i motivi di un discorso già aperto, al quale Verga sa in qualche modo di aver corrisposto per aver puntato su soluzioni di estrema avanguardia artistica:

[...] in questo sapevo di essere d'accordo con te e con tutti quelli che vedono la questione coi nostri occhi. Restava d'arrivarci, e son lieto di sentirmi rispondere sì da te. [...] Grazie, Caro Cameroni e prenditi una stretta di mano da confratello d'arte e d'amico.⁴³

Se analizziamo le due testimonianze di Cameroni e di Verga, che circondano, cronologicamente a ridosso, la recensione ai *Malavoglia*, ci è dato di cogliere un'intesa perfetta, ma è un cerchio che tuttavia si chiude all'esterno della recensione stessa. Pochi mesi prima Cameroni aveva potuto suggellare la formula verghiana nell'articolo su *Vita dei campi*, dettagliando un programma di verismo rigoroso, che riprendeva alla lettera il discorso aperto dallo scrittore:

Al prossimo suo romanzo, *I Malavoglia*, pur esso di soggetto campestre e siciliano (a quanto dicesi) auguro minor sovrabbondanza nella forma, minor insistenza nella nota amoroso vendicativa e maggiore oggettività nello svolgimento, « l'opera d'arte dovrebbe sembrare essersi fatta da sé, aver maturato ed essere sorta spontanea come un fatto naturale, senza serbare alcun punto di contatto col suo autore »⁴⁴.

Il « Pessimista » sembrava suggerire gli ingredienti necessari affinché si realizzasse lo scopo di Verga, riesposto alla fine puntualmente proprio nei termini della riflessione sull'impersonalità, che

⁴³ *LI*, 10-11 e *LS*, 106-107.

⁴⁴ È l'articolo, ripetutamente citato, di F. CAMERONI, *Rassegna bibliografica* de « Il Sole », 15 settembre 1880.

l'autore dei *Malavoglia* ripeteva, anche a livello privato, come un motivo conduttore ancorato alla sua esperienza artistica.

Confessava infatti a Capuana il 19 febbraio 1881:

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 organismo. Ma te so che sei inclinato a considerarla nei suoi rapporti colla mente dove nacque, come una produzione naturale, a studiare piuttosto l'autore nelle sue opere e mi darai torto⁴⁵.

un convincimento che non tarderà a riproporre a Torraca:

Sì, il mio ideale artistico è che l'autore s'immedesima talmente nell'opera d'arte da scomparire in essa. Vorrei quasi che un romanzo arrivasse a non portare il nome del suo autore, si affermasse da sé, come vivente per un organismo proprio e *necessario*, producesse quell'illusione potente dell'*essere stato*, che hanno le epopee dei rapsodi e tutte le figure schiette della poesia popolare⁴⁶.

Quanto a Cameroni, la lettura del capolavoro verghiano generava poco dopo un tale effetto di sorpresa da scompaginare la perfetta armonia d'intenti e di vedute, raggiunta dopo *Vita dei campi*, ma che la Borgese credette appunto di non trovare, mettendo a confronto, per prima, l'articolo di Cameroni e le lettere di Verga sul romanzo⁴⁷.

Il recensore dei *Malavoglia* affidava, infatti, la presentazione del libro al filo del discorso generale sul problema del mercato editoriale e sul calcolo del rapporto dialettico che il mondo dell'arte

⁴⁵ G. VERGA, *Lettere a Luigi Capuana* cit., pp. 158-159.

⁴⁶ Si veda la lettera di Verga del 12 maggio 1881 nel citato numero del « Mondo » del 10 marzo 1964.

⁴⁷ « Ma altro che modesta fotografia! Altro che semplice oggettivismo! Il critico Cameroni da queste teorie esce malconcio, l'artista Verga nonostante la teoria rimane il grande artista che è. [...] Fatte le debite proporzioni (che evidentemente, oggi nessuno che abbia gusto può fare, giacché appare chiaro che Verga è un artista molto superiore, molto più fine, più giusto psicologicamente ecc. ecc. di Zola) Cameroni afferma che forse *I Vinti* potranno occupare fra i romanzi della letteratura italiana di quel tempo un posto corrispondente a quello dei *Rougon Macquart* ». (La nota di Maria Borgese è in *LI*, 10).

intrattiene costantemente col pubblico. Partiva da lontano, col *leitmotiv* dei suoi interventi critici, condotto per lo più, per le scelte che intendeva proporre, sulla falsariga della prefazione di *Germinie Lacerteux* dei Goncourt, decisa a ribaltare i valori ed i gusti del pubblico francese⁴⁸.

Per lo stesso tipo di provocazione del lettore, che ricorre nelle appendici su *Jacques Vingtras* o sulla ristampa delle opere dei Goncourt, su *En ménage* di Huysmans o su *Tigre Reale*, *I Malavoglia* appaiono a Cameroni opera destinata a tante più ampie prospettive d'insuccesso quanto più ricca di valori autentici:

[...] mi desterebbe sorpresa, se la generalità degli ammiratori e particolarmente delle ammiratrici dell'*Eva* e della *Capinera* sapesse apprezzare la grande superiorità dei *Malavoglia*⁴⁹.

Sull'argomento tornerà anche Capuana, ma affidando la sua analisi, con professionale distacco, ad un ampio profilo sul genere narrativo in Italia atto a storicizzare il problema⁵⁰.

In misura più scoperta, invece, Cameroni sembra partecipe o addirittura complice della conversione letteraria realizzata dall'autore dei *Malavoglia*, entro l'orizzonte dei suoi auspici, ch'egli ribadiva celebrando l'abbandono da parte di Verga di un genere letterario di successo presso il pubblico frivolo, « per un indirizzo cento volte più difficile », e l'effetto conseguente della rinuncia ai meccanismi dell'intreccio, visto, ricordiamo, come il residuo passivo nel bilancio condotto sui romanzi mondani: « *I Malavoglia* si risolvono nel semplicissimo racconto di una famiglia di pescatori che va in rovina » poiché « il Verga dà principio ad una serie di romanzi [...] null'altro ricercanti se non la verità in tutto e per tutto »⁵¹.

Il discorso di Cameroni si ferma, di fatto, a legittimare l'avvenimento culturale esterno, senza spostare le linee d'indagine sui personaggi del romanzo, le situazioni, l'impiego di nuovi materiali les-

⁴⁸ Su questa famosa introduzione basterà il rinvio a E. AUERBACH, *Germinie Lacerteux* in *Mimesis*, Torino, Einaudi, 1955, pp. 522-536.

⁴⁹ Cito la recensione a *I Malavoglia* di Cameroni da ICLI, 99.

⁵⁰ L'intervento di Capuana, apparso nel « Fanfulla della domenica », III, n. 22, 29 maggio 1881, pp. 1-2, fu ristampato in L. CAPUANA, *Studi sulla letteratura contemporanea*, II^a serie, Catania, Giannotta, 1882, pp. 132-144, ed ora in L. CAPUANA, *Verga e D'Annunzio*, a cura di M. Pomilio, Bologna, Cappelli, 1972, pp. 82-89.

⁵¹ Cfr. ICLI, 99-100.

sicali (in sostituzione — scriverà il Capuana — di « questa diabolica lingua italiana »), come farà piuttosto il modesto recensore della « Rivista europea »⁵², tentando un riscatto dei *Malavoglia* in chiave romantico-deamicisiana. Cameroni entra nel merito del procedimento compositivo solo tenendo d'occhio qualche aggiustamento di comodo, per suggerire, ad esempio, un parziale ritorno al profilo tradizionale che possa far da ponte tra il lettore comune ed il mondo, tanto diverso e lontano, ch'esso si trova ad incontrare.

Anche perché, e mi pare l'aspetto più interessante, la recensione sancisce il reclutamento, più o meno avveduto e calcolato, di Verga nel movimento culturale d'avanguardia che Cameroni vede espandersi in Francia, sotto l'etichetta del « naturalismo »: lo scrittore siciliano ha compiuto attraverso il suo itinerario artistico un tale salto di qualità, che il banditore del credo verista non può correre il rischio di lasciar cadere fuori della portata rivoluzionaria della sua battaglia. E si tratta, beninteso, per Cameroni, di riconoscere in Verga non un affiliato alla scuola del vero, ma sicuramente un grande alfiere che ha radicalizzato con coraggio le proprie scelte d'artista, decidendo di circoscrivere il suo campo di osservazione ai vinti: « Vista dall'alto, la lotta per la vita appare al sociologo in una sintesi luminosa, giacché i meravigliosi progressi dell'umanità non gli lasciano intravedere i deboli che restano per via [...] L'artista che non si accorge, o che non vuol accorgersi della tempesta, per temperamento, o per proposito deliberato, come il Farina ed altri, manca alla verità, per quanto ne dica il signor Torelli Viollier »⁵³.

Non è escluso che l'allusione al destinatario della lettera-manifesto contenuta in *Vita dei campi* ed al suo filo diretto col direttore del « Corriere della Sera », tracciando per la prima volta una linea di demarcazione netta che lasci i Farina sulle loro posizioni di falso verismo, abbia avuto il suo peso nel determinare quella « mancanza di spazio » sui giornali, che Verga lamentava nella nota lettera dell'11 aprile 1881 a Capuana. Difficile dirlo. Sicuramente anche Cameroni, per *Vita dei campi*, aveva avuto un suo codice da contrapporre a Verga, non teorico o estetico, ma ideologico-sociale (preli-

⁵² Si tratta della recensione ai *Malavoglia* di G. Miranda, comparsa nella « Rivista europea », a. XXIII, n. 6, 16 marzo 1881, pp. 927-930.

⁵³ *ICLI*, 100-101.

minare agli argomenti canonici dibattuti dalla successiva, anche recente, critica d'ispirazione marxista):

Per il Verga — scriveva Cameroni — che in fondo parmi fatalista, come gli arabi della sua Sicilia, è rassegnazione coraggiosa il non ribellarsi alle tradizionali sofferenze della miseria. Chi scrive questa cronaca non divide l'opinione del Verga, purtroppo diffusissima anche tra i miseri contadini dell'Italia continentale e da secoli e secoli sfruttata dai quietisti per interesse. Con la rassegnazione non si procede di un passo; meno male esporsi al coltello del palombaro, che morire d'inedia sull'arido scoglio, meno male i pericoli dell'emigrazione che lo sfinimento nella tana degli antenati. Le tenaci affezioni dei deboli, giustamente ammirate dal Verga, [...] non dovrebbero indurre a quel funesto quietismo⁵⁴.

Ma il critico sapeva, ovviamente, porre in un conto diverso la profonda novità messa a punto da Verga nella misura della sua essenziale fedeltà al vero, e lasciava credere di poter disporre per tempo una specie di diritto di prelazione sui futuri *Malavoglia*.

Di qui si palesa subito l'impegno a riscattare il romanzo dall'eventuale indifferenza della critica. Che poi, alla prova dei fatti, di fronte all'esito alto, rigoroso e categorico raggiunto da Verga, Cameroni si senta battuto sul suo stesso terreno, scavalcato nelle previsioni tanto da dichiararlo esplicitamente, ciò non fa che confermare la diversità delle posizioni e dei punti di vista, dai quali, a distanza, l'uno e l'altro, osservano il problema dell'arte: lo scrittore teso fino in fondo a rispettare integralmente il colore, le voci, il respiro poetico del suo mondo di pescatori; il critico militante, sorpreso di trovarsi estraneo alla monade verghiana ed in parte spiazzato nel proposito di utilizzare zolianamente un romanzo poco riconducibile ad un piano complessivo di lancio e di promozione del verismo italiano.

L'abitudine a tener d'occhio la più lontana causa sociologica e politica, piuttosto che la nota « monomania realistica », è in questo caso il motivo che trattiene Cameroni dall'abbandonarsi al flusso d'impressioni più libere e spassionate e a porsi all'unisono « con quel

⁵⁴ Mi riferisco alla più volte citata *Rassegna bibliografica* del « Sole » del 15 settembre 1880.

po' di azione particolareggiato » per « le quattrocentosessanta pagine » del romanzo, che gli « sembrano eccessive »⁵⁵.

Ma il quadro dei rapporti tra Cameroni e Verga, circoscritto all'occasione dei *Malavoglia* sarà, in ogni caso, intero e persuasivo solo a voler considerare le tappe del dialogo appena successive.

La risposta del Verga, divisa nelle lettere del 27 febbraio e del 19 marzo, ma univoca e ferma, ritorna sulla necessità per lo scrittore di non tradire la *forma* esclusiva, richiesta dall'opera. La stessa idea è difesa nella lettera a Capuana di soli due giorni anteriore alla prima missiva a Cameroni, in cui Verga ricostruisce le fasi tormentate del processo di visualizzazione dei personaggi, avviato mediante la rinuncia alla « *messa in scena* » e alle didascalie tradizionali⁵⁶.

Questa volta, diversamente che per *Tigre Reale*, l'autore è certo di poter rivendicare un suo metodo, l'esito di una nuova articolazione narrativa, nata da un profondo convincimento, piuttosto che una formale e velleitaria fedeltà al vero:

Io mi sono messo in pieno, e fin dal principio, in mezzo ai miei personaggi e ci ho condotto il lettore, come ei li avesse tutti conosciuti d'igià, e più vissuto con loro e in quell'ambiente sempre⁵⁷;

ed ancora:

[...] davanti ad un critico come te, coscienzioso e convinto, mi cessa il debito di difendere le mie idee. No, io non limito i modi di sviluppo delle *teorie naturaliste*, per servirmi del vostro frasario, cercando di mettere in prima linea e solo in evidenza l'uomo, dissimulando ed eclissando per quanto si può lo scrittore, dando all'ambiente solo quel tanto d'importanza secondaria che può influire sullo stato psicologico del personaggio, rinunciando a tutti quei mezzi che sembrano più artificiosi che emanazione vera e diretta del soggetto, la descrizione, lo studio, il profilo. Tutto questo deve risultare dalla manifestazione della vita del personaggio stesso, dalle sue parole, dai suoi atti; il lettore deve vedere il personaggio, per servirmi del gergo, l'uomo secondo me, qual'è, dov'è, come pensa, come sente, da dieci parole e dal modo di soffiarsi il naso⁵⁸.

⁵⁵ ICLI, 102-103.

⁵⁶ G. VERGA, *Lettere a Luigi Capuana* cit., pp. 162-163.

⁵⁷ LI, 10; LS, 107.

⁵⁸ LI, 11-12; LS, 108-109.

Dalla riservatissima preterizione di partenza (« mi cessa il debito di difendere le mie idee »), Verga trova l'occasione per fare appello alle convinzioni del critico verista e sciogliere i nodi del suo stile: scomporre e giustificare gli elementi di visione dall'interno, perché derivati dal rifiuto di tecniche narrative superflue e devianti. E siamo di fronte ad una pagina di eccezionale lucidità metodologica e critica, da rileggere come l'originario definirsi di una scrittura che si contrappone consapevolmente agli artifici tradizionali. Non è pensabile che Cameroni non dovesse meditarne ed accoglierne il significato.

Ma la conferma ci viene più tardi, quando la spiegazione verghiana è recepita e resa pubblica nel successivo intervento sulle *Novelle Rusticane*, dalle colonne della « Farfalla », il 17 dicembre 1882:

Oserei persino affermare, e saprei provarlo, che in fatto di scrupoloso oggettivismo, oggi il Verga vince lo Zola, giacché nell'autore dei *Rougon-Macquart*, qualche volta sentesi la nota soggettiva dell'artista, che completamente non sa dimenticare se stesso, mentre l'autore dei *Malavoglia* e delle *Novelle rusticane* scompare del tutto e direi quasi si invisera nell'ambiente e nelle figure dei suoi racconti⁵⁹.

L'ansia con cui l'appendicista del « Sole » brucia rapidamente le sue pause di riflessione, lascia ad altri il compito di ricavare i dati del confronto. Ma, per quanto ipotetico, e chiaramente incidentale, il progetto dimostrativo, come assunzione di responsabilità documenta in modo palmare che Cameroni non rimase estraneo al fascino di un'opera che lo indusse — col tempo — a rinunciare ad ogni riserva ideologica, fino ad avvertire negativamente l'invasione dell'autore nel romanzo. Persino il mitico monumento innalzato a Zola minaccia, in parte, di franare di fronte all'inquietante lezione di oggettività lasciata da Verga.

Intemperante e ' parziale ', Cameroni è, in realtà, per quegli anni, uno dei più attenti lettori dei *Malavoglia*, se è ora in grado di offrire del romanzo un'immagine esemplarmente rettificata in maniera da evocare la parabola ideale dell'opera verghiana, come volta al supremo obbiettivo dell'impersonalità.

⁵⁹ F. CAMERONI, *Letteratura italiana e straniera - Novelle Rusticane*, nella « Farfalla », n. 36, 17 dicembre 1882, pp. 293-294 (= ICLI, 107-110).