

VINCENZO PALADINO

LA CONQUISTA DE *I MALAVOGLIA*

(L'AUTORE, IL LETTORE, L'OPERA)

Una costante della parabola letteraria di Giovanni Verga mi pare si possa identificare in quel commisurarsi (certamente più serrato nell'arco che dall'esordio culmina nei grandi romanzi del ciclo de *I vinti*, ma probabilmente mai allentato) tra una senza dubbio autentica, e prepotente, vocazione specialmente e spiccatamente narrativa ed una trasgressione o, per meglio dire, compromissione socio-culturale, epperò di necessità opportunistica¹ e, in certo modo, conformistica perché e in quanto tipica dell'itinerario dello scrittore meridionale e di provincia, in genere. Un commisurarsi conflittuale, dispersivo, limitativo, evasivo, in cui si giocava, come difatti si giocò, il suo destino di scrittore, ma intanto portato avanti (come appare evidente dalle testimonianze dirette o indirette, nonché dai romanzi giovanili) secondo un disegno premeditato di ratifica e di naturalizzazione letteraria nazionale. E, tuttavia, senza alcuna intenzione di collegare alla propria promozione letteraria quella della realtà etnico-insulare; così come non c'era alcun segno preconico di quella operazione culturale, che, da *Nedda* alle novelle di *Vita dei campi* a *I Malavoglia* alle *Rusticane* a *Mastro don Gesualdo*, avrebbe comportato un recupero antropologico di quel mondo popolare, segnalandolo esemplarmente, e acquisendolo, alla civiltà letteraria nazionale. Ma bensì un far letteratura, pregiudizialmente e deliberatamente, anche delle proprie esperienze provinciali, inquinate, inoltre, da quella che voleva essere una autenticazione autobiografica, e si risolveva, invece, in una

¹ Opportunismo oggettivamente necessitato, direi, da una pluralità di condizioni reali e di motivazioni eterogenee che, pur non escludendolo, è altra cosa dall'opportunismo, meramente soggettivo, « interno » e psicologico, anche psicanalitico, di cui scrisse il Debenedetti, onde lo scrittore si sarebbe impossessato indiscriminatamente di « tutte le formule in voga » e, secondo il critico, della formula verista. (Cfr. *Verga e il naturalismo*, Garzanti, Milano, 1976, pp. 74-75).

sorta di mistificazione « indotta ». E ciò perché sotto sotto l'autore postulava un consenso da un « foro » esterno: barattando, così, l'auto-biografia, e adulterando la storia.

A cominciare dalla sua sintomatica iniziazione giornalistica col Niceforo e con l'Abate, sul *Roma degli Italiani*, sull'*Italia contemporanea*, sull'*Indipendente*: attività che a un di presso viene intrecciandosi con le sue prime prove narrative, e quindi ne condivide, quantunque in diversa misura, vuoi la stessa contaminazione ideologica vuoi la strumentale intenzione propagandistica. Una compromissione praticistica che è, comunque, un cedimento al momento storico, politico, culturale onde la contingenza politica e la polemica ideologica (di marca democratico-unitaria con venature mazziniane) rimbalza dalle letture storiche della biblioteca di famiglia (il Botta, il Colletta, l'Amari, il Robertson, e altri, cioè gli « incunaboli »², appunto) ai romanzi catanesi.

Il Verga sedicenne di *Amore e patria* e quello appena ventenne de *I carbonari della montagna* o di *Sulle lagune* era pur coinvolto in quel circuito sia per qualche ascendente familiare, sia per la sua formazione alla scuola del romantico e liberal-repubblicano don Antonio Abate e sia per l'ambiente culturale catanese. Anzi egli ne fu, proprio come fruitore, catechizzato e, per di più, dalle forme riflesse e derivate, dato il momento e il milieu provinciale, di una stanca superfetazione e manipolazione del messaggio e del codice romantico. Perciò ci troviamo di fronte a uno scrittore pieno di un ingenuo entusiasmo, ma anche di entusiasmi e quindi meno autentico. Egli, difatti, si muove, opera, inventa storie ma secondo una evidente strategia del consenso. Un consenso che è tanto ideologico quanto formale. E sotto il primo aspetto, cioè a livello politico-programmatico, pur con diverse gradazioni (nel passaggio dal progetto mazziniano-repubblicano-democratico di *Amore e patria*, ricalcato sulla lezione dell'Abate, al

² Sulla questione propedeutica degli « incunaboli » e più generalmente sulle matrici culturali e letterarie del Verga « preverista », si rimanda al documentatissimo saggio di C. MUSUMARRA, *Vigilia della narrativa verghiana*, Catania, 1950, *ibidem* 1971², e di G. RAGONESE, *Interpretazione del Verga*, Roma, 1977. D'obbligo è il richiamo dell'opera di L. PERRONI, *Studi critici su Giovanni Verga*, Roma, 1934, nonché specialmente del testo-cardine F. DE ROBERTO, *Casa Verga e altri saggi verghiani*, a c. di Musumarra, Firenze, 1964. Ma per la biografia del Verga si veda l'opera di N. CAPPELLANI, *Vita di G. Verga*, Firenze, 1940 e quella più aggiornata di G. CATTANEO, *Giovanni Verga*, Torino, 1963. Indispensabile bibliografia, complessiva, « ragionata », è quella di G. RAYA, *Bibliografia verghiana (1840-1971)*, Roma, 1972².

disegno monarchico-liberal-moderato de *I carbonari della montagna*, ma per l'influenza del Torrisi, del Niceforo, e forse del Maugeri), anzi con una sostanziale revisione delle proposte del primo romanzo, che, più che sintomatica di una sopravvenuta, e, peraltro, repentina, crisi di coscienza, è indicativa della suggestionabilità del giovane intellettuale, anche se egli forse rimedita, per la sua parte, sulla propria identità di proprietario terriero.

A livello letterario, correlato a quello ideologico-politico, è da dire che i testi del giovane scrittore catanese sono quelli allora di moda: il Manzoni³, D'Azeglio, Guerrazzi (oltre il Castorina e i narratori catanesi), le sue letture provinciali, cui si allude nella novella *Maestro di ragazzi*; laddove la sua poetica, quantunque embrionale ed esemplata da quegli stessi modelli, inclina, nel passaggio dalla redazione di *Amore e patria* a *I carbonari della montagna*, verso le posizioni manzoniane del Niceforo, sostenute da questi nei *Pensieri sulla vera missione del letterato* (Catania, 1857). Vale a dire che anch'egli viene a recepire la concezione romantica di una letteratura e del romanzo, in specie, intesi come battaglia e messaggio, connotati, cioè, da una peculiare funzione pedagogica e parenetica nei riguardi del popolo, onde meglio e strumentalmente intanto si inserivano nel programma riformista-moderato del ceto aristocratico e borghese dell'isola. Discendeva di qui, nel segno moderato, l'evidente politicizzazione, anzi l'attualizzazione della materia storica o pseudostorica nei *Carbonari della montagna*, e specialmente in *Sulle lagune*, nonché, simultaneamente, della polemica politica, anche se in chiave di retorica risorgimentale, ghibellina, ortisiana, e comunque con intonazioni persino melodrammatiche nello spazio concesso, proprio in quest'ultimo romanzo, al tema amoroso.

L'enfasi sottolineava, semmai, la 'cattura' ideologica dell'autore, la sua proiezione-estraniazione nell'opinione pubblica del momento: « Cominciammo *I Carbonari* — egli esordiva — in un giorno di lutto nazionale. Alle ferventi speranze d'Italia, allo slancio prodigioso di 25 milioni, avea fulminato la pace di Villafranca. (...) A Villafranca tenero dietro le annessioni. In coda alle annessioni correva Garibaldi

³ L'Annoni ha segnalato ricalchi, movenze e prestiti manzoniani, ma anche echeggiamenti foscoliani de *I Carbonari della montagna* (cfr. C. ANNONI, *Il giovane Verga*, in G. VERGA, *I Carbonari della montagna*. - *Sulla laguna*, Milano, 1975, pp. 9-10 e 38-42).

coi suoi mille diavoli rossi (...) Alla nostra volta ripresimo i capitoli che dormivano da qualche mese in mezzo alle ansie supreme della aspettativa dell'Aprile 1860. Li ripresimo quasi con slancio... ci pareva di combattere anche la nostra battaglia morale ai Borboni e a Clary. (...) Al 1861, come al 1810, i Borboni avevano sparso il sangue a torrenti ».

È un tipo di lettore questo — direi — in cui il giovane scrittore si identifica per riprodurlo: vale a dire che prima gli dà il suo assenso per poi chiedergli l'*exprobatum*, un tipo di lettore (emblemizzato nell'Abate, poi nel Torrisi, quindi nel Niceforo) della fascia medio-borghese ma anche dell'aristocrazia, che egli accomuna in tale rapporto ambivalente. Il che egli ancora fa — ed è ciò che conta in questa sede — non solo contaminando le fonti storiche (il Colletta, il Botta o il Cantù), e quindi alterando i fatti storici, ma, appunto, perché più del quadro storico, gli interessa, di quel tal pubblico, certo gusto del romanzesco. Un gusto che, in una, condivide e blandisce, ma che intanto gli serve a disfrenare una nativa — come si diceva in principio — e incontenente volontà e necessità di raccontare. Ma qui egli agiva naturalmente e legittimamente, come farà in seguito, secondo il suo istinto di scrittore, anche se si impaniava in una maniera letteraria (e a questo punto il nostro discorso slitta sul piano formale), che attraverso i Castorina, Brancaleone, Abate, e gli altri, di cui s'è detto, aveva accreditato i modelli, Manzoni e i manzoniani, il Guerrazzi, Dumas padre in chiave gotica, romanzesca, byroniana, e secondo il cliché e il formulario del romanzo popolare⁴. Ma era, tuttavia, una esperienza non solo inevitabile per quanto s'è detto, ma da farsi in ogni modo, prima di consumarla riproducendola nella propria immaginazione e sulla pagina, per poi, rigettarla, già in parte e sintomaticamente, anzi strutturalmente, con il racconto *Sulle lagune*. E qui non solo perché il quadro storico-ambientale è ridotto a motivo oleografico e decorativo, ma intanto per il più spiccato rilievo dato

⁴ Per gli ascendenti e i derivati di quella topica e, d'altra parte, per i codici, gli schemi e il repertorio della narrativa popolare, ricorrenti anacronisticamente e ibridamente soprattutto ne *I Carbonari della montagna* e nel primo Verga, si veda almeno M. PRAZ, *La morte, la carne e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, 1948, nonché, per la grammaticalizzazione strutturale, tematica, semiologica del romanzo popolare e d'appendice, F. PORTINARI, *Le parabole del reale. Romanzi italiani dell'Ottocento*, Torino, 1976, e M. ROMANO, *Mitologia romantica e letteratura popolare*, Ravenna, 1977.

alla vicenda sentimentale, che finisce per accamparsi esclusiva, proprio con la finale, e preconica, adozione della formula epistolare. Laddove è da osservare al riguardo che se in *Amore e patria* e ancora nei *Carbonari della montagna* la ripresa (« a nolo »⁵, come attesta il Niceforo) della storia era 'allusiva' (per dirla col Debenedetti), al pari dei romanzi storici del D'Azeglio, del Grossi o dell'*Ortis* del Foscolo, del Guerrazzi, rispetto all'ideologia del giovane autore, e quindi ammiccante verso un certo pubblico nel momento stesso che era iterativa degli esempi dei suoi maestri; tale presa a prestito, in *Sulle lagune*, appare accessoria (scenograficamente, se si vuole) rispetto ad una vicenda intima. Vale a dire che lo scrittore ha, in quel punto, usurato, anzi liquidato la formula, malamente assimilata, manipolata, ibridata, del romanzo storico: « il quadro politico — notava già il Russo — qui cede al racconto della favola di passione. Siamo già nel clima dei romanzi della vita galante e d'intreccio amoroso. (...) Già la scelta stessa del tempo del racconto, il 1861 (ed esso era già finito di scrivere nel '62), sta ad indicare il prepotente interesse cronachistico e biografico dello scrittore: il romanzo storico si avvia a diventare cronaca di vita contemporanea. E presto giungeremo all'autobiografia dissimulata »⁶.

Lasciata l'isola, lo scrittore catanese si avvia a ripetere a Firenze l'avventura dell'intellettuale meridionale diasporato (sulla scia e sull'esempio proprio del Castorina, inviato « d'ufficio » a Milano), sia a livello esistenziale, sia a livello culturale e letterario, con un suo progetto preciso di evadere dalla provincia per inserirsi nella nazione, ma più con l'ambizione di conseguire una naturalizzazione in questo più ampio contesto socio-culturale, che di promuovere, con sé, l'etnia insulare: « Firenze — scrive alla madre nel maggio del 1865 — è davvero il centro della vita politica e intellettuale d'Italia; qui si vive in un'altra atmosfera. (...) e per diventare qualcosa bisogna (...)

⁵ Attestazione e giudizio innegabili e preziosi, come le altre informazioni e notazioni, contenute nell'articolo intitolato *A proposito di un romanzo di Giovanni Verga*, apparso sulla « Gazzetta letteraria » di Torino l'11 febbraio 1893, e siglato dal Niceforo con lo pseudonimo di Emilio Del Cerro, che ci dà la misura di questa fuga nella storia o pseudostoria (e nell'immaginazione) che fu — com'è noto — del romanzo storico inaugurato dallo Scott e dagli scrittori romantici, prima che da Dumas padre. Annotava il Niceforo che, al tempo dei *Carbonari della montagna*, « il Verga era un ammiratore del vecchio Dumas e nel romanzo non amava che l'inverosimile anche se camuffato sotto panni presi a nolo dalla storia ».

⁶ Cfr. L. Russo, *Giovanni Verga*, Bari, 1941, pp. 40-41.

vivere in mezzo a questo movimento incessante, farsi riconoscere, e conoscere, respirare l'aria insomma. Ti ripeto è indispensabile incominciare di qui la propria strada». Nel Verga, che si muove e si inserisce nei circoli culturali e nei ritrovi mondani di Firenze-capitale (dal Caffé Michelangelo al salotto Dall'Ongaro al Gabinetto Vieusseux al foyer del teatro Niccolini e della Pergola, fra i conterranei e nuovi amici: il Capuana, il Rapisardi, il Dall'Ongaro) non un segno preconico di quell'opera letteraria (o un cenno della sua ' conversazione ' rapsodico-elegiaca) che, appena un decennio dopo, svolgendosi dalle novelle di *Vita dei campi* a *I Malavoglia* alle *Rusticane* a *Mastro don Gesualdo*, rivaluterà, recuperandolo e riscattandolo, il retroterra provinciale rispetto alla compagine nazionale. Ma l'abbaglio, invece, della scoperta del mondo letterario fiorentino, associato all'esigenza di integrarsi, di uscire dall'incognito, di « farsi riconoscere » in tal modo, di ottenere, cioè, le credenziali di scrittore, indicativi, l'uno e l'altra, di un'apertura di credito (e, correlativamente, di una richiesta di consenso) nei riguardi di un pubblico più vasto e più accattivante proprio per la sua estrazione cittadina e, in specie, di una città che costituiva il termometro politico, civile, culturale della nazione. Un'apertura di credito formale e sostanziale. A livello formale essa si articola, infatti, nel dialogo, sollecito e imbonitorio, scandito direttamente e indirettamente, dallo scrittore immigrato attraverso le prefazioni, le avvertenze, le dichiarazioni d'intenti, le attestazioni dei romanzi di questo periodo fiorentino: da *Una peccatrice* a *Storia di una capinera* a *Eva* a *Tigre reale* a *Eros*. E ciò proprio fin da *Una peccatrice*: « Dirò come mi sia pervenuta questa storia (...) Dal canto mio non ho fatto che coordinare i fatti (...) rapportandomi spesso alla nuda narrazione... ». « Avevo visto — è l'inizio dell'introduzione di *Storia di una capinera* — una povera capinera chiusa in gabbia (...) la madre (...) mi narrò la storia di un'infelice di cui le mura del chiostro avevano imprigionato il corpo (...). Ecco perché l'ho intitolata: *Storia di una capinera* ». Un dialogo questo col pubblico che, in *Eva*, si fa esplicito e diretto, ma anche, nella premessa « sfuriata », accusatorio, provocatorio, apologetico: « Eccovi una narrazione — sogno o storia poco importa — ma vera (...). Viviamo in un'atmosfera di Banche e di Imprese industriali, e la febbre dei piaceri è la esuberanza di tal vita. Non accusate l'arte, che ha solo il torto (...) di piangere per voi i dolori dei vostri piaceri ». E ci sono, inoltre, i

referti d'autore, prolusivi e interlineari, attestativi e probativi, finalizzati all'accreditamento delle sue storie erotico-passionali-mondane. Accredimento, per l'appunto, propiziato ancora dall'adozione di moduli narrativi in auge presso il pubblico come quello dumasiano, quello epistolare, d'appendice, « intimo », « contemporaneo », sociale.

Sul piano sostanziale, in secondo luogo, la disponibilità dello scrittore, con più alto scotto d'inautenticità e mistificazione letteraria⁷, trascorrevva per vari gradi: dalla suggestione alla contaminazione alla recezione, infine, di modelli comportamentali, culturali, letterari⁸ di una società assai distante dalla sua Sicilia: quali (di rigurgito romantico) l'ideogramma misterico del cuore umano e dell'amore, forza primigenia, onnipossente, onnivora, annientatrice (dove il binomio amore e morte e il *topos* della morte come fatalità e liberazione catartica); o quello della donna - idolo - vittima - sfinge - demone e, correlativamente, dell'uomo succube, plagiato, fagocitato dal suo stesso mito; o ancora il *topos* dello straordinario, dell'anormale, dell'eslege (e quindi del disordine, dell'esclusione, del fallimento). Una materia che era ancora di carne, di passioni, di donne fatali, di « misteri del cuore », di idoli mondani, indagati genericamente in sé o nei riflessi di un contesto sociale, come è di Eva, eroina e vittima di una società borghese, che fagocita i suoi miti, di Nata e di Giorgio, « due prodotti malsani di una delle esuberanze patologiche della civiltà »⁹, del marchese Alberti, infine. In precedenza lo scrittore aveva offerto e commentato quella materia, mescolando e strumentalizzando letteratura (di consumo) e vita o autobiografia (cioè alienandosi) *ad probandum* e per una *captatio benevolentiae* del suo pubblico. Direi che, con *Tigre reale* (a prescindere dall'indulgenza al finale edificante) e decisamente con *Eros*, nella misura in cui l'autore si distanziava, istituzionalmente e moralmente, da quella stessa materia, e non si « sostituiva », identificandosi, d'altronde, al suo lettore del momento, egli pur veniva distinguendosi da questi, senza riuscire

⁷ Cfr. G. ZACCARIA, *La 'falsa coscienza' dell'arte nelle opere del primo Verga*, in « Sigma », vol. X, 1977, pp. 91-112.

⁸ Per esempio è molto probabile che, per la *Storia di una capinera*, egli abbia subito la suggestione di *Storia di un garofano* del Dall'Ongaro, come ipotizza R. BRGAZZI (*I colori del vero. Vent'anni di narrativa, 1860-1880*, Pisa, 1969, pp. 366-367).

⁹ Per tale insorgenza, in Verga, del gusto del « patologico » di disseminazione « scapigliata », si veda G. MARIANI, *Storia della Scapigliatura*, Caltanissetta-Roma, 1967, pp. 587-607.

ancora ad estrometterlo e a neutralizzarlo. E non vi riuscirà del tutto nemmeno con *Nedda*, in merito alla quale, pur constatando che il bozzetto si allineava alla ripresa, in quegli anni, del racconto campagnolo, rilanciato dal Carcano, dal Nievo, dalla Percoto e dal Dall'Ongaro, è da osservare, peraltro, che ivi l'autore lambiva i limiti del travisamento della materia, ammannendola, nel prelude, in chiave esotica, appunto come « favola siciliana », emergente da « vertiginose distanze » e librata in « atmosfere sconosciute ». Si propone, dunque, una vicenda eccezionale e un'eroina straordinaria, figura emblematica come la sua storia, e quindi cattivante proprio nella e per la sua esemplarità, pur essendo di segno contrario rispetto alle protagoniste dei romanzi suddetti, Narcisa Valderi, Suor Maria, Eva, Nata. In tale ambiguità si muove il Verga dei romanzi fiorentini.

Ancora con *Fantasticheria* — è da rilevare — la stessa materia è preannunciata sotto l'etichetta, allusiva e mistificatrice, di « fantasticheria », che riecheggia, proprio nella sua ambivalenza suggestiva, la preconica e programmatica « fantasmagoria della marea » del ciclo dei « vinti », parola-chiave della lettera, di un anno prima, all'amico Salvatore Paola. Tuttavia già emerge dalla coscienza dello scrittore la richiesta, e la figura, di un lettore alternativo, capace di deliberare la nuova materia e la nuova formula del romanzo naturalista e verista, che egli definisce, ora, ad un lettore addetto ai lavori, Salvatore Farina, nella dedicatoria de *L'amante di Gramigna* come « il documento umano », cioè l'opera « che sembrerà essersi fatta da sé ».

È ormai evidente che, anche per la *fictio* naturalista, nel rapporto tra autore e lettore è il primo a tenere le fila. Ci soccorre, tra l'altro, la seguente dichiarazione (manifesto di poetica e metodo di lavoro), contenuta in una lettera, inviata ancora al Treves alla vigilia dell'uscita de *I Malavoglia*: « tutta la quistione e l'importanza del realismo sta in ciò, che più si riesce a rendere 'immediata' l'impressione artistica, meglio questa sarà oggettiva, quindi vera e reale, come volete, ma bella sempre. Ci riuscirò nei *Malavoglia*? L'ho tentato, e certo non mi sono preoccupato del giudizio del pubblico quando scrivevo; — e aggiunge subito dopo — ma a lavoro finito ci penso... ».

Ma anche se ridotta al ruolo di uditrice, ma responsiva secondo l'ammonizione dell'autore, l'amica di *Fantasticheria* è tuttavia una presenza, di cui ancora egli tiene conto, nella misura che ne sollecita l'attenzione, mentre la considera, inoltre, la destinataria di quel dram-

ma da raccontare non solo per se stessa, ma anche in quanto ella è rappresentativa dello stesso pubblico cui finora egli si è rivolto, e infine perché quel microcosmo popolare, quieto, immobile, le viene, ivi, proposto in alternativa al Mondo « pesce vorace » di cui lei, appunto, è una espressione e un'immagine. L'autore, dal suo canto, insiste, in quella « fantasticheria » in un suo ruolo di adozione elettiva o di tutela polemica, nonché — come s'è detto — di privatizzazione compensativo-esistenziale di quel microcosmo sommerso. Un cambiamento sostanziale delle parti, con uno spostamento conseguente dell'ottica dell'autore, avverrà, in effetti, con l'acquisizione, almeno teorico-programmatica, della lezione naturalista (dove la « dedicatoria » a Salvatore Farina della novella *L'amante di Gramigna*) e con l'approccio, anch'esso dichiaratamente programmatico, al progetto positivista zoliano del « documento umano », del « fatto nudo e schietto », e, in sede metodologica ovvero di deontologia narrativa, al modello flaubertiano (e al canone dell'impersonalità) dell'« opera d'arte » che sembri « *essersi fatta da sé (...)* senza serbare alcun punto di contatto col suo autore, alcuna macchia del peccato d'origine ». Anche se poi lo scrittore — occorre aggiungere — si porta più avanti — almeno in tale sede — dalla nota « dissimulazione » flaubertiana.

Le novelle di *Vita dei campi*, apparse nel 1880, venivano a collocarsi in stretta connessione con tale poetica e tecnica narrativa o « metodo » naturalista (come il Verga ebbe a definire il naturalismo in una intervista, concessa all'Ogetti nell'agosto del 1894), nel segno, quindi, della verifica operativa, e, d'altro canto, con la sostanza narrativa de *I Malavoglia*, in quanto anticipazione, quantunque approssimativa, sia nel senso ideologico che modulare. E anche se lo scrittore insisteva ivi nel selezionare figure, vicende, situazioni estreme e fuori dalla norma, contrassegnate già da un fatalismo cieco e ineluttabile, lo faceva però con altra coscienza e sensibilità morale e artistica, pur nella diversità e nella incoerenza dei moduli narrativi sperimentati, ma non certamente per obbedienza a quella strategia del consenso, in cui si inquadravano tanti casi straordinari e temi ricorrenti dei suoi romanzi del periodo catanese e fiorentino-milanese. Ritratti o « studi dal vero », come ben li definì il Capuana, questi « primitivi » (la Lupa, Nanni, Alfio, Santuzza, Jeli, Rosso Malpelo, Peppa, Gramigna) con i loro comportamenti e le loro storie, solo materialmente, se si vuole, anche antropologicamente, si possono rubricare nell'interesse

demologico, che era già stato della cultura romantica. Jeli il pastore può esemplare, nel ritorno dello scrittore diasporato alla piccola patria, il gran tema del regresso in un mitico stato di natura, così come Rosso Malpelo può aver assorbito, emblematizzandola, nel suo rifiuto totale della storia, la polemica sociale e civile dell'intellettuale borghese, ratificando l'espulsione ideologica e morale di un mondo fatuo, che pur lo aveva sedotto¹⁰. Ma questi non si identifica, né chiede ai suoi lettori di identificarsi (come farebbe lo scrittore romantico) in alcuno dei suoi pastori, contadini, carrettieri, briganti, fattori, cava-
tori, e simile genia. Non poteva né voleva riuscirvi, dato che la sua operazione — come s'è visto — tendeva a risolversi metodologica-
mente, formalmente e linguisticamente (a stare alla formulazione socio-espressiva, ribadita nella Introduzione a *I Malavoglia*) in una specie di delega dell'autore al « fatto », alle cose, al « documento umano » e infine all'opera che si fa da sé (che è il *discrimen* tra lo statuto naturalista e quello verista), e, quindi, comportava, almeno teoricamente, l'eclissi dell'autore, ma, insieme l'estromissione del lettore, e intanto del suo lettore convenzionale, in una col rigetto definitivo della sua richiesta di una letteratura di evasione, di intrattenimento, di consumo.

Una riprova, in laboratorio, è data senza dubbio dalle vicissitudini redazionali di *Padron 'Ntoni*, che, concepito, appunto, sul modello del genere rusticale, come « bozzetto marinaresco », venne, a più riprese, rifiutato dallo scrittore, che ne era tuttavia insoddisfatto, finché quella forma, il suo portato e il suo modello non si consumarono e si dissolsero nella struttura laboriosamente costruita e conquistata del romanzo.

È da notare, a questo punto, che è pur vero che la nuova concezione dell'arte del Verga fu asistemica e, peraltro, imprestata, come correlativamente sperimentale e, perciò, segmentata fu, anche in questo periodo, così fecondo e così splendido, la sua ricerca parallela di scrittore. D'altro canto il suo « ritorno » all'isola, pur « fisiologicamente » paradigmatico (nell'invertirsi della diaspora biopsichica dell'intellettuale), si tradusse nei termini di una « riflessione » dell'uomo e dello

¹⁰ Si vedano al riguardo le acute notazioni di Asor Rosa nel suo stimolante saggio *Il primo e l'ultimo uomo del mondo*, in A. ASOR ROSA, *Il caso Verga*, Palermo, 1977, pp. 42-43 (il saggio, però, è del 1968).

scrittore, non certo in una impossibile reintegrazione. E anche se tale ripiegamento — come s'è detto — rendeva più pressante e pregnante, per un verso, la richiesta — di marca naturalista — di materiali presi dal vero, non poteva non contraddire, per l'altro, quella stessa esigenza documentaria, che sfociava nel progetto, velleitario, di un'arte-resoconto-riproduzione. E la contraddiceva propriamente inoculando, per altra via, un autobiografismo di diversa natura rispetto all'altro dei romanzi giovanili (che contrabbandava i miti, le illusioni, le sensazioni dell'intellettuale di provincia come « fatti » dell'esperienza): un misto, cioè, di *rêverie*, di solidarismo paternalistico, di riflessi di insularità edenica, ma anche ironizzata, di domesticità mitica e mitizzata. Vale a dire: secondo i diversi modi, cadenze e tempere del suo approccio al mondo popolare. Nondimeno mette conto qui rilevare che, pur nell'intrecciarsi e intersecarsi di motivazioni anche contraddittorie, lo scrittore si sia mosso, in questo tratto del suo itinerario (da *Vita dei campi* a *I Malavoglia* alle *Rusticane* a *Mastro don Gesualdo*) lungo una direttrice orientata verso l'oggettività dell'organismo letterario e, in secondo luogo, che vi abbia insistito (e lo ribadisce prima e dopo *I Malavoglia*) senza scendere preventivamente a compromessi col suo « lettore » tradizionale, anzi distanziandolo, ovvero costringendolo a stare alle regole del gioco, cioè del suo nuovo congegno artistico, ossia — com'egli diceva — di quel suo « tentativo veramente letterario ». Una rivendicazione d'autore, che era di ascendenza idealista (e non certo originale), ma che nel metodo di lavoro era, poi, di segno contrario, e nondimeno serviva, anche nella e per la sua stessa ricorrenza e circolarità tematica, al conseguimento del suo riscatto, proprio in quanto scrittore, da quel pubblico medio-borghese (composto tanto di lettori quanto di lettrici), non incolto, moderato, che gli scrittori del « Conciliatore » e lo stesso Manzoni avevano già identificato e connotato.

Difatti Verga, immessosi ormai su quella coordinata con le novelle di *Vita dei campi*, lavorava — come si sa — in prospettiva del romanzo, verso il suo universo morale, figurale, storico, scrutinando e dissezionando una tipologia umana¹¹ di infimi, di asociali, di emar-

¹¹ Tale metodo di lavoro, pur nel rapporto delle *Rusticane* col *Mastro don Gesualdo*, è confermato da una lettera inviata dal Verga al Torraca, in data 21 agosto '83, per ringraziarlo della sua recensione a *Per le vie*: « Le confesso — scriveva — che non ero certo di essere riuscito a delineare le linee principali di questi altri tipi

ginati, e simili esseri primitivi. Individui, tuttavia, colti nei loro affetti, rapporti, bisogni elementari, istinti naturali (vedi, intanto, il gran tema familiare e domestico, nucleare de *I Malavoglia*), e osservati in un angolo e in un *ethos* primevo della sua isola (« fra monte Lauro — notava Capuana — le colline di Vizzini e la vasta pianura di Mineo ») e in un tempo aurorale della natura e della storia (e in conflitto con la storia e la civiltà), per « riferirli » e « ricostruirli », però, coerentemente dall'interno dell'organismo narrativo in una sintassi espressiva mimetica di uomini e cose e, — in questa logica — attraverso il resoconto (e il contrappunto emotivo e morale) di un anonimo narratore popolare. Il che poteva rubricarsi come una forma di indagine conoscitiva, nonché di realismo in quella sua angosciata ricerca di un nuovo stile, pur restando un espediente ingegnoso per crearsi un alibi e, ancora una volta, per esorcizzare, a livello ideologico e a livello letterario, quel lettore acculturato, proponendogli opponendogli l'ottica e il codice di valori e di norme (o, in senso antropologico, la cultura subalterna) dell'indotto narratore popolare. E tuttavia lo scrittore gli consentiva ancora: remore di un *habitus* culturale che rallenteranno il suo progetto verista fin dentro *I Malavoglia*, onde davvero conquistato faticosamente, passo dopo passo, fu il suo riscatto da quell'omologazione tra ufficiale (dell'*establishment* letterario) e consumistica, che nondimeno continuava a condizionarlo *ab intus*. Alludiamo al persistente gusto del singolare-abnorme, dell'ingenuo-elementare, dell'araldico-esemplare che si traduceva, pur nella mutata ambientazione e connotazione sociale, nella selezione di vicende e personaggi fuori dal comune, di passioni laviche, selvagge, subumane, animali, di protagonisti stemmatici: la Lupa (marchiata, e bloccata nella e della sua terrestre animalità) e, di una specie simile, la Peppa, Jeli e Rosso Malpelo (emblemi, l'uno, di uno « stato » edenico, idillico, presociale, l'altro, di una radicale, e riflessa, negazione dello « stato » sociale), Gramigna (che, più che di riconio socialmente contadino, è della tipologia romantica, caratteriologica e figurativa, del brigante meridionale nella e con la sua suggestione del diverso-brutale-demoniaco). Basti dire che si trattava di una materia

(...) e son lieto che il Suo favorevole giudizio mi conforti a ritentare la prova in più larga scala col romanzo. I miei bozzetti sono proprio gli schizzi, la prova con cui preparo alla mia maniera i quadri...» (cfr. E. e A. Croce, *Cinque lettere di G. Verga*. « *I Malavoglia* » e *l'autore senza nome*, ne « *Il Mondo* », 10 marzo 1964).

già segnalata proprio dal De Sanctis presso i vari Mauro, Padula, i romantici calabresi, cioè, in un'area, sociale ed etnica, finitima all'isola. Ma in questi come nei primitivi del Verga o ancora in quelli di Alvaro emerge e si accampa, in alternativa polemica con la società cittadina¹², il mondo e la storia, la vocazione alla natura, nelle varie forme della memoria-nostalgia dell'eden o dell'innocenza perduti, o dell'attrazione-liberazione-evasione verso e nell'idillio naturale, o della appercezione-recupero di una condizione, di uno stato, di una realtà elementari, persino biologici, e infine di un ritorno-rifugio-ancoraggio a quei vincoli, rapporti, valori, affetti familiari, cioè ancora naturali, essenziali, originari¹³. Valori, che, più che in contrapposizione, si pongono prima dell'ordine sociale costituito, e per i quali Verga come Alvaro, o l'uomo moderno, alienato e livellato dalla civiltà tecnologica e consumistica, finisce per riconoscersi della identica sostanza di tutti i suoi simili e persino degli animali e delle piante. È la verità assiomatica, assoluta, religiosa che resiste nella coscienza, laica, dell'intellettuale borghese: il Verga, in questo senso per primo, la recupera, qui identificandosi, nel punto di fusione della sua poetica con la sua morale, cioè come uomo e come scrittore, nel messaggio corale di questi suoi per ciò mitici « primitivi »: la rielabora *autonomamente*, ne fa il *leit-motiv*, la melopea, l'epos de *I Malavoglia*.

Ma, come si diceva, i conti tornavano. Vale a dire che l'appropriazione, da parte dello scrittore, del microcosmo di Aci Trezza rafforzava il correlato progetto di una oggettiva rappresentazione. Strumentale a tutto questo, organicamente strumentale — aggiungerei — fu propriamente l'opera, in cui si coniugarono il senso della sua poetica verista e un nuovo modo di essere scrittore, cioè uno stile più autentico. L'opera, dicevamo, la sua struttura, la sua composizione, il suo codice espressivo: ossia, per parafrasare liberamente una ben nota, e più avanti richiamata preposizione, la sua necessità di « farsi » e di essere in quella forma, che, immediatamente dopo,

¹² Al limite, cioè, della riappropriazione, come diremmo oggi e come già osservava Sapegno: « quella conquista di una realtà tanto più cara quanto più semplice e non artefatta, era, infatti, per Verga, anche un assiduo sforzo di riprendere possesso della sua natura più profonda e segreta di provinciale inurbato... » (cfr. *Appunti per un saggio sul Verga*, in *Ritratto di Manzoni e altri saggi*, Bari, 1961).

¹³ Di « affetti immediati » e di « richiamo alle origini » ebbe già a dire Pirandello nel suo discorso, tenuto all'Accademia d'Italia nel '31 (cfr. L. PIRANDELLO, *Giovanni Verga*, in *Saggi, poesie e scritti vari*, Milano, 1960, pp. 391-423).

all'autore stesso parve unica, immodificabile, o, per dirla ancora con lui, « necessaria ». « Ho letto, — scriveva da Milano al Cameroni, il 27 febbraio 1881 — 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 riuscito in parte ad incarnare il mio concetto agli occhi di un critico fine e imparziale come te. So anch'io — aggiungeva — che il mio lavoro non avrà un successo di lettura, lo sapevo quando mi son messo a disegnare le mie figure col proposito artistico che tu approvi. Il mio solo merito sta forse nell'aver avuto il coraggio e la coscienza di rinunciare ad un successo più generale e più facile per non tradire quella forma, che sembrami assolutamente necessaria ».

Non vi è dubbio, difatti, che il Verga ebbe chiara, alla vigilia della redazione de *I Malavoglia*, la nozione della centralità dell'opera letteraria all'interno della triade canonica: autore-opera-lettore. Di qui, in primo luogo, l'eccentricità, almeno teorica, dell'autore, e comunque il distanziamento di questi dal lettore e la neutralizzazione di entrambi, e di qui, in secondo luogo, l'esigenza di credibilità, da una parte, e la richiesta di consenso, dall'altra, non più postulate attraverso sottintesi, ammiccamenti e tacite complicità, ma bensì mediate oggettivamente attraverso la « favola ». Che era la via della propria emancipazione e, insieme, del proprio accreditamento nell'ambito delle avanguardie letterarie europee del momento. Una via che in tanto era praticabile (consapevolezza che si rinsalda *in itinere*, secondo che ci attestano le lettere di questo periodo) in quanto portava alla surrogazione, nel romanzo, dell'autobiografia con la memoria profonda, l'etnia, la tradizione del popolo, ovvero con l'antibiografia (e ci dà, infatti, l'immagine dello scrittore-etnologo), della storia con l'epica, e con l'antistoria, dell'ideologia con il sistema normativo patriarcale (vedi gli innesti paremiologici), o con l'antiideologia. Tutto questo legittimamente, ossia, naturalmente tradotto in un codice narrativo, assiologico, metaforico, figurativo, gestuale, linguistico fortemente, e di proposito, aderente (anche sull'esempio del Manzoni, e per dirla ancora col Russo) all'« obbiettività delle cose stesse ».

Sono questioni ampiamente dibattute, laddove residue zone di ombra potranno, tuttavia, essere illuminate soltanto sulla base di un'edizione critica del romanzo. Nondimeno già i dati, desumibili dalle dichiarazioni del Verga (e dalle corrispondenti attestazioni degli amici) prima e durante la laboriosissima redazione dell'opera (cioè

nel suo rapporto umbelicale e dinamico con l'opera *in fieri*), l'assetto strutturale e formale del romanzo ci restituiscono il diagramma di un'operazione condotta, deliberatamente e puntigliosamente, in senso orizzontale. A differenza delle novelle di *Vita dei campi*, che pur lo preparano, ma anche delle *Rusticane* e del *Mastro don Gesualdo*. E ciò a partire dal messaggio dell'opera, che, appunto, si propaga plasmaticamente dall'uno all'altro dei personaggi, ed è, nella coralità del romanzo, l'*ethos* di tutti: tal che l'involucro del bozzetto di *Padron 'Ntoni* già s'infrange a livello assiologico (*humus* di un ordinamento sociale), prima che, strutturalmente, per l'irrompere parallelo della nuova materia ed esigenza narrativa, donde l'abbandono di quel modello e l'approccio al romanzo, in cui meglio quella tematica si poteva distendere e articolare. Al personaggio protagonista, esemplare, monumentalizzato e momento proiettivo di un'evasione o di una negazione l'autore sostituisce — come notavano già il Croce e il Russo — un microcosmo araldico, una gerarchia di figure e un sistema di norme (impennati su *Padron 'Ntoni*), in cui egli più abilmente si dissimula così come più variamente, più autenticamente si esprime. Ma anche più credibilmente — è da aggiungere — nei riguardi del lettore, che, più che assentire, non può che prendere atto della *koinè* di quel mondo (in quanto dato storico) e anche della sua lettura in chiave evolutivista-darwiniana (in quanto referto scientifico o come tale addotto), che, pur contraddicendo quell'*ethos*, dava, però, conto della sua necessità sociale, ovverossia del solidarismo familiare e tribale, che era alla base delle istituzioni delle comunità patriarcali. Il che, nel contempo, radicalizzava il pessimismo storico dello scrittore siciliano, rafforzando il suo conservatorismo, e, in ultimo, il vuoto di ideali, da quel momento de *I Malavoglia* al *Mastro don Gesualdo* alle novelle di *Don Candeloro e C.i.*, a *Dal tuo al mio*. Sulla linea del destino di 'Ntoni Malavoglia, nella storia morale e artistica del Verga, c'è Gesualdo (un « eroe romanticamente solitario » — per dirla col Petronio — e anche un emblema di valori terrestri, sbizzato e monumentalizzato nel punto di sutura, indicato già dal Trombatore tra il realismo romantico e quello verista), infine, ma assai più in basso, Luciano, svilito, denervato, degradato, un prodotto, tuttavia esemplare, della medesima fauna e mitologia della « roba ».

Al lettore, dunque, non resta che verificare, per proprio conto, l'attendibilità di una sorta di demopsicologia universale etnicamente

localizzabile, e, d'altra parte, se l'autore sia riuscito a dare « l'illusione completa della realtà ». Che è ciò che soprattutto gli preme, tanto è vero che questi giunge fino all'autocensura o alla censura preventiva, puntando alla massima concentrazione ed essenzialità e ricorrendo a numerosi tagli, non solo per conseguire un più alto tasso « di efficacia, e di interesse », ma anche per premunirsi in tal modo contro le sue stesse interferenze. In una lettera del 25 aprile 1880 egli scriveva al Treves: « ...Eccovi i primi capitoli del romanzo. Io preferisco tagliar via tutta la prima parte fino a pagina 42 e cominciar subito colla pagina 1 dell'altro brano di manoscritto che vi mando. Rinunzio forse ad una maggiore evidenza di paesaggio, di personaggi e di ambiente, ma ci guadagno di efficacia, e di interesse ». E laddove il Manzoni aveva subito il condizionamento dell'opera *in fieri* (specialmente nella revisione dal *Fermo e Lucia* alla *Ventisettana*), Verga adotta tale condizione come metodo di lavoro al fine di laicizzare e oggettivare il suo messaggio, facendolo diventare carne e sangue della storia, della vita quotidiana, dei personaggi, del popolo.

Tutta la struttura narrativa, minutamente brecciata di dettagli, si intreccia e si modella in aderenza al piano orizzontale di una realtà statica e metastorica, venendo, per così dire, a strumentalizzare l'autore assorbito nella *mimèsi* artistica¹⁴ e non più collegato a filo diretto con un lettore, che, a sua volta, è, di fatto, scartato. Il Capuana — come si sa — intuì subito il carattere inedito dell'organismo narrativo de *I Malavoglia*, e il correlato effetto di rottura (come di « un terribile e salutare corrosivo ») che esso avrebbe determinato « nella nostra bislacca letteratura »: « È un congegno di piccoli particolari, — egli notava — allo stesso modo della vita, organicamente innestati insieme ». È da dire, nondimeno, che, trattandosi di una *mimèsi* artistica, e non già altrimenti e temerariamente scientifica, secondo la nozione, positivista, dell'« impersonalità », accade che l'umanità e la sensibilità dell'autore si insinuino trepidamente tra le rilegature del testo, provocando ancora il lettore (ma dalla parte di quello) ad una sintonizzazione in chiave idillico-elegiaca o, altrimenti, tragica. Sono

¹⁴ « Quanto a me — egli scriveva al Rod in una lettera, datata 14 luglio 1899 — (...) direi soltanto questo: — che ho cercato di mettermi nella pelle dei miei personaggi, vedere le cose coi loro occhi, esprimerle, colle loro parole — ecco tutto. Questo ho cercato di fare nei *Malavoglia...* » (cfr. G. VERGA, *Lettere al suo traduttore*, a cura di F. Chiappelli, Firenze, 1954, pp. 130-131).

le contraddizioni che fanno, per l'appunto, di un'opera un testo poetico, come tale, nondimeno, nel formarsi di un nuovo gusto, diversamente fruibile e godibile dai destinatari. Una *mimèsi* artistica, tuttavia, non meno ambiziosa, che esaltava, in altro modo, il ruolo dell'autore pur nella sua ambivalenza neutro-adesiva, anche se discendeva — come s'è detto — dalla nozione apodittica della centralità, dell'autonomia e ancora dell'autosufficienza dell'opera letteraria, e quindi dal corollario della oggettiva surrogazione, strutturale e narrativa, dell'autore¹⁵. Fittizia surrogazione indubbiamente (men che mai un'abdicazione), che denunciava, semmai, quel che di utopistico c'era nell'originario 'progetto' dello scrittore, mentre segnalava la mitizzazione, *in re* (non più e non solamente memoriale, ma, per così dire, antropologica) del « fatto » ossia della materia (la monade paleolitica di Aci Trezza, recuperata e risospinta, contemplata e sorriso, in una ferma atemporalità). E qui direi che la sua stessa codificazione linguistica, la quale parrebbe delibata ipostaticamente, è piuttosto percepita e « riflessa » anzitutto come struttura organica a quella materia (la sua propria forma, come lo scrittore diceva, e come la definì poi Pirandello), e simultaneamente in chiave sentimentale, morale, ideologica¹⁶. Vale a dire che è il testo a condizionare lo scrittore, in quanto tale e in quanto uomo, cioè la sua storia, la sua ideologia, la sua poetica, quel suo iniziale progetto di lavoro, rimesso via via in discussione dall'urgenza dell'opera di « farsi » funzionalmente da sé.

Difatti è ancora lungo l'asse orizzontale del romanzo (attraversandolo longitudinalmente e in latitudine) che si dipana l'ordito narrativo, che, appunto, si fa racconto — come rilevò in un noto saggio il Devoto — attraverso gli elementi costitutivi della « favola »,

¹⁵ Tale esigenza di una revisione del rapporto tra l'autore e l'opera è messa in rilievo dal Masiello propriamente nel senso che questa non solo sembri « essersi fatta da sé » ma che appunto *si narri da sé*, venendo così la materia della narrazione ad essere proiettata in una « sorta di ontologica assolutezza » (cfr. V. MASIELLO, *La lingua del Verga tra mimèsi dialettale e realismo critico*, nel vol. *Il caso Verga*, op. cit., pp. 95-96).

¹⁶ Riprendendo la lezione di Engels, il Petronio tiene a distinguere opportunamente tra la « visione pubblica del mondo » di uno scrittore e « quella effettuale impressa nell'opera », osservando giustamente: « Le sue reazioni di fronte al mondo popolare Verga le visse veramente solo scrivendo *I Malavoglia* e *Vita dei campi*, a mano a mano che egli era costretto a reagire alle situazioni (...) e ai personaggi, inventati ma in certo senso reali, di fronte ai quali si trovava, mentre quelli vivevano, sentivano, parlavano » (*Il caso Verga*, cit., p. 194).

vale a dire attraverso l'ottica e il filtro dei personaggi, del narratore popolare, del coro, o tramite una riconversione narrativa del « parlato », ossia del discorso diretto o indiretto libero (*l'erlebte Rede*), modulo — secondo lo Spitzer — sistematicamente adottato dal Verga per iniettarvi l'intera narrazione. Di qui, anzi, la peculiare « dialettalità » dello scrittore siciliano (già variamente etichettata dal Russo e da altri), dialettalità certamente non lessicale, — per dirla col Masiello — « *strutturale e sintattica* » sia in relazione all'anima folklorica del villaggio sia in funzione della « sua resa *impressionistica* in termini di mimèsi *pseudo-oggettiva* »¹⁷. E in funzione di questa, « ingenuamente » simulata e ambivalente « oggettività », ovvero del suo codice espressivo, arcaico ed elementare, sono stati identificati, peraltro, i cospicui fossili paremiologici di una atemporale « fissità ideologica »¹⁸, i modi di dire, i costrutti paratattici, propri e impropri, le ripetizioni, le *figurae elocutionis*, gli idiotismi, i soprannomi e gli altri elementi predicativi, appositivi, attributivi, spesso risemantizzati, e ancora l'uso, diversamente reiterato, dell'impersonale, e, di più alta frequenza, dell'imperfetto e del trapassato prossimo, che scandiscono anche i trasalimenti evocativi, ma soprattutto i momenti di regressione di quel mondo primitivo in una mitica distanza e dimensione spazio-temporale.

Il Verga dei romanzi giovanili, come si sa, insisteva pregiudizialmente e tensivamente nell'adozione di un modello, preconstituito, letterario e libresco, di lingua aulica, soggiacendo, d'altronde come ogni intellettuale di provincia, a quel processo di omogeneizzazione linguistica, che, pur in modo vario e articolato, investiva ogni *koinè* regionale nel periodo postunitario. In ciò egli obbediva, istintivamente ma anche conformisticamente, ad un disegno di integrazione e di promozione culturale, che era anche mediatamente, ma necessariamente, linguistica, dato che la propria dialettologia era subita e sentita come una forma (e un complesso) di minorazione culturale. Donde, e di ricalco, il camuffamento linguistico (scotto inevitabile per ogni scrittore) dentro i moduli di un italiano letterario, che era, per l'appunto,

¹⁷ Cfr. V. MASIELLO, *La lingua del Verga...* cit., pp. 102-103.

¹⁸ In questo senso il Cirese, nel suo saggio *Il mondo popolare nei « Malavoglia »*, in « Letteratura », settembre-dicembre 1955, quindi in *Intellettuali, folklore, istinto di classe*, Torino, 1976.

il corrispettivo di una sopraffazione¹⁹, di una alienazione, di una perdita di autenticità, e anche di varietà e di creatività espressiva. Il dialetto, insomma, è in genere denegato, nelle prove giovanili, attraverso la sua riconversione, deliberata e maldestra, nel registro « medio » e « sublime » dell'italiano letterario, ma anche emarginato in spazi angusti e degradato espressivamente là dove, come in qualche brano dei *Carbonari della montagna*, giunga a configurare — secondo la precisa rilevazione del Branciforti — uno specimen di *sermo humilis*, quantunque coordinato alla qualificazione ideologica del personaggio.

Tuttavia qui occorre aggiungere che tale specie di « violenza » (comune, del resto, ad ogni scrittore, nel rigetto esorcistico, e « riqualificante », della propria matrice linguistica) apparve, alla lunga, assorbita, pur muovendosi lo scrittore nel senso dell'integrazione: e ciò, a prescindere dalla macchinosità narrativa, nella maggior sicurezza che egli mostra di aver acquisito, in materia di lingua e di strumenti espressivi, negli ultimi romanzi del periodo fiorentino-milanese, *Tigre reale* ed *Eros*, come si può rilevare dall'evidente divario di scrittura, che li distanzia dall'esperienza de *I Carbonari*. D'altra parte non c'è dubbio che proprio tale padronanza linguistica (direi anche in quanto effetto di un allineamento ormai compiuto) agevolerà quella felice, e laboriosissima, operazione di ritorno-recupero (a livello, appunto, di riscoperta-rivalutazione del dialetto), attestata ampiamente proprio dalla redazione de *I Malavoglia*. Tutto questo, però, con ben altra e sublimata coscienza linguistica, immunizzata, comunque, da ogni specie di complesso inibente e penalizzante. Tanto è vero che la critica (dal Russo, al Contini, al Debenedetti, per fare qualche nome) si è sbizzarrita nel riconiare e rilucidare etichette, che, concordando tutte sulla letterarietà, aulicità, classicità, indubbiamente inedita, della « dialettalità » de *I Malavoglia*, venivano a sottolineare (nel senso inverso della predetta « ricasazione » idiomantica delle sue opere giovanili) un processo di « sublimazione » linguistica del dialetto sicilia-

¹⁹ Di « repressione e di una violenza esercitata sulla propria *humus* linguistica », e quindi di « elezione preordinata di una lingua aulica » da parte del Verga giovane, dice esattamente il Branciforti nel suo rigoroso e puntuale contributo (cfr. F. BRANCIFORTI, *Alla conquista di una lingua letteraria*, in AA.VV., *I romanzi catanesi di G. Verga*, Catania, 1981, pp. 263-264. Ma tutto il saggio è assai utile per la ricchezza dei rilievi, dei dati e delle annotazioni).

no nell'italiano medio²⁰, parlato, familiare, che ne risulta, a sua volta, esemplarmente arricchito, rinsanguato, rigenerato.

Nell'attesa di un'edizione critica di questo capolavoro verghiano, tale mutato e paritario rapporto (per dignità, funzionalità, interscambio) tra lingua e dialetto pare attestato in concreto (si veda qui la trasparente radiografia dell'autografo, datane dal Branciforti) dal diagramma, simultaneamente ondulato, delle varianti dal dialetto all'italiano comune e viceversa. Ma tanto basti, nondimeno, per fare alcuni rilievi, tra loro strettamente connessi e concorrenti *ad unum*: e cioè che il Verga si mette, emancipandosi, su una linea diversa e divergente dal manzonismo, e da un *habitus* del momento; che, pur avendo come punto di riferimento il modello manzoniano, se ne allontana nella ricerca di una lingua democratica; che, di fatto, egli giunge a creare con *I Malavoglia*, una lingua *ad hoc* o un suo « idioletto », com'è stato notato; che, infine, mentre egli apre una lunga strada, e inventa un lettore « alternativo », viene intanto ad isolarsi, per un verso o per l'altro, nella realtà linguistica e nel contesto socio-culturale dell'Italia postunitaria, o, se si vuole, rispetto ai suoi « venticinque lettori ». E ne aveva, come s'è visto, piena e lucida coscienza, allorché asseriva, a « lavoro finito », di non essersi per nulla preoccupato del « giudizio del pubblico », anzi di aver voluto di proposito e rischiosamente, « rinunciare ad un successo più generale e più facile ». E poco prima quando replicava perentoriamente a Carlo Del Balzo: « Se dovessi tornare a scrivere *I Malavoglia*, li scriverei allo stesso modo, tanto mi pare necessaria ed inerente al soggetto la forma ». O ancora più tardi allorché ribadiva tale convincimento al Rod, il suo traduttore: « Sento che non ho scritto nei *Malavoglia* né un rigo né una parola di superfluo ». Dove l'autore si sdoppia nel suo lettore « ideale », o, che è lo stesso, nella propria coscienza critica, che lo riassorbe, rivolutandolo. Non solo, ma nell'assoluta convinzione della necessità e dell'autonomia dell'*opus perfectum* egli lascia e si attende che il lettore (come aveva scritto al tempo di *Nedda*) cavi da sé la morale della « favola ». Ed è così che lo scrittore sa di essersi inventato, con un nuovo linguaggio narrativo, un nuovo pubblico non circoscritto nel

²⁰ Per la ricognizione di tale fenomeno nel Verga verista si rimanda, tra gli altri, al saggio di R. AMBROSINI, *Proposte di critica linguistica. La dialettalità nel Verga*, in « Linguistica e letteratura », 1978, pp. 15-48.

tempo e nello spazio. Vale a dire un nuovo « lettore ideale », non più relegato in un ruolo passivo e recettivo, come nei suoi romanzi del periodo catanese e fiorentino (dove la recettività dell'autore e del suo pubblico si corrispondevano e si assommavano nel segno — come s'è notato — dell'allineamento e del conformismo alle mode del momento), bensì chiamato e coinvolto (così come aveva già fatto il Manzoni pur adottando un altro codice espressivo) in un lavoro di verifica, di decifrazione e di ratifica dell'opera letteraria. Parrebbe l'intuizione del momento magico in cui il lettore coincide con la coscienza critica dell'autore, addirittura amplificandola nella storia del testo; e nondimeno a questo (ossia ad una diversa esaltazione del lettore) portava, per altra via, la poetica e il nuovo metodo verista, applicato dal Verga in funzione dell'autonomia organica dell'opera « che si fa da sé ». Ma tanto basti; ché per tutto il resto (cioè a seguire la sua avventura e ricerca di scrittore, segmentata — è da dire — da intermittenti ritorni e recuperi fino a quel punto del capolavoro) non è agevole parlare di « conversione » né in senso eziologico né, come si sa, in senso connotativo per riguardo ai modelli narrativi del naturalismo francese, quando si tratta, invece, di un'opera di rottura (a suo modo tipica) di un autore, che alla fine aveva ritrovato se stesso (il suo universo ideologico-sentimentale) e quindi misurato, riscattato e realizzato se stesso (cioè come scrittore), celebrando il suo tempo di grazia, non già in un « foro » esterno, ma, alla lunga, nella conquista di quella forma « necessaria », unica e irripetibile (un « miracolo » anche a fronte del *Mastro*), de *I Malavoglia*.

MARIA LUISA PATRUNO

I MALAVOGLIA ROMANZO DEL PRESENTE
OTTICA CORALE E TEMPI DEL RACCONTO

Con *I Malavoglia* e con le novelle di *Vita dei campi* l'esperienza intellettuale del Verga « milanese » si arricchisce di spunti problematici e appare sempre più orientata (negli ambiti del realismo postunitario, fra scapigliatura e verismo) a saldare le matrici dell'esperienza culturale provinciale con gli assi della nuova realtà storico-culturale espressa dalla società nazionale. In effetti, l'originale tessitura formale del romanzo dell'81, e della tematica storico-sociale complessiva, punto di approdo di una lunga elaborazione, iniziata sei anni addietro¹, costituisce una tappa significativa della sperimentazione narrativa verghiana, e conferma la volontà di approfondire « lo studio sincero e spassionato »², cioè il problema della rappresentazione dei rapporti fra individuo e ambiente, fra contesto provinciale e contesto nazionale, fra tensione unitaria (*I Carbonari*) e integrazione borghese (i romanzi del ciclo borghese), che era apparso come spinta e come obiettivo fecondo delle opere del passato.

In tale prospettiva, si può affermare che la scelta della misura impersonale della narrazione, già tentata con *Nedda*, attraverso l'uso non frequente del discorso indiretto libero, giustapposto alle didascalie narrative di impianto tradizionale (e, ancor prima, progettualmente annunciato nella prefazione ad *Una peccatrice*), appare adesso, nella soluzione dell'ottica corale adottata nel romanzo dell'81, come segno di un rapporto, di un confronto aperto e problematico fra ricerca intellettuale e realtà contemporanea.

¹ Ampia testimonianza della laboriosa stesura (dal « bozzetto marinaresco » di *Padron 'Ntoni*, iniziato nel '75, fino alla redazione definitiva dell'opera) si trova nell'epistolario verghiano *Lettere a Luigi Capuana*, a cura di G. Raya, Firenze, 1975. In particolare, cfr. la lettera n. 44 (Milano, 2 luglio 1880) in cui Verga annuncia la fine del romanzo (pp. 139-141).

² G. VERGA, Prefazione a *I Malavoglia*, Milano, Treves, 1922, p. V.

Si tratta di una ricerca, dunque, non meramente tecnico-espressiva, ma storica e culturale, che cioè incontra, in quella fase³, il terreno articolato della riflessione intellettuale sul rapporto fra letteratura nazionale e società unitaria. Pertanto segnala l'interrogazione che circola al fondo del rovello stilistico e assume il metodo narrativo, il problema della rappresentazione « dal vero », come strumenti di indagine dei rapporti umani sullo sfondo del panorama storico contemporaneo.

Nei *Malavoglia*, l'estraneità stilisticamente silenziosa del narratore, che par quasi nascosto « dietro la stupenda solidità delle sue figure »⁴, è il risultato dell'adeguazione sintattica del racconto alla mentalità corale dei protagonisti⁵. Ciò avviene attraverso numerosi piani espressivi⁶.

Il primo livello, attraverso cui si manifesta la spersonalizzazione dei filtri del racconto, è costituito dal coro anonimo che introduce la storia dei Malavoglia, e che rivela, nominando le ragioni della solidità morale del nucleo familiare (come, ad esempio, la sequenza dei *motti* paternalistici del vecchio padron 'Ntoni), una propensione al raffronto fra passato e presente, fra tradizione e attualità, fra le salde premesse di ieri e la condizione superstita e quasi « miracolosa » della loro sopravvivenza nell'oggi (« Padron 'Ntoni sapeva anche certi *motti* e proverbi che aveva sentito dagli *antichi*: " Perché il motto degli antichi mai mentì " [...] " Contentati di quel che t'ha fatto tuo padre; se non altro non sarai un birbante " ed altre sentenze giudiziose. Ecco perché la casa del nespolo prosperava [...] »⁷). Il calco delle formule proverbiali sembra alludere ad un tipo di certezza cristallizzata, che trae da sé le ragioni della propria durata. Non si può però trascurare il fatto che l'anonimo narratore collettivo presenti, all'inizio, la condizione sociale ed anagrafica dei Malavoglia entro un'ipotesi di continuità storica, di sal-

³ Si pensi agli interventi di De Sanctis sul « realismo », alla milizia critico-letteraria di Capuana, alla riflessione sulla « critica comparata » di Trezza, tutti convergenti attorno al rapporto fra rappresentazione artistica e società contemporanea.

⁴ L. CAPUANA, *Giovanni Verga*, in *Studi sulla letteratura contemporanea*, II^a Serie, Catania, 1882, p. 119.

⁵ In merito al cosiddetto « artificio della regressione », cfr. R. LUPERINI, *L'orgoglio e la disperata rassegnazione*, Roma, 1974, p. 47 e sgg.

⁶ Cfr. G. BALDI, *I punti di vista narrativi nei « Malavoglia »*, in « Sigma », vol. X, 1977, pp. 227-270.

⁷ I *Malavoglia* cit., p. 3.

vanguardia e di ininterrotta trasmissione dell'eredità familiare a tutti i livelli, e ne sintetizzi la preistoria sottolineando un nesso stretto fra passato e presente.

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, tutta buona e brava gente di mare, [...]. Veramente nel libro della parrocchia si chiamavano Toscano, ma questo non voleva dir nulla, poiché da che il mondo era mondo, all'Ognina, a Trezza e ad Aci Castello, li avevano sempre conosciuti per Malavoglia, di padre in figlio, che avevano sempre avuto delle barche sull'acqua, e delle tegole al sole⁸.

Ma si tratta di un elemento che, nello sviluppo del racconto, si rivela sempre più efficace a sottolineare il carattere irripetibile di quella connessione, la qualità anacronistica dell'*exemplum*. Anche la struttura gerarchica dei ruoli all'interno del nucleo familiare, che sembra preconstituire la ripetizione dei comportamenti, è riprodotta, per straniamento, con le formule tipiche della mentalità domestica.

E la famigliuola di padron 'Ntoni era realmente disposta come le dita della mano. Prima veniva lui, il dito grosso, che comandava le feste e le quarant'ore; poi suo figlio Bastiano, *Bastianazzo*, perché era grande e grosso quanto il San Cristoforo che c'era dipinto sotto l'arco della pescheria della città; e così grande e grosso com'era filava diritto alla manovra comandata, e non si sarebbe soffiato il naso se suo padre non gli avesse detto « soffiati il naso » tanto che s'era tolta in moglie la *Longa* quando gli avevano detto « pigliatela »⁹.

In sostanza, il filtro extratemporale del coro segnala, con distacco, elementi di continuità fra passato e presente, ma non si identifica con l'ottica di un narratore tenacemente legato alle origini. L'ottica straniante dell'esordio segnala piuttosto una giustapposizione fra due misure di storia. Pertanto, la compattezza del nucleo familiare è evocata come il residuo di una continuità irripetibile, come l'ultimo emblema di un ramo superstite, sfuggito alle vicissitudini naturali del passato.

⁸ Ivi, p. 1.

⁹ Ivi, p. 2.

Le burrasche che avevano disperso di qua e di là gli altri Malavoglia, erano passate senza far gran danno sulla casa del nespolo e sulla barca ammassata sotto il lavatoio; e padron 'Ntoni, per spiegare il miracolo, soleva dire, mostrando il pugno chiuso: — un pugno che sembrava fatto di legno di noce — « Per menare il remo bisogna che le cinque dita s'aiutino l'un l'altro »¹⁰.

Gradualmente, l'adeguazione stilistica della voce narrante ai codici della morale di padron 'Ntoni si trasforma in distanza mentale dal passato. Sicché registra fedelmente il formulario dell'esperienza del vecchio capostipite, traducendo in proverbi tutte le reazioni e i discorsi (come, alla fine del cap. I, che si conclude con la partenza della *Provvidenza*: « Scirocco chiaro e tramontana scura, mettiti in mare senza paura », diceva padron 'Ntoni dalla riva, guardando verso la montagna tutta nera di nubi¹¹).

Si tratta di un piano narrativo che si adegua per distacco all'ottica del personaggio e la riproduce come un confine ridotto della storia, come il margine della previsione quotidiana, e ne isola, attraverso lo sviluppo degli avvenimenti, la fissità anacronistica, l'eco robusta e solitaria.

Anche le premesse dell'esordio, le ipotesi di sopravvivenza dell'etica familiare, sono ulteriormente ridotte dalla successione degli avvenimenti e dalla presenza di nuove ottiche narrative. Rispetto a queste, il filtro della voce anonima, che ha introdotto il racconto, appare come uno, ma non unico, dei piani delegati a registrare il confronto delle opinioni, il complesso delle reazioni e dei rapporti umani. Già nel primo capitolo, e poi integralmente nel secondo, i piani narrativi si moltiplicano, la trama articolata dei punti di vista dei numerosi personaggi assume, col bagaglio dei discorsi, dei commenti, della partecipazione emotiva, la funzione portante di filtro e di traduzione corale dell'intera vicenda. Anche la comparsa dei singoli attori non è preparata dall'esterno; è piuttosto una presenza che si pone da sé, che si realizza con una battuta di discorso, o con un commento efficacemente proposto dal discorso indiretto o dall'indiretto libero: così avviene per la presentazione della « Zuppidda »:

¹⁰ Ivi, pp. 1-2.

¹¹ Ivi, p. 12.

Lì presso, sull'argine della via, c'era la Sara di comare Tudda, a mietere l'erba pel vitello; ma comare Venera la *Zuppidda* andava soffiando che c'era venuta per salutare 'Ntoni di padron 'Ntoni, col quale si parlavano dal muro dell'orto, li aveva visti lei, con quegli occhi che dovevano mangiarseli i vermi¹².

o per l'ingresso dello zio Crocifisso:

Allo zio Crocifisso gli finiva sempre così, che gli facevano chinare il capo per forza, come Peppinino, perché aveva il maledetto vizio di non saper dir di no¹³.

A questo punto, il filtro del narratore anonimo riconferma la sua estraneità, la mancanza di propensione e di giudizio e di adesione, cede subito il posto alla pluralità delle ottiche individuali, quasi si scinde in un nucleo di reazioni, di gesti, di commenti divertiti, indifferenti, commossi, ironici (cfr. i funerali di Bastiano, nel cap. IV, e prima, nel cap. II, la serie di commenti al « negozio dei lupini », stretto fra padron 'Ntoni e lo zio Crocifisso, che pare quasi relegare in secondo piano il clima di attesa per il ritorno della *Provvidenza*). Nell'economia del racconto, il cap. II sembra quasi una lunga pausa, uno spazio narrativo in cui circola, seppur insensibilmente, l'ansia della comunità per l'esito dell'avventuroso viaggio intrapreso dalla barca dei Malavoglia. Ma la rappresentazione della vita del villaggio, l'intreccio dei discorsi e degli interessi quotidiani, sembra distanziare ogni forma di attesa, sembra riassorbire ogni commento, ogni previsione¹⁴. In realtà l'avvenimento è omologato agli altri elementi del presente, è percepito insieme ad altri interessi che si ripetono, è inserito, attraverso brevi battute, in un'unica dimensione temporale, nel tempo narrativo del presente.

La pluralità dei punti di vista, anonimi o individuali, concorre dunque a definire una unità narrativa sincronica, una dimensione duratura del presente, che riproduce ottiche, gesti e caratteri, cioè lo spaccato orizzontale della comunità protagonista corale del romanzo. Anche la voce del narratore anonimo si iscrive in questo

¹² Ivi, pp. 5-6.

¹³ Ivi, p. 11.

¹⁴ A tal proposito, cfr. V. SPINAZZOLA, *Legge del lavoro e legge dell'onore nei « Malavoglia »*, in *Verismo e positivismo*, Milano, 1977, p. 183 e sgg.

tempo narrativo. A volte compare come presenza intermittente, come nodo di sutura delle battute dialogate, come semplice avvio, per poi cedere del tutto al ritmo fluido e ininterrotto del discorso indiretto libero, delegato a restituire il punto di vista, il carattere interno del personaggio, come, all'inizio del cap. IV, il ritratto dello zio Crocifisso:

Egli badava agli affari suoi, ed avrebbe prestato anche la camicia; ma poi voleva esser pagato, senza tanti cristi; ed era inutile stargli a contare ragioni, perché era sordo, e per di più era scarso di cervello, e non sapeva dir altro che « Quel ch'è di patto non è d'inganno », oppure « Al giorno che promise si conosce il buon pagatore »¹⁵.

Oltre a svolgere funzioni di preparazione del terreno degli interventi diretti, o a scomparire del tutto, per valorizzare, *ex silentio*, col livello di massima estraneità, gli spazi del giudizio collettivo, l'intervento del narratore corale si rivela, attraverso brevi didascalie, come annuncio proveniente dall'esterno. Sembra che questo tipo di pronuncia sospenda, sia pur brevemente, l'intreccio orizzontale dei piani del racconto, lo sviluppo del dialogo, la messa a fuoco dei centri di interesse collettivo, e segnali lo sviluppo degli avvenimenti e faccia procedere l'azione:

Nel dicembre 1863, 'Ntoni, il maggiore dei nipoti, era stato chiamato per la leva di mare¹⁶.

Si tratta di una pausa breve, che non crea un tempo narrativo autonomo. Infatti non interrompe la ampia trama del racconto e non ne intacca la durata, cioè non attraversa il reticolato orizzontale del flusso dialogato, non incide sul tessuto dei pensieri e delle opinioni, ma si giustappone a queste e le riconvoca immediatamente. Il brano sopracitato così prosegue:

Padron 'Ntoni allora era corso dai pezzi grossi del paese, che son quelli che possono aiutarci. Ma don Giammaria, il vicario, gli aveva risposto che gli stava bene, e questo era il frutto di quella

¹⁵ I *Malavoglia* cit., p. 43.

¹⁶ Ivi, p. 3.

rivoluzione di satanasso che avevano fatto collo sciorinare il fazzoletto tricolore dal campanile. Invece don Franco lo speciale si metteva a ridere fra i peli della barbona, e gli giurava fregandosi le mani che se arrivavano a mettere insieme un po' di repubblica, tutti quelli della leva e delle tasse li avrebbero presi a calci nel sedere, ch  soldati non ce ne sarebbero stati pi , e invece tutti sarebbero andati alla guerra, se bisognava ¹⁷.

In sostanza, la voce del narratore anonimo menziona avvenimenti ed episodi senza separarsi interamente da essi. Annuncia i fatti della storia ufficiale (la coscrizione obbligatoria, la battaglia di Lissa), o gli eventi naturali (il naufragio della barca, la morte di Bastiano, l'epidemia di colera), senza nominare dall'esterno le spie di oggettiva incrinatura, di riproblematizzazione che il flusso dei mutamenti reali reca con s .

L'annuncio degli avvenimenti   riprodotto integralmente attraverso l'eco delle reazioni individuali e collettive:

Intanto l'annata era scarsa e il pesce bisognava darlo per l'anima dei morti, ora che i cristiani avevano imparato a mangiar carne anche il venerd  come tanti turchi. [...] Il re faceva cos , che i ragazzi se li pigliava per la leva quando erano atti a buscarsi il pane; ma sinch  erano di peso alla famiglia, avevano a tirarli su per soldati; [...] ¹⁸.

Si tratta di un procedimento teso a valorizzare l'ampio ventaglio delle inquietudini sociali della comunit  contadina (cfr. le diverse reazioni nei confronti del « negozio dei lupini » all'inizio del cap. II), che scopre gli interessi contrastanti che si coagulano attorno ad uno stesso avvenimento e che sottolinea la partecipazione corale di tutti i personaggi. Anche l'intreccio fra i momenti della storia pubblica e i tempi dei drammi individuali (la battaglia di Lissa e la morte di Luca)   filtrato dal coro delle opinioni e delle reazioni all'avvenimento. In tal modo, l'intervento dei ritmi della storia nel contesto provinciale   riprodotto come eco popolare, come emozione temporanea scaturita dall'annuncio di un fatto di cronaca.

¹⁷ Ivi, pp. 3-4.

¹⁸ Ivi, pp. 9-10.

¹⁹ Ivi, p. 147.

Il giorno dopo cominciò a correre la voce che nel mare verso Trieste ci era stato un combattimento tra i bastimenti nostri e quelli dei nemici, che nessuno sapeva nemmeno chi fossero, ed era morta molta gente; [...] ¹⁹

o come sorpresa ed interesse originati dall'ascolto di un racconto popolare, avventuroso, offerto dalla voce concitata di un anonimo soldato con espressioni linguistiche omologhe alle abitudini quotidiane del villaggio:

— Ve lo dico io in due parole com'è; — raccontava intanto l'altro soldato. — È come all'osteria, allorché ci si scalda la testa, e volano i piatti e i bicchieri in mezzo al fumo ed alle grida. — L'avete visto? Tale e quale! Dapprincipio, quando state sull'impagliettatura colla carabina in pugno, in quel gran silenzio, non sentite altro che il rumore della macchina, e vi pare che quel puf! puf! ve lo facciano dentro lo stomaco: null'altro ²⁰.

Dunque, sia la voce del narratore anonimo sia il complesso delle voci e dei punti di vista dei personaggi costituiscono parti integranti dell'impersonalità narrativa del romanzo, sono gli aspetti complementari della multiforme trama del racconto, del ritmo temporale unitario della vicenda. In sostanza, anche la intermittente ottica dello storico, anonimo e popolare, sia nelle descrizioni del paesaggio, sia nella costruzione delle similitudini (umanizzazione degli elementi naturali e riduzione animalesca dei gesti umani), sia nella resa degli avvenimenti decisivi, si adegua mentalmente ai numerosi livelli del filtro corale, quasi unità narrativa rifratta in molte ottiche. Il raggio della tensione narrativa non ha un'unica direzione di incidenza, ma si flette continuamente, si frange e si spezzetta ripetutamente in direzioni molteplici, animando e movimentando all'interno il tempo unitario del racconto, il presente che si ripete e che dura saldamente.

Rispetto a ciò, la storia è un evento percepito e tradotto dalla struttura corale, articolata, del presente narrativo. Gli avvenimenti che determinano i drammi dei Malavoglia non sono mai descritti, perché accaduti fuori di questo ritmo sincronico (il naufragio della *Provvidenza*, la morte di Bastiano, di Luca, il viaggio di 'Ntoni),

²⁰ Ivi, p. 145.

sono rivissuti e nominati nelle reazioni di quelli che sopravvivono, nella famiglia e nella comunità.

Tutti gli episodi convivono e rivivono come emozione corale, come unità mentale nella stessa misura di tempo, talora sono perfino anticipati (cfr. il preannuncio della morte di Bastiano) dal rapido commento del narratore anonimo che agisce nel racconto con la consapevolezza dell'epilogo. La vicenda non si sviluppa attraverso le azioni, attraverso i mutamenti drammatici e improvvisi, di cui pure è intessuta, ma si rigenera da sé, e si snoda fino alla fine (la conclusione è come una ripresa, come una conferma della vita che ricomincia, all'inizio della giornata) con la forza corale delle ottiche del presente, che ruotano attorno agli stessi centri di interesse. Pertanto, il livello narrativo dell'impersonalità si offre come dimensione cristallizzata, sincronica, dei rapporti fra individuo e ambiente, come percezione imparziale del raffronto tra tradizione e innovazione, non privilegia ipotesi di rottura e di continuità fra ieri e oggi. I segnali dell'estraneità, ottica corale e tempo unitario, esaltano una dimensione duratura di presente che accoglie le posizioni difensive, le resistenze e le diffidenze morali, contiene le rinunce silenziose, le scelte fatali, le ribellioni confuse ('Ntoni), conserva gli interessi, le opinioni pietose ed impietose. Riproduce l'anacronistica resistenza del passato (padron 'Ntoni) e ne segue la naturale estinzione, riconosce la ribellione inquieta ('Ntoni) e ne registra tanto la novità quanto la incertezza, la proiezione non chiara verso l'avvenire. Similmente riproduce la scelta fatale di Lia e non la giudica, descrive la faticosa salvezza di Alessi e non la esalta. L'imparzialità narrativa non si dissocia storicamente dal passato, ma lo contempla da lontano, non aderisce al futuro, ma lo percepisce alla medesima distanza: riproduce e dilata le maglie temporali del presente, individuando in esso la somma di lenti mutamenti parziali, il ritmo continuo di infiniti viaggi, di partenze (quella di 'Ntoni), di ritorni (quello di Alfio), di eventi e di avvicendamenti, che offrono i sintomi del mutamento, ma non alterano la fisionomia dello scenario:

E se ne andò colla sua sporta sotto il braccio; [...]. Soltanto il mare gli brontolava la solita storia lì sotto, in mezzo ai fariglioni, perché lì 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 Acì Trezza ha un modo tutto suo di brontolare, e si ricono-

sce subito al gorgogliare che fa tra queglii scogli nei quali si rompe, e par la voce di un amico²¹.

Attraverso questi, sia pur brevi, campioni di analisi si può avanzare l'ipotesi che il metodo della rappresentazione « dal vero », espresso formalmente dal tempo narrativo del presente, appare come il filtro entro cui si condensa la storicità dell'ottica verghiana. La problematica dei rapporti fra individuo e ambiente è infatti inserita nel piano di uno storicismo, per così dire, « scientifico », cioè entro un'ipotesi di continuità naturale fra passato e presente, che tende a privilegiare quest'ultimo come ambito del mutamento incessante. Ciò appare come il frutto di un positivismo perplesso, senza ottimismo e senza speranze: è cioè il frutto di un'ottica « scientifica » del presente, impersonale e problematica ad un tempo, specchio amaro delle tensioni sociali e ideali indotte dai mutamenti della storia.

²¹ Ivi, pp. 339-340.

GAETANO RAGONESE

L'EPILOGO DE *I MALAVOGLIA*
E L'EPILOGO DI *MADAME BOVARY*

Non intendiamo in questa sede fare un confronto fra i due grandi romanzi, *I Malavoglia* e *Madame Bovary*, che sembrano così diversi. Dovremmo molto di più estenderlo ai rapporti sottili ma verificabili tra Verga e Flaubert negli aspetti molteplici e complessi della loro poetica e della loro arte.

Diciamo pure poetica, perché entrambi sono stati nella narrativa europea i maggiori sostenitori ed artefici dell'impersonalità dell'arte¹. Se l'educazione letteraria del Flaubert è apparsa ad alcuni studiosi abbastanza « libresca », è molto più ricca ed armonica di quella verghiana, e conseguentemente molto più estesa ed approfondita ne è l'educazione romantica. Si confronti il fantasticare di Emma Bovary così drammatico e problematico (la sua « petite femme ») con quello sfuggente ed ambiguo della protagonista del *Marito di Elena*, pure concepita sotto l'influsso flaubertiano, per avvertirne la distanza di penetrazione e ricostruzione del dato interiore ed evidentemente di conquista di stile, di linguaggio. Nell'altro capolavoro *l'Education sentimentale* il quadro, la visione storica si allargano e si approfondiscono, sì che Federico Moreau non si può dire il protagonista del romanzo (accanto a Federico c'è madame Arnoux ed altri personaggi con talora uguale ampiezza e rilievo, e c'è il popolo di Parigi). Vi sono anche nel romanzo quegli ambienti di eleganza,

¹ Il Verga giunge in modo autonomo e originale, attraverso un lungo e travagliato itinerario che va dai romanzi giovanili alla sua conversione letteraria, alla poetica dell'impersonalità dell'arte formulata dallo scrittore nella lettera al Farina apparsa per la prima volta nel febbraio 1880. Sappiamo che la *Correspondance* di Flaubert comincia ad essere pubblicata nel 1884. Tuttavia alcune idee dichiarate dal Verga, in fatto dell'impersonalità, corrispondono (anche con termini analoghi) a quelle flaubertiane che dovevano in un modo o in un altro essere conosciute dal Verga e dal Capuana.

squisitezza e corruzione che furono solo un'ambizione lungamente perseguita dal Verga scrittore (anche se oggi si dà maggiore rilievo ad alcuni tratti dei *Drammi intimi* e dei *Racconti del capitano d'Arce*). Il Verga non avrebbe concepito e scritto libri come *Salammbô* e la *Tentation de Saint Antoine*, l'uno con quel gusto dell'esotico, con quel fascino dell'Oriente, con quella ricchezza (e sforzo) di cultura, l'altro con quella rievocazione (fascinosa per Flaubert) di miti e di leggende che vi si affollano, conservando anche questa volta il senso del vuoto (*le vide*), che è anche, sia pure diversamente, dello stesso Verga.

Uguali anche se autonome sono d'altra parte nel Verga alcune delle istanze romantiche o meglio romantico-realistiche espresse mirabilmente dal Flaubert più che dagli altri scrittori del tempo: « Les soupirs au clair de lune, les longues étreintes, les larmes qui coulent sur les mains qu'on abandonne, toutes les fièvres de la chair et les languers de la tendresse... »², che il Flaubert attribuisce con dolente ironia alla Bovary, appartengono a lui stesso insieme al sarcasmo durissimo verso i piccoli borghesi imbecilli, verso la mediocrità esasperante dell'esistenza. Questi languori, questi abbandoni, la voluttà stessa del fantasticare si ritrovano nella *Education* con maggiore finitezza e squisitezza, nella prospettiva storica del nuovo romanzo, e sono ripresi dal Verga giovanile (ed oltre) senza poter dire se e quanto lo scrittore siciliano abbia effettivamente seguito l'esempio (e gli esempi) dello scrittore francese, quando si fanno risalire, come riteniamo, agli stessi romanzi della sua adolescenza nei modi provvisori e spesso grezzi che conosciamo³. Non si può tuttavia non concludere che il Verga, nel liberarsi dal suo fervido e tumultuoso romanticismo giovanile, abbia dovuto battere la strada del Flaubert, rifare un po' la stessa esperienza. Alcune situazioni più romantiche saranno le stesse: vagheggiamento di amori di principesse o di cortigiane illustri, ammirazione estatica di calessi profumati ove si trovano donne eleganti e aristocratiche, contemplazione immota di fine-

² Citiamo da FLAUBERT, *Oeuvres*, vol. I, *Madame Bovary*, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris, 1951, p. 379.

³ Rimandiamo al nostro studio, «*I Carbonari della montagna*» ovvero degli *incunaboli verghiani*, (che fa parte del volume G. RAGONESE, *Interpretazione del Verga*, Roma, 1977) e all'altro studio *Quello che resta di «Amore e patria»*, in *I romanzi catanesi di G. Verga*, Fondazione Verga, Catania, 1981. Cfr. anche C. MUSUMARRA, *Vigilia della narrativa verghiana*, Catania, 1971 (la prima edizione è del 1958).

stre illuminate dietro cui si muovono ombre misteriose, le ombre della donna idoleggiata.

La tesi di un Verga artista, barbaro, istintivo, di un Verga anti-letterario, anche se si voglia badare soltanto alla rappresentazione del mondo popolare della sua opera maggiore, è oggi da rifiutare. Non diremmo neppure che alle radici della sua formazione letteraria si debba ritrovare una « fortunata ignoranza », quale asserita dal Sapegno (dietro un po' le osservazioni del Russo) e da altri studiosi, non escludendo affatto l'appartenenza del Verga, dico scrittore, alla Sicilia. In ogni caso il Verga appare oggi a studiosi di diversa provenienza ideologica e metodologica uno scrittore ben consapevole dei mezzi della sua arte (basti pensare alla sua vigile attenzione ai problemi tecnici fin dalla sua opera giovanile). La sua formazione artistica anche se personalissima (e non certo libresca) si alimenta di una tradizione letteraria sempre più cospicua ed autorevole che va dai « catanesi » ai più grandi scrittori del suo tempo (nell'ambito della narrativa di sua conoscenza). Tra questi scrittori il Flaubert (accanto alla lezione del Manzoni dei *Promessi Sposi*) occupa un posto ben rilevante, determinante direi, non tanto per le derivazioni (anche quando sono evidenti) nell'opera verghiana da *Madame Bovary* e dalla *Education sentimentale* e da altri suoi scritti, ma per quanto appartiene alla formazione artistica del Verga, alla formazione del suo linguaggio.

Il Flaubert è stato per il Verga maestro di stile, nel senso dato dal De Sanctis, il cui insegnamento egli aveva dovuto apprendere con l'ausilio (e senza) del Capuana. Del resto lo stesso Flaubert nel volere cogliere fra le tante espressioni, « con travaglio atroce », « le mot juste », « le mot unique », nel cercare ad ogni costo « le mot collant sur l'idée », afferma quasi desantisticamente che l'idea non esiste che in funzione dello stile, anzi precisa che « la forme sort du fond, comme la chaleur du feu ». Con una sorta aggiungiamo di misticismo estetico⁴, che non si può negare al Capuana teorico e critico e neppure allo stesso Verga (non pensiamo soltanto alla lettera al Farina).

⁴ Lo dichiara lo stesso Flaubert, senza però rifiutarne le ragioni esistenziali. Cfr. FLAUBERT, *Correspondance*, vol. III, p. 16 e sgg. Ci riferiamo all'edizione della *Correspondance* pubblicata a Parigi presso l'editore Conard negli anni 1926-33.

Lo stile è il modo assoluto di vedere le cose, afferma il Flaubert. Soltanto allora le cose prendono la loro verità universale, tanto più quando sono banali, insignificanti. Vi sono, egli dice, « in ciascun oggetto banale storie meravigliose. Ogni pietra del lastricato di una via ha forse il suo sublime »⁵. A sua volta il Maupassant dichiara: « La moindre chose contient un peu d'inconnu. Trouvons-le »⁶. « Le impressioni più profonde [...] ci vengono dai drammi modesti, di tutti i giorni, in mezzo ai quali viviamo senza accorgercene », asserisce il Verga con quella partecipazione umana che noi tutti riconosciamo o dovremmo riconoscere; e aggiunge subito dopo « sinchè un osservatore potente non ci aiuti a penetrarli »⁷. L'osservatore potente è nel pensiero del Verga lo scrittore, l'artista, che è evidentemente lo stesso Verga. Ma è anche — sappiamo — il Flaubert.

Né è da dirsi che i drammi modesti di tutti i giorni siano ignorati dal Flaubert durante la composizione di *Madame Bovary*: « ho avuto compassione di una quantità di cose di cui non si commuovono le persone *sensibili* » (il corsivo è nostro); così l'autore di *Madame Bovary* concludeva: « Se la Bovary vale qualche cosa, questo libro non mancherà di cuore », di cui pare egli diffidava (altrove sempre nella *Correspondance*: « Il cuore! ecco una parola funesta... »)⁸. Il termine è qui, ci sembra, appositamente adoperato dallo scrittore per indicare gli strati insondabili del cuore, le inesplicabili passioni umane. La scienza del cuore umano sarà il frutto della nuova arte, dichiarava un po' semplicisticamente il Verga nella lettera al Farina (in tutte e tre le redazioni). Il suo insegnamento, osserva giustamente lo Spinazzola⁹, vale, nel credo verista del Verga, « a rappresentare con scrupolosa verità — impersonalmente — le manifestazioni esterne degli sconvolgimenti passionali » (nel rapporti con gli altri uomini, nell'ambito di una determinata società). Ciò accade

⁵ *Correspondance*, vol. I, p. 260.

⁶ GUY DE MAUPASSANT, *Preface à Pierre et Jean*, Paris, 1949, p. 20. La Pozzi, commentando ampiamente la prefazione del Maupassant, ha fatto presente che lo scrittore francese attribuisce all'insegnamento del suo maestro, il Flaubert, quella che egli dichiara « scoperta originale di tutta la realtà ». Cfr. M. POZZI, *Flaubert - La formazione letteraria*, Milano, 1940, p. 205.

⁷ Cfr. G. VERGA, *Lettere al suo traduttore*, a cura di F. Chiappelli, Firenze, 1954, p. 52 (la lettera al Rod è del 7 aprile 1882).

⁸ *Correspondance* cit., vol. II, p. 407.

⁹ V. SPINAZZOLA, *Verismo e positivismo artistico*, in « Belfagor », vol. XXV, 1970, pp. 247-276 (ristampato nel volume *Verismo e positivismo*, Milano, 1977).

— precisiamo — al Verga, come al Flaubert, in virtù della forza interna dello stile, con l'ausilio necessario dell'osservazione potente divinatoria delle cose, degli accadimenti umani.

Il primo incontro del Verga con il Flaubert di *Madame Bovary* risale all'incirca al 1874. È stato un incontro difficile, se nella lettera al Capuana¹⁰ dello stesso anno dava sul romanzo un giudizio severo. Doveva, ci sembra, rimanere perplesso verso quel « sublime d'en bas », così congeniale al Flaubert di *Madame Bovary* (come ad esempio di *Salammbô*), quando abbia l'impronta, diciamo pure, la suggestione del vero: « L'ignoble me plaît; c'est le sublime d'en bas. Quand il est vrai, il est aussi rare à trouver que celui d'en haut ». Vi sono in lui dice lo stesso Flaubert nella *Correspondance* « littérairement parlant deux bonshommes distincts: un qui est épris [...] de lyrisme, de grand vols d'aigle, [...] un autre qui fouille et creuse le vrai tant qu'il peut, qui aime à accuser le petit fait aussi puissamment que le grand »¹¹.

È stato osservato di recente che alcuni luoghi del romanzo avevano fin da allora colpito l'immaginazione artistica del Verga, riflettendosi in seguito nel *Marito di Elena* ed anche in *Rosso Malpelo*. Non saremmo però lontani dall'avvertire nel noto giudizio dello scrittore una polemica contro se stesso, contro la sua opera giovanile (e la società che vi era riflessa). Le passioni esagerate e fittizie, gli eroi giovanili fiacchi e irresoluti e conseguentemente scettici e frustrati, con tutte le loro contraddizioni sentimentali romanzesche, anche quel « realismo dei sensi » (non certo approfondito) che Verga rimproverava a Flaubert di *Madame Bovary* giungono al loro compimento (e dissoluzione) in *Tigre reale* ed *Eros* alla cui composizione nel 1874 egli attendeva con fervore ed impegno. *Nedda* significava allora nella coscienza dello scrittore soltanto una parentesi, un episodio della sua esperienza giovanile. Il lieto fine, se così può chiamarsi, di *Tigre reale* viene a mancare nella prima redazione del romanzo illustrata egregiamente dalla Verdirame¹² (mancano anche gli aspetti domestici), e non si ripresenta in *Eros*, che si conclude con il suicidio del

¹⁰ G. VERGA, *Lettere a L. Capuana*, a cura di G. Raya, Firenze, 1975.

¹¹ *Correspondance* cit., vol. II, pp. 343-344.

¹² Cfr. R. VERDIRAME, *Le due redazioni di « Tigre reale »*, in *I romanzi fiorentini di G. Verga*, Fondazione Verga, Catania, 1981.

marchese Alberti. Nonostante il rumoroso colpo di pistola con cui si suggella romanzescamente *Eros*, il suicidio del protagonista ha un significato molto più complesso di quanto alcuni studiosi anche di recente hanno riconosciuto.

Alcune analogie si possono riscontrare tra i due ultimi romanzi giovanili del Verga e l'*Education sentimentale* e la stessa *Madame Bovary*, anche se appaiono contaminati con altri esempi ancora prediletti dalla narrativa italiana come dalla narrativa d'Oltrealpe, da come è stato osservato, *Monsieur de Camors* del Feuillet, e, riferendoci pure a *Tigre reale*, da *Fanny* del Feydeau (l'uno e l'altro scrittore ben noti in quel periodo in Italia). Rispetto ai precedenti romanzi si accentua lo sforzo di obiettivazione perseguito dal Verga, nel quale è possibile rintracciare la presenza del Flaubert, maggiormente che in *Tigre reale* in *Eros* (manca del tutto l'autore confidente), con risultati d'arte che si debbono giudicare discordanti. A proposito di *Madame Bovary* il Verga riconosceva nella lettera al Capuana che « ci sono dettagli, una certa bravura di mano maestra da cui c'è molto da imparare ». E molto dovette imparare nel passaggio dal « dilavato bozzetto marinaresco », *Padron 'Ntoni*, alla composizione dei *Malavoglia*.

Chi legga per la prima volta *Vita dei campi* avverte subito la distanza d'arte che sembra incolmabile tra le novelle della raccolta (soprattutto le più grandi) e tutta la sua esperienza giovanile (vi includiamo anche *Nedda*). D'altra parte riteniamo ancora che i racconti di *Vita dei campi* sono lo sbocco necessario dei romanzi giovanili (particolarmente proprio di *Tigre reale* e di *Eros*). Sono rifiutati dallo scrittore accanto agli esempi dei manzoniani gli esempi dei « realisti minori » francesi, ai quali si opponeva pure il Capuana, polemizzando contro i critici e i letterati italiani, che confondevano Zola oppure Flaubert con Champfleury (al Capuana si deve l'insegnamento di Balzac in Italia). Ancora più risolutamente del Capuana il Verga gli scriveva: « *L'Histoire d'une Parisienne* [...] con tutto il rispetto dovuto a Feuillet è una di quelle cose che vi riconciliano col *Marito di Elena* » (non era soddisfatto del nuovo romanzo) [...] Non mi accusate di incontentabilità. Anche il Daudet col suo *Numa Roumestan* non mi contenta, ma proprio no! Uno solo ci fa cascare la penna di mano, Zola! ».

Lo Zola, aggiungiamo, soprattutto dell'*Assommoir*¹³. Nell'*Assommoir* il Verga aveva dovuto ammirare il vigore con cui lo scrittore aveva adoperato il gergo parigino o meglio frammischiato il linguaggio letterario con il gergo di Parigi, raccogliendolo dalle viuzze popolari della grande città francese. Lo stesso proposito era stato enunciato o sembra essere stato enunciato dallo stesso Verga nella lettera al Farina: « Io te lo ripeterò », dichiarava il Verga a proposito dell'*Amante di Raja* e successivamente dell'*Amante di Gramigna* nelle due redazioni dell'80 e del '97, « così come l'ho raccolto pei i [pei] viottoli dei campi, press'a poco con le medesime parole semplici e pittoresche della narrazione popolare ».

Grande è l'ammirazione del Verga verso Zola che già considerava l'anno successivo alla lettera a Capuana su *Madame Bovary* « il più originale dei romanzieri viventi ». Ma vi si frammischiano fin da principio delle perplessità, delle riserve non solo verso alcuni suoi romanzi, *Il fallo dell'abate Mouret* e *La fortuna dei Rougon*, con cui si inizia il ciclo dei *Rougon Macquart*, o anche verso i suoi scritti teorici e critici raccolti nel volume *Il romanzo sperimentale*. Scrivendo al Torraca in seguito al suo articolo sui *Malavoglia*, il Verga ritiene che nella « obbiettività efficacissima della rappresentazione artistica, Zola istesso, così grande e potente, ha della debolezza pel gusto *colorista* [...], per la sua mirabile abilità di descrizioni ». Il pessimismo del Verga tiene distante lo scrittore dal messaggio sociale dello Zola, ma non meno la sua concezione dell'arte pura e disinteressata, la fedeltà all'obbiettività assoluta della rappresentazione artistica, al principio di un'opera d'arte che nasca o sembra essere nata da se stessa (con oscillazione di espressione, ma non di giudizio). Ribadendo quel principio con nuove argomentazioni, auspica che il romanzo « arrivasse a non portare il nome del suo autore, si affer-

¹³ G. VERGA, *Lettere a L. Capuana* cit. (la lettera è del 30 luglio 1881). Scrivendo al Cameroni nel 1888 anteponeva sempre l'*Assommoir* a tutti i romanzi dello Zola, ma collocava subito dopo l'*Assommoir* il suo nuovo romanzo, *La terre*, e lo giudicava « uno stupendo studio di costumi » (nonostante « qualche esagerazione »). Osservava anche « più sto qui in mezzo ai contadini e viù trovo meravigliosamente esatte le dipinture che ne fa lo Zola ». Il giudizio del Verga sui contadini non è distante da quello dello Zola, quando egli li vede da vicino, come fa dopo *I Malavoglia*. Il naturalismo zoliano si fa allora più operante (attendeva alla composizione di *Mastro don Gesualdo* che uscirà in volume nel 1889). Nè d'altra parte escluderei l'ipotesi da me già affacciata che lo scrittore francese in *Germinal* riecheggia talora il verismo del Verga della *Libertà*.

masse da sè, 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 popolare »¹⁴.

Già il Flaubert, il grande assertore dell'opera d'arte compiuta in sè stessa, indipendente dal suo autore, concludeva che l'artista deve fare credere alla posterità ch'egli non sia vissuto¹⁵. L'uno però (il Flaubert) voleva che l'Arte, come Dio nello spazio, deve restare, nella sua completezza, come « sospesa nell'infinito », l'altro invece (il Verga) auspicava che essa (e precisamente il romanzo) si richiama alle forme schiette della poesia popolare (il nostro discorso si rivolge anche qui particolarmente ai *Malavoglia*). L'Arte comunque ha, per il Verga come per il Flaubert, in se stessa qualche cosa di assoluto. Sappiamo che in quel periodo di maggiore fervore artistico del Verga, della sua pienezza umana e poetica, la fortuna di *Madame Bovary* si diffondeva, s'imponeva in Italia presso i critici e i letterati, specialmente dopo la morte dello scrittore. Nella lettera al Cameroni del 2 giugno 1881 (successivamente alla lettera al Torraca) il Verga replicava all'entusiastico consenso del Cameroni verso Jules Vallès, l'autore dei *Refrattari*: « Tu hai un bel dire, Vallès non mi commuove mai e la sua forma letteraria non mi seduce affatto ». Vi è una divergenza di fondo sulla concezione e sui modi dell'arte tra il Verga e il Cameroni, pure legato a lui da vincoli di amicizia e che era stato attento e affettuoso censore di *Eros* e dei *Malavoglia*. E il Verga aggiunge subito dopo nella stessa lettera, che sembra quasi una palinodia di quella del 1874: « Flaubert nel *Bouvard et Pécuchet* » (pubblicato postumo nel 1881) « con l'assenza completa di intrigo, di dramma, di aspetti, quasi anche di descrizione secco e tranquillo, mi afferra invece pei capelli »¹⁶.

¹⁴ Lettera a Francesco Torraca, 12 maggio 1881, ristampata di recente da E. GHIDETTI, *Verga. Guida storico-critica*, Roma, 1979. Il Verga aveva affermato, scrivendo al Capuana il 19 febbraio 1881, l'ideale (lo chiamava una sua « vecchia fissazione ») d'indipendenza dell'opera dall'autore, con maggiore efficacia forse, ma senza richiamarsi all'epopea dei rapsodi, alla poesia popolare. Diversamente invece nella lettera sempre al Capuana del 24 settembre 1882, su cui rimandiamo alle perspicue, puntuali osservazioni del Bronzini, *Componente siciliana e popolare in Verga*, in « *Lares* », 3-4, 1975. Dobbiamo però concludere che un « artificio (il corsivo è nostro) voluto e cercato » dall'autore per « evitare ogni artificio letterario » è quanto il Verga si propone — sappiamo — con l'irripetibile narrazione popolare dei *Malavoglia*.

¹⁵ *Correspondance* cit., vol. II, p. 379.

¹⁶ Cfr. G. VERGA, *Lettere sparse*, Roma, 1979. La Finocchiaro Chimirri ha rac-

Nel gennaio dello stesso anno erano usciti *I Malavoglia*, nell'anno successivo era pubblicato *Il marito di Elena* (composto in gran parte prima, secondo il Musumarra). Vogliamo qui osservare che la novella *Il come, il quando ed il perché*, pubblicata nella seconda edizione di *Vita dei campi*, deve precedere il 1880, se la sua composizione è da collocarsi, quando il Verga interruppe il capolavoro (portava ancora il titolo di *Padron 'Ntoni*) e scriveva invece il *Marito di Elena*. In questa novella la figura della signora Rinaldi richiama superficialmente gli slanci, le aspirazioni, gli abbandoni della signora Bovary. La stessa superficialità è da dirsi per Polidori e gli altri personaggi del racconto. Non vale ad animarli, è stato osservato giustamente, « la vaporosità e l'enfasi combinate insieme »¹⁷. Ma importa qui fare notare ancora una volta l'interesse del Verga verso *Madame Bovary*, l'interesse verso il linguaggio, l'arte del Flaubert, da *Madame Bovary* e dalla *Education sentimentale* a *Bouvard et Pécuchet* che aveva colpito profondamente il Verga per il suo fare « secco e tranquillo ». Si badi ancora che il Verga, protestando in una lettera al De Roberto del 1888 contro l'accusa che i naturalisti « veggono nero », si richiama all'ideale artistico perseguito e portato alla sua perfezione dal Flaubert: « L'ideale [d'arte] sarebbe di mettere in piedi des bons-hommes, come diceva Flaubert vivi e veri e perciò senza lisciarli e accomodarli ad immagine e similitudine dello scrittore »¹⁸.

Dalla lettera al Cameroni (come dalle altre su riferite) si evidenzia il proposito di un'arte che sia più rigorosamente impersonale che negli stessi *Malavoglia*, ove al coro trasmutabile in mille guise si unisce e si differenzia la voce dell'autore; e ad essa lo scrittore volle sempre adeguarsi dalle *Rusticane* a *Mastro don Gesualdo* ed oltre. Questo proposito viene a mancare nel *Marito di Elena*, senza però l'inconsistenza di *Il come, il quando ed il perché*.

colto in questo volume le lettere che non figurano in raccolte organiche (quali le lettere d'amore, le lettere al Capuana e quelle al Rod), che la studiosa aveva registrato assieme alle altre nel *Regesto delle lettere a stampa di G. Verga*, Catania, 1977. Un'altra fatica meritoria della Finocchiaro per la conoscenza non solo dell'epistolario del grande scrittore siciliano.

¹⁷ Cfr. E. BONORA, *Le novelle milanesi del Verga*, in « Giorn. stor. della lett. italiana », vol. CCI, 1974, p. 196.

¹⁸ Cfr. G. VERGA, *Lettere sparse*, cit. (la lettera è del 18 agosto 1888). Anche altrove il Verga si riferisce al Flaubert, ad es. ancora al Cameroni che aveva recen-

Molto si è detto sul *Marito di Elena* e le conclusioni che se ne sono date sono diverse¹⁹. Quanto si dice « bovarysimo » resta a nostro avviso il nucleo centrale del romanzo o meglio l'ambizione perseguita dal Verga di riprendere e rinnovare il motivo giovanile conclusosi con *Tigre reale* ed *Eros*. Il protagonista del romanzo è un debole, come gli eroi giovanili. Per questa ragione egli si può dire un vinto, lasciandosi travolgere quasi senza opporre alcuna resistenza alla fiumana della vita: « la fiumana della vita li ripigliava e li allontanava sempre più »²⁰. La tragedia romantica realistica dell'amore è il grande tema di *Madame Bovary*. L'amore è la musa discreta, la più patetica dei *Malavoglia*. La grandezza dei *Malavoglia* è anzitutto nella rappresentazione, nell'evocazione del mondo elementare che è quello della sua Sicilia; l'originalità più autentica è nei modi, nella struttura, di una singolarissima narrazione popolare cui più degli altri scrittori del realismo e naturalismo d'oltre Alpe ha contribuito il Flaubert maestro di stile nel senso su indicato. Non diciamo lo stesso per il *Marito di Elena*, pure molto più vicino nella materia borghese e nel tema dell'amore a *Madame Bovary*.

Dopo queste premesse, possiamo ora muovere a dare le ragioni del confronto fra l'epilogo dei *Malavoglia* e l'epilogo di *Madame Bovary*.

sito l'altro suo grande romanzo, *Mastro don Gesualdo*. Osserviamo che nella lettera su citata al De Roberto il Verga dichiara che « la rappresentazione dell'osservazione psicologica è la cosa che ha maggiore importanza artistica e più efficace », lo strumento per il Verga indispensabile — aggiungiamo — per rappresentare artisticamente le creature dei ceti elevati, senza che vi si sovrapponga (nel suo proposito) la persona dell'autore, sì da anteporre decisamente, d'accordo con il De Roberto, Bourget a Stendhal (poco ammirato del resto dallo stesso Flaubert).

¹⁹ Un confronto minuzioso e in buona parte accettabile è stato fatto di recente tra *Il marito di Elena* e *Madame Bovary*, da M. Dillon, in « Sigma », vol. X, 1977, pp. 113 e sgg. È però da osservare che la composizione del *Marito di Elena* precede (in gran parte), a quanto asserisce il Musumarra, quella dei *Malavoglia*, il cui mondo è molto più complesso (e drammatico) di quanto supponga la Dillon. In ogni caso noi non abbiamo voluto « coinvolgere », « sulla base d'un confronto fra Emma Bovary ed Elena » (il confronto fra i due romanzi è stato da noi fatto in uno studio, *Verga e Flaubert*, che risale al 1940) « l'intera produzione verghiana come esperienza di mancato romanticismo ». Abbiamo sempre ritenuto che quanto diciamo romanticismo non si disgiunga nel Verga più grande dal suo verismo.

²⁰ Al contrario dei grandi vinti verghiani. Ma vi è una fermezza disperata nell'atto vendicatore (e subitaneo) con cui si conclude il romanzo, e che riscatta in qualche modo il personaggio fino allora debole e irresoluto (ad esso il Verga voleva dare maggiore dignità che il Flaubert a Carlo Bovary).

Il giovane 'Ntoni è il protagonista dell'ultima pagina dei *Malavoglia*. Potremmo dire che l'attenzione del Verga dalla fine del capitolo X si sposta da padron 'Ntoni, il custode — è stato ben detto — della casa del nespolo nei suoi valori anche riposti ed ancestrali, a 'Ntoni, che si oppone ad essa nella ricerca di nuovi valori e di nuove verità di cui non riesce mai ad essere possessore, senza mai disconoscere l'eticità dei Malavoglia (l'attestano gli altri Malavoglia, vi si oppone la durissima economicità di Aci Trezza). La storia di 'Ntoni s'impone da quando egli ritorna in paese lacero e pezzente: « Se fosse stato vero che tornava ricco, i danari non avrebbe avuto dove metterli, tanto era lacero e pezzente ». Il commento pungentissimo di Aci Trezza non abbassa la figura di 'Ntoni, ma rende più intensa quella sua ricerca inutile e disperata (ormai) nella sua coscienza di trovare fortuna altrove, nel mondo vasto e lontano. L'elemento determinante del dramma di 'Ntoni (e degli altri Malavoglia) non è quello economico. 'Ntoni non ha saputo dare con precisione una risposta alle parole del nonno: « Ricchi! diceva, ricchi! E che faremo quando saremo ricchi? ». Ma risponde senza ambagi, quando la sua condizione di uomo è paragonata a quella della passera: « Io non sono una passera. Io non sono una bestia come loro! [...] Io non voglio vivere come un cane alla catena ... ». Né vuole saperne di tutti i proverbi asseriti dal nonno, in cui sarebbe racchiuso il sapere degli antichi, rifiutando anche quello più appartenente al credo della casa del nespolo: « Ad ogni uccello, suo nido è bello ». Nell'altro grande colloquio sono riconosciute infatti da 'Ntoni le condizioni tragiche dell'esistenza umana (non soltanto quelle dei Malavoglia), la sorte immutata e spietata. Il colloquio tra i due grandi antagonisti si chiude con questa interrogazione che è da dirsi leopardiana: « E poi? quando avrete la casa? e quando avrete la barca? E poi! ... ».

Gli elementi costitutivi del dramma di 'Ntoni, in cui consiste secondo l'autore il nodo stesso dei *Malavoglia*, sono dati dalla « vaghezza dell'ignoto » o dalla « brama di meglio » o dalla « curiosità di conoscere il mondo » raffigurato come un pesce vorace: « il mondo da pesce vorace com'è, se lo ingoiò, e i suoi più prossimi con lui ». Questa immagine del pesce vorace non è solo nel passo di *Fantastiche* commentato dal De Meijer; si ripete ad esempio all'inizio del capitolo X dei *Malavoglia*, ove il pesce vorace è il mare quando era cattivo: « quando il mare era cattivo, e voleva inghiot-

tirsi in un boccone, loro, la *Provvidenza* e ogni cosa». E più drammaticamente nell'episodio della tempesta dello stesso capitolo: «le onde, quando passavano vicino alla *Provvidenza*, luccicavano come avessero gli occhi e volessero mangiarsela» (e ancora: «sul mare che gli urlava sotto e se lo voleva mangiare»).

In *Fantasticheria* il mondo aristocratico configurato dalla presenza di una elegante e giovane amica dello scrittore confluisce nel mondo plebeo, quello dei *Malavoglia*, sfumandone e alleggerendone la materia drammatica, le immagini, i nodi del linguaggio. Ma l'immagine congeniale al Verga del mondo come pesce vorace (e vi sono le insidie del gambero e del coltello del palombaro) annuncia, assieme alla immagine delle formiche (nell'ambivalenza del suo significato), la conclusione drammatica della storia dei *Malavoglia*. Il Verga di *Fantasticheria*, che aveva vagheggiato di rasserenare se stesso nella contemplazione e nella rappresentazione del mondo semplice e inalterato degli umili, ha scorto nelle loro tenaci affezioni una « fatale necessità ». La storia dei *Malavoglia* si allarga — sappiamo — nella lettera a Salvatore Paola Verdura e nella prefazione dei *Malavoglia*, ove lo scrittore inserisce il progresso (che d'altra parte non nega) nel ciclo dei vinti. Fra i vinti si colloca lo stesso Verga, che si raffigura nell'*Uomo di lusso*, « l'artista, che crede di seguire il suo ideale seguendo un'altra forma dell'ambizione ». Molto si è discusso e si continua a discutere sulla prefazione dei *Malavoglia*; ma non meno significativa, ci sembra, quella inedita, ove dalla « fantasticheria » si sale alla « processione fantasmagorica »: « Di fantasticheria in fantasticheria tutta questa gente che si travaglia ancora col pensiero, che si agita e vive, vi sfila davanti, per le vie buie, come in un giorno di festa, in una processione fantasmagorica... ». Questa processione fantasmagorica è detta nella lettera al Paola « una specie di fantasmagoria della lotta per la vita [...] che si presta a mille rappresentazioni del grottesco umano » (il « grottesco triste », direbbe il Flaubert).

La prefazione inedita, che forse per questa ragione il Verga non fece pubblicare, è decisamente autobiografica: « Avete cercato tutto cotesto movimento, e cotesta vita che tace attorno a voi, perché li sentite dentro di voi ». Vi si riflette apertamente lo spirito tormentato del Verga, e anche con una certa sovrabbondanza: « Davanti alle scintille del vostro sigaro allora passano in rivista dei visi

pallidi o accesi, che cercano qualche cosa, sempre »... (l'immagine « davanti alle scintille del vostro sigaro », è da riferirsi alla persona stessa dell'autore). Il cercare qualche cosa sempre, se appartiene allo stesso Verga, si ritrova nell'opera matura, l'abbiamo visto in modo fuggevole ed ambiguo nella figura di Elena e si ripropone con ben altra energia di linguaggio nel più grande dei personaggi verghiani: « Sempre in moto, sempre affaticato, sempre in piedi, di qua e di là, al vento, al sole, alla pioggia: colla testa grave di pensieri... » (ci riferiamo a Gesualdo). « Questo cercare » è proprio del giovane 'Ntoni, il personaggio più autobiografico dei *Malavoglia*, l'erede si può dire degli eroi giovanili del Verga. Il Verga presta molto di se stesso, quanto vi è nel suo animo di più recondito e di più sofferto a questo umilissimo personaggio.

C'è un passo nella *Education sentimentale* che ha dovuto fare meditare il Verga nello svolgere la storia, la educazione sentimentale di *Eros*, restringendola appositamente (ma impoverendola) alle vicende, alla persona di Alberto: « Il voyagea [...] Il revint. Il frequenta le monde, et il eut d'autres amours encore... ». Il Verga l'ha dovuto tenere presente in quel viaggiare, vagabondare, negli amori mondani di Alberto Alberti²¹. La situazione dell'eroe giovanile del Verga, che si presenta nell'ultima parte del romanzo « tormentato dalla febbre del movimento, perseguitato dalla noia dappertutto », è fittizia e romanzesca. Ma proprio in quest'ultima parte la storia di Alberto prende il suo significato. Resta una aspirazione dolorosa quel tentativo di rigenerazione e di purificazione mediante il sentimento domestico in cui egli cerca rifugio e protezione sposando Adele: « Non è solo amore il mio: sembrami che tu faccia parte di me, della mia casa, del mio nome. Tu sei la continuazione di mia madre, e mi è dolce chiamarti col suo nome ». Sono le parole più alte che il Verga fa pronunciare all'ultimo dei suoi eroi giovanili. « La scienza della vita sta nel semplificare le umane passioni, e nel ridurle alle proporzioni naturali », dichiara ancora lo scrittore attri-

²¹ Cfr. FLAUBERT, *Oeuvres*, ed. cit., vol. II, *L'Education sentimentale*, p. 448. Subito dopo il passo citato segue l'ultimo incontro di madame Arnoux con Federico Moreau. Del grande episodio le parole che il Verga fa pronunciare alla contessa Armandi (la donna che Alberto aveva ideoleggiato) sembrano quasi un commento ironico: « Gli amici che invecchiano lontano non dovrebbero rivedersi giammai ». Improntato invece dal grande realismo di *Mastro don Gesualdo* è l'incontro dopo molti anni tra Bianca Trao e il barone Rubiera.

buendo siffatto giudizio al suo personaggio. Il che non riesce ad Alberto Alberti, ma non sappiamo fino a qual punto riesca al Verga scrittore. La verità è che una vita calma e serena, circoscritta ad un orizzonte limitato è vagheggiata dal marchese Alberti, confacendosi alla stanchezza dell'abulico, scettico personaggio che sembra portare il peso delle illusioni degli altri protagonisti giovanili: ecco la sua educazione sentimentale. Il marchese Alberti non conclude, non risolve mai il suo dissidio, se non uccidendosi. Tristissima è l'ultima pagina che precede il rumoroso colpo di pistola, dove sono ricercati toni cupi, gelidi, che si adeguano o vogliono adeguarsi allo stato d'animo del protagonista. C'è qualche cosa di somigliante tra la fine tragica del marchese Alberti e il giovane 'Ntoni. Entrambi, anche se provenienti da un'esperienza diversa e con ben altri risultati d'arte, devono riconoscere per sempre perduta quella verità domestica che l'uno aveva conosciuto fuggevolmente e l'altro aveva rifiutato. La storia del marchese Alberti ci aiuta a intendere la storia del giovane 'Ntoni.

I temi del viaggiare, del vagabondare, delle partenze e dei ritorni quali il Flaubert aveva presentato nel passo della *Education sentimentale* non si trovano solo in *Eros* o anche in *Tigre reale* (molto più nella sua prima redazione che nel testo definitivo). Questi temi sono ripresi e hanno il loro sviluppo d'arte nell'opera matura. Una novella del Verga prende il titolo di *Vagabondaggio* ed è forse la più significativa della raccolta omonima di cui fa parte. Lo stesso Verga si dichiarava « incriminato di vagabondaggio al morale e al fisico », in una lettera ad una sua ammiratrice²². Ma importa qui notare che « le irrequietudini del pensiero vagabondo », asserite dallo scrittore in *Fantasticherie*, sono espresse particolarmente nella storia di 'Ntoni. Proprio i punti salienti della storia di 'Ntoni, che coincidono con quelli dei Malavoglia, sono costituiti dalle sue partenze e dai suoi ritorni. Il motivo centrale del romanzo non è soltanto quello della fedeltà o infedeltà alla casa, dello stesso (diremmo con Pirandello) richiamo alle origini, e tanto meno dell'ideale dell'ostrica. Neppure potremmo guardare in modo preminente, o quasi esclusivo, come è stato fatto da alcuni studiosi, all'economicità del mondo di Acì Trezza. Ritroviamo con lo

²² La lettera a Maria Brusini è del 28 ottobre 1889, in « L'Italia letteraria », 28 aprile 1929.

Hempel²³, nella coralità, nel ritmo circolare del romanzo i due grandi temi dell'esodo e del ritorno, l'uno non meno drammatico dell'altro. Vi si legano tanti altri temi minori; tra essi forse il più significativo è quello di comparire Alfio, col suo carro, in giro per le vie del « mondo ». Un viaggio più lontano di Trieste e di Alessandria d'Egitto, dal quale non si ritorna più, è quello di padron 'Ntoni. La morte di padron 'Ntoni solo nell'ospedale, ove ha voluto essere portato, è la pagina più tragica del romanzo, in quel suo cordoglio senza parola, in quel riso « che vi rimane fitto nel cuore come un coltello ». Il cordoglio, il riso di chi ha visto crollare l'edificio della sua morale, venendo meno il sapere degli antichi su cui esso si era fondato, alla stessa guisa dei suoi proverbi che sono ormai « senza capo e senza coda ». La pagina corrispondente di *Fantasticberia* è più abbandonata e più sfumata. Si legga la conclusione di *Passato!*, un racconto legato ai ricordi della fanciullezza del Verga nella campagna di Vizzini: « vorrei sdraiarmi su quell'erba, sotto quei sassi, anch'io nel sonno, nel gran sonno ». Vi è un'accentuazione sentimentale, che ci fa vedere meglio il significato tragico della morte volontaria e senza conforto di padron 'Ntoni, solo, lontano da Acì Trezza, dalla casa del nespolo.

Sempre più intensamente drammatici sono i ritorni di 'Ntoni; l'ultimo si conclude con il congedo definitivo dalla casa del nespolo, con l'esilio volontario da Acì Trezza. Questo è il momento finale del romanzo; il grande protagonista — diciamo anche noi — non può non essere che 'Ntoni. I due grandi temi dell'esodo e del ritorno sono sempre ricorrenti — ripetiamo — nei *Malavoglia*; vi si alternano e vi si congiungono, potremmo dire flaubertianamente, l'evasione dalla realtà, la rappresentazione della realtà stessa (il grande motivo cioè verghiano del « sogno »). La realtà dei *Malavoglia* è la rappresentazione di Acì Trezza con la sua logica economica imperante, col suo egoismo, i suoi piccoli affetti. Realtà è anche quella della casa del nespolo, con i suoi valori etici, con le sue norme affettive (rimandiamo alle sempre valide osservazioni di Russo e di Pirandello). L'altra parte una proiezione mitica della realtà si può dire

²³ W. HEMPEL, *Giovanni Verga's Roman « I Malavoglia » und die Wiederholung als erzählerisches Kunstmittel*, Colonia, 1959. Sul volume dello Hempel si veda E. GIACHERY, *Studi verghiani*, in « Giorn. stor. della lett. italiana », vol. CXXXIX, 1962, pp. 130-142.

la casa del nespolo (con i suoi Malavoglia). « Un tempo », « adesso »; mito e storia o meglio l'antistoria di Aci Trezza (e di cui fanno parte gli stessi Malavoglia) sono i due poli attraverso cui si muove tutto il romanzo.

Non è vero affatto che l'elemento nostalgico sia un elemento marginale e accessorio dei *Malavoglia*; è molto più vero che non è possibile intendere il Verga artista tralasciando o trascurando la componente pessimistica, che resta anzi a nostro giudizio l'elemento determinante del mondo verghiano. Nella concezione verghiana la fiumana del progresso vale anzitutto come la fiumana della vita. Al movimento incessante e vorticoso della vita, della realtà, non riesce neppure ad opporsi il rifugio, il riparo della casa²⁴, la quale non si presenta molto più sicura e rassicurante dell'amore che il Verga ha visto fallire nei romanzi giovanili. In *X* (pubblicato per la prima volta nel 1874, l'anno di *Nedda* ma anche di *Tigre reale* e di *Eros*) lo scrittore intende dare, nell'introduzione al racconto, il senso, il significato dell'amore, riconoscendo che il « terribile dissolvente » del sentimento amoroso sia nella « sazietà », in qualunque modo ad esso ci si affidi. Il Verga al contrario dei suoi eroi giovanili non si lascia troppo trascinare dal sentimento amoroso, e ancora meno si lascia impegnare definitivamente nelle relazioni con le donne da lui amate o corteggiate. Ciò non accade per volgare scetticismo o per egoismo sentimentale. Non sappiamo infatti se l'uomo Verga consideri effettivamente l'amore « l'ultimo nella scala dei sentimenti », come si domanda in *X*, ma ci sembra evidente che lo scrittore del sentimento amoroso sente forte e inappagata la nostalgia nel momento stesso che ne ritiene impossibile e quindi insensato il soddisfacimento (coerenti alla situazione dei romanzi giovanili sono le immagini conclusive del *fanciullo-uomo* e della *donna-giocattolo*, « il quale ieri ancora gli faceva tremare il cuore in petto come foglia »). Il Verga artista è capace di sentire romanticamente il mito amoroso, ma lega strettamente l'attrattiva dell'amore, la sua caducità, alla « fatale tendenza verso l'ignoto che c'è nel cuore umano ».

Questa fatale tendenza verso l'ignoto, « gravida di noie o di lagrime », si rivela a giudizio ancora del Verga nelle grandi come

²⁴ Vedi P. DE MEIJER, *Costanti del mondo verghiano*, Caltanissetta-Roma, 1969; e S. B. CHANDLER, *The movement of life in Verga*, in « Italica », vol. XXXV, 1958.

nelle piccole case. Ed è uno dei momenti, anzi il più importante della storia di 'Ntoni. Si badi che una delusione amorosa inizia nella sua fase decisiva il traviamiento di 'Ntoni, generato e superato dall'aspirazione ad una vita diversa che doveva essere indefinitivamente, stranamente felice. Tutto ciò che si dice romanticismo (non direi decadentismo) nel Verga giovanile e suo autobiografismo, tutto obiettivato nella narrazione impersonale del mondo popolare dei *Malavoglia*, prende il suo significato di realtà umana e poetica nel dramma del giovane 'Ntoni (al quale si deve unire l'elegia del purissimo amore di Mena): e vi è il grande realismo del Verga. Dell'atteggiamento bipolare del Verga, del contrasto irriducibile di due opposte tendenze l'espressione più complessa e significativa è data dall'epilogo tragico delle vicende di 'Ntoni, nei termini elementari della sua esistenza.

Persiste l'atteggiamento nostalgico di 'Ntoni; alla nostalgia di un mondo vasto e lontano subentra la nostalgia disperata della casa del nespolo (e, con la casa, della stessa Aci Trezza), il « nuovo più vero diverso », è stato detto giustamente. Il colloquio di 'Ntoni con i superstiti Malavoglia (il principale interlocutore è Alessi) è tutto intessuto di domande sconsolate e di silenzi ancora più tristi (un tentativo ravvisiamo in *Eros*, nelle ultime parole del marchese Alberti dopo la morte di Adele: « Perché?... Diggià?... Per sempre? »). Il suo significato umano e biblico è stato riportato agli esempi delle parabole, di una parabola evangelica, ove il ritorno del figliol prodigo è anche a nostro avviso il ritorno di chi dà in olocausto se stesso alla divinità della casa²⁵. Il Verga più grande è molto più leggendario che biblico o anche epico, ed è insieme realistico, durissimamente realistico: « ora che so ogni cosa devo andarmene » riafferma 'Ntoni quasi alla conclusione del suo colloquio con i superstiti Malavoglia (ed in seguito, nella pagina finale: « adesso che sapeva ogni cosa »). Patetiche sono le ultime parole con cui si conclude il romanzo nel manoscritto: « Addio, perdonatemi tutti ». Ma il Verga ha sentito che avrebbe portato il romanzo ad una commozione sentimentale, a una soluzione lacrimevole (dei buoni sentimenti)²⁶; e la evita appo-

²⁵ Il Bronzini riporta il significato del ritorno di 'Ntoni alle due parabole evangeliche uguali ed opposte, l'una del figliol prodigo e l'altra della partenza di Gesù dal mondo, nell'art. cit. *Componente siciliana e popolare in Verga*.

²⁶ « Un giacosiano cuor d'oro », la « mozione degli affetti più sconciamente strap-

sitamente, aggiungendo la pagina finale, la più alta lyricamente del romanzo, una delle più geniali intuizioni del poeta e dell'artista, e non solo dei *Malavoglia*. Il respiro solenne del mare, sempre uguale e sempre mutevole, riempie del suo ritmo intensamente evocativo la pagina finale. Questo respiro è la voce più persuasiva della contemplazione nostalgica e dolorosa di 'Ntoni. Di questa contemplazione fanno parte i *Tre Re* e la *Puddara* e insieme tutto il piccolo paese di Acì Trezza.

Potremmo fare ancora un confronto tra l'epilogo di *Eros* e l'epilogo dei *Malavoglia* per avvertire la lunga strada percorsa dal Verga dalla conclusione del romanzo giovanile alla conclusione dei *Malavoglia*, da collocare nel momento in cui correggeva le bozze del romanzo perché fosse finalmente pubblicato (agli inizi cioè del 1881). Tuttavia è da dirsi che certi silenzi contemplativi sono forse le cose più durature di *Eros*, e certamente il passo che segue: « Guardò la luna che sorgeva, le stelle che scintillavano sul suo capo » Alberto guarda il cielo, come aveva guardato « il pergolato spoglio di frondi, il banco rovesciato, e la finestra chiusa, attraverso la cui cortina si vedeva, come una volta, un barlume... »²⁷. Quelle stelle che scintillavano sul suo capo (si ripete appositamente quest'immagine, come press'a poco l'altra della luna) hanno, ci sembra, la loro conclusione poetica nelle altre stelle, « i *Tre Re* che luccicavano, e la *Puddara* che annunciava l'alba, come l'aveva vista tante volte ».

La voce del mare è quella che meglio esprime l'animo di 'Ntoni, ora che deve lasciare Acì Trezza: « 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 ». Simbolo dell'ambiguità dell'esistenza, è stato detto il mare dal Giachery²⁸, di fronte alla sicurezza immu-

palacrine », « lo standard dei Buoni sentimenti tardovittoriani »: sono alcuni dei giudizi provocatori dell'Arbasino sui *Malavoglia*, mentre ammette che il romanzo sia da giudicarsi « inquietante » (per il concorso, a suo parere, « di menzogne confessate e dissimulate »). Cfr. A. ARBASINO, *Il mago della pioggia*, in *Certi romanzi*, Torino, 1977. Il mago della pioggia sarebbe padron 'Ntoni.

²⁷ « Un barlume — funebre barlume stavolta », precisa il Verga, ricorrendo a toni cupi, gelidi cui si affida l'ultima pagina di *Eros* (e con risultati più provvisori anche nelle pagine precedenti). Il che ci fa intendere come lo scrittore si serve, concludendo il romanzo, dello espediente melodrammatico del colpo di pistola.

²⁸ « Un positivo e un negativo, la fedeltà continuatrice di Alessi, ma anche la

tabile della casa-nido, contrapposto — aggiungerei — al villaggio stesso di Acì Trezza, dove tutto si ripete o sembra ripetersi con uguale, immutabile necessità. Non è però detto che la casa-nido (l'immagine è del Debenedetti) offra una valida sicurezza a quelli che sono rimasti fiduciosamente (Alessi e Nunziata) o disperatamente (Mena), come non l'ha data a quelli che sono morti (come padron 'Ntoni) o ancora a quelli che si allontanano per sempre (c'è solo una speranza nel romanzo affidata all'idillio di Alessi e Nunziata). Il mare ad Acì Trezza « ha un modo tutto suo di brontolare [...] e par la voce di un amico », pare allo stesso 'Ntoni. Ma proprio questo modo tutto suo di brontolare rende più tragico il congedo definitivo del giovane Malavoglia.

L'atteggiamento intensamente e tragicamente contemplativo di 'Ntoni si può riassumere in questo passo: « Così stette un gran tempo pensando a tante cose, guardando il paese nero, e ascoltando il mare che gli brontolava lì sotto ». Questo atteggiamento contemplativo si può far risalire a quello della *Capinera*: « Me ne sto delle ore intere colle mani incrociate sulle ginocchia a guardare attraverso i vetri della finestra quei grossi nuvoloni bigi » (nell'enfasi, nelle approssimazioni del romanzo); e l'abbiamo visto in *Eros*. Ma anche si ritrova nel grande realismo, senza quasi alcuna concessione sentimentale, delle ultime pagine di *Mastro don Gesualdo*: « Pensava alle strade polverose, ai bei campi dorati e verdi, al cinguettio lungo le siepi, alle belle mattinate che facevano fumare i solchi ». Vi si avverte, ci sembra ancora, un desiderio purissimo della libertà sconfinata dei campi. Si può anche dire quel bisogno della « grande aria », che il Verga in una lettera al Capuana del 1874 vedeva invece, contrapponendolo alla quiete tranquilla della sua Sicilia, impersonato nel movimento di una grande città, come Milano, con entusiasmo che verrà presto a disseccarsi. In una lettera del 1878 confessava allo stesso Capuana: « Tu hai la nostalgia di Milano ed io quella di Sicilia, così siam fatti noi che non avremo mai posa e vera felicità »²⁹. Ma di questo bisogno non potrà mai farne a meno

'banalità' irrimediabile di Rocco Spatu », dichiara ancora con perspicuità e penetrazione di giudizio il Giachery, riprendendo e ampliando quanto aveva osservato nella sua rassegna verghiana a proposito del volume dello Hempel. Cfr. E. GIACHERY, *Verga e D'Annunzio*, Milano, 1968, p. 170.

²⁹ *Lettere a L. Capuana* cit. (la lettera è del 17 maggio 1878).

né come uomo, né tanto meno come artista. Questo bisogno della « grand'aria », di libertà, di fuga dalla realtà quotidiana, è affermato con la lucidità del suo giudizio critico da Flaubert, estendendolo agli altri: ha desiderato il denaro, la *grande aria*, vorrebbe cambiare di luogo, fuggire altrove, non importa dove: « Il s'ennuie, il attend sans espoir », concludiamo con Flaubert, come la sua piccola Bovary e Federico Moreau ³⁰.

Si deve ancora osservare che il mondo di Acì Trezza non si contrappone questa volta a quello dei *Malavoglia* in quanto è rappresentato con il sentimento, è contemplato con lo sguardo di 'Ntoni (anche altrove non si contrappone all'altro, ma in modo diverso; la tragedia dei *Malavoglia* è giunta qui al suo compimento). La dolorosa contemplazione di 'Ntoni si rivolge verso tutto il paese che riprende il ritmo abitudinario della sua vita quotidiana. I particolari umili sono presi con quell'aderenza, partecipazione dello scrittore alla verità delle cose facilmente riconoscibile. Quelle cose, quelle persone sono viste con la tenerezza, con il rimpianto di chi le contemplasse per la prima volta nella loro verità autentica, sapendo che sono perdute per sempre: « mentre il cane gli abbaiava dietro, e gli diceva col suo abbaiare che era solo in mezzo al paese ». Acì Trezza con i suoi pettegolezzi e la sua meschinità, con il suo egoismo ed interesse, con l'imperante economicità, a cui sottostanno i suoi piccoli affetti, è allontanata e rimpicciolita dallo sguardo di 'Ntoni, in cui s'immerge quello dell'autore. Persone, cose, la stessa natura sembrano uscire dallo stesso pensiero di 'Ntoni, assumendo una loro fisionomia rassereneante e domestica, nella nostalgia di un tempo perduto, potremmo dire proustianamente, ma che per 'Ntoni non è possibile riacquistare, perché quel tempo non c'è mai stato. « Un pianto di flauto

³⁰ FLAUBERT, *Ouvres*. VIII. *Par le champs et par les grèves*, Paris, 1930, p. 119. Cfr. A. Pozzi, *Flaubert. La formazione letteraria*, cit. Tutto il passo è citato ampiamente dalla Pozzi, come diversi altri della stessa opera, che risale al 1847 (è stata stampata dopo la sua morte soltanto la parte scritta dal Flaubert nel 1885). Non pochi sono i riferimenti della Pozzi agli scritti giovanili del Flaubert, come anche alla *Correspondance*, alla quale anche noi ci riferiamo. Il volume della Pozzi, pur essendo giovanile (la giovane studiosa ed anche poetessa non ebbe il tempo di correggerlo), resta fra tanti studi anche in Italia su Flaubert (alcuni notevolissimi) un appassionato e, ci sembra, ancora valido contributo, perché è tutto teso a rintracciare con molta sensibilità, con amore verso la poesia, « il cammino ascendente di questo spirito religioso dell'arte » (e così complesso), che porta il grande scrittore francese dai primi scritti, dalla prima *Education sentimentale*, a *Madame Bovary*.

che si allarga nel silenzio » è stato detto dal Momigliano con quella sua finezza e suggestione di giudizio.

Tutto dunque è sfumato, alleggerito con arte grande e squisita, con l'intuizione geniale del poeta, obbedendo tuttavia al realismo o al verismo, qui ancora riaffermato. Vi è l'osservatore potente che dà alla rappresentazione di *Acì Trezza* la fisionomia genuina di cose e di persone ben viste e riconoscibili senza che vi appaia minimamente la persona (non dico la presenza dell'autore). C'è un processo di lontananza e di rimpicciolimento³¹, che è, assieme alla coralità del romanzo, l'aspetto, la conquista maggiore dell'arte, del linguaggio dei *Malavoglia*. Qui lo scrittore si è identificato senza alcuno sforzo, senza alcun distacco con la creatura elementare di 'Ntoni, perché vi esprime tutto se stesso. Questo processo è stato rintracciato (nel nostro proposito) nella sua esperienza giovanile, in alcune sue lettere e nelle pagine non solo programmatiche della sua opera matura. E sono questi tra i momenti di maggiore commozione artistica, di pienezza umana e poetica del Verga.

Si distende, è stato osservato giustamente dal Resta, uno spazio psicologico tra 'Ntoni « bighellone » e l'ultimo suo ritorno, a cui si deve badare per intendere le ragioni del graduale passaggio dalla scioperataggine al traviamiento, alla catarsi tragica di questo personaggio. Non vi sono eroi nel romanzo asserisce il Lawrence; in ogni caso lo scrittore privilegia delle creature elementari e primordiali di fronte agli altri umili di *Acì Trezza*. Non ci rammaricheremo per ciò con Lawrence che i *Bovary* e i *Malavoglia* sono stati scelti « perché personaggi ordinari e non eroici », se lo scrittore riversa su di loro — a giudizio dello stesso Lawrence — la coscienza tragica che Flaubert, come Verga, avevano della vita³². Si può ritenere giustamente (con altri) che 'Ntoni è l'emblema della società italiana nel passaggio da

³¹ Tra i principi dell'ottica verghiana costitutivi del grande romanzo accanto agli altri, come di fantasticheria e di lontananza (a cui molto gli studiosi più avveduti e sensibili hanno badato, secondo le loro diverse interpretazioni), Asor Rosa ha guardato con particolare rilievo al principio di rimpicciolimento determinante nei *Malavoglia*, analizzando una ben significante pagina di *Fantasticheria*: « bisogna farci piccini anche noi ». Cfr. A. ASOR ROSA, *Il punto di vista dell'ottica verghiana*, in *Letteratura e critica. Studi in onore di N. Sapegno*, vol. II, Roma, 1975, p. 762 e sgg.

³² Cfr. DAVID H. LAWRENCE, *Il tesoro degli umili*, in E. GHIDETTI, *Verga. Guida storico-critica*, Roma, 1979, p. 187 e sgg. Lo studio del Lawrence risale al 1922, ma è stato conosciuto in Italia molto dopo.

una fase precapitalistica ancora agraria a quella dell'incipiente industrialismo, se si guardi particolarmente al nostro Mezzogiorno e alla Sicilia. Non intendiamo sotto questo profilo fare un confronto fra i *Malavoglia* e *Mastro don Gesualdo*, antepo- nendo l'uno o l'altro dei due romanzi. La crisi della società italiana postunitaria, avvertita già dal Verga giovanile (vi aveva anche partecipato di persona), si riflette con la compiutezza dell'arte nelle condizioni postrisorgimentali di Aci Trezza attorno al 1866. Il Verga ce ne dà, come gli altri grandi siciliani che verranno dopo, la storia *reale* o se vogliamo l'antistoria. Tuttavia il Destino incombe nel romanzo sulle condizioni di Aci Trezza, come dei *Malavoglia*; ne è il vero protagonista anonimo, impassibile.

Imperterrita è la fede di padron 'Ntoni, quella sua volontà ostinata e caparbia ma eroica di risollevarsi dalle loro disgrazie (con padron 'Ntoni vi sono gli altri *Malavoglia*), di riacquistare la casa del nespolo; e tuttavia, come abbiamo notato, le aspirazioni nostalgiche, la ricerca del diverso non sono mai abbandonate da 'Ntoni e tanto meno dallo scrittore. Questa fede, queste aspirazioni sono infrante da una Forza superiore, dal Destino, di cui lo scrittore non intende dare una spiegazione e tanto meno una giustificazione, per la sua visione della realtà, per la sua stessa concezione darwiniana. Nella storia di 'Ntoni il Verga riflette il suo dissidio spirituale, sempre nei modi della narrazione popolare dei *Malavoglia*. Tra gli scrittori del realismo e naturalismo europeo chi ha preceduto effettivamente il Verga nella concezione, nella coscienza tragica della realtà, è stato Flaubert (diversamente si muovono e *parlano* gli eroi, gli umiliati e offesi di Dostoevskij)³³.

Se leggiamo ancora la *Correspondance*, il Flaubert ci dice: « J'aime mieux le néant que le mal, et la poussière que la pourriture ». E rileggendo *Passato!* il significato che si ricava dal racconto autobiografico è « il nulla di ogni cosa umana, se non dura nemmeno il dolore » (con quel certo abbandono sentimentale del Verga non solo giovanile). Il giudizio critico è implicito nell'impersonale narrazione di Madame Bovary, senza che si possa negare la commo-

³³ Lo asserisce con molta finezza il Lawrence (op. cit.), ma afferma altresì che il Verga ha la « stessa sorta di compassione dei russi », anche se vede d'altra parte lo scrittore siciliano lontano pure da Dostoevskij nello stesso *Mastro don Gesualdo* da lui tradotto ed anteposto — sappiamo — ai *Malavoglia*.

zione intatta dello scrittore nelle pagine più grandi del romanzo, ad esempio nell'episodio dell'avvelenamento e dell'agonia della Bovary. Citiamo il passo delle estreme unzioni date alla povera Bovary dal prete che è proprio il mediocrissimo Bournisien: « Le prêtre se releva pour prendre le crucifix [...] et commença les onctions ... ».

Segue la tragica contemplazione di 'Ntoni, il monologo che egli rivolge a se stesso, sempre con la mirabile attenzione alle minime cose che riscontriamo anche nella pagina finale e che sono appositamente ripetute: « riprese la sua sporta, e disse: « Ora è tempo d'andarmene, perché fra poco comincerà a passar gente » (all'inizio della pagina: « E se ne andò colla sua sporta sotto il braccio » e ancora all'inizio dell'episodio: « tornava colla sporta sotto il braccio »). Con il monologo di 'Ntoni dovrebbe concludersi il romanzo; seguono invece le ultime parole dei *Malavoglia* che si staccano fortemente dallo stesso monologo, dalla contemplazione nostalgica di 'Ntoni e paiono insignificanti: « Ma il primo di tutti a cominciar la sua giornata è stato Rocco Spatu ». Le interpretazioni dei critici sono state diverse su queste parole. Richiamandoci al giudizio dello Hempel, sono da riportare ai due principi opposti: l'uno del « focolare domestico », l'altro dell'« egoismo indifferente », che lo studioso proietta su di una vasta prospettiva linguistica e stilistica dei due grandi temi dell'esodo e del ritorno. A noi è sempre sembrato che le ultime parole dei *Malavoglia* suggellino la estrema beffa del destino per il povero reietto da Acì Trezza³⁴: non c'è posto per lui né ad Acì Trezza né altrove, neppure quel posto che Rocco Spatu si gode con immutata, volgare tranquillità. Il particolare conclusivo su Rocco Spatu riprende quello decisamente realistico, che si riferisce alla stessa persona: « e Rocco Spatu colle mani nelle tasche che tossiva e sputacchiava ». Non ve ne sono altri dello stesso rilievo volgare nella contemplazione nostalgica di 'Ntoni.

Questo è l'atteggiamento con cui Verga cristallizza il personaggio anche se talvolta (almeno in parte) lo riferisce ad altri, allo stesso 'Ntoni. Non riteniamo che il Verga voglia presentare Rocco Spatu sotto le vesti del contrabbandiere e neppure soltanto sotto

³⁴ Ci si permetta rimandare ancora allo studio *Verga e Flaubert*, ed anche all'altro del 1942 *Verga o la rinuncia*, che fa anch'esso parte di *Interpretazione del Verga* (la prima edizione è del 1965).

quelle molto più a lui consuete dell'ubriacone, di chi « ce l'aveva alla taverna, l'animo ». Tra gli abitanti di Aci Trezza, chi si contrappone più di tutti, dello zio Crocifisso o di padron Cipolla o di Piedipapera e degli altri del paese, al sentire, alla grandezza morale dei Malavoglia, è Rocco Spatu. Compare sempre lo stesso, quasi dall'inizio del romanzo: « Rocco Spatu si sgolava sulla porta dell'osteria davanti al lumicino — ' Chi ha il cuore contento sempre canta ' conchiuse padron 'Ntoni ». Ma già precedentemente, nello stesso capitolo, si udiva « il vociare di Rocco Spatu, il quale faceva festa tutti i giorni. — Compare Rocco ha il cuore contento, disse [...] Alfio Mosca ». « Ci vogliono tante cose per avere il cuore contento », commenta infine lo stesso personaggio. Nessuna intende averne Rocco Spatu, se non tranquillamente il non far nulla. Altro è il suo cantare da quello di 'Ntoni: « Intanto 'Ntoni cantava, sdraiato sulla pedagna [...] a veder volare i gabbiani bianchi sul cielo turchino che non finiva mai... ». Anche quando l'operare dei due personaggi coincide o sembra coincidere, le conseguenze, sappiamo, sono ben diverse. Incolmabile è l'opposizione tra 'Ntoni, quale abbiamo indicato con il suo atteggiamento nostalgico, con la sua ribellione inutile, e Rocco Spatu, espressione pura dell'egoismo indifferente, ma anche simbolo ottuso della banalità irriducibile della vita, della « platitudo » direbbe il Flaubert: « O bêtise humaine — te connais je donc? »³⁵, esclama ancora Flaubert nella *Correspondance*, pensando forse a *Madame Bovary*.

Il che ci permette di vedere che il grande romanzo del Verga, nella sua inconfondibile originalità di materia e di linguaggio, si avvicina decisamente al grande romanzo del Flaubert, quando si confrontino le ultime parole dei *Malavoglia* con la chiusa di *Madame Bovary*. L'insegnamento è anzitutto di stile. Anche in *Madame Bovary* la frase finale, staccandosi deliberatamente dal resto del romanzo, pare quasi un'aggiunta oziosa che il Flaubert voglia dare per completezza del suo racconto, come fosse un freddo, imparziale cronista dell'impersonale storia del romanzo:

Depuis la mort de Bovary, trois médecins se sont succédé à Yonville sans pouvoir y réussir, tant M. Homais les a tout de suite

³⁵ *Correspondance* cit., vol. III, p. 243.

battus en brèche. Il fait une clientèle d'enfer; l'autorité le ménage et l'opinion publique le protège.

Il vient de recevoir la croix d'honneur.

La frase finale è invece un'accusa durissima verso il destino, « la fatalité impitoyable » pronunciata apertamente dallo scrittore. Lungo e travagliato è il cammino dello scrittore dal suo viaggio in Oriente (nel 1848) alla composizione di *Madame Bovary*. Il Flaubert ha trasferito dalla contemplazione delle piramidi dell'Egitto, delle caterratte del Nilo (lì nasce, egli dice, la figura di Emma Bovary) il senso, l'angoscia della *fatalité impitoyable* alla rappresentazione impersonale del suo capolavoro. E con nell'animo la tenerezza verso la patria normanna, la « sale patrie »³⁶. Chi trionfa nel romanzo è M. Homais. Il trionfo del farmacista Homais sembra sbocciare dalla morte tragica di Emma, dallo spegnersi inerte di Carlo Bovary. La pietà dello scrittore si rivolge verso la povera Bovary (l'abbiamo visto), sempre nell'estremo controllo dell'artista che vi mescola, nel grande episodio, i particolari precisi dell'avvelenamento della donna, ricavati dagli studi di medicina, con quelli lugubri della sua agonia e quelli dell'apparizione del cieco (tutti « misérables »). Sono questi forse i particolari più drammatici: « L'Aveugle! se cria t'elle ». Ma non è detto che la pietà di Flaubert non si rivolga infine verso l'inerte Carlo Bovary:

Il ajoute même un grand mot, le seul qu'il ait jamais dit:
— C'est la faute de la fatalité!

Rodolphe, qui avait conduit cette fatalité, le trouva bien débonnaire pour un homme dans sa situation, comique même, et un peu vil.

Il disprezzo e la comprensione sono le due grandi muse del Flaubert, che non di rado si congiungono intimamente. Il riso come suprema forma di conoscenza, dice ancora Flaubert nella *Correspondance*, il riso che non è comico, « le lyrisme dans la blague »³⁷.

La chiusa di *Madame Bovary* è epigrammatica, ed epigrammatica si può dire quella dei *Malavoglia*, come molte del Verga più grande. Non c'è personaggio, cui lo scrittore non si contrapponga,

³⁶ *Correspondance* cit., vol. II, p. 118. A questo passo della *Correspondance* si richiama la Pozzi (come alle *Notes des voyages*); così pure altri studiosi.

³⁷ *Correspondance* cit., vol. II, p. 407.

come al soddisfattissimo Homais, il deuteragonista del romanzo, l'antitesi ben deliberata di Emma con le sue debolezze e le sue fantasticherie e anche di Carlo con la sua inettitudine. Il farmacista Homais preannuncia i due copisti, senza avere le loro tristezze e la loro goffaggine, di *Bouvard et Pécuchet* che non solo in quanto « secco e tranquillo » il Verga tanto ammirava. Il primo concepimento del *Dictionnaire des idées reçues* precede *Madame Bovary*, e nel medio-crissimo personaggio M. Homais non c'è tanto la satira del dottrinarismo, quanto dell'ottimismo progressivo, con la sua irridente polemica verso i valori vecchi e nuovi della borghesia. Ciò non è possibile ritrovare nella figura dell'ozioso e ubriacone Rocco Spatu e neppure nella figura di don Franco lo speziale, che pure sotto questo aspetto è più vicina a quella del farmacista Homais. Tuttavia ci sembra che il Verga non risparmi affatto Rocco Spatu, con il cuore contento anche lui, che si contrappone nel secondo capitolo, come s'è visto, a compare Alfio e a Mena con il loro pensiero d'amore, e a padron 'Ntoni con il suo pensiero fisso della *Provvidenza* che era in mare, e che alla fine del romanzo si presenta nella sua *insignificanza* come il fortunato e trionfante antagonista di 'Ntoni. Trionfante possiamo dire Rocco Spatu, perché il destino che colpisce assieme ai Malavoglia un po' tutti (o quasi) gli abitanti di Acì Trezza (in un modo o in un altro), sembra ignorare soltanto lui che è il primo di tutti a cominciare la sua giornata. Il ritmo della vita di Acì Trezza non è nella realtà quello vagheggiato dolorosamente da 'Ntoni, ed è invece monotono, soffocante, corrisponde — diciamo anche noi — alla regola dell'universo (il « mondo vasto e lontano »). In questo ritmo monotono e banale si trova a suo agio Rocco Spatu, che il destino ha lasciato immune, come per dare un saggio della sua onnipotenza. Lo stesso non diremmo di Alessi e di Nunziata che pure hanno riacquistato la casa del nespolo. Nè il loro futuro sarà probabilmente migliore di quello degli altri Malavoglia.

« Circolarmente si corrispondono » — è stato bene osservato dallo Hempel — « il primo e l'ultimo apparire di Rocco Spatu »; Alessi e Nunziata *debbono* ricominciare la costruzione delle antiche condizioni de « i Malavoglia, di padron 'Ntoni, quelli della casa del nespolo, e della *Provvidenza* ch'era ammarrata sul greto, sotto il lavatoio ». La fine dei *Malavoglia* non è una conclusione, come non è, a nostro avviso, quella dei *Promessi Sposi*. Ogni opera d'arte non

conclude mai, dichiarava il Flaubert. La conclusione dei *Malavoglia* non è che un anello della circolarità perenne del romanzo, la quale ha riconosciuto per primo Luigi Russo. Il punto di partenza è il punto di arrivo dei *Malavoglia*. La disfatta è fin da principio: nulla vale ad allontanarla. Le ultime parole dei *Malavoglia* che abbiamo cercato di intendere ne danno il significato più profondo ed universale. Questo significato è al di là e al di dentro del tema attuale dei *Malavoglia*³⁸.

Ben noto è il confronto istituito da più parti tra la coppia di don Franco lo speziale e di don Giammaria il vicario e quella — diciamo — illustre del farmacista Homais e del curato Bournisien. Le lunghe e vacue discussioni del farmacista e del curato del grosso paese normanno sembrano ripercuotersi (immeschinandosi) in quelle dello speziale e del vicario dell'umile villaggio di Aci Trezza. L'istriónico volterrianismo di M. Homais (il Flaubert ammirava Voltaire) diviene il motivo più modesto dell'inconsistente repubblicanesimo (ed insieme dell'inconcludente progressismo) di don Franco. In verità l'antagonismo dei due umoristici personaggi si accorda agevolmente ai pettegolezzi, all'economicità di Aci Trezza, mentre facilmente si inserisce nella storia o antistoria della Sicilia di quel tempo in cui il Verga era vissuto, militando anche politicamente. La paura, la soggezione alla moglie (la *Signora*) sono una deliberata caricatura dei vaniloqui dello speziale che appare più inconcludente del suo stesso antagonista. La sua figura si immeschinisce ancora di più dopo il processo di 'Ntoni e alla fine si contraddice miseramente, contraddice alle sue ciance « rivoluzionarie », quando mormorava anche lui (unendosi alla « gente di proposito ») che ormai Don Silvestro (ha fallito nell'intento di sposare la Zuppidda) « se ne vada dal paese. Già i forestieri, frustali! e qui non ci hanno messo mai radici i forestieri ». Non si contraddice invece Rocco Spatu nei modi sempre uguali della sua banale esistenza, estraneo anche, insensibile

³⁸ « Il valore duraturo del romanzo, — conclude lo Hempel, citando un pensiero di Mendilov, — può valutarsi soltanto misurando sino a che punto il lettore più avveduto riesce a sentire tutta l'opera come un simbolo, che sia più vasto e profondo del tema attuale del romanzo e faccia risuonare in quei temi un'eco universale » (citiamo da E. GIACHERY, *Studi vergbiani* cit., p. 142). Naturalmente questo valore o significato simbolico nasce dallo stesso romanzo, come abbiamo tentato di mettere in luce.

alla morale tradizionale del piccolo paese³⁹. Concludendo, la storia di Rocco Spatu sarebbe insignificante, se non ci fossero gli abitanti di Acì Trezza, se non ci fosse la storia di 'Ntoni.

Le ultime parole dei *Malavoglia* non sono dette da 'Ntoni, ma dallo stesso Verga. Il significato che ne abbiamo ricavato è sottinteso, sfumato per 'Ntoni che è pure il protagonista della pagina finale, ma non per il Verga che lo ripensa ed « asserisce discretamente, energicamente la sua parte », uscendo fuori dalla originalissima narrazione popolare dei *Malavoglia*. Lo ha ribadito, ci sembra, lo Spitzer (le parole su citate sono sue), sottolineando l'uso sapiente del perfetto (è *stato*) il quale contrasta con il passato remoto precedente (« riprese la sua sporta, e disse »): « Con [...] è stato *Rocco Spatu* sentiamo un giudizio dell'autore sul *significato* permanente di un fatto storico », dichiara ancora lo Spitzer⁴⁰. Un giudizio storico è dunque quello dell'autore, che non potremmo avvertire senza la scelta del perfetto (da mettersi pure in correlazione con l'uso del presente nel monologo di 'Ntoni: « Ora è tempo d'andarsene »).

Non soltanto con le ultime parole dei *Malavoglia* lo scrittore esce fuori — per così dire — della narrazione dei *Malavoglia*. Questa narrazione « corale » (il giudizio risale al Russo) non esclude affatto la *voce* (non dico evidentemente soltanto la presenza) dell'autore, che si unisce saldamente ad essa, pure differenziandosi nei modi più sottili e diversi. Il Verga s'identifica con i suoi grandi personaggi

³⁹ Questa morale tradizionale, non sollevata dal pathos morale e nostalgico che è nei grandi personaggi dei *Malavoglia*, è espressa molto bene da comare Venera trionfante ormai su don Silvestro: « una volta in paese si stava meglio... »: un esempio che è da ritenere fra i più autentici del dialogare dei *Malavoglia*, non fondato soltanto sul discorso indiretto libero. È ancora da osservare che se don Silvestro non è riuscito nel suo scopo di sposare la Barbara, la Zuppidda *deve* rassegnarsi a fare sposare la sua figliola con padron Cipolla: « Le ragazze invidiose dicevano che la Barbara sposava suo nonno ».

⁴⁰ L. SPITZER, *L'originalità della narrazione nei « Malavoglia »*, in « Belfagor », vol. XI, 1956 (e poi in *Studi italiani*, Milano, 1976, p. 293 e sgg.). Finissima è l'analisi dello Spitzer; ma non direi che Rocco Spatu è restato un personaggio « attivo », sia pure « a suo modo » del romanzo, e non invece 'Ntoni. Se 'Ntoni non può inserirsi nella comunità di Acì Trezza da cui si sente escluso, la sua storia è quella determinante dell'ultima parte e di conseguenza di tutto il romanzo. È pure da tenere presente che numerose sono le infrazioni nei *Malavoglia* al discorso indiretto libero, anche se dobbiamo con lo Spitzer considerarlo una componente specifica originalissima del linguaggio malavogliesco. Costante è invece l'uso della ripetizione che costituisce anche della pagina finale l'elemento strutturale ed evocativo. La coralità del romanzo è fondata sulla tecnica della ripetizione.

elementari e primordiali, con i suoi diseredati e derelitti, nelle pagine più alte del romanzo, anche — come abbiamo visto — nella contemplazione nostalgica e dolorosa di 'Ntoni. Ma nelle ultime parole dei *Malavoglia* sente il bisogno di dare il suo giudizio con estrema leggerezza, non trasgredendo al principio dell'impersonalità, come certo non l'aveva violato il Flaubert nella chiusa di *Madame Bovary*.

M. Homas è una figura di ben ampio e deciso rilievo, che manca in quella di Rocco Spatu. Da quanto abbiamo detto ci sembra evidente che lo scrittore dei *Malavoglia* nel costruire la modestissima persona di Rocco Spatu abbia tenuto ben presente il soddisfattissimo, istrionico e trionfante farmacista Homais, cui pure più sembra avvicinarsi don Franco lo speciale (le somiglianze tra i due personaggi sono per lo più soltanto appariscenti), trasferendolo ed abbassandolo dal mondo « borghese » di *Madame Bovary* (con l'irrisione dei luoghi comuni, della *bêtise* di quella classe che lo scrittore francese ha sempre avversato) al mondo popolare, elementare dei *Malavoglia*.

Dello scrittore francese il Nostro (non lo sorreggeva la conoscenza così vasta ed approfondita che ebbe Flaubert della grande tradizione letteraria non solo del suo tempo e del suo paese) ha tratto insegnamento non tanto di certe squisitezze e preziosismi formali, di certe studiattissime musicalità di *Madame Bovary*, quanto di quella ricerca, nel grande romanzo, di un linguaggio decisamente e fortemente « ritmato » come il verso ed insieme preciso come il linguaggio delle scienze, che « vous entrerait dans l'idée comme un coup de stylet... »⁴¹. Lo scrittore francese prediligeva, come farà lo scrittore italiano, il tratto condensato in cui si chiude tutto un mondo: ad es. in *Madame Bovary*: « se couchait sur le dos et ronflait », « Elle le corrompait par delà le tombeau »; e nell'*Education sentimentale*: « Et ce fut tout ». Una chiusa epigrammatica, una delle più commosse della grande arte di Flaubert, è quest'ultima con cui si conclude l'incontro finale tra Federico Moreau e madame Arnoux. Anche la frase conclusiva di *Madame Bovary* è — sappiamo — epigrammatica: ed è anche ironica, più esplicitamente dell'altra della *Education*.

Naturalmente utili confronti si possono legittimamente fare tra

⁴¹ Cfr. *L'Introduction* di R. DUSMENIL a *Madame Bovary* cit., p. 321.

le originalissime figure degli umili verghiani ed alcune « semplici » creature di *Madame Bovary* e di *Un coeur simple* (una novella di *Per le vie* è intitolata *Semplice storia*); ma queste creature semplici (cioè elementari) sono soltanto un episodio, anche se significativo nel mondo di Flaubert, che lo scrittore contrappone ai borghesi soddisfatti e ben pasciuti (anche in corrispondenza con la sua poetica del *sublime en bas*).

Ma al di là di questo confronto ancora tutto da approfondire, torniamo all'ultima frase dei *Malavoglia* per rilevare quanto sfumata essa sia e se vogliamo addirittura atona (la definizione è di Luigi Russo): comunque essa è epigrammatica ed insieme ironica, come quella di *Madame Bovary*. Dell'ironia si servono entrambi gli scrittori, concludendo l'uno *I Malavoglia*, l'altro *Madame Bovary*, per dare alla realtà il posto che ad essa compete nella loro rappresentazione dell'esistenza umana, nella loro visione del destino. Più esplicitamente diciamo il Flaubert, ma sempre con l'estremo controllo, l'impassibilità della sua grande arte. Il destino di *Madame Bovary* è psicologico, come quello del Verga giovanile e (con minori approssimazioni) del *Marito di Elena*; aderisce cioè alla psicologia, nasce si può dire dalla logica di personaggi, precisamente di Emma e di Carlo Bovary (e non soltanto dal loro incontro). Il caso è il *deux ex machina* delle loro vicende drammatiche. A spiegare la sconfitta non bastano il traviamiento di 'Ntoni e la presunta colpevolezza degli altri *Malavoglia* (asserita pure arbitrariamente da alcuni studiosi per l'arricchito, volitivo Gesualdo). Neppure nelle condizioni economiche e sociali di Acì Trezza si possono trovare le effettive ragioni. La sconfitta è inevitabile per tutti. La fiamana del progresso fa tutt'uno con la fiamana della vita.

Vi è però sempre qualche cosa di volontario nelle conclusioni drammatiche del Verga, dalle storie romanzesche degli eroi giovanili a quelle autentiche dei grandi vinti. La grandezza morale è romanticamente, realisticamente nella loro stessa sconfitta; meschina è invece quella degli altri personaggi. La grandezza morale, la eroicità dei grandi vinti verghiani è di chi sa che *deve* rifiutare le proprie verità, le proprie nostalgie per affermare se stesso. L'esilio volontario del giovane 'Ntoni da Acì Trezza, come dal mondo intero, è proprio ora « che sapeva ogni cosa ». La frase è stata detta enigmatica; le sue interpretazioni varie. E tuttavia possono ritenersi valide, se si rico-

nosce l'atteggiamento bipolare del Verga, che qui s'è cercato di lumeggiare, il contrasto drammatico che risiede nell'intimo, nell'oscuro della coscienza dello scrittore, nella stessa accettazione della durissima imperante logica economica, sempre dolorosa nell'animo suo e tutta piena di scatti, di fremiti, anche di ribellioni. Da questo contrasto non si può uscire, per il Verga, se non con la rinuncia, una rinuncia disperata ma volontaria ed eroica che lo scrittore concede ai suoi personaggi più veri. Tra questi vi è indubbiamente 'Ntoni, la figura nella sua elementarietà più complessa dei *Malavoglia*.

Eroi sono questi umilissimi personaggi, eroe 'Ntoni, nel senso dato dal Verga alieno da ogni celebrazione, come ne è alieno pure il Flaubert, che ha fatto di una piccola borghese di provincia la creatura paradigmatica del realismo e naturalismo francese. Indubbiamente alle belle solide forme di arte tanto amate e ricercate dal grande scrittore di *Madame Bovary* ha guardato il Verga dei *Malavoglia*, rinnovandole nei modi sempre autentici della sua narrazione popolare.

PAOLO MARIO SIPALA

DUE VITE PARALLELE:
'NTONI MALAVOGLIA E ROCCO SPATU

Giovanni Verga aveva predisposto uno schema abbastanza dettagliato dello svolgimento dell'azione dei *Malavoglia* nel quale assegnava a 'Ntoni un ruolo determinante e che si apriva con la sua partenza per la leva e si concludeva con il ritorno di 'Ntoni, fuggitivo dal carcere, alla casa di Trezza. Rocco Spatu vi era citato una sola volta, come uno di quelli con cui 'Ntoni si prestava al contrabbando, una « comparsa », appena. In altra serie di schemi dedicati ai profili dei personaggi, Spatu trovava una collocazione nella storia di 'Ntoni il quale, « sedotto » da lui e da Piedipapera, prendeva parte ad un contrabbando in cui era ferito Don Michele. Rocco è descritto, in questa sede, come « fannullone, fa la corte all'eredità dello zio Crocifisso, fidanzato della Mangiacarrubbe, poi va a finire nel contrabbando »¹.

Alla stesura definitiva del romanzo, questi schemi preliminari risultano di fatto modificati nella cronologia degli avvenimenti, nella onomastica dei personaggi e nello stesso svolgimento dell'azione. La figura di 'Ntoni viene ancora più fortemente caratterizzata come quella di un personaggio-commutatore, portatore cioè della tesi dell'autore secondo cui la bramosia dell'ignoto e le irrequietudini per il benessere introducono elementi di perturbazione nella vita familiare e sociale. I segni della presenza di Rocco si moltiplicano e vengono dislocati con una cadenza sintomatica lungo tutta la storia tanto che la sua figura risulta quella di un personaggio-anafora che, nel reticolo del racconto, puntualmente si ripete e rinnova un richiamo presta-

¹ Gli schemi dell'azione e i profili dei personaggi, pubblicati da L. PERRONI in *Studi verghiani*, vol. I (1929), si possono ora leggere in E. GHIDETTI, *Verga. Guida storico-critica*, Roma, Editori Riuniti, 1979.

bilito: il richiamo di un'esistenza senza problemi, la suggestione di un benessere senza fatica².

Pur nella diversa funzione esemplare, le vicende dei due personaggi sono rappresentate o descritte su linee parallele che, in una fase importante, si sovrappongono e nel finale si contrappongono.

Il profilo di Rocco Spatu comincia a delinarsi nel cap. II dei *Malavoglia*. 'Ntoni è già soldato; la *Provvidenza* è partita con il carico dei lupini; nel villaggio si intrecciano chiacchiere. L'anonimo narratore e commentatore commiserà la cugina Anna che aveva tirato su quel figlio Rocco « bietolone » e « fannullone », il quale — aggiunge la Zuppidda — « se si è buscato un soldo è andato subito a berlo all'osteria ». E più tardi, mentre il paese si addormenta, nel baccano dell'osteria si distingue il « vociare di Rocco Spatu il quale faceva festa tutti i giorni ».

« Ha il cuore contento », commenta Alfio Mosca che persegue il suo malinconico idillio. « Chi ha il cuore contento sempre canta », conclude padron 'Ntoni prima di chiudere l'uscio, mentre Rocco ancora si sgolava « sulla porta dell'osteria davanti al lumicino ». Il vociare e cantare di Rocco è utilizzato dallo scrittore come contrappunto sonoro al riserbo sentimentale di compar Alfio e al presentimento inquieto di padron 'Ntoni, il quale, nel luccichio eccessivo delle stelle, coglie i segni del cattivo tempo incombente sulla barca in mare. Sul piano figurativo, inoltre, la figura dell'allegro ubriaccone appare per la prima volta sulla porta aperta dell'osteria, mentre la porta della casa del nespolo si richiude su un'ansia tragica³.

Il giorno seguente, lo scatenarsi della tempesta rende diffuso nel paese il presentimento del naufragio della *Provvidenza*. Ma è ancora Rocco, che « vociava e sputava per dieci all'osteria » a dare la prima conferma dell'avvenuta tragedia, in una maniera a suo modo cinica e pietosa: dice che il mendicante zio Santoro sta meglio di Bastianazzo a quest'ora e si lascia andare a fargli « due soldi di limosina », non tanto per ringraziare Dio di essere lui al sicuro (come suggerisce

² Per la definizione di personaggio-commutatore e di personaggio-anafora, cfr. Ph. HAMON, *Semiologia Lessico Leggibilità del testo narrativo* (trad. it.), Parma, Pratiche, 1977.

³ G. VERGA, *I Malavoglia*, in *Opere* a cura di L. Russo, Milano-Napoli, Ricciardi, 1965, pp. 193-203.

il maligno ed avaro Piedipapera), quanto per un'istintiva offerta di suffragio per i naufraghi⁴.

'Ntoni, intanto, è lontano. Nella città del Continente scopre una diversa possibilità di vivere, si accorge che si potrebbe star meglio. Quando ritorna a Trezza il suo primo incontro-scontro, quasi a voler misurare la sua nuova forza, è con coloro che nel villaggio sono gli antagonisti reali della concezione arcaica e patriarcale nella quale era stato cresciuto. « Si divertirono a prendersi a pugni » con Vanni Pizzuto che andò a rotolare per terra e con Rocco Spatu, che « invece fu più forte e mi mise 'Ntoni sotto i piedi »⁵.

Come vive in realtà Rocco Spatu? In episodi cruciali, durante la chiassata della « rivoluzione delle mogli », come durante l'incontro con i reduci di Lissa, la sua voce, il suo commento provengono dall'osteria. Ma chi gli dà i mezzi per questa esistenza beata? Non certo la poverissima madre. Egli ha un'altra vita che tutti conoscono e della quale nessuno parla: ha un'attività nell'*economia sommersa* del borgo marinaro che, per la sua vicinanza al grande mercato catanese e per la natura frastagliatissima della costa, viene scelto come luogo di scarico del contrabbando.

Una traccia evidentissima si trova nel cap. VIII in cui lo scenario di una notte destinata alla ricezione e allo smistamento della merce di contrabbando è presentato con le stesse notazioni che si ritroveranno, in situazioni identiche, in altre fasi del racconto: l'affacciarsi del brigadiere Don Michele, le fucilate sulla scogliera del Rotolo, Piedipapera nella bottega di Pizzuto « a bere il bicchierino prima dell'alba, che c'era ancora il lanternino davanti all'uscio ». Quella sera all'osteria, « Rocco Spatu non s'era fatto vivo ». Quella sera, nella preoccupazione per l'affare in pericolo, gli altri della combriccola (Piedipapera e Vanni Pizzuto) progettano un'ambigua manovra per accattivarsi la simpatia di Don Michele e per colpire 'Ntoni Malavoglia, rivale del brigadiere nelle combinazioni matrimoniali paesane⁶.

Ed in effetti, la perversa congiura degli interessi e nuove catastrofi provocano la rovina economica dei Malavoglia e logorano la

⁴ Ivi, pp. 204-207.

⁵ Ivi, p. 227.

⁶ Ivi, pp. 263-266.

resistenza morale di 'Ntoni, il quale finisce per aspirare apertamente al modello di vita rappresentato da Rocco Spatu. « Tale e quale come Rocco Spatu », perché quando può scappare con un pretesto va a gironzolare per il paese e davanti all'osteria, egli è diventato nel giudizio del vicario, il più sospettoso verso gli « uomini nuovi »⁷. Ma anche nelle preoccupazioni di un altro e più puro custode della moralità antica, padron 'Ntoni, il nipote irrequieto è accostato a Rocco ed è messo in guardia dalle cattive compagnie: « Chi va con zoppi all'anno zoppica ». Ancora accostate le due vite sono nell'augurio di padron 'Ntoni, quando Rocco è stato respinto dalla Mangiacarubbe e mentre il proprio nipote è lontano in cerca di fortuna: « Ogni male non viene per nuocere — dice il vecchio alla cugina Anna — Forse in tal modo metterà giudizio il vostro Rocco. Anche al mio 'Ntoni gli gioverà stare lontano da casa sua »⁸.

'Ntoni ritorna, ma lacero e pezzente, mentre tutti lo attendevano ricco e saggio. Bruciata così la carta dell'evasione, gli restano due altre possibilità ed egli le descrive in un lungo soliloquio che ha la forma del monologo interiore, ma interiore non è; e si comprende alla fine quando il discorso si rivela come replica risentita di 'Ntoni a quanti, disposti ad imitarlo sino alla vigilia, ora impietosamente ridevano dello scacco da lui subito e del fallimento della sua avventura:

Quando uno non riesce ad acchiappare la fortuna è un minchione, questo si sa. Don Silvestro, lo zio Crocifisso, padron Cipolla, e massaro Filippo non erano minchioni, e tutti facevano loro festa, perché quelli che non hanno niente stanno a guardare a bocca aperta i ricchi e i fortunati, e lavorano per loro, come l'asino di compare Mosca, per un pugno di paglia, invece di tirar calci, e mettersi sotto i piedi il carretto, e sdraiarsi sull'erba colle zampe in aria. Aveva ragione lo speciale che bisognava dare un calcio al mondo come era fatto adesso, e rifarlo da capo⁸.

'Ntoni non respinge, come aveva fatto prima, l'analogia con il mondo animale. Anzi zoomorfizza l'uomo, antropomorfizza l'asino, ponendo l'uno e l'altro in una identica alternativa radicale: o lavo-

⁷ Ivi, p. 318

⁸ Ivi, p. 341

⁹ Ivi, p. 342

rare per i ricchi per un pugno di paglia (= un pezzo di pane) o sfasciar tutto (mettersi sotto i piedi il carretto, tirar calci, sdraiarsi colle zampe in aria).

Esclusa la prima ipotesi (e con rabbia maggiore rispetto alla fase precedente il suo viaggio) il personaggio si trova dinanzi ad una seconda alternativa: seguire il messaggio rivoluzionario dello speciale (dare un calcio al mondo e rifarlo da capo) oppure « sdraiarsi sull'erba colle zampe in aria ». Si trova al bivio tra due modelli: Don Franco e Rocco Spatu. Un rapido procedimento selettivo lo spinge a rifiutare la lezione dello speciale: anzitutto per ragioni di classe (« Anche lui, colla barbona [...] era di quelli che avevano acchiappato la fortuna [...] Che bel mestiere gli aveva insegnato suo padre a colui, di far denari coll'acqua delle cisterne »), poi per l'inefficacia del modello umano, dato che il fiero repubblicano Don Franco è un tremebondo suddito della propria moglie¹⁰.

Nella rappresentazione di questo personaggio il Verga ha confermato la sua fedeltà alla verità del dettaglio storico, facendo a lui ripetere le formule del pensiero repubblicano: l'ideale cattaneano della nazione armata (« in repubblica soldati non ce ne sarebbero stati più, e invece tutti sarebbero andati alla guerra se bisognava »), i concetti mazziniani che il popolo ha da essere re e gli uomini tutti fratelli, l'immagine che riecheggia le parole memorabili dell'inno di Mameli (il popolo levava la testa). Nello stesso tempo, però, ridicolizzando l'uomo, facendone una macchietta fertile di tics, di bizzarrie e di piccole viltà, ha inteso esorcizzare il demone della rivoluzione repubblicana, ripudiando nello scetticismo post-unitario gli antichi ideali della giovinezza e del maestro dei suoi anni verdi, il repubblicano arrabbiato Antonino Abate.

A 'Ntoni non rimane che il modello Rocco Spatu. Nel citato soliloquio le due figure alternative sono affiancate e la scelta è già evidente:

Un ladro di mestiere [lo speciale] che si mangiava l'anima, per la madonna! e ne aveva fino al naso, che preferiva fare come Rocco Spatu il quale almeno non faceva nulla¹¹.

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ *Ibidem.*

Egli rifiuta perciò persino i « rudimenta » di un'educazione politica che Don Franco avrebbe voluto fornirgli avviandolo alla lettura del « Secolo », il quotidiano della democrazia risorgimentale e radicale milanese, allora appena fondato (e sul quale si formerà, invece, la coscienza sociale di un altro personaggio della letteratura verista, il materassaiò Giuliano ne *La folla* di Paolo Valera. E se qualche volta si spinge a *predicare* come lo speciale in una torbida percezione dell'ingiustizia del sistema sociale, preferisce *fare* come Rocco, cioè come l'asino riottoso che si sdraia sull'erba colle zampe in aria.

Rocco Spatu, dunque, maestro di vita? Se Verga, dopo aver screditato l'ipotesi repubblicana cioè il cambiamento istituzionale, intendeva screditare l'accorgersi che non si sta bene e si potrebbe star meglio cioè l'ipotesi di un cambiamento di stato sociale, non non poteva scegliere un termine di riferimento più esemplare.

Il sodalizio con Rocco caratterizza quel tempo del romanzo che, nello schema preventivo, Verga aveva definito « degradazione di 'Ntoni » e che ora viene rappresentata a tre livelli:

Il primo rispecchia il punto di vista moralistico e tradizionalista del nonno, custode del decoro e del buon nome della famiglia: « Oh 'Ntoni... perché vuoi dare questo dolore a tua madre di vederti fare la riescita di Rocco Spatu? »; nel secondo il narratore si cala nel soggetto e si fa interprete del punto di vista e delle ragioni del protagonista: 'Ntoni si metteva a cantare con Rocco e con Cinghialenta per « scacciare la malinconia », andava a trovarli perché con loro « si stava allegri »; il terzo — nell'ottica del brigadiere — è informativo-indiziario: Don Michele, per fare cosa grata a Lia, avverte Mena dei pericoli che 'Ntoni corre nei confronti della legge, andando a passeggiare la sera, verso il Rotolo, nella *sciara*, con « quell'altro buon arnese di Rocco Spatu », partecipando quindi alle operazioni del contrabbando con una combriccola già tenuta d'occhio e ben poco fidata per la presenza di Piedipapera, l'uomo del doppiogioco¹².

Ma 'Ntoni, ormai perduto nell'orbita di Rocco, non ha pudore nella sua nuova condizione e non ha ritegno di mostrarsi insieme alla banda dei « malarnesi ». Con loro vive la sua estrema avventura

¹² Ivi, pp. 349-359.

in un'altra delle notti del contrabbando, descritta in un capitolo del romanzo, il penultimo, in cui Verga dimostra la stessa capacità di organizzare sin nei dettagli l'intreccio e di muovere il congegno della macchina narrativa, che Manzoni aveva rivelato nel racconto della « notte degli imbrogli » nei *Promessi sposi*.

La situazione è la stessa già descritta nel cap. VIII dei *Malavoglia*, resa più cupa da una pioggia scrosciante. Il paese dorme, mentre la combriccola aspetta l'ora dell'operazione. Don Michele bussa alla porta di Lia e le raccomanda di chiudere in casa il fratello per sottrarlo all'agguato che le guardie preparano per i contrabbandieri. « Ella rimase dietro l'uscio a dire il rosario per suo fratello; e pregava il Signore che lo mandasse da quelle parti. Ma il Signore non ve lo mandò ». Questa grazia negata fa precipitare la vicenda nel dramma in quanto 'Ntoni, proprio per non essere sentito e richiamato, evita di passare davanti alla propria casa; e Rocco può intanto insinuare che Don Michele è stato da Lia.

Quale il ruolo dei nostri due personaggi durante la sequenza narrativa?

Il caso di 'Ntoni sembra esemplare per quella condizione che Claude Bremond ha descritto come passaggio del soggetto da *polo di narrazione* a *polo d'azione*¹³. Il suo destino, quella sera, non passava per la strada del Nero dove Lia avrebbe potuto sottrarlo all'imminente sventura. D'altra parte, trasportato dal « temperamento focoso » che a Verga sembrava sufficiente per spiegare tutti i suoi atteggiamenti, egli è impaziente di affrontare ancora Don Michele, avendo aggiunto al desiderio di vendetta di precedenti umiliazioni, la nuova motivazione di un « delitto d'onore ».

Rocco, invece, dà prova di una lucidità straordinaria. Dimostra di essere l'unico, nella combriccola, a *sapere la legge*; è lui a mettere 'Ntoni sotto una gronda per fargli passare la sbornia, ma intanto lo

¹³ « Quando poi il soggetto-persona viene dotato di una coscienza influenzabile, la conoscenza degli avvenimenti non è più riservata al solo narratore e diviene accessibile al personaggio. Il quale diviene con ciò il narratore possibile (non importa se lucido o cieco) di alcuni frammenti della propria avventura. Questa volta, il narratore erige il soggetto a polo di *narrazione*. Quando infine il soggetto-personale-cosciente è dotato del potere di iniziativa, il susseguirsi degli avvenimenti cessa di essere riservato al destino ed essi si organizzano in una rete strategica di mezzi di cui il personaggio non è più soltanto il fine, ma anche il principio iniziatore. Il narratore erige allora il soggetto a polo d'*azione* ». (C. BREMOND, *Logica del racconto* (trad. it.), Milano, Bompiani, 1977, pp. 252-253).

carica di odio e di risentimento verso il brigadiere e gli suggerisce indirettamente (« vogliamo fare tonnina! ») quello che 'Ntoni cercherà di fare, avventandosi con il coltello durante lo scontro. In azione mostra grande accortezza e prudenza (scende adagio adagio per gli scogli) e una grande consapevolezza della situazione, al momento in cui, un istante prima del *chi va là* delle guardie, egli, l'ubriacone per antonomasia, afferma: « la nostra pelle non vale un baiocco ». La sua pelle, comunque, egli riesce a salvarla.

'Ntoni, invece, s'imbatte in Don Michele e lo ferisce gravemente. Catturato e legato, « mentre lo conducevano in caserma andava cercando cogli occhi dove fossero Cinghialenta e Rocco Spatu », i due che l'avevano scampata e che ora, come Vanni Pizzuto e Piedipapera, non avevano più da temere¹⁴. A questo punto le strade di 'Ntoni e di Rocco si dividono. L'uno espia nel carcere la sua condanna; l'altro rimane indenne nel paese.

Può essere senza significato o addirittura casuale che — dopo tante vicende — gli occhi di 'Ntoni ritrovino Rocco nell'epilogo del romanzo e proprio sulla porta della bottega di Pizzuto, dopo che la porta della casa del Nespolo si è chiusa definitivamente alle sue spalle? Con una simmetria compositiva estremamente elaborata, Verga ripropone il confronto con Rocco quando 'Ntoni, tornato a salutare i superstiti dei Malavoglia, si allontana nella notte dal paese, figliuolo prodigo cui non è concesso il ritorno:

Allora 'Ntoni si fermò in mezzo alla strada a guardare il paese tutto nero, come se non gli bastasse il cuore di staccarsene, adesso che sapeva ogni cosa, e sedette sul muricciuolo della vigna di masaro 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, *a pensare tutta la sua storia*. A poco a poco il mare tornò a farsi bianco, e i *Tre Re* ad impallidire, e le case spuntavano ad una ad

¹⁴ *Opere*, cit., pp. 370-378.

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 accoccolerà 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'andarmene, perché fra poco comincerà a passar gente. *Ma il primo di tutti a cominciar la sua giornata è stato Rocco Spatu*¹⁵.

Sul significato di queste ultime parole è sempre aperta una discussione. A Luigi Russo, infatti, parvero « parole stupide e insignificanti, e invero lo stupore impassibile del protagonista non può meglio effondersi, che fermandosi su un particolare insignificante e assai secondario »¹⁶. Anche nelle interpretazioni successive la difficoltà è rimasta non chiarita, l'espressione singolarmente enigmatica non è stata risolta perché i critici hanno accolto il significato letterale delle parole di 'Ntoni e, secondo questo significato, si giungerebbe ad una rappresentazione assurda del personaggio di Rocco, diventato improvvisamente il più zelante e mattiniero degli abitanti di Trezza, mentre poche pagine prima, sino alla soglia dell'episodio finale è descritto come un « vitello vagabondo » che bisognava andare a cercare di qua e di là, per le strade e davanti alla bettola.

La situazione cronotopica impedisce di accettare in senso letterale le parole di 'Ntoni. L'alba, infatti, trova Rocco davanti alla bottega di Pizzuto (dove la combriccola soleva riunirsi per bere l'erbabianca e per depositare provvisoriamente la merce di contrabbando), e non davanti alla porta di casa (da dove avrebbe potuto avviarsi al lavoro nell'ipotesi inverosimile ed infondata di una sua redenzione). Il Russo e il Nardi, inoltre, sono incorsi nella svista macroscopica di annotare nel passo discusso: « Vanni Pizzuto accende il lumicino nella sua bottega »¹⁷, come se il lume sulla porta della bottega si dovesse accendere sul far del giorno; come se sulla consuetudine della luce notturna davanti alla bottega di Pizzuto non ci fossero espliciti riferimenti in altre pagine del romanzo: « Piedipa-

¹⁵ Ivi, p. 404. I corsivi sono nostri.

¹⁶ L. Russo, *Intr. ad Opere*, cit., p. XXI.

¹⁷ *Commento a I Malavoglia*, Edizioni scolastiche Mondadori, 1952, p. 350.

pera stava nella bottega di Pizzuto a bere il bicchierino prima dell'alba che c'era ancora il lanternino davanti all'uscio » e, dopo l'arresto di 'Ntoni: « Sul tardi appena cominciò rompere l'alba, la gente si affollava davanti alla bottega di Pizzuto che c'era ancora il lumicino ».

Ecco perché ribadiamo la nostra tesi secondo cui il lumicino *ancora* (ancora = ad hanc horam) acceso (anche se nel passo discusso l'avverbio è ormai sottinteso, assorbito dalla situazione cronologica ed ambientale, dove è il *solo* acceso) e l'apparizione di Rocco Spatu « colle mani nelle tasche che tossiva e sputacchiava » sono le ultime tracce della notte che si confondono con i primi segni del giorno¹⁸.

Rocco ha trascorso anche questa sua « notte brava » a bere, a giuocare, a preparare gli affari clandestini del contrabbando. E 'Ntoni lo sa perché — come abbiamo dimostrato — le loro vite nel romanzo sono state due vite parallele e perché ripensando « tutta la sua storia », in un lungo e malinconico *flash-back*, durante la notte trascorsa sul muro della vigna, ha avuto modo di ricordarlo. Le sue parole hanno quindi un senso non letterale, ma allusivo e sarcastico (esempio non unico nella prosa verghiana)¹⁹; vanno lette non come un *non-sense*, ma in senso rovesciato.

Rocco non è diventato di colpo il più laborioso degli abitanti di Trezza, né si leva prima dell'alba per porsi sulla porta di una bottega colle mani nelle tasche (la mancanza di verosimiglianza sarebbe paradossale in un romanzo verista, dove anche i dettagli apparentemente insignificanti hanno un'aderenza rigorosa e un significato preciso!). Egli è l'ultimo a finire la sua giornata nell'ora in cui i pescatori cominciano la loro giornata e le barche con loro. La iterazione del verbo non è casuale: serve a preparare lo scarto dell'ultima proposizione rispetto alla norma del significato corrente con cui il *cominciare* è adoperato prima, per quattro volte.

La battuta polemica ed amarissima rivela la disperazione con cui 'Ntoni soffre la sua condizione nel momento in cui abbandona

¹⁸ Cfr. P. M. SIPALA, *L'ultimo Verga e altri scritti verghiani*, Catania, Bonanno, 1969, pp. 17-23.

¹⁹ Si veda, ad esempio, nella conclusione del cap. VI la battuta di Piedipapera secondo cui « lui non contava per nulla in casa »; mentre è vero proprio il contrario perché egli è il responsabile dell'intrigo della finta cessione del debito ordito ai danni dei Malavoglia e di cui la moglie è del tutto ignara e non responsabile.

ancora una volta e questa volta definitivamente il paese. E Rocco, che si è inserito senza traumi e senza drammi nella comunità del villaggio, alternando le notti di contrabbandiere alle giornate di fanullone, ancora una volta risulta più forte e si mette 'Ntoni sotto i piedi. Solo in questa interpretazione la clausola assume un senso omologo al progetto dell'opera e al carattere del suo protagonista: è il rifiuto di un rassegnato epilogo moralistico e di un *lieto fine* edificante; è un segnale di partecipazione alla rabbia e alla protesta dell'unico vero vinto del romanzo²⁰.

Si può proporre un'analogia con il finale di quei film in cui Charlot riprende il cammino con la sporta sotto il braccio? Certo anche 'Ntoni riprende la sua sporta e si avvia, ma non fischiotta, roteando il suo bastoncino e inoltrandosi, nonostante tutto, fiducioso verso nuove avventure. Né come 'Ntoni Valastro nel film di Luchino Visconti, egli rema nella sua barca, forte e consapevole di una conquistata coscienza di classe, verso una società migliore.

Per 'Ntoni Malavoglia, come per Giovanni Verga, il *sole dell'avvenire* non sorge dal mare di Aci Trezza. A questo personaggio, che deve andarsene ora che potrebbe restare, che deve partire ora che ha capito quanto era sbagliato partire, non rimane che una constatazione beffarda e sarcastica nel confronto a distanza con colui che, senza partire e senza soffrire, ha realizzato una maniera irregolare, ma, a suo modo, integrata di vita e di facile benessere.

²⁰ Cfr. P. M. SIPALA, *Il romanzo di 'Ntoni Malavoglia e altri saggi*, Bologna, Patron (in corso di stampa).

TIBOR WLASSICS

L'OTTICA DI VERGA

Una fortunata formula critica definisce lirica l'ispirazione dei *Malavoglia*, ed epica quella di *Mastro don Gesualdo*. A parte l'arbitrio classificatorio, che poche « formule » riescono a schivare, la distinzione ha una grande utilità: superando le discussioni sul valore reciproco dei due capolavori verghiani pone le basi per una valutazione veramente critica, che assegna una scala di valori differente e differenti strumenti di indagine allo studio di ciascuna opera.

La diversità dell'ispirazione nel « poema » e nel « romanzo » di Verga si coglie subito all'esordio di *Mastro don Gesualdo*; nella descrizione degli effetti dell'incendio in casa Trao:

Gli uomini accorrevano vociando, colle brache in mano. Le donne mettevano il lume alla finestra: tutto il paese, sulla collina, che formicolava di lumi, come fosse il giovedì sera, quando suonano le due ore di notte: una cosa da far rizzare i capelli in testa, *chi avesse visto da lontano*.

L'ultima pennellata sembra improvvisamente allontanare la scena dallo spettatore, che è in fondo l'autore (e ora il lettore). Si sarebbe tentati di attribuire a questa « ripresa da lontano » un valore simbolico: il Verga partecipa immediato del mondo dei *Malavoglia*, l'autore che già ebbe l'ambizione di costringere il lettore a mischiarsi tra i suoi « eroi piccini », ora invece sembra voler contemplare da una certa distanza questo nuovo mondo della sua fantasia.

Il finale inquadramento a distanza, nel passo citato, è proprio la spia della nuova « ottica epica » del Verga. Qualche allusione ad una percezione lontana, mediata, di tragici eventi, non manca neanche nei *Malavoglia*. Ma si tratta di cosa ben diversa. Si osservi come l'espedito narrativo, apparentemente analogo, tutto si assorbsca

nel lento mormorio corale, ovunque presente nel libro (cito la scena della cattura del giovane 'Ntoni):

Mentre lo conducevano in caserma, legato peggio di Cristo anche lui, e gli portavano dietro don Michele, sulle spalle delle guardie, andava cercando cogli occhi dove fossero Cinghialenta e Rocco Spatu. — L'hanno scampata! — diceva fra di sè: — non hanno a temere più di niente, come Vanni Pizzuto e Piedipapera che dormono fra le lenzuola a quest'ora. Soltanto a casa mia non dormono più, dacché hanno udito le schioppettate. — Infatti quei poveretti non dormivano, e stavano sulla porta, sotto la pioggia, come se avesse parlato loro il cuore; mentre i vicini, si voltavano dall'altra parte, e tornavano a dormire, sbadigliando: — Domani sapremo cos'è stato.

L'ignoto « percettore distante » non solo si precisa, ma diventa subito il coro stesso eterno che commenta la storia di cui parla « il cuore » dei Malavoglia, in attesa spaventata dietro l'uscio socchiuso.

Se per un capriccio esegetico ci volessimo proporre di ritrovare un « ponte » tra le schioppettate ad Acitrezza e l'incendio di casa Trao, potremmo additarlo in un passo della novella rusticana *La libertà*. Si tratta della conclusione della rivolta, dell'arrivo del « generale » — un Nino Bixio di stampo verghiano:

Questo era l'uomo. E subito ordinò che gliene fucilassero cinque o sei, Pippo, il nano, Pizzanello, i primi che capitarono. Il taglialegna, mentre lo facevano inginocchiare addosso al muro del cimitero piangeva come un ragazzo, per certe parole che gli aveva dette sua madre, e pel grido che essa aveva cacciato quando glielo strapparono dalle braccia. Da lontano, nelle viuzze più remote del paesetto, dietro gli usci, si udivano quelle schioppettate in fila come i mortaretti della festa.

Se certo non è il mancante anello della catena (chè non di « evoluzione artistica » stiamo qui parlando), questo brano è qualcosa di simile ad ambedue i passi citati dai capolavori, ed è anche qualcosa di diverso da ambedue. La novella della *Libertà*, più una rapsodia che novella, pare infatti partecipare alla natura tanto dei *Malavoglia* quanto di *Mastro don Gesualdo*. Senza voler risuscitare qui una nomenclatura dei « generi » letterari, possiamo dire che il respiro epico di quelle poche pagine convive con una concitazione lirica che offu-

sca la narrativa, reminiscente, per le sue transizioni alogiche e per il suo impressionismo quasi corale, di più di una pagina nei *Malavoglia*. La percezione immediata delle schioppettate del « generale » non si scioglie (come nei *Malavoglia*) in diffusa ansia in pari tempo individuale e universale; né, d'altronde, si precisa in una percezione epica del tipo virgiliano-dantesco, che abbiamo colto all'esordio di *Mastro don Gesualdo*.

La frase « chi avesse visto da lontano » è dunque il primo segno dell'ispirazione narrativa dell'opera; e il soggetto di quella frase si identifica in linea di massima con il « viandante » della tradizione descrittiva (protagonista esclusivo, si ricordi, delle prime pagine di *Le rouge et le noir* di Stendhal): il quale nella novella della *Roba*, con stanca curiosità, ' filtra ', attraverso i propri occhi, i campi le vigne gli uliveti di Mazzarò. Nei passi descrittivi dei romanzi giovanili la figura si coglie in superficie, tradendo con la sua frequente macchinosità il proprio carattere di espediente; leggiamo, per un esempio, la descrizione del villino soleggiato della « tigre reale » nell'omonimo romanzo del 1875:

Le poche persone che passavano si fermavano un istante, o mettevano il capo allo sportello della carrozza, per rallegrarsi la vista a quella luce, a quei luccichii che carezzavano qua e là i mobili e le stoffe, a quel dolce tepore profumato che indovinavasi, e immergendosi nel buio, mentre si allontanavano, si voltavano ancora per cercare di leggere un sorriso sulla faccia di quella dimora felice.

Nello stesso passo si percepisce, intanto, anche un altro aspetto del Verga narratore, non rilevato ancora dalla critica: l'ambizione di cogliere il vario gioco della luce sugli spettacoli della propria fantasia. È un aspetto questo, anzi potremmo dire, una caratteristica dominante della descrizione verghiana: una ' costante ' stilistica, le cui variazioni attraverso tutta l'opera possono quasi servire da strumento diacritico nello studio delle varie fasi e dell'evolversi dell'arte verghiana. Nella descrizione della scena del duello finale, all'alba, nel romanzo *Eva*, ad esempio, è patente il modo di concepire lo spettacolo (modo tutt'altro che originalmente proprio, eppure costantemente caratterizzante) per mezzo di punti e strisce luminosi, intersecati da masse di ombra e penombra:

L'aria era frizzante; i primi chiarori dell'alba imbiancavano debolmente il cielo attraverso l'incrociarsi dei rami inargentati dalla neve; una sfumatura opalina si disegnava in fondo al viale sull'orizzonte, e il viale stesso appariva come una lunga striscia candida su cui risaltava, ad una certa distanza, un'ombra indistinta che si avvicinava senza far rumore, facendo tremolare due fiammelle rossigne ai due lati.

Si tratta di un' 'ottica' impressionistica, s'intende, inedita solo nell'insistenza e nella cura meticolosa che l'artefice pone nello studio di quel cielo striato d'argento, di quella « sfumatura opalina », della sagoma indistinta tra il tremolio di quelle due « fiammelle ». La stessa aspirazione, eseguita con ben altra sicurezza di mano, si indovina in molte pagine di *Mastro don Gesualdo*. Si rammenti la scena del riposo del protagonista nell'aia della fattoria alla Canziria:

Nell'aia la bica alta e ancora scura sembrava coronata d'argento, e nell'ombra si accennavano confusamente altri covoni in mucchi; ruminava altro bestiame; un'altra striscia d'argento lunga si posava in cima al tetto del magazzino, che diventava immenso nel buio.

È un Verga descrittore sottile, la cui attenzione si estende allo studio delle varie illusioni ottiche e vi si indugia: i buoi accovacciati attorno all'aia sollevano « il capo pigro, soffiando » al suono del campanaccio della mandria, « e si vedeva correre nel buio il luccichio dei loro occhi sonnolenti, come una processione di lucciole che dileguava ». L'indugio descrittivo che si compiace di concepire lo spettacolo come rapporto tra masse ombrose e chiazze illuminate è felicissimo in queste celebri pagine:

Passava il tintinnio dei campanacci, il calpestio greve e lento per la distesa del bestiame che scendeva al torrente, dei muggiti gravi e come sonnolenti, le voci dei guardiani che lo guidavano, e si spandevano lontane, nell'aria sonora. La luna, ora discesa sino all'aia, stampava delle ombre nere in un albore freddo; disegnava l'ombra vagante dei cani di guardia che avevano fiutato il bestiame; la massa inerte del camparo, steso bocconi.

Taluni studi di luce riflessa paiono però ricalcare più da vicino il piglio dei romanzi giovanili. Leggendoli, sembra di percepire qualcosa di fogazzariano (*Malombra* uscì nell'anno dei *Malavoglia*; e la

spontanea ammirazione, non solo complimentosa, del Verga per Fogazzaro è attestata dal suo carteggio), specie quando la situazione stessa suggerisce languori di parole represses e di emozioni complicate. Così, mi pare, nell'episodio dell' ' addio ' di Bianca e del baronello Ninì (sul balcone di casa Sganci):

Un silenzio desolato cadeva di tanto in tanto, un silenzio che stringeva il cuore. Bianca era ritta contro il muro, immobile; le mani e il viso smorti di lei sembravano vacillare al chiarore incerto che saliva dal banco del venditore di torrone. Il cugino stava appoggiato alla ringhiera, fingendo di osservare attentamente l'uomo che andava spegnendo la luminaria, nella piazza deserta...

L'indugio qui si fa languore, e l'attenzione si fa sottigliezza; ma è ben vero che le premesse di una tale ottica evanescente si collegano copiosamente in una forma certo più cruda, nella preistoria verghiana. Ricordo il passo di *Tigre reale*, in cui l'incidenza della luce confonde e fonde passato e presente sotto gli occhi del protagonista:

A poco a poco in quel gran cerchio scuro si rilevava il corpo di Erminia con contorni indecisi, che si perdevano e sfumavano nelle larghe pieghe della coperta, e a forza di fissarvi lo sguardo quel corpo si vestiva di quella tal veste scura a pieghe molli che cadevano sul tappeto ai piedi dal canapè, com'egli soleva vederla...

È un tentativo di 'contaminazione ottica' dell'immagine, quasi *flash-back* cinematografico avanti lettera; e si veda anche come il Verga giovane si industri a soddisfare l'esigenza narrativa da cui nascerà, alcuni decenni più tardi, la « sovrapposizione » delle immagini cinematografiche, lo « sfumare » dello spettacolo veramente percepito dall'occhio-obiettivo nell'*imago* della *fantasia*, con un effetto di allucinazione e di incubo (ancora in *Tigre reale*):

A poco a poco s'immerse in una meditazione profonda. Erminia dormiva, rivolta verso di lui, bianca e serena, colle trecce nere sul bianco guanciaie; di quando in quando sembravagli, per una strana allucinazione, che quel viso fattosi più cereo si profilasse, si incadaverisse, che dei profili secchi, rigidi, vi si disegnassero vagamente, dei profili che egli conosceva, consunti dalle febbri e dalle passioni, e [che] gli si erano disegnati implacabilmente dinanzi

agli occhi... Quei capelli neri su quell'altro viso aveano qualcosa di affascinante, di repugnante e di spaventoso.

Si confronti ora questa ricerca degli effetti ottici, questo esperimento di illuminazione speciale, con l' 'illuminazione' tutta interiorizzata, direi *lirica* , dei *Malavoglia* . Per un esempio tipico, rileggo la scena finale, l'ultima partenza di 'Ntoni. La sua visita alla casa del nespolo avviene « una sera, tardi », ma il buio esteriore è solo riflesso del buio interiore che copre e penetra la scena e i pochi superstiti Malavoglia; un buio che sotto il nespolo pare infiltrarsi:

'Ntoni continuava a guardare dappertutto, e stava sulla porta, e non sapeva risolversi ad andarsene. — Ve lo farò sapere dove sarò; — disse infine, e come fu nel cortile, sotto il nespolo, *che era scuro* , disse anche: — E il nonno? — Alessi non rispose; 'Ntoni tacque anche lui, e dopo un pezzetto: — E la Lia, che non l'ho vista? — E siccome aspettava inutilmente la risposta, aggiunse colla voce tremante, quasi avesse freddo: — È morta anche lei? — Alessi non rispose nemmeno; allora 'Ntoni che era sotto il nespolo, colla sporta in mano, fece per sedersi, poiché le gambe gli tremavano, ma si rizzò di botto, balbettando: — Addio addio! Lo vedete che devo andarmene?

La ragione di quel rapido inciso, « che era scuro », non è tanto descrittiva e 'ottica' quanto poetica e lirica (e io direi anzi: ritmica): come nota didascalica, come informazione narrativa sullo « sfondo », è pressoché superfluo; e acquista una ragione di essere solo come segnale, e parte, delle tenebre che involuppano il ricordo doloroso del passato, dello sfacelo di casa Malavoglia. Un fugace accostamento tra realtà e illusione si coglie nella celebre scena di Mena e Alfio sotto « l'ulivo grigio », ma si osservi come questa nota del tutto lirica differisca in essenza dalle *indagini* ottiche puntuali e costruite degli esempi riportati. Mentre in essi anche l'elemento irrazionale (l'illusione ottica) viene ragionato e cioè 'razionalizzato', nel passo dei *Malavoglia* la stessa realtà 'paesistica' sfuma e si interiorizza facendosi « irrazionale », nel senso che una sua risoluzione « in prosa », logica, ragionata, non sarebbe possibile:

La ragazza era tutta intenta a quello che diceva comparire 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...

L'aspetto visivo dei particolari, l'ulivo-ombra dileguante per i campi, si scioglie tutto in un accompagnamento, non-logico, musicale, del moto delle stagioni e del fluire del tempo.

L'*animus* pittorico, per così dire, che governa l'ispirazione di *Mastro don Gesualdo*, fa spicco se ora accostiamo al paesaggio musicale dei *Malavoglia* uno dei grandi affreschi del romanzo: descrizione ritmata sì ma di un ritmo che è quello del *percepire* e non del *sentire*. Ottica epica, dicevamo, non visione lirica dunque. Cito il grandioso spettacolo canicolare che il protagonista scorge, strada facendo, dal « burrone, fra i due monti »:

Sembrava di entrare in una fornace; e il paese in cima al colle, arrampicato sui precipizi, disseminato fra rupi enormi, minato da caverne che lo lasciavano come sospeso in aria, nerastro, rugginoso, sembrava abbandonato, senza un'ombra, con tutte le finestre spalancate nell'afa, simili a tanti buchi neri, le croci dei campanili vacillanti nel cielo caliginoso.

Una sicurezza di linea, sapiente distribuzione delle chiazze nere e nerastre che picchiettano il campo visivo; ammirevole attenzione che coglie perfino il vacillio dei lontani campanili nella calura. È un passo che sarebbe impossibile immaginare come parte dei *Malavoglia*, in cui la 'descrizione', propriamente detta, manca del tutto; in cui lo 'spettacolo' (la *sciara*, il mare) è dato come per scontato, assorbito nella consapevolezza degli spettatori corali. Tutt'altra attenzione scruta questo paesaggio di *Mastro don Gesualdo*, contemplato non tanto dal protagonista che pure ne è l'unico 'spettatore' (ma a cui certo poco poteva calere di quelle rupi e caverne e finestre e campanili), ma piuttosto da uno scaltro 'operatore' che calcola, filtra, delimita e « mette a fuoco » l'immagine.

È un'attenzione che *racconta* la scena, invece di « cantarla » (come nel « poema » del Verga, e come in alcune sommesse nenie della *Vita dei campi*: *Jeli*, la *Lupa*, *Rosso Malpelo*). Un'attenzione che coglie puntualmente gli effetti speciali visivi nella situazione spe-

ciale; ricordiamo ancora una volta la scena dell'incendio dell'esordio del romanzo:

Dal palazzo dei Trao, al di sopra del cornicione sdentato, si vedevano salire infatti, nell'alba che cominciava a schiarire, globi di fumo denso, a ondate, sparsi di faville. E pioveva dall'alto un riverbero rossastro che accendeva le facce ansiose dei vicini raccolti dinanzi al portone sconquassato, col naso in aria.

Qui la « luce riflessa », il cui sottile impiego abbiamo osservato anche altrove, si fa quasi illuminazione di 'ribalta', quasi riflettore, infatti, che collabora coll'obiettivo o, parlando ancora metaforicamente, con la macchina da presa. L'illuminazione trova poi il suo congeniale ufficio nella composizione dei « ritratti ». Osserviamo a questo proposito, che mentre nei *Malavoglia* il ritratto, come la descrizione vera e propria, è inesistente (e i volti sono composti *a mosaico*, da frammentarie notazioni corali sparse per tutta la storia), il romanzo di *Mastro don Gesualdo* ne ha grande copia, e anzi, si potrebbe forse dire che è un libro-galleria, in cui il racconto si puntella costantemente di varie « tele »: paesaggi e multiformi panorami, « nature morte » anche, e anzitutto, ritratti. Ritratti di ogni genere, fino alla caricatura vera e propria, — come la seguente di donna Fifi Margarone, crudelmente svelata anch'essa da una illuminazione particolare:

Tutt'a un tratto la piazza sembrò avvampare in un vasto incendio, sul quale si stampavano le finestre delle case. I cornicioni dei tetti, la lunga balconata del Palazzo di Città, formicolante di gente. Nel vano dei balconi le teste degli invitati che si pigiavano, nere in quel fondo infuocato; e in quel di centro la figura angolosa di donna Fifi Margarone, sorpresa da quella luce, più verde del solito, colla faccia arcigna che voleva sembrar commossa, il busto piatto che anelava come un mantice, negli occhi smarriti dietro le nuvole di fumo, i denti soli rimasti feroci...

La passione ritrattistica del Verga romanziere si compiace, oltre che dei quadri 'di genere' stesi con un piglio quasi da folclorista e da demopsicologo (si veda il *portrait*, ad esempio, del sensale Pirtuso, che « ammiccava coll'occhietto ammammolato, un sorrisetto malizioso che gli errava fra le rughe della bazza irta di peli sudici ».

eccetera), si compiace, dicevo, anche di certi bozzetti ospedalieri, per così dire, di volti disfatti da degenza e decadenza, — riecheggiando e rielaborando un motivo prediletto nei romanzi giovanili (si pensi alle interminabili scene di agonia in *Una peccatrice*, nella *Capinera*, in *Tigre reale*; alle molte pagine dedicate a varie infermità, corredate da un puntuale « bollettino sanitario », in *Eros*, e anche nella parte conclusiva di *Eva*). Una compiacenza che si fa compiuta poesia nei *Malavoglia*, nelle pagine, scarnite dal dolore, che dicono della morte di Maruzza. Pochi tratti che, come sempre in quel libro, sono estrinsecazione dello sgomento corale e non un ritratto esteriore: « Maruzza era già coricata, con certi occhi, che visti così nel buio, a quell'ora sembravano vuoti come se la morte se li avesse succhiati, e le labbra nere al pari del carbone ». Ma, si direbbe, il Verga dei *Malavoglia* pare schivare perfino questi veloci cenni di notazione 'esteriore', di ripresa diretta; e, come di istinto poetico, *allontana* la scena, riflettendola nel dolore attutito della futura ricordanza: « Alessi non se la levò più davanti agli occhi la sua mamma, con quei capelli bianchi, e quel viso giallo e affilato come un coltello, nemmeno quando arrivò ad avere i capelli bianchi anche lui ».

Arte grande, ma un'arte tutta diversa: non più l'ottica offuscata della dolente memoria, ma una luce crudele e diretta ritrae il viso, colto dal colpo apoplettico, della baronessa Rubiera; un'istantanea, si direbbe, vendicativa:

La baronessa stava lunga distesa sul letto, simile a un bue colpito dal macellaio, con tutto il sangue al viso e la lingua ciondoloni. La bile, i dispiaceri, tutti quegli umori cattivi che doveva averci accumulati sullo stomaco le gorgogliavano dentro, le uscivano dalla bocca e dal naso, le colavano sul guanciale.

Anche quando lo spettacolo è evidentemente filtrato attraverso gli occhi dell'astante, lo studio fisionomico-descrittivo rimane obiettivo; così avvertiamo nel ritratto del padre morente, schiuso grado grado davanti allo sguardo di Gesualdo: « Mastro Nunzio stava male davvero: la morte gli aveva pizzicato il naso e gli aveva lasciato il segno delle dita sotto gli occhi », — un esordio che rammenta il piglio lirico della pagina malavogliesca citata; ma se ne legga lo sviluppo: « un'ombra di fuliggine che tingeva le narici assottigliate, gli sprofondava gli occhi e la bocca sdentata in fondo a dei buchi neri,

gli velava la faccia terrea e sporca di peli grigi... », — un completo sopraluogo, di grande potenza descrittiva. È vero che lo spettatore, Gesualdo, è presente in questo brano; ma la soggettività della visione si limita ad un che di attonito nello scrutinio dei particolari ammirati: quasi un muto dolore nell'errare dello sguardo del figlio sopra quel volto antico tanto mutato.

Ma lo spettatore dei ritratti dell'«ottica epica» è di solito l'operatore ideale che in linea di massima s'identifica coll'autore e, quindi, con il lettore. Ecco perché, mentre la rappresentazione nei *Malavoglia* pare per lo più unidimensionale (anche se quell'unica dimensione è quella dell'anima), di una linearità di fiaba, in *Mastro don Gesualdo* pare invece animata, cinetica. L'ordine dei particolari ripresi presta una specie di moto relativo alla figura ritratta; esaminiamo un semplice esempio, preso a caso tra molti altri possibili:

Compare una donna macilenta, colla gonnella in cenci sollevata dalla gravidanza sugli stinchi sottili, sudicia e spettinata, come se non avesse fatto altro in vita sua che portare avanti quel ventre — un viso di chiozza istupidita dal covare, con due occhietti tondi su di una faccia a punta, gialla e incartapecorita...

In virtù della presentazione graduata, che passa dal particolare più vistoso (evidentemente quella gravidanza perpetua) ai dettagli minori e minimi, la caricatura diventa 'semovente', e pare, cioè, di «portare avanti» quel ventre *verso* l'obiettivo, verso il lettore. È un moto relativo, dicevamo, e precisamente nel senso che può essere anche il lettore ad avvicinarsi alla scena, in virtù della stessa esposizione graduale, con una sensazione di partecipare all'azione — il che è in fondo segno dell'intima verità della visione del Verga. Si osservi questa cinesi implicita, della presentazione *a maiore ad minorem*, in occasione della visita di Gesualdo in casa del canonico Lupi:

C'era il letto ancora disfatto nella camera del canonico; tutt'in giro alle pareti un bel numero di gabbiole, dove il canonico, gran cacciatore al paretajo, teneva i suoi uccellini di richiamo; un enorme crocifisso nero di faccia all'uscio, e sotto la cassa della confraternita, come una bara da morto, nella quale erano i pegni dei denari dati a prestito; delle immagini di santi qua e là, appiccate colle ostie, insudiciate dagli uccelli, e un puzzo da morire, fra tutte quelle bestie.

Il Verga riesce a muoversi, veramente, nelle scene e tra gli oggetti e le persone creati dalla sua fantasia, attestando così l'estrema realtà fantastica della sua creazione e, invitando, anzi, costringendo il lettore a seguirlo. Il movimento può essere anche quello solo dell'attenzione che a poco a poco scopre e raffigura uno spettacolo immobile, passando dall'avvertimento dell'insieme alla distinzione dei dettagli, secondo le precise leggi della percezione umana. Così è per la figura patetica di don Ferdinando, dapprima percepita come goffa sagoma informe sotto la luce dell'incendio, poi scrutata con rapidità, fino a scorgere il suo sguardo di mite demente:

In cima alla scala, don Ferdinando, infagottato in una vecchia palandrana, con un fazzolettaccio legato in testa, la barba lunga di otto giorni, gli occhi grigiastri e stralunati, che sembravano quelli di un pazzo in quella faccia incartapecorita di asmatico, ripeteva come un'anitra: Di qua! di qua!

Manca, se non erro, nei *Malavoglia*, questa sottile distinzione delle distanze e dei movimenti, del vicino e del lontano; come manca in fondo, anche la precisa misura del tempo e la distinzione vera e propria del prima e del poi. Né potrebbe essere altrimenti in quel piccolo mondo dove il 'coro', onnipresente ed eterno, abolisce lo spazio non solo tra casa e casa e tra persona e persona, ma spesso anche tra personaggi e lettore.

II

I MALAVOGLIA FRA STORIA, IDEOLOGIA E ARTE

RELAZIONE

GIUSEPPE PETRONIO

I MALAVOGLIA FRA STORIA, IDEOLOGIA E ARTE

È stato Leonardo a scrivere che in una macchia su un muro si può vedere con l'immaginazione qualsiasi figura. Una frase di cui mi sono ricordato tante volte in questi anni, quando estetologi e critici mi hanno ripetuto con insistenza monotona, fino alla noia, la polisemia dell'opera d'arte o addirittura la sua asemantività, la sua decifrabilità con ogni possibile codice, e tante altre frasi difficili, a dare veste di scienza all'asserzione che ogni lettore può interpretarsela, l'opera d'arte, come gli piace: ciascuno a suo modo: come una macchia su un muro.

Dimenticando però un piccolo particolare. Che a formare una macchia vi sono solo forze casuali e inconsapevoli: il vento, il sole, la pioggia, la malta del muro, la polvere; sicché quella si scava e configura così senza avere dietro di sé una intenzione; mentre uno scritto (una statua, una tela, un concerto di suoni) lo ha steso un uomo con una sua intelligenza, dei suoi sentimenti, un suo bagaglio di cultura e di affetti, una sua volontà di dire qualcosa: una intenzione, un progetto. E può essere anche che questo progetto gli si sfaccia poi tra le mani, e che l'opera gli riesca diversa da quella che lui avrebbe voluta; ma quel progetto iniziale è stato pure un punto di partenza, e quella intenzione ha impresso pure le sue tracce nell'opera, la condiziona tutta. E allora, cogliere quella intenzione, decifrare quel progetto è assai più interessante che abbandonarsi alle elocubrazioni fantasiose di questo o di quello: le ragnatele di impressioni presuntuose che intorno a un'opera vengono tessute nel tempo.

Ma ricostruire quel progetto lontano, si può? Il problema è grosso, e non riguarda solo la critica. La domanda investe il problema che è al fondo di tutti gli altri problemi, si interroga sulla nostra fiducia o sfiducia sulla possibilità umana di conoscere il mondo. E negare al critico di penetrare nell'opera d'arte, ridurne il lavoro al

piacere del testo, liberarsi allegramente con qualche paradosso brillante della presenza massiccia del testo, sono sintomi di convinzioni più gravi. Sono, direi (ora che secondo l'ultima moda ogni critico e storico si sente un detective) « indizi » di una sfiducia nell'esistenza oggettiva del mondo e nella nostra possibilità di conoscerlo.

Per millenni, non è stato così. La conoscenza, si diceva, è adeguazione dell'intelletto alla cosa. Le cose stanno lì, concrete, corpose; e l'intelletto si stende su esse come una piovra sulla preda, e le assorbe e fa sue, le intende in quella loro oggettiva realtà che è data alle cose dall'essere pensate tutte da Dio. Una fiducia, questa, che non fu solo medievale e scolastica, se ancora all'alba della scienza moderna per Galilei il pensiero dell'uomo, se *extensive* è impari a quello di Dio, incapace di abbracciare come Lui l'intero creato, *intensive*, quando lavori su alcune determinate proposizioni, lo agguaglia nella certezza oggettiva. E più tardi (alle porte del nostro mondo di oggi, negli anni di Verga) i positivisti riaffermarono ancora la possibilità di conoscere la realtà naturale, sociale e psichica, e di scoprirne le leggi, a patto solo di possedere gli strumenti occorrenti e di adoperarli razionalmente.

I guai sono venuti dopo: con la crisi della scienza, proprio quando essa celebrava nella tecnica i suoi trionfi più sbalorditivi; con la sfiducia nella ragione; con lo sbriciolamento della coscienza e la negazione della personalità; con i tanti irrazionalismi e relativismi. E io sono sempre più convinto che (come già nel Seicento) i « letterati » del Novecento hanno orecchiato e ripetuto, senza capirli fino in fondo, i ragionamenti degli scienziati, estendendo a tutto il reale tesi che quelli elaboravano per settori ristretti e svolgevano con cauta prudenza. I « letterati » cioè si sono serviti della scienza per dare veste di razionalità inoppugnabile e carattere di universalità alle dubbiezze e alle angosce che avvertivano in sé per contingenti ragioni di storia, e alle quali non sapevano trovare risposte e rimedi.

Allora, per tornare alla critica, sia chiaro. Io non ritengo di potere adeguare pienamente il mio intelletto, non dico al processo globale di una letteratura ma a un solo semplice testo tanto da ricostruirne la genesi e il senso. Ogni testo, il più semplice, è una concrezione di innumerevoli fatti di storia, di cultura, di vita, tanti dei quali mi sono e mi resteranno sempre sconosciuti: un nodo nel quale si stringono tanti fili che dipanarli tutti è impossibile. Ma non

credo nemmeno che un testo sia stato concepito per i miei privati piaceri, perché io gli sbavi intorno i segreti delle mie allumacature, quali che siano: di ideologia, di psicologia, di gusto. Un testo è frutto di una intenzione; del progetto di un uomo, e con esso io devo stabilire un rapporto, condizionato dal mio e dal suo essere storico: da ciò che io sono, da ciò che esso è, costruito con gli strumenti che una età e una cultura hanno offerti al suo costruttore; e quel testo (è ovvio) risponderà solo alle domande che io gli porrò, che io sono in grado di porgli; e mi dirà solo qualche cosa di sé, ma qualche cosa me la dirà, se saprò interrogarlo con strumenti opportuni e onesti. Le opere d'arte (ha scritto una volta Galvano Della Volpe in un passo che cito spesso) si aprono alla collaborazione dialettica dell'esegesi, della critica, del gusto, ma solo in quanto ne pongono esse le condizioni, indicando esse, con le loro tematiche puntuali, le direzioni e i fini di quella dialettica.

Ed è con questa condizionata fiducia che io oggi mi pongo di fronte ai *Malavoglia*, e che fornito degli strumenti che la nostra cultura mi offre, mi sforzo di ricostruire il progetto che è dietro di essi, le intenzioni che mossero a scriverli, le modificazioni che il progetto subì durante il lavoro, il significato del libro per Verga. Prima che esso assumesse innumerevoli sensi per gli infiniti lettori che sono venuti fino a oggi, che verranno domani.

Il primo germe dei *Malavoglia* risale forse al '75, quando Verga pensò a un bozzetto, *Padron 'Ntoni*; il primo accenno al romanzo è del '78, in una lettera al Capuana.

Cosa c'era in Verga, chi era Verga nel '75 quando, confusamente ancora, pensò a una storia di pescatori incentrata su padron 'Ntoni? Un'idea è come un seme, che può germogliare venuto Dio sa da dove, portato dal vento; ma perché un seme attecchisca deve trovare un terreno adatto, pronto a riceverlo, un'idea deve trovare una persona, instabile, mutevole, ma in quel momento *quella*, in grado di accogliere *quella* idea e di svilupparla in *quel modo*.

Nel '75 Verga aveva 35 anni, e già dietro di sé un passato: di vita e di attività letteraria, di letture e di opere, che ne facevano già un « realista » o un « verista », anche se a modo suo; aveva già le esperienze di Catania, di Firenze, di Milano. Catania: con la sua effervescenza intellettuale repressa e soffocata, che si accartoccia su

se stessa per esplodere pirandellianamente in tic, manie, pazzia; con i suoi rapporti feudali nelle campagne; con la forza assorbente e castrante del nucleo familiare e le sue leggi non scritte dell'onore; con il suo mammismo e la sua divaricazione medievale della donna: madonna (se madre, sorella, moglie) o donnaccia. E poi Firenze: una bruttissima commedia, pubblicata meritoriamente qualche anno fa da Carmelo Musumarra, ci dà le prime impressioni di Verga di fronte a un mondo più complesso e moderno, di politica e di cultura. E poi Milano, e il suo primo contrastato impatto (così evidente in certe lettere) con il mondo delle banche e delle imprese industriali, con le città tentacolari del capitalismo nascente. Esperienze di vita, che nel '75 si erano già rapprese in schemi ideologici: Sicilia contro Continente; famiglia contro dissipazione; arte, un « lusso » come l'amore, contro affarismo. E si erano tradotte già in tentativi di romanzo.

Ma soprattutto c'era in Verga — ormai da anni nel '75 — una scelta decisa di vita: la determinazione di essere scrittore: di *esserlo*, non di *farlo*. Una scelta contrastata, come è nella nostra tradizione letteraria a cominciare da Petrarca e Boccaccio; ma una scelta che in quegli anni di assestamento borghese della società assumeva caratteri particolari: *Les illusions perdues* di Balzac, il saggio di Zola su *L'argent dans la littérature* ce ne chiariscono i termini per la Francia; saggi e libri hanno cominciato a farcene intravedere la preistoria nell'Italia del primo Ottocento. Ma questa scelta ha in Verga connotazioni particolari, soprattutto perché essa fu totale, ed egli rifiutò coerentemente qualsiasi altra attività, compreso il giornalismo, per essere tutto e solo « scrittore »; il che significava anche assegnarsi, in quella età del sociologismo positivistico, un compito ritenuto altissimo di analisi, comprensione e mediazione della realtà sociale. Essere scrittore (si rilegga la prefazione a *Eva*) ha per lui un significato quasi sacrale, se è l'arte, solo l'arte, che può demistificare le magagne del capitalismo nascente, strappare le maschere all'affarismo, gettare in faccia alla gente « bene » la sua ipocrisia, fare appello ai valori « veri », autentici: quelli che stanno diventando un lusso. Della sua relativa emarginazione sociale (relativa, cioè immaginaria più che reale: sentita tale dagli artisti allora, dai critici oggi) lo scrittore si rifà attribuendo a sé e al suo lavoro una funzione di denuncia e di ammonizione.

E in quel 1875 Verga aveva già dietro di sé una serie nutrita

di libri: i romanzi che oggi diciamo « catanesi », quelli che diciamo « fiorentini ». E scrivere un libro significa, per l'autore, tante cose, in quel momento e più tardi. Significa conoscere sperimentalmente se stesso, scoprire in sé potenzialità ignorate, esaurire alcuni motivi, vederne affiorare altri che restano accampati là, dentro di noi, in attesa di uno svolgimento ulteriore, motivi in cerca di un libro in cui realizzarsi. Perciò tutti quei libri — da *Amore e Patria* a *Eros* e oltre, fino al '78 — non erano stati scritti inutilmente, per Verga: in essi, egli aveva espresso e liquidato una parte di sé, ne aveva scoperto altre parti, si era maturato fino a essere quello che era.

Ma lo scriverli era stato, soprattutto, una enorme esperienza letteraria. A dirla in due parole, si potrebbe affermare che in quel ventennio — su per giù — Verga aveva ripercorso per conto suo, a modo suo, tutte le esperienze del romanzo italiano ed europeo del primo Ottocento. Aveva cominciato con il romanzo storico, anche se lo aveva tentato (ho cercato di dimostrarlo due anni fa, qui, in un altro nostro convegno) in modi provinciali e attardati, quando altrove era già morto o moriva e « romanzo » significava già tante altre cose. E Verga infatti già con *Sulle lagune* (1863) aveva tentato una formula nuova, si direbbe alla Nievo: un romanzo ricco ancora di quei fatti che si chiamano « storici » (cioè politici e militari) ma ambientato nel presente: dove dunque, come ha detto lapidariamente Lukács, il presente sostituisce la « storia ». E aveva tentato poi il romanzo intimistico e quello nel quale l'intimismo si fonde col sociale e l'analisi di rapporti privati, fra alcuni individui, diventa anche una metafora o un mezzo ad analizzare e a giudicare una società: *Eva*.

Accogliere queste tesi significava anche condividere (in modi autonomi, improntandole della propria personalità) alcune convinzioni che anch'esse erano nell'aria e costituivano allora il sostrato della cultura europea. Significava accettare i presupposti del sociologismo e dello scientismo positivistico; essere convinti che la realtà è, esiste di fatto, oggettivamente; e può essere conosciuta purché si adoperino gli strumenti adatti; e va conosciuta perché conoscerla, penetrare nei suoi meccanismi, scoprirne le leggi, è un fatto di rilevanza sociale. E significava allora liquidare (almeno nelle intenzioni) lo psicologismo romantico fondato sull'intuizione dell'artista, per un altro psicologismo, positivistico e scientifico, fondato sull'applicazione

ai singoli casi delle leggi che regolano i processi intellettuali e affettivi: leggi rigide come quelle che reggono il mondo naturale e il mondo sociale. Certo, nei vari casi concreti, da uomo a uomo, queste tesi potevano essere vissute nei modi più diversi: « sacchi » che si riempivano delle ideologie più varie, portando ora alla fiducia più orgogliosa nell'uomo e nella sua capacità di modificare il mondo, ora alla rassegnazione più pessimistica nella convinzione di non poter modificare i processi reali; diventando ora forze intellettuali capaci di rivoluzionare la società, ora tritume ideologico ripetuto stancamente. E compito mio oggi è quello appunto di vedere (se mi riesce, nei limiti in cui mi riuscirà) di quali contenuti Verga scrivendo i *Malavoglia* abbia riempito quei sacchi, quale posto abbia preso nello schieramento ideologico del suo tempo. Ma intanto è premessa necessaria riconoscere che quei sacchi egli li possedé; che, fuori di metafora, egli condivise quelle tesi e le aveva operanti dentro di sé mentre progettava e scriveva i suoi libri.

E aveva scoperto inoltre quell'enorme complesso fatto della letteratura europea di quegli anni, che i contemporanei dissero « realismo »; e aveva scoperto quella precisa poetica costituitasi all'interno del realismo che i francesi chiamarono « naturalismo » e che noi, per l'Italia, chiamiamo « verismo ». E di fronte a questi fatti aveva reagito: favorevolmente, accettando quei modi di concepire e di scrivere il romanzo; ma reagito a modo suo: da uomo che non accoglie mai acriticamente una moda o un modello, che non si lascia incantare dalle fame costituite, che rumina dentro di sé le sue idee, e fa sue, a forza di pensarci sopra, anche le tesi che accoglie dagli altri.

Verga, dunque, quando si accinge a scrivere i *Malavoglia* aveva ormai dentro di sé un corpo sostanzioso di convinzioni sul lavoro che svolgeva; tenterò di riassumere. Scrivere è un mestiere serio, al quale attendere professionalmente, e ha una sua precisa funzione sociale, sicché lo scrittore deve impegnarsi in esso con tutta la sua personalità, per « dire » qualcosa: è significativo che in una lettera al Capuana del 14 gennaio del '74 dica che *Madame Bovary* non gli va, e spiega: « il libro è scritto da scettico »: una frase di cui ricordarsi quando si sottilezza sulle ragioni per cui, a un certo momento, Verga smise di scrivere.

Ancora: scrivere, oggi — cioè allora: in quel momento storico e letterario — significava soprattutto scrivere romanzi: per ragioni

che erano nell'aria, che Carlo Alberto Madrignani ha chiarito assai bene anni fa parlando di Capuana, ragioni che — Carducci a parte — condividevano più o meno tutti. E comporre romanzi significava accettare il « realismo », quel modo di scrittura che egli, in un'altra lettera al Capuana (ventidue gennaio 1875), diceva consistere « nel non sostituirsi al lettore nel fare la morale della favola, ma nel far risaltare la morale della favola, e lasciarne giudicare il lettore da sé ». Tra le infinite cose che si scrissero allora a spiegare la frequenza del romanzo, nessuna forse è pregnante come queste righe di Capuana, dietro le quali vi è l'eco di una pagina famosa di Hegel: « Possediamo al giorno d'oggi un'opera d'arte non meno difficile dell'epopea — scriveva Capuana nel '76 — e popolare quant'essa al suo tempo, ma più seria, più efficace, diremmo quasi più eccellente, e questa è il romanzo. Non già il romanzo storico presto ibrido e falso, nato in un momento d'esaltazione archeologica e morto subito con essa; bensì quello che dipinge caratteri e costumi dell'età contemporanea: sicché non sappiamo capire perché, per esempio, *Les parents pauvres* e *Le père Goriot* di Balzac non possano mettersi accanto all'*Iliade* e all'*Odisea* nella storia dell'arte »¹.

Da queste convinzioni derivavano conseguenze e implicazioni, sulle quali vale la pena fermarsi un momento.

Accettare le premesse di fondo della cultura positivista e della poetica realista poteva indurre facilmente, e infatti indusse Verga, a tentare una rappresentazione globale della società: una conseguenza implicita nell'idea che i contemporanei si facevano dell'arte e del romanzo. Ed ecco Verga, come già Balzac, come ora Zola, ideare un ciclo narrativo che esplorasse la società italiana verticalmente, dalle classi più basse alle più alte, secondo una scala di valori i cui presupposti erano tutti, ovviamente, in quella cultura.

Ma dire questo vuol dire che la scelta tematica del primo romanzo — quello che oggi mi interessa — non ha alcun significato ideologico: è solo una necessità strutturale, rientra nella logica del ciclo. Non — sia chiaro — che la volontà di comporre un ciclo di romanzi secondo l'ottica dell'attenzione ai « vinti » non fosse una scelta ideologica; lo era, e come! Lo era anzi su due piani: quello

Cit. in C. A. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo*, Bari, Laterza, 1970.

dell'ideazione di un ciclo e quello della scelta dell'ottica con la quale impostarlo. E la prima rimanda a tutta la cultura, anzi a tutta la mentalità positivista, fa corpo con tutte le convinzioni e le mitologie della borghesia europea occidentale in quel momento della sua storia. E l'altra — l'ottica dell'attenzione ai « vinti » — rimanda alla persona di Verga e alle sue reazioni individuali di fronte a quella fase di storia; ed è un fatto perciò sul quale bisognerà ritornare.

Ma la scelta del tema (il mondo popolare, i pescatori di Acì Trezza, la loro vita e i loro problemi) era poi, in un certo senso, da un certo punto di vista, un fatto neutro, senza significato ideologico: lo imponeva la funzione che realisti e naturalisti attribuivano al romanzo e al ciclo di romanzi. Rappresentare la società contemporanea esige lo studio e l'analisi di tutte le classi sociali, e quindi anche di quelle più basse; uno studio dunque che non comportava di per sé, automaticamente, alcuna adesione politica o sentimentale a quelle classi e ai loro problemi, ma al più esigeva, come disse magnificamente Emile de Goncourt, un sentimento di curiosità intellettuale, e, se mai, di commiserazione per le miserie umane (Prefazione a *La fille Elise*, 1876). Anche se è vero che l'accostarsi dello scrittore borghese al mondo popolare per studiarlo da vicino, con il massimo di attenzione realistica e con l'abitudine alla riflessione sociologica, non poteva non scatenare in lui all'atto dello scrivere una folla di reazioni, le più diverse possibili: la commiserazione di cui parlava il Goncourt, la « méditation triste » di cui dice nelle righe seguenti, gli spiriti democratici (è una definizione generica, ma non so trovare di meglio) di Zola, cioè la sua adesione simpatizzante al mondo popolare, visto come elemento di una visione globale della società borghese tutta accettata nei suoi aspetti ritenuti positivi: repubblicani, democratici, anticlericali, liberali.

Ma è necessaria ancora un'altra premessa. L'adesione allo scienziamento positivista e al suo sociologismo, e l'adesione complementare ai canoni della narrativa realistica e naturalistica, erano anche la spia di un'altra scelta che allora Verga compì e che lo qualifica: una scelta, tutt'assieme, di ideologia e di poetica.

I decenni nei quali Verga si formò e cominciò a scrivere furono decisivi per la cultura e la letteratura europea, perché fu allora, allo stabilizzarsi e definirsi di una società borghese capitalistica, che ten-

denze già presenti nel primo Ottocento maturarono con forza atteggiandosi in modi che avrebbero caratterizzato la storia successiva fino a noi. Come in quei decenni si chiari la divaricazione tra una visione « borghese » del mondo (con mille articolazioni al suo interno) e una « proletaria », così si definirono allora più concezioni dell'arte a opera tutte di « borghesi » (erano i soli che potessero farlo: gli aristocratici, in quanto classe, erano usciti di scena, i proletari non vi erano ancora entrati!) ma antagoniste tra loro.

Fu allora, voglio dire, che nacque « l'avanguardia » come rifiuto (in arte ma spesso anche nella vita: l'avanguardia si accompagnò spesso allo snobismo, al dandysmo, al decadentismo) delle strutture economiche e dei comportamenti borghesi; e quindi come idoleggiamento di un'arte che fosse solo e puramente « arte ». Al polo opposto intanto si definivano i primi tratti di una letteratura capace di parlare alle masse, e perciò, per così dire, interclassista, in grado (come lo furono *I misteri di Parigi*) di essere letta nelle portinerie come nei Gabinetti dei ministri. E allora si definì (a opera dei realisti prima, dei naturalisti poi) il progetto di una letteratura (in pittura lo fecero gli impressionisti) aperta al mondo moderno, curiosa di esso in tutti i suoi aspetti, in grado di dare, di questo mondo moderno e degli uomini che lo costituivano, una rappresentazione nello stesso tempo « scientifica » (per la scientificità degli strumenti adoperati a conoscerlo e dell'analisi che se ne compiva) e « artistica » (per la capacità di fermare in parole l'essenza segreta di quel mondo). Forse chi ha chiarito meglio — con parole definitive — questa aspirazione è stato Baudelaire, un uomo che la società moderna rifiutava in blocco, ma che intanto ne era affascinato di un fascino meduseo: « si tratta — scrisse di Costantino Guys, il “ pittore della vita moderna ” — di liberare dalla moda ciò che essa può contenere di poetico nello storico, di cavare l'eterno dal transitorio »². E chi ha pratica — solo un poco di pratica — dei realisti e naturalisti francesi e dei nostri veristi, sa come il problema dell'« écriture artiste » (dicevano i francesi) dell'« arte » (dicevano i nostri) fosse allora un assillo e un tormento: si rilegga la prefazione di Capuana alla seconda edizione di *Giacinta* o, per Verga, le sue lettere, dove il tema dell'« arte », e della sua ricerca, e della difficoltà di conquistarla,

² *L'arte romantica* ecc., Milano, Bottega di poesia, 1923, p. 249.

batte come un ritornello ossessivo. Sono fatti, questi, che la cultura posteriore ha misconosciuti e trascurati, perdendo di vista perciò il quadro complessivo, il « sistema » della letteratura in quegli anni: l'aristocraticismo neoidealistico, l'influenza pesante delle correnti decadentistiche, i miti della « parola » e del « grande stile », l'adorismo più tardi e il neoavanguardismo, il riflusso e gli irrazionalismi oggi, hanno costretto in una posizione subalterna alcuni grandi fatti della storia europea e ne hanno travisato il senso: si pensi solo alla sfortuna di Zola presso la critica italiana o francese.

I realisti dunque e i naturalisti volevano dare una rappresentazione totale del mondo in cui vivevano, in cicli narrativi più o meno organici nei quali ogni romanzo doveva studiare e descrivere un particolare « milieu »; ma volevano anche farne « arte »: un'arte che non doveva avere niente da invidiare a quella del passato. Il confronto, che ho già citato, di Capuana tra Balzac e Omero è significativo, come era stata significativa la definizione di Hegel del romanzo come « moderna epopea borghese », dove dunque il romanzo (cioè l'arte moderna) era definito nella sua diversità sostanziale dall'arte antica, ma pure era posto accanto a quella: del resto i nostri romantici non avevano già detto che Omero e Virgilio erano stati i romantici del passato?

Dal punto di vista sociologico, della destinazione, ciò significava che per i realisti e i naturalisti il romanzo era l'arte borghese per eccellenza, in quanto si rivolgeva non alle plebi (agli Ottentoti di Berchet, ormai però in gran parte alfabetizzati e accostatisi al libro) e non ai *dandys* (i nuovi « parigini »), ma al gran pubblico intermedio al quale offrire una lettura omologa ai suoi gusti e alla sua sensibilità. Quando nell'84 Alphonse Daudet pubblicò *Sapho*, un libro che la critica novecentesca avrebbe relegato negli scantinati dell'« arte di consumo », i contemporanei ne celebrarono proprio le virtù d'arte, e Théodore de Banville (cito lui *pour cause*) parlò di uno stile « subtile et spiritualiste », che è precisamente l'elogio che realisti e naturalisti si scambiavano più spesso tra loro e a cui ambivano di più³.

³ A. DAUDET, *Sapho*, Paris, Librairie de France, 1939, con una preziosa antologia della critica contemporanea, tutta da vedere.

Possiamo allora concludere questa parte e riassumere.

Quando tra il '75 e l'81 Verga concepì e scrisse i *Malavoglia* come primo elemento di un ciclo romanzesco, egli aveva già una sua personalità, che un succedersi di esperienze aveva conformata con tratti precisi. Aveva compiuto un'esperienza di ambienti umani, che andava dalla Catania borghese e dal mondo popolare siciliano alla Milano industriale, affaristica e mondana, e alla modesta scialba avanguardia della Scapigliatura lombarda. Aveva attraversato il romanzo primo-ottocentesco nelle sue varie forme successive, e maturato il progetto di essere scrittore e narratore; si era inserito in quelle correnti letterarie « moderne » che, pur avendo dell'arte una considerazione altissima, non rifiutavano il consenso di un pubblico vasto, anzi si rivolgevano a esso anche se (diceva Emile de Goncourt) non intendevano solo distrarre le giovinette nei viaggi in ferrovia.

Verga dunque, mentre concepisce e scrive il romanzo, ha dentro di sé un corpo di esperienze e di testi, e scrive secondo un « progetto ». Lo so, ce l'hanno ripetuto in questi decenni fino alla nausea: il progetto è una cosa, l'opera un'altra, e tra l'uno e l'altra c'è il mare; e l'uno dice quello che crediamo di essere, l'altra nasconde nelle sue pieghe quello che siamo veramente, con tutto il peso che ci trasciniamo dentro di inconscio e di represso, individuale e collettivo. Lo so, e so di doverne tener conto: del resto chi, come me, si rifà al marxismo, sa bene che è stato proprio Marx, per primo, a richiamare l'attenzione tra la « falsa coscienza » (la rappresentazione che noi ci facciamo del mondo e di noi nel mondo) e la realtà effettuale: del mondo e nostro. E so che un progetto è sempre, più o meno, « falsa coscienza », costruito sugli schemi entro i quali costringiamo le cose, secondo l'immagine del mondo e di noi che l'appartenenza a una età e a un gruppo sociale ci hanno impressa dentro. Poi, quando saremo a tu per tu con la pagina bianca, dovremo fare i conti con tante altre cose: cogli affetti e i moti che sono in noi ma che ignoriamo o che abbiamo repressi, e li vedremo (o non li vedremo: li vedranno gli altri!) aprirsi la strada fra i nostri schemi come fili di erba tra le committiture di un muro, per affiorare dove meno si penserebbe di trovarli.

Tutto giusto. Cioè tutto giusto se non si esagera: se si riconosce che l'esistenza dell'inconscio non esclude quella del conscio, che la falsa coscienza non esclude la coscienza raddrizzata, che il

represso non nega la presenza del riconosciuto e accettato, che gli scarti dal progetto non sminuiscono l'importanza del progetto. Oltre tutto, come ci accorgeremmo degli scarti se non ci fosse il progetto? E perché l'immagine che Verga si era costruita del mondo e di sé, tanto da poter progettare quel libro, dovrebbe essere indifferente alla comprensione del libro?

Questa era una prima difficoltà da chiarire. Ce n'è ancora un'altra. Tutti i discorsi fatti finora intendevano dire che il realismo, il naturalismo, il positivismo erano, in ultima istanza, sacchi vuoti che ognuno poteva riempire a modo suo. Erano i miti di quell'età, come oggi lo sono altri: il marxismo, lo strutturalismo, la psicanalisi, il pensiero negativo, la crisi della ragione. Ma come oggi si è marxisti o strutturalisti o psicanalisti nei modi più vari e impensabili, così allora erano in tanti a darsi positivisti e realisti, ma ognuno a modo suo: sulla sua bandiera De Sanctis scriveva anche lui « reale », ma la parola in bocca sua aveva un suono diverso che in bocca a Taine; e Verga ammirava Zola come artista (« il più originale dei romanzieri viventi », scriveva al Capuana nel '75) ma era lontano da lui anniluce nel modo di sentire la vita.

Perciò l'accettazione, da parte di Verga, del positivismo e del naturalismo lo connota storicamente e sociologicamente come appartenente alla società borghese italiana tra il 1860 e il 1890, e ci dice che fu quella la fase di storia italiana della quale egli visse i problemi, della quale assorbì sentimenti e cultura, dalla quale fu condizionato nelle sue scelte di vita e di arte. Ma dire ciò è poco meno di niente: ci dà appena le prime coordinate per capire Verga e i suoi libri; perché di quella società egli fu un elemento fortemente e individualmente caratterizzato, e lo si capisce solo se lo si affronta più da vicino, in ciò che nell'ambito di quelle caratteristiche comuni lo differenziava, lo faceva lui, un individuo irripetibile: Giovanni Verga.

Eccoci allora, finalmente, a fare i conti con il problema centrale di questo discorso. La noce dura da rompere è la questione dell'« ideologia », nella sua duplice accezione: di conoscenza e rappresentazione del mondo, di intrico di realtà psicologica e falsa coscienza, di schemi preconcepiuti e di moti affioranti dall'intimo. Ma anche qui dovrò fare alcune precisazioni preliminari. Me ne scuso, ma il fatto è che per trenta o quaranta anni sono passate sulle nostre teste dilagando

intorno a noi non so quante ondate di cultura e di metodo; e se le acque si sono ritirate, si sono lasciato dietro un fondiglio di relitti e detriti. Fare critica oggi, per chi voglia farla razionalmente, è difficile, perché il terreno è ingombro di una sterpaglia fitta di luoghi comuni, di tesi contrastanti ma ammucciate lì tutt'assieme, e non è possibile procedere se non falce in mano, a disboscare il terreno.

C'è il problema dunque dell'ideologia. E prego di non fraintendermi. Pochi sono convinti come me che l'arte è un prodotto sociale, come ogni attività umana; e che dunque ingloba in sé una concezione del mondo che è tutt'uno con l'essere sociale di chi la professa; e che dunque ancora — parafraso Falstaff — tutto nel mondo è ideologia, e l'ideologia non è nemmeno dentro di noi, è *noi*, permea di sé il nostro sentire e agire, è l'aria che se manca è il vuoto, la vita muore. Quando, alla fine dell'ultima guerra, ho scoperto Marx e il marxismo e ho cercato di spremene tutte le conseguenze e implicazioni possibili, ho praticato su me stesso, in *corpore vili*, un'esperienza durata più anni: mi sono autoesaminato (non sapevo niente però dell'autoanalisi di Freud!) e ho trovato che tesi intellettuali, moti, affetti, giudizi, valutazioni di cose e di uomini, comportamenti che io credevo « naturali » erano solo manifestazioni del mio essere sociale, secrezioni e incrostazioni dell'ambiente piccolo-borghese in cui ero vissuto, delle impressioni e delle idee che vi avevo assorbite, dal momento in cui sono nato.

Tutto è ideologia dunque. Ma proprio perciò l'ideologia — per me — è assai più e assai meno di quello che si crede di solito. Proprio perché essa imbeve di sé ogni nostro gesto e ogni nostra parola, non la si può schematizzare irrigidita in convinzioni intellettuali sulla realtà politica, sociale, economica. Dietro le nostre convinzioni di politica e di economia, dietro i nostri ideologemi sui rapporti di classe, dietro l'immagine che ci facciamo del nostro ruolo sociale, vi è un territorio immenso: di ricordi, che non debbono essere per forza sessuali e della primissima infanzia, di esperienze sommerse eppure operanti, di moti affettivi; e sotto la crosta dei nostri schemi mentali è un brulichio fitto di vita, che non è riducibile né agli schemi della psicanalisi né a quelli di qualsiasi sociologismo o dottrina. L'uomo — direi parafrasando Pascal — ha sue ragioni che la psicanalisi e il sociologismo non conoscono. E l'arte è tra i luoghi particolarmente deputati per il manifestarsi di questa fermentante

vita interiore, ed è perciò, sempre, un groviglio di contraddizioni che non si sciolgono alla Alessandro Magno: con un colpo di spada che scioglie il nodo ma rovina la corda. E non c'è da scandalizzarsene. Praticate, ognuno di voi, un poco di autoanalisi; mettete a confronto le vostre convinzioni su questa e quell'altra materia: vedrete che intrico di contraddizioni, che contrasto fra tesi politiche, per esempio, e tesi di metodo critico: contrasti che nessuna sintesi superiore concilia.

Di queste contraddizioni Verga era un fascio. La prima, patente, è già nella tesi del progresso, che pure è alla base del ciclo. Quella del « progresso » è una tesi che Verga accetta, ma senza convinzione, e non desta in lui nessuna eco profonda. Basterà ripensare alla rappresentazione insistente che in tutta la sua opera egli dà dell'artista. Pietro Brusio di *Una peccatrice*, Enrico Lanti di *Eva*, il nipote di *Mastro don Gesualdo*, sono tutti artisti che tentano il successo e falliscono: sono tutti dei « vinti ». Ora, il tema dell'artista nella società del capitalismo liberista era topico, ma non tutti lo trattavano alla Verga. Anzi! Zola — in quel saggio che ho citato sull'*Argent dans la littérature* — sa bene che dei giovani che ogni anno dalla provincia salgono a Parigi in cerca di denaro e di gloria, i più cadranno, ma non se ne cura; per lui conta il moto complessivo, il cammino trionfale dell'umanità: « Il faut voir uniquement le progrès qui s'accomplit en haut, l'effort des grands talents qui dégagent de nos batailles contemporaines une beauté nouvelle, la vie dans sa vérité et dans son intensité ». Un generale sa bene che un'avanzata costa dei morti, e se ne può anche dolere, ma è l'avanzata che conta.

Per Verga no, sono i morti che contano. E il ciclo che dovrebbe rappresentare la società moderna del progresso, la rappresenta secondo l'ottica dei « vinti »; e a sé Verga riserva non la parte zoliana dell'apologeta delle conquiste del mondo moderno, ma quella, tutta diversa, dell'« osservatore » che procede anche lui, travolto dalla fiamma, ma si guarda intorno e rivolge la sua attenzione ai vinti, ai « deboli che restano per via », ai « fiacchi che levano le braccia disperate ». Una scelta di campo o un'ottica che non nega intellettualmente il progresso, ma che lo liquida sentimentalmente, lo dissolve nella coscienza, nel momento stesso in cui ne fa l'ossatura del ciclo. Si pensi, in Italia, non dico a certo ottimismo trombone di

Carducci (« Salute, o umane genti affaticate! / Tutto trapassa e nulla può morir. / Noi troppo odiammo e sofferimmo. Amate. / Il mondo è bello e santo è l'avvenir »), ma al calore appassionato della chiusa della *Storia della letteratura* di De Sanctis, a certe pagine di ottimismo virile di Pasquale Villari, e la posizione di Verga risalterà nella sua specificità, apparirà una chiave per penetrare nel mondo delle sue opere.

Una eguale contraddizione (eguale: cioè dello stesso rilievo) è nel suo atteggiamento di fronte al mondo popolare.

Era stato questo, lungo tutto il primo Ottocento risorgimentale e romantico, un tema obbligato della riflessione borghese, stretta tra le esigenze contraddittorie del suo programma nazionale, della sua storia passata, dei suoi interessi di classe, del suo cattolicesimo, anch'esso così italiano e borghese. Ed era stato perciò un tema che da Manzoni alle teorizzazioni sulla letteratura rusticale, era stato trattato in modi diversamente equivoci; non c'era stato forse che Tenca ad avvertire la necessità per lo scrittore di un modo nuovo di guardare al mondo popolare, calandosi in esso, senza distacchi altezzosi o paternalismi offensivi.

Per Verga, prima dei *Malavoglia*, il mondo popolare era stato già tante cose. La solita arcadia (certe pagine di *Storia di una capinera*) che il letterato si è inventata per millenni, attribuendo ipocritamente a contadini e pastori una felicità zuccherosa e fittizia: un mondo lontano che — diceva Jules de Gouncourt — ha il fascino delle popolazioni sconosciute e non ancora scoperte, un che dell'esotico che i viaggiatori vanno a cercare lontano, e che Verga (ripensate alla pagina iniziale di *Nedda*) ritrova nella sua memoria oziando torpidamente accanto al caminetto. Un mondo — ho già detto — da studiare con curiosità intellettuale e con pietà per le miserie umane, ma scivolando anche nel bozzetto, sia pure al livello più alto: nel bozzetto, cioè nel folclorismo, dove il gusto dell'esotico e del diverso ottunde l'interesse a capire.

L'accettazione della poetica del realismo aveva aggiunto un elemento nuovo, catalizzatore. Parlando di *Madame Bovary* Flaubert ha sottolineato una volta la novità e la difficoltà per lui di quel libro, e ha chiarito, con grande finezza: « In *Sant'Antonio* io ero a

campagna e del mare, della caccia e della pesca, anche le nostre reazioni emotive di fronte a uomini di altra classe sociale, anche le nostre fantasie sul mare che brontola intorno ai fariglioni o sulle stelle che ammiccano, sono colorate del nostro essere di classe, e colorate (o sporcate) del nostro essere di letterati.

Ma quando Verga, con quest'animo, analizza Aci Trezza, alla luce di quel suo presupposto di fondo (studiare cosa accade quando insorgono le prime inquietudini per il benessere), si accorge (ed è qui un segno della sua onestà e capacità di osservazione) che anche la casa del vicino è in disordine, che Aci Trezza comincia a somigliare a Milano. È stato merito di Romano Luperini avere insistito sui legami che legano i Malavoglia al paese; su quanto di malavogliesco vi è negli abitanti di Aci Trezza, e quanto di Aci Trezza vi è nei Malavoglia. Ed è merito di una studiosa spagnola, Maria de Las Nieves Muñiz, avere sottolineato con forza il cambiamento profondo che nel corso della storia interviene in tutto il paese: i matrimoni mancati, i matrimoni malriusciti, le sconfitte economiche o sentimentali, la degradazione generale.

Dire questo significa dire che quel « fresco e sereno raccoglimento », di cui Verga voleva improntare il libro, nel libro non c'è. Perché l'analisi di Aci Trezza gli ha mostrato che i suoi danni il mondo moderno ha cominciato a portarli già anche nei piccoli paesi in Sicilia, e perché lo studio da vicino di una modesta comunità popolare ha dissolto in Verga, del tutto, il mito del progresso, per insegnargli che i vinti vi sono dovunque, che anche le ambizioni più modeste falliscono, che l'ideale dell'ostrica è possibile solo a patto di rinunciare alla propria vita, come fa Mena, o di chiudersi in una cerchia ristrettissima di sentimenti e bisogni: come fanno quelle formiche laboriose che sono Alessi e Nunziata.

E il critico — ritorno al mio assillo — non deve forzare in una sintesi organicamente ordinata questo groviglio di contraddizioni, perché Verga è questo. Verga che non aveva la cultura sociologica dei suoi critici d'oggi, e tanto meno il nostro interesse per essa; Verga che non era uomo di larghe vedute e di varia cultura, che leggeva e frequentava per lo più letterati, e il resto lo fiutava nell'aria, nei caffè degli artisti, nei salotti tra mondani e politici. Verga, allora, che non si è curato mai di sistemare le sue reazioni ai vari aspetti del mondo nel quale viveva; Verga che, ne sono convinto,

viveva più di sentimenti e di reazioni emotive che di idee chiare e distinte. E il romanzo serba in sé, nelle sue carni vive, le stigmate di questa sua origine, l'impronta del padre; e nello sviluppo della favola, nella storia dei personaggi, nelle impennate emotive (che pure, nonostante la ricerca di impersonalità, ci sono, e tante, e vibrante) rivela la personalità contraddittoria dell'autore: un « galantuomo » siciliano che negli anni Settanta dell'Ottocento è diviso tra la civiltà contadina dell'isola e quella industriale del nord, tra l'attrazione borghese al progresso e quella (anch'essa borghese, ma di un'altra borghesia) a una civiltà stagnante, attaccata a valori atavici, e perché tali creduti eterni e naturali. Uno scrittore naturalista diviso tra il fascino allettante di una rappresentazione scientifica del reale e una sua umorale natura di uomo, ricca di passioni, impressioni, ricordi. Contraddizioni poi che non sono solo di Verga, ma di ogni artista, se è vero, come è vero, che l'arte è una rappresentazione del mondo a opera di un uomo che del mondo ha una sua visione ideologica, figlia del tempo e dell'ambiente sociale, ma una visione che è conoscenza e passione tutt'a un tempo, tramata di moti intellettuali e affettivi, attraversata a ogni momento da fatti del sentimento e della memoria.

Questa complessità contraddittoria del libro appare in tutta la sua evidenza non appena si analizzano da vicino le vicende della famiglia dei Malavoglia.

Il libro — l'ho già detto — coinvolge in una sola vicenda tutto un paese, attratto tutto nei mutamenti di vita e di psicologia che il nuovo assetto unitario sta introducendo anche in Sicilia; ma Verga appunta lo sguardo soprattutto sui Malavoglia, e vuole essere — dice la Prefazione — lo studio delle perturbazioni che la bramosia dell'ignoto arreca « in una famigliuola ». È questa la legge di ogni romanzo, e non c'è bisogno di disegni o diagrammi per sapere che in ogni romanzo, dall'*Iliade* alle *Tigri di Mompracem*, anche se oggetto del racconto sono una società intera, un popolo in guerra, un paese in sciopero, vi sono alcuni personaggi — i protagonisti — che spiccano: sui quali l'autore concentra il fascio di luce della sua attenzione. E sono perciò personaggi più ricchi di senso degli altri, più densamente caricati di messaggio: i personaggi a cui lo scrittore, anche il più impersonale, affida il suo messaggio al lettore.

Ma appunto perché i Malavoglia (la famiglia nel suo insieme, i singoli componenti di essa) sono gli interlocutori o gli strumenti privilegiati del Verga, appunto perciò in essi (nella loro storia, nel giudizio che l'autore implicitamente ne dà col solo inventare *quella* storia) le contraddizioni di Verga (la complessità irrisolta del suo porsi di fronte alla vita) spiccano con evidenza maggiore. I Malavoglia peccano tutti, chi più chi meno, contro la morale dell'ostrica: il negozio dei lupini è già un tentativo — ingenuo, modesto, patetico nella sua modestia — di rompere la legge fondamentale della comunità: quella secondo la quale ciascuno deve stare al suo posto, quella della immobilità sociale. Perciò essi sono giustamente puniti, e il naufragio della *Provvidenza* è — come quello della navicella dell'Ulisse dantesco — il giusto castigo a chi si mette per mari che non dovrebbe solcare. Il castigo però è assolutamente sproporzionato alla colpa, e a mano a mano che ci si inoltra nel libro è un alternarsi, che stringe il cuore, di brevi pause di tregua e di stagioni lunghe di affanni, come in una tragedia greca dove gli dei si vendicano della *ybris*, della oltranza degli uomini: solo che qui a subire la vendetta impietosa degli dei sono pescatori indifesi, e la loro *ybris* è stata una vaga bramosia dell'ignoto, la speranza di mangiare pasta e carne ogni giorno! E il lettore si domanda: perché? Perché, ogni volta che la famiglia ha un po' di respiro e quattro poveri soldi ballonzolano in fondo a una calza, è un nuovo disastro? Perché Mena deve restare zitella? Perché Padron 'Ntoni apprende che la casa del nespolo è stata riscattata, ma deve morire all'ospedale? Perché Verga, che ci ha cantato con tanto commossa pietà l'abbandono della casa del nespolo, non ce ne dice il riscatto se non in poche righe incolori? Perché 'Ntoni deve lasciare il paese anche quando ha capito?

Certo: tutto ciò può accadere nella vita reale, e ci sono davvero persone e famiglie contro le quali il destino (diciamo noi; la Moira, gli dei, Dio, si è detto altre volte) si accaniscono con spietatezza ostinata. Ma i *Malavoglia* non sono vita reale, sono un romanzo, e un romanzo lo inventa un uomo, e lo inventa così perché c'è dentro di lui qualche cosa che glielo detta così: non la « scrittura », ma un misto di conscio e di inconscio, di moti repressi, di impulsi razionalizzati, di ideologemi più o meno sistemati: tutto ciò che immagazziniamo in noi giorno per giorno e che ribolle e fermenta dentro di

noi. E allora posto di fronte alla vicenda dei Malavoglia, esplose in Verga la sua contraddizione irrisolta: da una parte l'attenzione naturalistica ai processi della società, dall'altra la convinzione — prescientifica, sentimentale, esistenziale — che la vita è fallimento e fatica, che ogni tentativo di progresso costa pena e si paga, che solo chi accetta rassegnato il proprio destino — solo le formichine industrie che si chiamano Alessi e Nunziata — possono vivere — sono parole della prefazione — « relativamente » felici.

Ma non basta. Accanto all'attenzione — ancora una volta, naturalistica, scientifica — per i « vinti », vi era in Verga una umana pietà per essi, una pietà tanto più risentita quanto più essi — anche nella loro *ybris* — conservavano intatta la coscienza e il rispetto per le leggi non scritte che debbono reggere la convivenza tra gli uomini. La differenza tra i Malavoglia e il paese che li attornia, è che in essi il senso morale non si spegne mai, nemmeno in 'Ntoni, che — ripensate al suo almanaccare nel fondamentale capitolo dodicesimo — colora di una esigenza di giustizia sociale le sue fantasie di una vita più agiata. E, certo, anche questo è « ideologico », un atteggiamento, in Verga, indotto dai rapporti di classe esistenti e dal suo timore di vederli alterati. E la morale dell'ostrica, esaltata negli umili, è la più conveniente ai padroni, se aiuta a mantenere inalterate le strutture sociali, ed è quella perciò che — « naturalmente », ideologicamente, per falsa coscienza — si presenta alla mente di un « galantuomo »; ma è anche, per Verga, quella che meglio preserva — in ogni classe sociale — dalle devastazioni morali che la bramosia dell'ignoto e il bisogno del meglio producono nei cervelli e negli animi. E perciò, in tutti i suoi libri, di fronte a certi suoi personaggi egli oscilla continuamente tra la condanna e la pietà: paradigmatica è la novella famosa *La libertà*, dove di fase in fase della storia, i ricchi e gli umili sono oggetto di riprovazione o di pietà secondo che le necessità del racconto — il processo dei fatti — li presentano come oppressori o come oppressi. E i Malavoglia — più di tutti gli altri personaggi — sono condannati e capiti, considerati colpevoli o vittime innocenti secondo che si macchino della loro povera *ybris* di pescatori affamati o che chinino la testa sotto lo scrosciare dei colpi del destino, e pure non rinunzino alle leggi non scritte della fedeltà alla parola data, dell'unità familiare, dell'onore. I Malavoglia più di tutti gli altri, perché a essi Verga ha affidato

nel libro — mascherato della più severa impersonalità — il suo messaggio al lettore.

Quale messaggio? Alla fine del libro, 'Ntoni, tornato dal carcere a casa, e invitato dal fratello a restarvi, rifiuta, e pronunzia le parole più strazianti di tutto il romanzo: « Anch'io allora non sapevo nulla, e qui non volevo starci, ma ora che so ogni cosa devo andarmene ». Proprio come Renzo e Lucia, che anch'essi, alla fine della loro avventura, si sforzano di spremene il succo. Con la differenza, però, che Renzo e Lucia hanno vinto, e cercano di capire le ragioni che gli hanno permesso di vincere; e 'Ntoni è un vinto, e perciò deve andare ancora più a fondo, a capire non le ragioni estrinseche della sua sconfitta, ma la sua colpa profonda.

Che cosa è, allora, quello che 'Ntoni non sapeva, e che ora sa? Quale è la lezione che lui e il lettore debbono trarre dalla storia? Una lezione, certo, di economia sociale: che l'ordine costituito non va rotto, che le strutture vanno tenute intatte, che il restare attaccati allo scoglio è una legge suprema, la quale protegge, tutt'assieme, l'individuo e la compagine sociale. Ma una lezione, anche, di morale: che l'interiorizzare quella legge, fare del capriccio del destino una libera scelta cosciente, è la suprema legge morale, e chi la viola paga. Però, io direi, c'è ancora qualche cosa di più, e quello che 'Ntoni sente di avere imparato dalla sua odissea, è non tanto, come dicevamo una volta, la « religione della casa », quanto, direi, « la poesia della casa », la « poesia » di un mondo dove « la necessità governa ogni cosa: dove ogni singolo passo si basa sul sole, sulla pioggia, sul vento e sul crescere dell'erba verde. Dove niente deriva da una ragione particolare o da una volizione ribelle individuale. ...E questo perpetuo ascoltare e ubbidire, convertito in una perpetua pena, è precisamente ciò che configura la 'vita', che apparentemente non porta a risultato alcuno, ma che ha in se stessa il suo risultato... Ed ecco il miracolo! Questa dipendenza da lavoro forzato — senza riflessione o scelta, senza errori o angosce di pentimento — è quella che dà origine alla grande 'tranquillità' morale dell'esistenza sotto la dura guardia delle 'spighe di segala' ». Sono parole di Trotzki a proposito del mondo contadino in Tolstoj, e si attagliano benissimo a Verga; ed è questo, questa « poesia della povertà patriarcale », che 'Ntoni ha scoperta. Ricordate? Poco prima della frase che ho citata, egli ha detto: « Ti rammenti le belle chiacchierate che si

facevano la sera, mentre si salavano le acciughe? e la Nunziata che spiegava gli indovinelli? e la mamma, e la Lia, tutti lì, al chiaro di luna, che si sentiva chiacchierare per tutto il paese, come fossimo tutti una famiglia? ». È questa felicità che 'Ntoni ha imparato a riconoscere, e perciò quelle ultime altissime pagine del libro sono intrise di tanto straziante dolcezza, perché la lezione che 'Ntoni ha appresa non è solo di sociologia o di morale, e la sua sconfitta è non solo sociale ma affettiva, e ciò a cui egli deve ora rinunciare, ora che sa, non è solo il paese e la casa, ma la consapevolezza di un tesoro di affetti che può riempire una vita, e che egli ha sperperato così, per inconsapevolezza, per bramosie vane. E non importa che le cose non stessero precisamente così: che quelle sere di luna e di chiacchiere non fossero state idilliache come egli ora le vede. C'era già stato Leopardi a chiarire (a Verga, non certo a 'Ntoni) che il ricordare delle cose passate ha sempre una sua commossa dolcezza, « ancor che tristi, e che l'affanno duri ».

E mai forse Verga è stato, nello stesso tempo, inestricabilmente, così spietato e pietoso come in queste pagine, in cui non solo scaccia 'Ntoni dall'Eden, ma gli dà, a inacerbire la pena, la coscienza dell'Eden, la consapevolezza dei beni che perde, e per colpa sua.

È reazionario tutto ciò? È progressista? Sciocchezze! Almeno, a porle così, con questa rigidezza dilemmatica, queste domande sono sciocchezze. Perché niente nella vita si taglia così, con un taglio netto, meno che mai l'arte. Perché il dono dell'artista, ciò che lo distingue dal giudice e dall'ideologo, è che egli vede la colpa e ne conosce le motivazioni remote, sa che cosa l'uomo ha fatto, ma sa anche il processo per cui è arrivato a farlo; per dirlo nei termini della cultura di Verga, conosce il momento, l'ambiente, la razza (noi diremmo « i geni ») che hanno indotto ad agire così. E allora condanna, perché lo deve; ma di una condanna che è tutta intrisa di comprensione e pietà. E Manzoni scrive « la sventurata rispose », e Verga fa che 'Ntoni abbandoni il paese, ma gli regala quella notte di riflessioni e sommovimenti affettivi, con il suo mare che gli brontola sotto e le sue stelle che gli luccicano amiche sul capo.

Un passo in cui, come in altre pagine alte del libro, si compongono e si fondono insieme i tanti elementi diversi, talvolta ripugnanti tra loro, dell'animo e dell'intelletto del Verga. La sua accet-

tazione dei presupposti della cultura positivista, e la sua volontà di studiare il mondo popolare con attenzione scientifica, a scoprirne le leggi; la sua accettazione — una accettazione passiva — della tesi che nel processo storico voleva un moto ininterrotto di progresso; il suo pessimismo esistenziale, che dirottava la sua attenzione ai « vinti », e gliene faceva seguire le sconfitte con umana pietà; il suo distacco, da « galantuomo » siciliano, dal mondo del popolo, che, appunto per questo veniva guardato spesso con curiosità distaccata (quanto pettegolezzo, quanto tritume di chiacchiere, quanto macchiettismo, a volte, anche nei *Malavoglia!*); le sue relazioni contrastanti al volto meduseo della moderna società industriale, e il fascino, nel contrasto con esso, che esercitavano allora gli antichi valori della società contadina e patriarcale; il risalto ambiguo che allora assumeva la legge dell'ostrica, dove motivazioni di classe e culto di valori morali si stringevano in un nodo unitario. E poi, dietro tutto ciò, fuso con tutto ciò, la sua persona umana, quella persona che ad altri poteva parere pumicea e scontrosa (l'uomo di ghiaccio, dicevano di lui nei salotti), ma che doveva essere ricca di impressioni, sensazioni, emozioni, che nei libri precedenti traboccano incontrollate, e che in questo libro poteva effondere con tanta più forza quanto più la legge dell'impersonalità lo costringeva a uno stile tutto cose, dove lo scrittore poteva sì parlare anche di sé, ma con un lirismo rattenuto e pudico, calato tutto nel racconto. Quel mare continuamente diverso, quelle notti di stelle, quelle sere chiare di luna, quell'umile poesia della casa e dell'amore, quella epopea ed elegia del lavoro sono esse pure cose di Verga, memoria dilatata o composta come Vico diceva della fantasia. E hanno, quelle cose, il colore di un'età e di un paese, e sono perciò parte ineliminabile del libro e di ogni nostro sforzo a penetrare in esso, elementi che non possiamo trascurare quando cerchiamo di capire chi era Verga, che cosa è il libro che ha scritto, che ci dice di lui, delle reazioni di un uomo di fronte a un mondo in travaglio, sommosso e sconvolto da un processo che metteva in crisi convinzioni, affetti, valori.

E ora, a chiudere, permettete che io parli un momento di me.

Per la mia età, per le mie convinzioni, per gli eventi di vita e di cultura nei quali mi sono trovato coinvolto, io sono di quelli sulle cui carni questi ultimi trenta o quaranta anni sono passati graffiando,

hanno lasciato il segno. Noi — quelli della mia età e delle mie convinzioni — abbiamo visto, come aveva visto Verga, crollare miti, naufragare illusioni, tramontare speranze: la fiducia in un rettilineo processo progressivo si è dissolta al contatto con una realtà aspra; la storia ci si è rivelata rotta e contraddittoria, sconvolta di prepotenza e violenza, e una forza feroce pare farsene padrona.

Io però da queste esperienze non ho tratto alcun pessimismo esistenziale, e sono rimasto immune dai virus endemici della crisi compiaciuta e coccolata della ragione, degli utopismi catastrofici, degli irrazionalismi mascherati di razionalità e di tecnologia, del culto del pensiero negativo e nichilista. E ancora oggi, dopo tante prove, io sono convinto — razionalmente e sentimentalmente convinto — che nella notte balugina sempre il profilo di un'alba, che gli strumenti che causano distruzioni e lutto apportano pure emancipazione e progresso, che modificare il mondo è ancora possibile, con l'uso illuministico della ragione e la volontà confederata degli uomini.

Le conclusioni, dunque, che io traggo dalla crisi della nostra età sono diverse da quelle che Verga traeva dalla crisi della sua età; e i *miei* autori sono, perciò, quelli che nell'analisi del mondo naturale e sociale sottolineano gli elementi positivi. Però io so, io sento, che sono necessari anche altri autori: quelli che, come Verga, richiamano la nostra attenzione sul prezzo di sconfitte e dolori che il processo storico costa. Io so che sono necessari i poeti che nel frastuono confuso del mondo in cammino ci fanno attenti a individuare e a compatire Mena che deve rinunciare all'amore, Lia che si perde per le vie di Catania, Padron 'Ntoni che muore all'ospedale, 'Ntoni che lascia la casa e il paese quando finalmente ha capito. I poeti che ci dicono lo strazio dei ciliegi che cadono, a uno a uno, sotto i colpi della scure, e ce ne echeggia nel cuore il tonfo cupo. Ed è necessario che cadano, se al loro posto sorgeranno fabbriche e case. Ma è pure necessario che qualcuno ce ne canti la pena perché ce la possiamo portare dentro nel nostro lavoro. I poeti, dunque, che ci rendono più ricchi e più umani, se ci fanno sentire quanto difficile e dolorosa è la vita, e quanto amore e coraggio sono necessari per viverla.