

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

SERIE CONVEGNI

N. 6

IL CENTENARIO
DEL «MASTRO-DON GESUALDO»



CATANIA

1991

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA
SERIE CONVEGNI N. 6

IL CENTENARIO
DEL «MASTRO-DON GESUALDO»

Atti del Congresso Internazionale di Studi
Catania, 15-18 Marzo 1989

*



CATANIA
1991

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

SERIE CONVEGNI

N. 6

Proprietà letteraria riservata

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

1991 - FONDAZIONE VERGA - Piazza San Francesco d'Assisi, 11 - Catania

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

Eccellenze,
Signore e Signori,

con profonda soddisfazione porgo il benvenuto agli insigni e numerosi studiosi che oggi sono qui convenuti per fare oggetto di approfondite indagini e di vivace dibattito uno dei testi letterari più celebri e celebrati del mondo, il Mastro-don Gesualdo di Giovanni Verga, che vide la luce appunto cento anni fa, nel 1888 provvisoriamente nella «Nuova Antologia», e poi definitivamente nell'89, presso la casa editrice dei fratelli Treves.

Quella odierna non vuole essere una 'celebrazione', nel senso liturgico e giubilativo del termine. La Fondazione Verga è nata come centro di studi e questa sua fisionomia è stata sinora rigorosamente custodita e salvaguardata: è perciò naturale che il suo Consiglio Scientifico abbia voluto ricordare il centenario del grande romanzo con un incontro, che costituisse un momento di riflessione critica, sia come revisione e ripensamento della tradizione degli studi sull'argomento, sia poi come sforzo di elaborazione di nuove proposte interpretative.

Senza dubbio un'opera così complessa, per la densa concentrazione dei suoi sviluppi tematici, per la sorprendente coesione del suo quadro storico, per la stringente forza innovativa della sua forma linguistica, possiede in sé un potere di attrazione e di coinvolgimento che supera in qualche modo, o meglio fa lievitare dall'interno, i suoi valori formali e accresce e moltiplica gli effetti di essi, ponendoli, a levar loro fascino e simpatia, come problemi da discutere, tesi da contrapporre e da ricomporre: insomma si presenta

nella compatta geometria di un meccanismo 'difficile', pur nella sua apparente semplicità.

Come si sa, il Mastro doveva segnare, nell'arco del disegno ideativo della storia dei 'vinti', il secondo gradino: « Nei Malavoglia non è ancora che la lotta pei bisogni materiali. Soddisfatti questi, la ricerca diviene avidità di ricchezze, e si incarna in un tipo borghese, Mastro don Gesualdo, incorniciato nel quadro ancora ristretto di una piccola città di provincia, ma del quale i colori cominceranno ad essere più vivaci, e il disegno a farsi più ampio e variato. Poi diventerà vanità aristocratica nella Duchessa di Leyra, e ambizione nell'Onorevole Scipioni, per arrivare all'Uomo di lusso ». Così il Verga preconizza il suo itinerario narrativo nella tormentata Introduzione dei Malavoglia: una fantasmagoria del vivere, dal più umile al più alto gradino sociale, e nel contempo una progressiva conquista degli appropriati 'colori' rappresentativi, che sono i 'colori' dell'ethnos e contemporaneamente i 'colori' della nuova grammatica e della nuova retorica.

Or dunque, quale testo più e meglio del Mastro rappresenterà l'intrinseca successione delle diverse esperienze di un autore, e quello che ciò comporta in termini di raffronti e raccordi con le opere precedenti e con le seguenti? Ancora, quale testo condividerà in eguale misura del Mastro l'avventura di una ricerca formale in progressione, dalle semplici ed elementari strutture dei Malavoglia alle più elaborate del Mastro sino ai ripensamenti del dopo-Mastro? Ed inoltre, quale testo più e meglio del Mastro sarà portavoce e testimone di un contesto sociale in difficile evoluzione, pieno di contraddizioni e di tensioni? Questioni che si intersecano e si congiungono in una articolazione di straordinaria efficacia narrativa e formale; ma comunque 'questioni', apertamente dichiarate o sottilmente sottese, nel corpo medesimo del testo, a farlo vigoroso e tenace, come il suo protagonista.

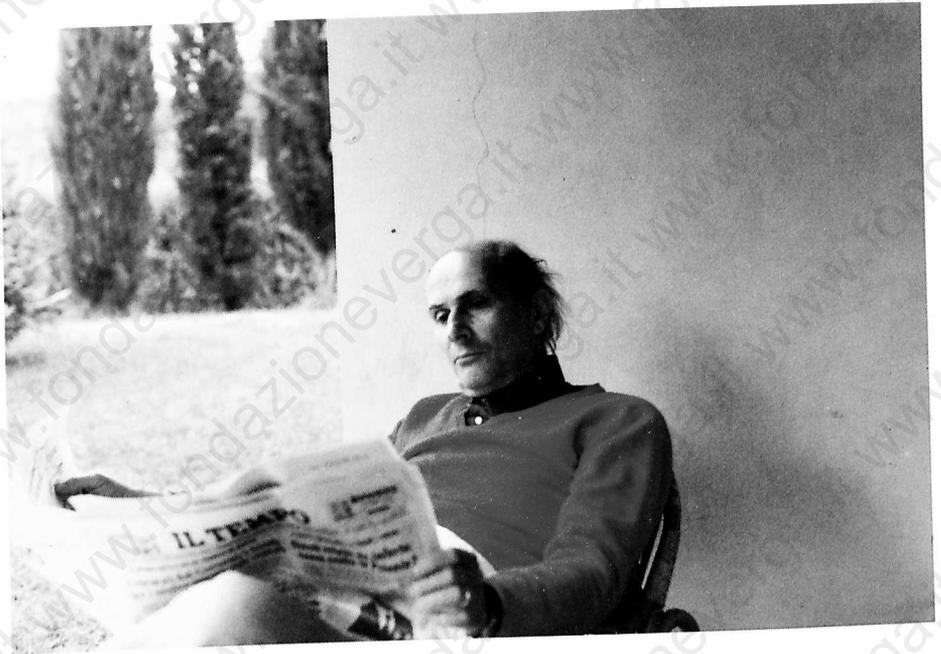
Il convegno, che oggi qui prende l'avvio, si accinge ad affrontare una problematica di tale natura, consapevole che le risposte non saranno tutte, come è giusto, né esaurienti, né definitive; e tuttavia saranno il risultato di una seria riflessione attuale, condotta cioè con le metodologie e le ideologie attuali, e per ciò stesso diverse — se non del tutto nuove — rispetto a quelle del passato.

E che il margine di queste due istanze, della diversità e della novità delle ricerche e delle conclusioni, sia quanto più largo e sostanziale possibile, è l'augurio che i promotori formulano con il più

lieto ed amichevole entusiasmo. E sarà anche l'esito più gratificante per chi alla preparazione del convegno ha dedicato cura e intelligenza e scrupolo, per gli amici cioè del Consiglio Scientifico e soprattutto per il suo presidente, il prof. Francesco Branciforti, che, come sempre, è stato organizzatore ed animatore instancabile.

Sia concesso alla Fondazione di compiacersi della numerosa partecipazione di tanti e qualificati studiosi alla presente manifestazione e a me, come suo presidente, di darne manifesta attestazione; e nel contempo sia concesso a me, a nome dell'Università di Catania, che come Rettore ho l'onore di rappresentare, di rallegrarmene profondamente.

A tutti i colleghi, giovani e meno giovani, di ogni parte d'Italia e fuori d'Italia, rinnovo il mio saluto, auspicando buon lavoro e buon ricordo della nostra città e della Sicilia.



*Alla memoria di Giorgio Petrocchi,
insigne studioso e carissimo amico,
sono dedicati con unanime e com-
mosso pensiero gli Atti del Congres-
so celebrativo del Centenario del
« Mastro-don Gesualdo ».*

INTRODUZIONE

GIORGIO PETROCCHI †

GLI ANNI DEL MASTRO-DON GESUALDO *
(a mo' di prelude)

Al principio dell'estate del 1888 Gabriele d'Annunzio partiva improvvisamente per Francavilla; le lettere a Barbara Leoni dicono della frenetica stesura del *Piacere*, in un momento di sosta della relazione amorosa, accanto al « cenobiarca » Michetti, accanto al figliuololetto Giorgio, al quale sarebbe dovuto andare il merito di « qualche pietà umana e qualche bontà » che il giovane e già celebre scrittore vanamente sperava vivessero nel romanzo. Che cosa portasse d'Annunzio con sé, ritirandosi al Convento, quali modelli narrativi, quale messe di materiale raccolto nell'antecedente inverno 1887-1888, nessuno ci potrà dire. Questo romanzo zeppo di citazioni, di echi, di raffronti ' eruditi ', di insistenti comparazioni figurative, con la pittura, la scultura, l'archeologia, le arti minori, la musica, la topografia romana, poteva nascere in un semestre di raccoglimento, appunto come solitaria evocazione di anni trascorsi in fervida ebbrezza di cose viste e sentite, oppure trovava il suo naturale terreno di sviluppo in un esperto ' montaggio ' di cronache della vita artistica e mondana di Roma? Per due episodi del *Piacere* d'Annunzio utilizzava due scritti, rispettivamente del 1885 e del 1887: il congedo di Elena da Andrea sulla via Nomentana, che era già nella novella *Commiato del San Pantaleone*; e la visita di Andrea a Maria al cimitero inglese, che era in un articolo del 3 agosto 1887 sulla « Tribuna » (a sua volta pezzo giornalistico d'effetto su un luogo ritornato a celebrità, tre anni prima, con l'ode carducciana *Presso l'urna di Percy Byssbe Shelley*). Sullo sfondo la brutale esclamazione del *dandy* Sperelli dinnanzi alla commozione popolare per l'eccidio

* Quando il Congresso si apriva, il 15 marzo 1989, Giorgio Petrocchi era già venuto a mancare (il 7 febbraio); la lettura della sua relazione d'apertura è stata affidata a Gianvito Resta.

di Dogali: « Per quattrocento bruti, morti brutalmente! ». Il trionfo del romanzo dannunziano data dalla primavera del 1889, e il 5 maggio d'Annunzio già difende, scrivendo al Treves, la presunta immoralità del libro, che è invece, dice, un « libro pieno di moralità », e si difende per l'esclamazione di Andrea: « Quella frase è detta da Andrea Sperelli; non da Gabriele d'Annunzio, e sta bene in bocca di quella specie di *mostro* ». Gli vogliamo credere? Sono tante le somiglianze tra i due superuomini, nel momento in cui s'apre un duello a distanza tra il poeta e acquafortista romano e l'ex muratore « che ne aveva portate delle pietre sulle spalle », tra il dialogato estenuato e morbido del primo e il « Santo e santissimo », la parlata brusca e secca del secondo. Sperelli contro Motta, da un capo all'altro della letteratura italiana (ma accanto ad Andrea Sperelli, non molto dissimile, c'è già nell'88 Alvaro Filippo Maria Ferdinando Gargantes di Leyra), ma quale ampiezza di ventaglio narrativo cento anni fa, quale irripetibile ricchezza di stimoli stilistici e di situazioni contenutistiche, che impressionante arco creativo da palazzo Zuccari alla Canziria: paesaggi affascinanti proprio per contrasti, saloni inondati di profumi e di fiori e terre arse dal sole, « bagnate di servo sudor », i concerti alla sala Bach di via Belsiana e « i covoni sull'aia », Elena e Maria da un lato, una trionfatrice e una vittima, Bianca e Diodata, due vittime, duchi dell'Urbe e baronelli di provincia, il trionfo dei Roccagiovine e l'eclissi dei Trao, Roma bizantina e Vizzini spoglia di fasti, quadri preziosi, musiche sublimi, il Buddha con cui facilmente si consola Sperelli, e il lento crepuscolo di Gesualdo vecchio, la morte. Se vogliamo ragionare in termini più propriamente letterari: De Musset contro Zola.

In Piemonte, lontano dai successi mondani di Gabriele romano, Edoardo Calandra (il disegnatore della *Cavalleria rusticana* dell'84) attende a scrivere le novelle di *Vecchio Piemonte* e soprattutto il romanzo, *La contessa Irene* (pubblicato nel 1889), che è indubbiamente un bel romanzo, con una maniera di raccontare distesa e obiettiva, frequenti incisi psicologici, paesaggi « all'aria aperta », aprendo da una struttura narrativa riflessa, lirica, documentaria, ad una struttura fatta di suggestioni conseguite da una fantasia che tende sempre di più all'evocazione, all'impressione sensibilissima, alle sottili inquietudini umane, alle angosce della coscienza ferita dagli incubi.

Siamo ancora in area decadente, pur con lo iato fortissimo che agevolmente si intravede tra il romanzo della mondanità romana e quello della chiusa aristocrazia piemontese. Spostiamoci di poco più ad oriente (i 'verghisti' presenti, e giustamente impazienti di arrivare al cuore del capolavoro del catanese, abbiano ancora un po' di pazienza). *Il cappello del prete* del De Marchi esce a puntate su « L'Italia » del 1887 e sul « Corriere di Napoli » del 1888; in volume, ancora presso il Treves, sul finire dell'anno; dell'89 *La bella pigotta* su « L'Italia del popolo »; ma il successo viene solo con la stampa del '90, ormai *Demetrio Pianelli*. Poco decadentismo ma anche poco realismo, un po' dell'uno per l'atmosfera carica di tensioni psicologiche, un po' dell'altro per la rappresentazione, nel *Cappello del prete*, dell'ambiente napoletano da parte di uno scrittore lombardo. Poi ci sarà Demetrio: non si ribella, ma si rassegna, soffrendo nella malinconica desolazione di chi spende miseramente la vita senza riuscire a godere mai d'una gioia, di una felicità purchessia; egli è dunque un « vinto » (aggiungiamo un « vinto » di città), così ferito e soggiogato da fatti esterni, come immerso in un insuperabile grigiore quotidiano, il quale rende ancor più amaro il peso di aspirazioni impossibili, delicatezze inascoltate, dedizioni irriconosciute, tutte in grado soltanto di recare dalla disillusione alla sconfitta.

Tutto immerso in un'aura decadente è invece *Il mistero del poeta*, tra le novelle (da rivalutare) di *Fedele* e le conferenze sull'evoluzionismo e il sentimento religioso, con l'immane censura dei gesuiti di « Civiltà Cattolica ». Ancora 1888, e ancora l'editore milanese. Prova non certamente delle più felici del Fogazzaro, se il nostro compito fosse quello di ripercorrere la carriera narrativa dello scrittore vicentino, ma ai nostri fini preme rievocare piuttosto il tentato europeismo, con la donna amata che è una straniera, Violet, inglese, in parallelismo con Jeanne di *Piccolo mondo moderno*. Oggi siamo costretti, volendo discorrere di Fogazzaro, a precipitarci subito verso *Piccolo mondo antico*, ma il successo del *Mistero del poeta* fu grande, anche all'estero, in Francia, e uno scrittore e poeta siciliano, il Cesareo (vedete che mi avvicino a Catania, anche se sono ancora a Messina: Cesareo che nell'87 aveva pubblicato *Le occidentali*), ebbe a scrivere nientedimeno: « Non credo che la nostra letteratura, dopo il poema lirico del Petrarca, abbia avuto un libro d'amore così schietto, vibrante, doloroso e umano ». Il successo fogazzariano

era anche motivato dall'alternanza tra racconto e brani poetici, da una intensificazione, ai limiti estremi del Decadentismo italiano, della passione amorosa esaltata ed esaltante, voluttuosa e sublimante (proprio quel sentimento decadente dell'amore che è lontanissimo dal *Mastro-don Gesualdo*, non meno di quanto fossero stati remoti, agli antipodi, nel 1881, *Malombra* e *I Malavoglia*).

La cronotassi letteraria 1888-1889 potrebbe continuare: dalle ultime *Rime Nuove* del Carducci all'estreme *Terze Odi Barbare* (da un lato *Mattino alpestre*, *Ballata dolorosa*, *Ninna Nanna di Carlo V*, dall'altro *Egle*, *Primo Vere*, *Courmayeur*, *Scoglio di Quarto*, ecc.), quel Carducci solidamente piantato nel cuore di Bologna, e che sbarra la strada alla discesa verso il Sud del Decadentismo, e alla risalita del Verismo, e che in distici, ma espunti, della citata ode *Presso l'urna di Percy Bysshe Shelley*, la quale in una prima stesura aveva il titolo di *Antiverismo* (un *hapax* nella nostra terminologia critica?), se l'era presa direttamente col Verga, certamente per *I Malavoglia*, o anche col Capuana per *Giacinta*:

Da la lacustre prosa cui entro il romanzo diguazza
battendo in vano a l'aure, ora pesante, l'ali,
da la musica indubre del melodramma, vezzoso
passer canario in gabbia che lascivisce e trilla.

(una botta al Verismo narrativo, e una al Decadentismo musicale: ce n'era per tutti). Dicevo: la cronotassi letteraria potrebbe continuare: *I nuovi Gracchi* del Faldella, le *Myricae* di quegli anni da *L'ultima passeggiata* ad *Anniversario*, e l'ideazione di *Profumo* di Capuana, qui nelle vicinanze, o lontanissime, a Trieste, le prime prove di *Una vita* di Italo Svevo; persino, ma è teatro, c'entra poco con noi, *I tristi amori* del Giacosa. Tuttavia il testo narrativo che già ci richiama al Verga è *L'eredità* di Mario Pratesi, quadro di miserie e squallori e chiuso mondo degli affetti che gravano sulla vita della povera gente contadina.

Forse è proprio nell'*Eredità* che noi possiamo, in termini assolutamente indicativi e didattici, rinvenire il punto di congiunzione tra il fondo sociale dei *Malavoglia* e l'inizio del processo dalla povertà iniziale di Gesualdo giovane (un antefatto memoriale inobliviabile per il personaggio) e quel che poi sarà la prosecuzione, in una scala sociale soltanto apparentemente ascendente, nei disegni irrea-

lizzati del ciclo; il paesaggio centrotoscano di Pratesi e quello di Vizzini, quantunque il finale dell'*Eredità* si richiami piuttosto alle grandi pagine terminali dei *Malavoglia* quanto al timbro lirico: « E d'allora in poi il cimitero s'estese tanto che oggi la pace dei tumoli erbosi ricuopre anche il luogo dove sorgeva una volta la casa dei poveri discendenti del forte Margaritone, terrore un tempo di Firenze e dei Fiorentini ». Il fondale del *Mastro* non ha però « antichi ricordi », non c'è un'antica civiltà culturale da recuperare, ma soltanto, e vibrante e perenne, un'antica civiltà contadina, senza l'« aura medioevale » del Pratesi, tra il Senese e la Maremma grossetana, senza suggestive badie o borghi memori di glorie passate o di leggende ancestrali, costumi severi, pianori verdeggianti e ombreggiati da castani e da pini, idilli ricolmi di quiete.

È bene giungere più rapidamente al nostro argomento, ma ancora con un codicillo importante. Del 1888 *La rêve* di Zola, noto al Verga quando il *Mastro* è ormai tutto intelaiato, ma *La terre*, del 1887, e anche *L'Oeuvre*, dell'anno precedente, sono ascendenti diretti del *Gesualdo*? La lunga genesi del *Mastro* lo esclude, a meno che non si voglia avanzare l'ipotesi, fragile, che la lettura del romanzo zoliano possa aver influenzato il passaggio dalla prima alla seconda stesura. O addirittura che Zola conoscesse *La roba* nelle *Novelle rusticane*, nell'edizione del 1883, giacché è impensabile potesse essergli nota « La rassegna settimanale » del 1880. Certo il dialogo a distanza è impressionante: dalla *Roba* alla *Terre*, dalla *Terre* al *Mastro*, la cui roba è anche terra, è soprattutto terra. La passione di Fouan e di Buteau per la terra e il denaro è sconvolta da una crudele avidità, sanguigna e truculenta, che non ha rispondenza nel desiderio di Gesualdo di liberarsi dall'antica soggezione di manovale ai padroni, e il tranquillo possesso di Diodata non ha la carnalità ossessiva di Buteau per Lise e Françoise. Tuttavia il rapporto padrone-donna è analogo nella specie, dissimile nelle sordide avventure del personaggio zoliano, cinico e rozzo; un elemento di provvisoria serenità, invece, in Gesualdo, per il quale la roba è l'elemento trainante verso l'acquisizione di un elevamento sociale (non l'accenato avido possesso di Mazzarò), e anche verso Bianca e un rapporto paritario con gli antichi ricchi, la cui decadenza economica non è costellata da delitti, incesti, patricidi. La terra è però buona, sana, sia nelle verdi pianure della Francia che nell'arso paesaggio del Bi-

viere di Lentini o di Vizzini: l'avidità di Mazzarò o il miraggio di Gesualdo sono in qualche modo anche la speranza di Macquart; questi si salva, Mazzarò era stato colto sul limitare di « lasciare la sua roba, per pensare all'anima », Gesualdo è condannato all'abbandono, alla indifferenza, alla morte in solitudine. I due romanzi hanno una collocazione diversa, ma entrambi con limiti cronologici ben determinati: *La Terre* tra il 1859 (Macquart ha combattuto coraggiosamente a Solferino) e il preannuncio della guerra franco-prussiana, alla vigilia del dispaccio di Ems, poco più di un decennio; il *Mastro-don Gesualdo* con un allungo storico più ampio, e molto più indietro nel tempo, addirittura nell'età napoleonica nel primitivo disegno e il matrimonio nel 1818, poi con un leggero spostamento più in qua; matrimonio nel 1819, moti del '21, colera del '37, rivoluzione del '48 (« Ah? La stessa canzone della Carboneria? »), impresa dei Mille (« Rivoluzione. Fa il liberale », negli appunti), morte nel 1861, a settantatré anni: gli anni non passano per Gesualdo, chiuso nel disperato mondo; '21 e '48 sono gli stessi eventi per lui, e lo sarebbe stato il '60, al di là del confuso periodo '48-'60, confuso come ritmo e contenuto narrativi, con un iniziale anche se sottaciuto impegno di coprire una vasta e mosca zona cronologica di storia politica e sociale della Sicilia contemporanea all'autore già così incerto (come ricordava il De Roberto) tra memoria personale e letture giovanili, poco desiderio di esplicitare personaggi storici lontani o vicini e interesse mai pretermesso per le costumanze e le vicissitudini della sua isola. C'è quindi una ricerca di anticipazione del tempo rispetto ai *Malavoglia*: quasi un sessantennio di sfondo storico (fondale a lunghi tratti ricorrente, ma nel complesso mai dimenticato dallo scrittore, ed è forse un caso che il *Mastro-don Gesualdo* finisca là dove comincia *Il Gattopardo*, con finale di morte, nel 1910 (i due scrittori siciliani scrivono i loro *Cento anni* di storia nell'isola), nel mentre che *I Malavoglia* hanno i due referenti storici più rilevanti nella battaglia di Lissa e nel colera del 1867, dunque una maggiore velocità e concentrazione nel tempo interno e in quello esterno, come pure nello spazio.

La comprensione di una diversa realtà sociale, nell'ascendere (che è poi anche un tramontare) da un cetto più rassegnatamente povero ad uno più consapevole delle possibilità di elevarsi col lavoro, e nell'attingere alla vita della piccola nobiltà paesana, insomma

il salto del ciclo romanzesco dal pescatore all'operaio, o meglio del completo ciclo narrativo di Giovanni Verga, cioè dal pastore al duca genero di Gesualdo, proclama l'ambizione di disegnare un quadro completo, specchio di una conflittuale e disarticolata realtà italiana, sia pure in un *milieu* ancora di provincia, eppure vivissimamente amaro poiché la retrodatazione della struttura temporale non inficia il proposito di far trapelare le idee dell'autore su quel che era accaduto dal 1881 dei *Malavoglia* al momento della prima e della seconda stesura del *Mastro*, e che non si voleva in alcun modo esplicitare anacronisticamente: le condizioni delle classi contadine e operaie nel quinquennio di Depretis e il fallimento nelle speranze riformatrici riposte nella Sinistra parlamentare a due lustri dalla caduta di Minghetti. Se l'ambito sociale del capolavoro verghiano poteva apparire in quegli anni troppo confinato nel Sud, per antifrasi esprimeva il disagio di una economia priva di industrie e limitata a scarse attività imprenditoriali, tali da far arricchire un individuo, al caso il Motta, ma da determinare un progressivo impoverimento del quadro sociale.

Tuttavia è bene rimanere su di un terreno letterario, anche se è opportuno concludere su questo punto con un'affermazione, la quale è però letteraria. Gli operai Renzo, Lucia, Bartolo sono toccati solo di sguincio dal quadro della povertà lombarda in tempo di carestia, ma l'avverte il borghese padre Cristoforo: il loro creatore guarda, sì, alla Lombardia secentesca sotto gli spagnoli, ma i suoi personaggi finiscono per essere controfigure del benessere economico delle industrie della regione negli anni in cui quel romanzo, operaio più che contadino (Lucia non è la prima operaia nella storia della nostra letteratura?), veniva composto, trascritto, rivisto. L'operaio Gesualdo, manovale → muratore → piccolo imprenditore → proprietario agricolo, è un uomo del 1888-90, socialmente parlando, un uomo che solo nella *factio* narrativa può essere retrodatato, con vistosi effetti psicologici e, giova rilevarlo?, artistici. Forse è troppo affermare che, arricchendosi, è divenuto a poca distanza narrativa dai moti del 1821 e dal colera del 1937 un « reazionario » sociale, non politico, generatore, se Verga avesse proseguito, della dissipazione altrui o dell'ambizione politica dell'*Onorevole Scipioni*, delle ideali avidità nell'*Uomo di lusso* (troppo oltre Bianca e Diodata), ma nell'arco del grande romanzo, soltanto del proprio decadimento, iniziato nel momento in cui Gesualdo è entrato nel palazzo

baronale. Tuttavia Verga aveva cambiato l'intitolazione generale da *La marea* a *I vinti*, era andato molto oltre le misere fatalità dell'asino che muore sotto il carico o del seme affogato nella melma, ha intuito che Bianca è « roba fine », troppo fine per lui, e si immerge nel ricordo dei « bocconi amari » e delle « spese fatte », per percepire con dolore, molto più tardi, il rimpianto per « le belle terre che aveva covato con gli occhi tanto tempo », frutto ormai per gli sperperi di « tutta quella gente che mangiava e beveva alle spalle di sua figlia ». Sebbene molto meno struggente del finale dell'89, l'*explicit* dell'anno prima esprimeva, richiamato dal finale de *La roba*, il ritratto iniziale del personaggio (« sentite quegli urli?... Vogliono la mia roba!... Tutti quanti!... Colle unghie!... coi denti... Qui! Qui dentro!... Lasciatemi stare!... Tutto! Pigliatevi tutto!... Lasciatemi stare!... L'Alè! [Alia nell'89]... La Canziria!... Lasciatemi stare!...»), esprimeva insomma la preminenza dell'interesse dell'autore sull'ossessione sociale d'un congedo che spegne le luci del proscenio con rintocchi funebri.

Forse Luigi Russo esagerò nel pensare, a proposito del lirico *explicit* del romanzo, « al sovvenire » del *Cinque Maggio*. È cosa affatto diversa. Mentre io continuo a rammentare il « vinto » milanese, il quale non ha goduto la ricchezza, Demetrio Pianelli, mentre avverto che tra i due mondi, come del resto tra i due scrittori, la connessione è minima, pur nella necessità di far storia comune di tutto il quadro narrativo che si affaccia sugli anni '90. Ma quell'ultimo decennio del secolo non sarà che parzialmente verghiano, come al tutto lo era stato il decennio precedente. Si può anche continuare in questo giuoco della cronologia perpetua dei fatti letterari, non giovandone che poco l'autore del pur relevantissimo *Don Candeloro*, meno ancora l'acre e solitaria polemicità di *Dal tuo al mio*. Eppure il quadro storico dell'insurrezione antimuratiana alla contemporaneità (le sciantose di operetta) della novella di commiato creativo (1919), *Una capanna e il tuo cuore*, scavalca i confini temporali di un secolo: sono in qualche modo i « cento anni » di chi si era rifiutato al romanzo storico sin dal 1862, il più eccelso affresco di vita italiana che ci abbia regalato il secolo scorso nonostante che le intenzioni dell'autore mirassero ad altro. Deprecava il genere, eppur finiva indirettamente di darci la più sicura cartografia etico-sociale dell'Ottocento che si abbia in Italia, l'unica degna di figurare nel

paesaggio europeo quale presentazione, analisi ed esplicazione, per il fortunato lettore del terzo millennio, di ciò che sentirono e sperarono, di come vissero e in che modo patirono gli uomini del secolo precedente il *Brave New World*.

In un convegno interamente dedicato ad un romanzo potrebbe essere vana ambizione ripercorrere, col poco tempo a mia disposizione, le varie fasi dell'elaborazione dal 1881 alla stampa degli ultimi di novembre 1889, i giorni in cui l'autore veniva in possesso delle prime copie (e nel dicembre già le voci di Italo Svevo, di Barbiera e di Checchi); l'ordinamento dei dati offerto da Carla Riccardi è esaustivo a partire dalla nota del 1977, e un non studioso professionista del Verga non ha documenti diversi da comunicare. Altrettanta presunzione sarebbe voler offrire elementi nuovi intorno alla struttura complessiva, al rapporto tra le parti, alla costruzione dei personaggi, al linguaggio, al paesaggio naturale e sociale, e via dicendo: le stagioni, gli anni, le ore da un'alba in cui « suonava la messa [...] a San Giovanni » (sul finire di un inverno, tra la sera dell'Immacolata in cui la Cirmena aveva adocchiato il baronello che usciva dal vicolo, e il giorno del santo Patrono), ad un'altra alba, tant'anni dopo, in cui di nuovo « suonavano le prime campane). Anche questo è significativo di una volontà decisa del Verga di scandire le ore secondo un suo programma di auscultazione sensibilissima del tempo esterno, nel momento in cui i tempi interni sono contati secondo lo svolgersi di chiacchiericci esterni alla vicenda interiore, dalla folla partecipante di Vizzini (il terremoto che fa invocare San Gregorio Magno, il fuoco, invece, San Giovanni Battista) all'indifferenza del domestico. Un programma di ore, dove l'alba che la tradizione classica ci insegnava essere l'emblema del momento della purificazione e dell'attesa, è ormai segno della sofferenza, delle pene di Gesualdo, dell'inizio di un'altra giornata di fatiche (tal quale nel celebre *incipit* del cap. IV dei *Promesse Sposi*), è infine alba di morte, preannunciata dalla fine, sempre sul termine della notte, di Mastro Nunzio, mentre tre volte aveva cantato la civetta. Ma se il crepuscolo è poco più che il ritorno degli armenti, e il meriggio è l'ora arroventata del lavoro nei campi e nei cantieri, la tonalità fondamentale del romanzo, funerea e sempre presaga di male, è proprio nel trascorrere tra la notte e il primo « chiarore d'alba » che si concentra il senso stesso della narrazione:

la desolazione di Bianca, « la notte scura e desolata nella cameretta misera », la luna sul volto di Diodata, le fantasticherie di Isabella, le brevi notti dell'uomo dei campi, soprattutto gli strappi laceranti del morbo di Gesualdo e l'infinita ossessione dei suoi ricordi, scaturigine di iracondie e di rimpianti, realtà povere e ignude e necessità di ricchezze oltre ogni necessità quotidiana, quasi presàghe che esse non saranno mai godute, un bene irraggiungibile e vano perché vanificato da un'aspra, ruvida legge del fato contadino e piccolo-operaio oltre il quale c'è il nulla o quasi della *Duchessa di Leyra*, un mondo indescrivibile perché troppo lontano dalla voce (sovrana rispetto a tutte le altre, rusticali o nobilastre o cittadine) di Gesualdo: una voce che conosce, in virtù di un'arte consapevole e fonicamente elaborata, tutto il registro dell'*animus* del protagonista, dai toni alti dello sdegno e della ribellione a quelli intermedi della conversazione con Bianca, alle timidezze, prefunebri, scandite da insulti d'ira del colloquio finale con Isabella, alle tonalità basse, profonde, irrequiete e malinconiche (come protese verso un mondo più semplice e onesto da cui è stato costretto ad allontanarsi per miraggi devianti se non in qualche misura perversi: il nome dei Trao, il riscatto dagli anni della durissima adolescenza), in uno straordinario avvicinarsi di echi interni e di gridi sospesi, nella pagina che più amo del romanzo, ed è centrale e insostituibile baricentro auditivo: il colloquio notturno con Diodata, ove le voci dei due personaggi hanno un levissimo sottofondo melodico, offerto dal suono « grave e lontano dei campanacci che portava il bestiame grosso, mentre scendeva passo passo verso il torrente », dallo stormire delle messi, e dal ruminare di « altro bestiame », dal « calpestio greve e lento », dai « muggiti gravi e come sonnolenti ». Ed è una pagina ove l'occhio del grande scrittore aiuta l'altrettanto sensibile orecchio, questo attento a tutti i suoni notturni, quello che erra tra il vagare della luna nella notte e il sorriso della bocca « un po' largo e tumida » della ragazza, madre e serva.

IL « MASTRO » TRA REALTÀ E SIMBOLO

SERGIO BLAZINA

LA FRONTIERA SPERIMENTALE DEL
MASTRO-DON GESUALDO

Nel progetto verghiano dei *Vinti*, la costruzione dell'universo linguistico di ogni romanzo prevede un adattamento espressivo agli ambienti e ai personaggi che si fa più difficile seguendo — come dice l'autore — il « moto ascendente nelle classi sociali »¹. La difficoltà è nella natura stessa di questo adattamento, che non viene concepito da Verga come una riproduzione esterna di maniere linguistiche, ma come un'interpretazione dei nuclei profondi che governano e muovono i codici sociali, una reinvenzione delle loro strutture evolutive. La prefazione ai *Malavoglia* indica già, nel *Mastro-don Gesualdo* non ancora iniziato, la scelta di un personaggio (« un tipo borghese »), di un ambiente (« il quadro ancora ristretto di una piccola città di provincia ») e di un tema centrale (l'« avidità di ricchezze »)². Il nodo da sciogliere rimane la ricerca di un modulo narrativo che consenta a questo universo semiotico più complesso rispetto al primo romanzo di porgersi e di manifestarsi. Verga è convinto insomma che la difficoltà da affrontare nel *Mastro-don Gesualdo* (come, in misura crescente, nei romanzi successivi dei *Vinti*) non riguarda il contenuto in se stesso, ma la sua rappresentabilità attraverso il metodo impersonale. Le soluzioni di tecnica narrativa elaborate per *I Malavoglia* offrono un orientamento, ma non possono essere replicate nel secondo romanzo, che richiede un nuovo equilibrio narrativo e una nuova grammatica del racconto.

Verga individua molto lucidamente nella prefazione ai *Malavoglia* i due fattori principali che gli fanno prevedere un tragitto di scrittura sempre più problematico nel corso del ciclo: il primo è l'al-

¹ G. VERGA, prefazione a *I Malavoglia*, in *Tutti i romanzi*, a cura di E. Ghidetti, II, Firenze, Sansoni, 1983, p. 429.

² *Ibidem*.

largamento del mondo narrato; il secondo è la complessità crescente di codici sociali dove l'implicito tende a prevalere sull'esplicito, poiché la psicologia dei personaggi si fa più sottile, sfuggente, nascosta più che rivelata dalle parole. Questi fattori condizionano in modo evidente la struttura del *Mastro-don Gesualdo*.

L'allargamento del mondo narrato riguarda, a livello più superficiale, lo *spazio* romanzesco: mentre la narrazione dei *Malavoglia* non esce dal cerchio chiuso di Aci Trezza, poiché anche gli avvenimenti esterni sono filtrati dal racconto paesano, il *Mastro-don Gesualdo* copre un campo che si estende dal paese al contado e giunge, negli ultimi capitoli, alla grande città (dischiudendone spiragli ridottissimi ma comunque significativi, come la visione dei tetti di Palermo da parte del protagonista). Né si può dimenticare la dilatazione del *tempo* narrato, a cui altri in questo convegno hanno fatto riferimento. Il livello più importante di mutamenti coinvolge però i *personaggi*: la composizione sociale stratificata del *Mastro-don Gesualdo* determina una diversità di punti di vista e di linguaggi. Il problema che sorge da questo ampliamento di contenuti è, per Verga, di tipo narratologico: come far emergere, attraverso i mezzi espressivi che gli sono propri, senza ricorrere alla voce di un narratore fuori campo, questo mondo di personaggi e di gruppi sociali differenti; come incrociare nel campo narrativo questa varietà di concezioni e di interessi, evitando il punto di vista panoramico della regia, la traccia, come dice l'autore in una lettera, del « macchinista »³.

Il dato che emerge da queste considerazioni è che, nel *Mastro-don Gesualdo*, venuta meno l'omogeneità del mondo narrato e del suo linguaggio, si presentano nuove funzioni di coordinamento e di interpretazione che spetterebbero, per consuetudine, a un narratore fuori campo e che Verga vuole invece inserire nel testo senza rinunciare, o rinunciando il meno possibile, all'idea dell'autogenesi romanzesca, dell'opera cioè che possiede in se stessa il principio del proprio processo costruttivo. L'obiettivo del *Mastro-don Gesualdo* resta quello di attribuire alla narrazione proprietà specifiche che la adattino al mondo rappresentato. La scala sociale dei personaggi, da Diodata al duca di Leyra, rende molto arduo questo progetto, non perché non sia possibile 'mimare' registri diversi, ma perché la narrazione verghiana, rinunciando alla forza accentratrice del discorso autoriale o all'adozione di un personaggio-narratore, è chiamata ad

assorbire contesti ambientali, profili psicologici e linguaggi differenti. Gli artifici di mobilità e di articolazione del livello diegetico sono dunque i punti decisivi per verificare se l'eliminazione della « *messa in scena* »⁴ realizzata nei *Malavoglia* trova anche nel *Mastro-don Gesualdo* un modo per attuarsi, o se veramente Verga ritorna, col secondo romanzo dei *Vinti*, al 'grande stile' del romanzo storico-sociale ottocentesco, chiudendo con un ripiegamento il decennio dei capolavori.

Nel *Mastro-don Gesualdo* il protagonista appare nelle prime scene solo di scorcio, in parole e gesti rapidi e aspri. La messa a fuoco procede lentamente per altri due capitoli: nel II, l'ascesa dell'ex muratore e il pericolo ch'egli rappresenta per le vecchie oligarchie paesane vengono affrontati nel dialogo fra la baronessa Rubiera e il canonico Lupi; nel III, il protagonista appare in casa Sganci, al suo esordio in un ambiente sociale che lo ospita per convenienza e necessità ma che gli è estraneo. Soltanto nel capitolo IV Gesualdo si presenta nelle sue vesti quotidiane di lavoratore infaticabile. Nei primi tre capitoli egli è dunque osservato dall'esterno e non acquista alcun rilievo privilegiato se non quello che gli proviene dalla posizione di eroe eponimo, ancora sullo sfondo ma necessariamente destinato al primo piano. Il lettore è spinto a 'scoprire' gradualmente il protagonista, dal quadro d'insieme fino al primo piano isolato del capitolo IV. Si tratta di una preparazione fondamentale per la definizione degli spazi in cui Gesualdo è destinato a muoversi. I capitoli I-III possono quindi essere considerati come una prima macrosequenza del romanzo con caratteristiche di approccio narrativo. Nella raffigurazione degli ambienti e dei personaggi aristocratici Verga deve affrontare, in questa prima parte, difficoltà che mettono subito alla prova l'allargamento del livello diegetico progettato per il *Mastro-don Gesualdo*. Da un lato, si tratta di far emergere le sofferenze interiori di Bianca e di don Diego; dall'altro, di costruire una lunga scena di conversazione salottiera (il capitolo III), riproponendo un *topos* della narrativa ottocentesca. I problemi tecnici sono ovviamente di natura diversa: nel primo caso, si deve rendere riconosci-

³ Lettera a G. Mazzone del 9-4-1890 (in G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chiminri, Roma, Bulzoni, 1979, p. 243).

⁴ Lettera a L. Capuana del 25-2-1881 (in G. VERGA - L. CAPUANA, *Carteggio*, a cura di G. Raya, Roma, Ateneo, 1984, pp. 108-109. Corsivo dell'autore).

bile un piano psicologico che non è espresso a parole dai personaggi, anche se domina le loro frasi e i loro atti; nel secondo, è la sfilata dei ritratti e il gioco sottile dei dialoghi e dei comportamenti ad esigere un impegno descrittivo e una decifrazione dell'implicito.

Le drammatiche situazioni interiori di don Diego davanti alla baronessa Rubiera e di Bianca all'uscita di casa Sganci sono rappresentate attraverso discorsi indiretti liberi che contengono tratti stilistici adattati al personaggio: le immagini di un linguaggio aristocratico arcaico per don Diego, le parole dell'amore tardoromantico per Bianca. Nella scena collettiva della conversazione salottiera, invece, l'interpretazione dei sottintesi e dei sensi impliciti sparsi nei gesti e nei dialoghi avviene assorbendo nella descrizione punti di vista e commenti di personaggi che fanno parte del quadro medesimo. Verifichiamo brevemente queste osservazioni sul testo.

Il motivo del dolore di don Diego appare con particolare evidenza nel capitolo II, durante il colloquio del personaggio con la baronessa Rubiera. Entrambi gli interlocutori, in un punto della scena, piangono. Le parole pronunciate dalla baronessa bastano a chiarire che la sua reazione esprime dispetto e ira. Don Diego rimane invece silenzioso e per spiegare il suo stato d'animo il narratore ricorre a un brano di indiretto libero:

Don Diego, avvilito, non osava alzare gli occhi. Ci aveva fissi dinanzi, implacabili, Ciolla, la farmacia di Bomma, le risate ironiche dei vicini, le chiacchiere delle comari, ed anche, insistente e dolorosa, la visione netta della sua casa, dove un uomo era entrato di notte: la vecchia casa che gli sembrava sentir trasalire ancora in ogni pietra all'eco di quei passi ladri: e Bianca, sua sorella, la sua figliuola, il suo sangue, che gli aveva mentito, che s'era stretta tacita nell'ombra all'uomo il quale veniva a recare così mortale oltraggio ai Trao: il suo povero corpo delicato e fragile nelle braccia di un estraneo!... Le lagrime gli scendevano amare e calde a lui pure lungo il viso scarno che nascondeva fra le mani⁵.

Il breve ma intenso percorso nella mente di Diego Trao è una serie rapida di immagini che va dai volti maligni dello scherno e del disonore alla memoria dolorosa dell'episodio notturno. In questa

⁵ G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, ed. critica a cura di C. Riccardi, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Il Saggiatore, 1979, p. 31.

seconda parte, si addensano alcune spie lessicali che adattano il discorso al codice del personaggio: l'affetto per la « vecchia casa » che « trasale » d'orgoglio ferito; il rispetto per l'antichità gloriosa delle « pietre »; il richiamo alla tutela della sorella (« la sua figliuola »); il tema del « sangue »; lo sdegno per il tradimento che giunge all'enfasi cavalleresca del « mortale oltraggio »; l'offeso distacco con cui si accenna all'« uomo », all'« estraneo ». Il gioco delle anafore completa sul piano stilistico il punto di vista e la mentalità del personaggio. Il narratore rappresenta dunque la situazione interiore di don Diego attraverso un modulo non descrittivo ma espressivo: mimandone il linguaggio, punta su alcune scelte lessicali pregnanti, equiparabili ad autentici ideologemi.

La soluzione narrativa si ripropone quando vengono rappresentati i sentimenti di Bianca al termine del ricevimento in casa Sganci. L'effusione sentimentale si aggancia alle ultime parole rivolte da Gesualdo al canonico Lupi, che gli ha appena proposto il matrimonio con la giovane Trao:

— [...] Ciascuno sa i propri impicci... Bisogna dormirci sopra. La notte porta consiglio, canonico mio.

Bianca che se ne andava col cuore stretto, ascoltando la parlantina indifferente dello zio, accanto al fratello taciturno e allampanato, udì quelle ultime parole.

La notte porta consiglio. La notte scura e desolata nella cameretta misera. La notte che si portava via gli ultimi rumori della festa, l'ultima luce, l'ultima speranza... Come la visione di lui che se ne andava insieme a un'altra, senza voltarsi, senza dirle nulla, senza rispondere a lei che lo chiamava dal fondo del cuore, con un gemito, con un lamento d'ammalata, affondando il viso nel guanciaie bagnato di lagrime calde e silenziose⁶.

Nell'indiretto libero di Bianca affiorano tracce di un'enfasi diversa da quella di don Diego: è il linguaggio patetico del melodramma, lo strazio tardoromantico. I pensieri della ragazza, partendo da uno spezzone discorsivo banale, lo proiettano in un altro spazio (la « cameretta misera ») e in un altro tempo (la notte solitaria); soprattutto, lo trasferiscono in un altro codice. Nell'ultima parte del brano, l'attesa dell'angoscia notturna si muta in racconto dell'acc

⁶ Ivi, pp. 66-67.

duto. Lo stile risulta ridondante per le anfore e una serie di altri elementi sparsi: una coppia di aggettivi in apertura (« scura e desolata ») e un'altra in chiusura (« calde e silenziose »); i sostantivi che percorrono la scala concreto/metaforico/astratto (« festa »/« luce »/« speranza »); il gesto del ' chiamare ', che cresce in « gemito » e poi in « lamento »; l'immagine del « fondo del cuore » che riecheggia nell' ' affondare ' del viso. Lo sfogo di Bianca trae però spunto da una frase proverbiale pronunciata da Gesualdo: dall'accostamento di punti di vista e di linguaggi scaturisce un effetto di contrasto, un'ironia interna.

Diversa è la situazione che si profila nelle scene di conversazione salottiera: non si tratta in questo caso di dare espressione a un livello interiore profondo, ma piuttosto di cogliere i segni accessori, i messaggi impliciti nascosti nelle pieghe del dialogo, per rappresentare l'insieme di forze e tensioni che percorre il campo dei rapporti sociali. La lunga scena in casa Sganci del capitolo III è ricchissima di descrizioni: fisionomie, abbigliamenti, movenze e gesti formano una pittura d'ambiente dove abbondano i tratti grotteschi. Se collochiamo questi particolari vivacemente satirici nel quadro complessivo del capitolo, ci accorgiamo che le forme della descrizione riecheggiano i toni più maldicenti della conversazione. In particolare, esistono personaggi che guardano con occhio distaccato i protagonisti della società paesana: esemplare è, in questo senso, la figura del marchese Limòli, spregiudicato e ironico, il quale partecipa alla festa sprofondato in un seggiolone, da malizioso osservatore. E a un punto di osservazione interno all'ambiente possono anche essere attribuite quelle parti in cui avviene l'interpretazione dell'implicito, lo smascheramento del gioco di simulazione e dissimulazione che Verga ha ripetutamente individuato come la difficoltà maggiore nella rappresentazione del linguaggio delle classi medie e alte⁷. Tratti grotteschi e letture in chiave del codice salottiero non richiedono dunque un intervento autoriale, ma si allineano sui livelli discorsivi e sui punti di vista dei personaggi che partecipano alla scena. Come nel caso dei brani di analisi interiore, lo stile si mimetizza, attratto e quasi fagocitato dal proprio oggetto.

⁷ Cfr. in particolare la prefazione a *I Malavoglia* (*Tutti i romanzi* II cit., pp. 429-430) e la lettera a E. Rod del 14-7-1899 (G. VERGA, *Lettere al suo traduttore*, a cura di F. Chiappelli, Firenze, Le Monnier, 1954, p. 131).

Il registro narrativo del *Mastro-don Gesualdo* appare in definitiva fondato sul principio della varietà, sul mimetismo stilistico di cui Verga parla nella lettera a Nicola Scarano del 12-3-1915:

Dipingere il quadro coi colori adatti, in una parola, da cima a fondo, nella parlata degli attori e nella descrizione delle scene com'essi le vedono, per vivere in loro e con loro. — Un contadino ad esempio della bella natura e del bel mattino non vede che quanto gli promette per la raccolta —.

Ciò che nel *Mastro Don Gesualdo* ho cercato di rendere mutando di tono a seconda dei personaggi e dell'ambiente, e mi proponevo di fare nella *Duchessa di Leyra* ancor più su di un grado nella scala sociale⁸.

Il ruolo del narratore resta, nel romanzo, quello di mediare i mutamenti di tono, costruendoli come oscillazioni su una linea stilistica sostanzialmente unitaria. Trasfondere nella narrazione la pluralità delle visioni interne evita il rischio della marcatura parodistica: spie lessicali e movenze retoriche relativizzano il discorso senza costringerlo a salti di registro troppo bruschi. Il narratore non è un punto di vista determinato, ma un centro mobile, attratto nel suo percorso dalle prospettive interne dei personaggi. Queste prospettive non sono tutte equivalenti: l'ascesa in primo piano del protagonista segna nel corso del romanzo l'affermarsi di un'egemonia che riduce l'iniziale mobilità del racconto.

A partire dal capitolo IV, Gesualdo diventa il punto di vista principale che influenza e contamina la composizione del livello diegetico. Tale prevalenza riduce ma non elimina il policentrismo e la varietà stilistica che caratterizzano in modo evidente i primi capitoli del romanzo. Piuttosto, osserviamo che i mutamenti di livello legati all'emergere dei punti di vista di altri personaggi avvengono, dopo il capitolo IV, in zone particolari, ben localizzate dell'intreccio. Verga stesso ne indica nell'epistolario due, citandole non a caso per rilevarne le difficoltà compositive: si tratta dell'ultima parte del capitolo delle nozze (modificato sostanzialmente nell' '89 rispetto al testo della « Nuova Antologia ») e delle pagine che descrivono l'idillio fra Isabella e Corrado. Proprio in questo secondo episodio Verga cerca di variare i livelli stilistici, accostandoli alternamente ai due poli prin-

⁸ *Lettere sparse* cit., p. 404.

cipali della situazione, Gesualdo e Isabella. Il risultato non soddisfa però l'autore, che nella lettera a Guido Mazzoni del 9-4-1890 esprime il proprio rammarico per le pagine dedicate all'analisi interiore di Isabella, considerandole « un peccato d'accidia »:

Il soliloquio, chiamiamolo meglio l'intervento del macchinista, non è necessario né sulle scene né nel romanzo. È proprio una concessione che mi rimproveravo, quella di palesare a quel modo l'anima di Isabella; un peccato d'accidia. Uomini e cose devono parlare da sé, rendere semplicemente il senso intimo della poesia che è in loro, e come dice Lei stesso, con mia grande soddisfazione, *gli accenni qua e là alla poesia delle cose, non voluti, non cercati, riescono più efficaci.*

Certo, moltissimo bisogna sacrificare a tal metodo, lo so⁹.

Verga pensa quindi a una rappresentazione che limiti al minimo lo scandaglio interiore per dare spazio alla manifestazione indiretta, attraverso segnali sparsi e indizi, del movente psicologico. Egli stabilisce inoltre un'equivalenza fra il « soliloquio » e « l'intervento del macchinista »; afferma cioè che proprio l'effusione di Isabella costituisce l'artificio narrativo con cui il discorso autoriale prevarica sul personaggio, facendosi suo portavoce e interprete. È la soluzione tradizionale, che Verga considera facile e antirealistica: accusando se stesso di « accidia » l'autore sottolinea dunque l'insufficienza dello sforzo compiuto, in quel punto del romanzo, per riportare la descrizione degli stati d'animo di Isabella alla linea linguistica del personaggio e al contesto narrativo. Questo sforzo, coerente col metodo verghiano dell'impersonalità romanzesca, ha come obiettivo, sul versante della lettura, la produzione di un effetto di realtà, la costruzione di personaggi che affermino se stessi in forme attenuate e indirette, al di fuori di ogni iperbole eloquente, di ogni prestito retorico. Il concetto generale è espresso anche durante la composizione del *Mastro-don Gesualdo* per la « Nuova Antologia », nella lettera del 18-8-1888 a Federico De Roberto:

L'ideale sarebbe di *mettere in piedi des bons-hommes* come diceva Flaubert vivi e veri e perciò senza lisciarli e accomodarli ad immagine e similitudine dello scrittore. Ora, gli idealisti non riescono a nascondere i guanti e gli occhiali blu, ecc. tutta la que-

⁹ *Lettere sparse* cit., p. 243. Cfr. nota 3.

stione dello stile e della lingua, come hai detto giustamente, è questione di colore, strettamente e necessariamente legata ai personaggi non solo, ma a tutto il quadro, perché non stoni. E poiché mi hai tirato a recitare il credo — credo che la *rappresentazione* dell'osservazione psicologica è la cosa che ha maggiore importanza artistica e più efficace¹⁰.

Il problema narrativo non è dunque quello di escludere la sfera dell'interiorità dal campo della narrazione, ma quello di non farne un livello di discorso separato e autonomo, controllato dal narratore fuori campo. Nasce qui la necessità di compromettere continuamente la sfera psicologica con gli atti, le parole e la visione del mondo che appartengono ai personaggi. È questo il modulo del 'discorso gesualdesco' che guida il corpo centrale del romanzo, ponendosi in bilico, nella forma indiretta, fra pensieri e parlato e unendosi con azioni e giudizi specifici. Ma l'influsso del punto di vista di Gesualdo si manifesta anche ripetutamente nelle zone descrittive: pensiamo alle aperture paesaggistiche che riflettono la visione economica, l'orgoglio, la rabbia del protagonista.

Nell'epilogo, questo difficile equilibrio si spezza: il meccanismo narrativo si estingue col personaggio e l'opera si porta sulla soglia del romanzo successivo del ciclo (quella *Duchessa di Leyra* in cui proprio la rappresentazione dell'implicito dei dialoghi sarà il problema tecnico fondamentale). La morte di Gesualdo coincide con una migrazione finale del punto di vista, che si polverizza e si degrada. I servitori del palazzo del duca sono gli unici testimoni e commentatori della scena. Le chiacchiere indifferenti di queste voci minori producono un effetto di straniamento che mette in luce più tragica l'agonia solitaria del protagonista. Egli consuma la propria fine fra due estraneità che lo isolano totalmente: rispetto alla figlia, a cui anche nell'estremo colloquio non riesce a strappare la confidenza di una confessione, e rispetto ai servitori, che lo giudicano nello stesso tempo più in basso (« — Si vede com'era nato... »)¹¹ e più in alto di loro (« — [...] Vedete cos'è nascer fortunati... »)¹². È il paradigma del « mastro-don » che si riconferma schematicamente, radicalizzandosi. Ma l'isolamento di Gesualdo è anche, sul piano narrativo, la

¹⁰ *Lettere sparse* cit., p. 205.

¹¹ *Mastro-don Gesualdo* cit., p. 480.

¹² *Ivi*, p. 481.

cancellazione del suo discorso, l'uscita, ancor prima della morte, del suo punto di vista dalla possibilità di comunicare.

Nell'ultimo colloquio con Isabella, il desiderio di svelarsi e di 'leggere' i pensieri della figlia è arrestato dalla traccia di un divieto: la ruga fra le ciglia che è comparsa anche, ostinata, nella scena del ritorno a casa dalla fuga d'amore a Mangalavite. Il punto estremo dell'avvicinamento fra i due personaggi può essere solo nella reciproca visione di un segreto che affiora nello sguardo; i due linguaggi rimangono divisi da un'alterità insuperabile:

Le prese le tempie fra le mani, e le sollevò il viso per leggerle negli occhi se l'avrebbe ubbidito, per farle intendere che gli premeva proprio, e che ci aveva quel segreto in cuore. E mentre la guardava, a quel modo, gli parve di scorgere anche lui quell'altro segreto, quell'altro cruccio nascosto, in fondo agli occhi della figliuola. E voleva dirle delle altre cose, voleva farle delle altre domande, in quel punto, aprirle il cuore come al confessore, e leggerle nel suo. Ma ella chinava il capo, quasi avesse indovinato, colla ruga ostinata dei Trao fra le ciglia, tirandosi indietro, chiudendosi in sé, superba, coi suoi guai e il suo segreto. E lui allora sentì di tornare Motta, com'essa Trao, diffidente, ostile, di un'altra pasta. Allentò le braccia, e non aggiunse altro¹³.

Il punto di vista di Gesualdo finisce la sua vita nel romanzo qui, quando il personaggio incontra l'ultima negazione che annulla il suo mondo di segni. Il desiderio di Gesualdo si è trasformato, nel corso della vicenda, divenendo, da semplice « avidità di ricchezze », ansia di trasmissione ereditaria (di un patrimonio, ma soprattutto di un'etica dell'accumulo e della conservazione). La verifica finale riguarda proprio l'impossibilità di compiere anche solo in parte tale passaggio al di fuori della dimensione strettamente economica. La morte del protagonista non è dunque — come la morte di Mazzarò nella *Roba* (e in parte ancora quella di Gesualdo nel testo della « Nuova Antologia ») — la rivelazione di un rovesciamento del possesso in privazione, ma l'esperienza di una morte simbolica, che cancella la parola. Proprio la grande dilatazione che ha trasformato l'« avidità » in un sogno di permanenza impedisce una continuità comunicativa. La metamorfosi del desiderio, il rapido procedere della

¹³ Ivi, pp. 477-478.

spinta vitale verso nuovi sistemi simbolici avanza ormai oltre il controllo e la conoscenza di Gesualdo. Così, l'immenso sforzo del personaggio finisce per produrre l'*altro*, l'incomprensibile, diventa la pura base materiale su cui si fonda una storia scritta con parole diverse, in cui egli non può nemmeno penetrare come 'lettore'. La condanna del protagonista al silenzio coincide, nell'epilogo, col processo di regressione biologica a cui va incontro Gesualdo in una rapida e visibile metamorfosi. Dapprima, è l'agonia di cui il servitore del turno di notte coglie il livello puramente acustico, che pare « canzone », o suono grave « peggio di un contrabbasso », e si precisa in una serie di note sinistre: « sibili », « un rumore strano », « dei guaiti rauchi », « una specie di rantolo »¹⁴. Poi, è la convulsione grottesca del « tremito » e della « boccaccia »¹⁵. Infine, è la reificazione completa del cadavere, osservato come un oggetto di cui riaffiora netta l'origine, che contrasta col privilegio della « battista »¹⁶.

L'ultima battuta del romanzo porta a compimento la trasformazione del protagonista in cosa inerte. Gesualdo morto è designato come « roba di famiglia »¹⁷, cioè affare, ma anche oggetto posseduto; e come oggetto di discorso viene inserito in un circuito comunicativo di cui subito emerge la struttura gerarchica e la forma mediata. La morte del protagonista diventa il suo imprigionamento definitivo in un universo semiotico diverso, ostile: la « signora duchessa »¹⁸ che chiude il testo è il punto d'attesa di un nuovo percorso romanzesco, in cui Gesualdo non può essere altro che un segno genealogico imperfetto.

¹⁴ Ivi, pp. 478-479.

¹⁵ Ivi, p. 479.

¹⁶ Ivi, p. 480.

¹⁷ Ivi, p. 481.

¹⁸ *Ibidem*.

JEAN LACROIX

MITOMANIA E CULTO DELLA PERSONALITÀ:
L'ASCEA SOCIALE DI MASTRO DON GESUALDO

0. Mitomania è un termine di risonanza molto recente e significa la tendenza a raccontare straordinarie avventure immaginarie come se fossero vere.

Questa parola coniata dal francese e per così dire contemporanea verrà usata con un altro significato più affine all'indole egocentrica e alla personalità tirannica di Mastro-don Gesualdo Motta il cui cognome con la sua doppia aureola ('mastro' ... 'don') s'identifica emblematicamente con l'itinerario sociale e geografico che porta da un piccolo borgo della Sicilia interna fino a Palermo un ex muratore diventato galantuomo inseritosi in un ambiente aristocratico.

'Mitomania' verrà quindi usata in un senso più esclusivamente d'introversione, di capacità individuale a crearsi di sana pianta una storia che è quella d'un'irresistibile ascesa sociale il cui movente fino alla fine è l'amor pazzo, l'ossessione della roba.

Con tutt'altro significato invece, più estroverso, verrà intesa e usata l'espressione che costituisce la seconda proposta del dittico: 'culto della personalità' cioè l'immagine astutamente e tenacemente costruita man mano, e offerta agli altri, almeno nelle prime tre fasi del romanzo consacrata all'edificazione, al consolidamento di un ricco patrimonio terriero, per uno come 'lui', «venuto su dal nulla», una spia stilistica che accompagna l'entrata di Mastro-don Gesualdo in casa Trao (I, III), l'inizio dell'educazione d'Isabellina (III, I) e finalmente l'abbandono del piccolo impero agricolo che coincide con il trasferimento in città, nel palazzo palermitano del genero (IV, V).

Una fisionomia *bifrons* quindi, quella di Mastro-don Gesualdo così presente fisicamente — ma non sempre (nella prima e nella quarta parte più che nelle altre due) — dall'inizio alla fine, tutto concentrazione di sé ma nello stesso tempo così rivolto verso la realtà di

fuori con la quale deve in permanenza ' fare i conti ' (altra espressione tipicamente gesualdesca) per ben quarant'anni di prosperità:

dopo quarant'anni che ci ho messo a farla... un tarì dopo l'altro.
(IV, III, p. 321)

Così mitomania e culto della personalità non solo accompagneranno Mastro-don Gesualdo ad ogni tappa del suo lungo e caotico itinerario ma costituiranno un modo tutto suo di ritardare il decadimento, esemplificheranno l'auto-inganno contro l'ineluttabile disgregarsi delle forze (economiche, psichiche, morali...) del ricco possidente.

1. *L'itinerario gesualdesco, uomo della roba che vive per la roba.*

1.1. Nella lettera-programma ben nota del 21 aprile 1878, indirizzata all'avvocato Salvatore Paola, citata all'inizio del suo studio sul *Mastro-don Gesualdo* da Luigi Russo¹, Verga annuncia all'amico catanese il disegno del ciclo dei suoi romanzi il cui primo titolo provvisorio era allora *la Marea* che sarebbe poi diventato quello de *I vinti*.

Oltre alla chiara linea narrativa affidata ad ogni tappa, spicca la tematica generica che sarà poi quella sviluppata nei soli primi due romanzi effettivamente compiuti, vale a dire la ' lotta per la vita '. Ma una lotta, precisa lo stesso Verga, che « assume tutte le forme dell'ambizione all'avidità del guadagno ».

Un po' più avanti nella stessa lettera, e per ben due volte, Verga accenna dapprima al progetto di ritrattare « tutte le fisionomie sociali, ognuna con la sua caratteristica », poi, dal lato più prettamente narrativo e stilistico, « alla fisionomia speciale » che avrà ciascun romanzo, resa — soggiunge — con mezzi adatti.

Tutto già c'è *in nuce* del futuro *Mastro-don Gesualdo*, storia di una conquista faticosa, accanita, un eroico incessante cammino verso il benessere, quello di muratore arricchito diventato si è detto « vilano cucito d'oro », un popolano preso dalla febbre del guadagno convertitosi in galantuomo, e passato dalla miseria all'ambiente aristocratico.

¹ L. Russo, G. Verga, 5ª ed., Bari, Laterza, 1955.

Tutto sembra più particolarmente riferirsi alla figura solitaria la cui ascesa e il cui decadimento si fanno in mezzo a tutti cioè contro tutti: parentela, nobili e villani, parentela d'acquisto, perfino domestici:

Gl'interessi sono una cosa, ma la parentela poi è un'altra².

Il ' caso Motta ' per riprendere un altro titolo, effigiato contro i Trao, i Rubiera, i di Leyra, ma evidenziato tecnicamente e narrativamente in modo tale che lo si deve considerare secondo la felice formulazione di Roberto Bigazzi, « un caso macroscopico ».

1.2. Nulla però nella struttura quadripartita del romanzo, essa stessa suddivisa in più parti (fino a sette per la prima più articolata delle altre successive), predisponeva all'invasione del personaggio nel paesaggio sociale del grosso borgo della Sicilia interna, al grandeggiare della sua imponente sagoma di possidente taccagno e instancabile.

Anzi, si sa che protagonista discreto e goffo, più osservatore che non vero e proprio attore, Mastro-don Gesualdo ' sorge ' lentamente, cautamente nei primi capitoli: un personaggio in attesa quasi.

Però, a tratti, a scatti, il personaggio esce dall'ombra: e anziché essere lui stesso artefice del proprio destino di avido costruttore, la sua mitomania è in modo indiretto ma molto efficace opera degli altri. Sono i suoi gesti quotidiani, quel suo agire, quel modo tutto suo che ha, frettoloso, circospetto ed onnipresente di ' fare ', che lo contraddistinguono. I suoi vari ' ritratti ' a poco a poco, fatti di frammenti sparsi successivi impongono Gesualdo come eroe della roba, designano pubblicamente, e quasi unanimemente le sue azioni, le sue gesta come l'epopea della roba il cui appetito primeggia su tutto: uno dei motti più frequenti è quello che decanta il predominio dell' ' interesse ' su ogni legame affettivo, su qualsiasi tipo di rapporto sociale.

Al secondo capitolo, egli è ancora oggetto delle conversazioni di tutti talmente si atteggia a guastafeste dell'intera collettività; e vien per così dire preceduto da una sentenza che è un riassunto pragmatico della sua ' buona reputazione ':

² G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, Milano, Mondadori, 1957, BMM n. 282-283 IV, I, p. 299; *id.* I, III, p. 47; IV, IV, p. 337.

Il canonico: state tranquillo, che Mastro Don Gesualdo fa tutti i mestieri in cui c'è da guadagnare³.

In un contesto già spiccato di gran passione economica che dà sè alimenta il mito dell'affaccendarsi (Giorgio Petronio: « far denaro e fare terra »), è già lì l'ego prepotente per cui vigerà la ferrea legge dell'interesse nel mondo contadino « che teme per la sua roba »⁴.

Quando nello stesso capitolo, in occasione della processione del santo Patrono, appare veramente Mastro-don Gesualdo che fa il suo ingresso « fra i pezzi grossi del paese »⁵, egli ancora non si atteggia ad eroe: il suo ' fare ' ancora viene improntato a una primitiva goffaggine affidata a questi gerundi che, in tutto il romanzo, caratterizzano l'operosità incessante di chi non può non lavorare per arricchirsi:

... inciampando, balbettando, sprofondandosi in scuse.

Anche lì, è uno fra tanti, in mezzo alla folla degli invitati; ma la sua presenza muta, insolita, si nota, si commenta; parlano di ' lui ' tante voci concordi, come d'un coro antico:

— barone Zacco:

Ora mi cacciano fra i piedi anche Mastro Don Gesualdo per concorrere all'asta delle terre comunali.

— marchese Limoli:

Chi ve l'avrebbe detto [...] che saresti arrivato a vedere la processione del Santo Patrono spalla a spalla con Mastro Don Gesualdo in casa Sganci⁶.

— notaro Neri: egli ci dà il primo vero ritratto oggettivo dell'arrivismo e della rapacità gesualdeschi, terminando con la sentenza premonitrice:

se lo lasciassimo fare di qui a un po' si dirà che Mastro Don Gesualdo è il padrone del paese⁷.

³ G. VERGA, op. cit., I, II, p. 300.

⁴ G. VERGA, op. cit., I, II, p. 29.

⁵ G. VERGA, op. cit., I, III, p. 36.

⁶ G. VERGA, op. cit., I, III, p. 39.

⁷ G. VERGA, op. cit., I, III, p. 43.

Usa la metafora delle « mani in pasta » (« in tutti gli affari del Comune ») che sarà anche l'ultima del romanzo, ripresa dal sardonico spietato commento del domestico:

Già! son le mani che hanno fatto la pappa⁸.

Parola parca, occhio sempre pronto, contegno cauto: Mastro Don Gesualdo cura il finto negativo della propria immagine. In silenzio si crea un'aura d'uomo influente la cui forza tranquilla, fatta di paziente attesa si convince sempre più che « il mondo adesso è di chi ha denari »⁹.

La sottile tattica del campagnuolo avido di ricchezze sta proprio nell'essere al centro dell'opinione del borgo, senza provocare, anzi assistendo alla nascita della propria leggenda di eroe quasi senza volerlo:

Non gli sarebbe passato neppure pel capo di ricevere tanto onore a Mastro Don Gesualdo¹⁰.

Il dire ha preceduto il fare: può allora cominciare (a partire dal capitolo IV) la verifica di un simbolo dell'energia virile avviatasi disperatamente alla conquista del benessere, anche a costo di urtarsi all'ostilità di tutti. Mitomania e culto della personalità visti *in fieri* possono liberare, secondo la giusta espressione di Momigliano, « una pittura ridondante ».

Condannato a lottare senza pausa, da rude lavoratore « incallito al travaglio » (L. Russo), Mastro Don Gesualdo deve meritarsi quel suo venir su dal nulla, anche contestato dai villani che lo sanno « povero e nudo al par di loro » come dai nobili che lo vorrebbero respingere e rimandare da dove viene.

Se nel terzo capitolo faceva il suo ingresso da parassita nel mondo degli altri, con il quarto egli entra nel suo: non può non farsi l'artefice della propria storia, il costruttore paziente della propria instancabile e inalienabile personalità.

⁸ G. VERGA, op. cit., IV, v, p. 368.

⁹ G. VERGA, op. cit., I, III, p. 61.

¹⁰ G. VERGA, op. cit., I, III, *id.*

Punto culminante della sua ascesa, l'ultimo capitolo (il settimo) della prima parte, con la sua unione ufficiale con Bianca Trao; ma tra il quarto ed il settimo, bisogna con Luigi Russo riconoscere che una stasi avviene con il quinto ed il sesto. Difatti la tragedia del ponte appare come l'abile controprova che serve a mettere in luce la grandezza d'animo (la capacità a resistere alla faccia di tutti) di Gesualdo; è proprio il test, segno forse precursore della fragilità della roba (in quanto 'armatura'), dello sfaldamento di ogni cosa che porterà Mastro-don Gesualdo al fallimento.

1.3. Prima che l'ultima parte, al pari dell'ultimo atto di una tragedia, dominata da « un solo e grandioso fantasma » (L. Russo), segni il precipitarsi inesorabile della fine di Mastro-don Gesualdo e accumuli i guai, le due parti intermedie sono caratteristiche della permanenza del comportamento eroico, caparbio di Mastro-don Gesualdo, anche se in modo indiretto spesso.

Queste due parti (la seconda e la terza) difatti non accusano una linearità esemplare nell'ascesa sociale poiché tanto a livello collettivo quanto a livello individuale, il positivo vi si mescola al negativo. Ma ad ogni modo, Mastro-don Gesualdo prosegue sulla stessa via.

L'asta per la gabella delle terre comunali ci fa assistere alla lunga lotta di Gesualdo che finisce con l'aver il sopravvento su i pezzi grossi. Ma è la tenacia e la sicurezza nell'efficacia che contano: « le terre le piglio tutte io » (II, I, p. 148). Allo stesso modo, la prima ondata rivoluzionaria dei moti del '20-'21 lo porta a tentare la via del carbonarismo. In simili frangenti in cui « cani e gatti vanno insieme » (id. p. 163), di « fermento » e di « baraonda », Mastro-don Gesualdo coglie l'occasione per riaffermare la sua presenza (« S'è così, ci sto anch'io ») cioè misura i suoi progressi (« Ebbene, cos'ero io vent'anni fa? »), conferma la propria personalità di lottatore indefesso.

Nel frattempo, la morte che non aspetta ha colpito Don Diego Trao, il cognato, segno foriero di una patologia atavica (dei Trao) spesse volte confermata in queste due parti. Un motivo supplementare per isolare don Gesualdo (« bisogna sorbirsi Mastro-don Gesual-

do, eh? ») oppure perché lui stesso non si mescoli agli altri come constata la Cirmena:

È una bella porcheria che Mastro Don Gesualdo non si sia fatto neppure vedere¹¹.

Finalmente, la scomparsa del cognato se vien compensata da un avvenimento familiare più felice, dalla nascita prematura d'Isabellina, non risponde alle sue speranze di un erede:

la bambina di Mastro don Gesualdo va proprio a nascere in casa Trao¹².

Al di là della cocente delusione, quello che conta è l'avanzata strategica che lo stile libero indiretto traduce come l'opinione di tutti che riconosce il suo trionfo. Un balzo in avanti, don Gesualdo l'ha fatto ormai:

ormai, per amore o per forza, Mastro Don Gesualdo s'era ficcato nel parentado, e bisognava fare i conti con lui¹³.

Ma anche lì, Verga tempera l'inesorabile ascesa con una lezione di quel realismo che egli definiva nella famosa lettera del 1878 « schietta ed evidente manifestazione dell'osservazione coscienziosa » e che mette qui in bocca alla baronessa Rubiera, nello stesso capitolo quinto (seconda parte):

A quest'ora c'è già pel mondo chi deve portarvi via la figliuola e la roba¹⁴.

La parte successiva (la terza), molto più negativa e « nera », prepara l'altra scossa esterna dei moti del '48 (IV, 1) con i quali Mastro-don Gesualdo dovrà fare i conti. Questa parte mescola più intimamente il destino collettivo (il colera del 1837 nel palermitano) e quello individuale. Fra le varie morti (« fioccano come le mosche »), Donna Marianna Sganci, Peperito ecc., spicca quella del padre, fiero

¹¹ G. VERGA, op. cit., II, III, p. 184.

¹² G. VERGA, op. cit., II, V, p. 206.

¹³ G. VERGA, op. cit., *ibid.*, p. 209.

¹⁴ G. VERGA, op. cit., *ibid.*, p. 213.

avversario, sin dall'inizio, del figlio intraprendente e avido di cumulare ricchezze.

1.4. Ma difatti, sia nella seconda che nella terza parte, Mastro-don Gesualdo va affermando sempre di più la sua personalità nonostante la solitudine più marcata e l'ostilità non meno affermata degli altri: lo si vede certo « arrabbiato con la sua sorte » (I, IV, p. 81), « ostinato peggio di un mulo » (II, I, p. 147) ma consapevole soprattutto della sua innegabile influenza anche se il *leit motiv* verghiano scandisce appunto l'opposizione dichiarata di tutti alla sua ostinazione e inarrestabile ascesa:

— nella prima parte:

... costretto a difendere la sua roba contro *tutti* per fare il suo interesse.

— Perchè dovrei averli *tutti* contro?

(I, IV, pp. 75-78)

— nella seconda parte:

Tutti contrari!... i parenti della moglie schierati contro il marito.

(II, I, p. 153)

— nella terza parte:

Tutti addosso a lui perché era ricco... congiuravano tutti quanti contro di lui.

(III, IV, p. 269, 273)

— nella quarta parte:

Gli altri gli si rivoltarono contro, *tutti* d'accordo.

(IV, I, p. 300)

Più egli si sente « estraneo » come glielo spiega il canonico Lupi, e più avverte la gelosia che suscita intorno a sè (« da nuovo Creso che è »), e più sicuro di sè proclama sfacciatamente la sua profonda inalterabile soddisfazione di *parvenu*:

Ah! Signor don Filippo, non sapete che soddisfazione essere arrivato sin qui, faccia a faccia con vossignoria e con tutti questi altri padroni miei, a dire ciascuno le sue ragioni, e fare il suo interesse.

È significativo che proprio in queste due parti del romanzo in cui s'intensifica il bestiario nei paragoni e nei modi di dire, in cui la parola 'interesse' torna ossessiva nelle conversazioni di tutti, l'invecchiamento e la malattia colpiscono molti per non dire tutti gli individui, soprattutto quando — per giunta — inferisce il colera (parte III): don Diego già visto 'cadaverico' (I, I, p. 16); don Ferdinando vero fantasma con l'asma (II, II), poi « Lazzaro risuscitato » e diventato « mummia » al capezzale di Bianca (IV, II); Zia Sgancia divenuta sorda e cieca, ancora Mastro Nunzio con i suoi reumatismi, il barone Mendola con le sue febbri (III, I) o la baronessa con la paralisi...

In un tal clima patologico, in queste due parti di transizione in cui Mastro-don Gesualdo « marcia(va) da pari a pari coi meglio del paese » (III, I, p. 223), da uomo « ghiotto della roba » come lo definisce Verga (*ibid.* p. 232), egli conforta la sua immagine aggiungendo quella di benefattore:

faceva del bene a tutti.

(III, II, p. 242)

Nel senso proprio della parola, è diventato moralmente quello che sociologicamente si è fatto:

Don Gesualdo era un galantuomo, un buon cuore.

(III, III, p. 259)

Così, emblematica di quel nuovo personaggio che si è creato, la mano è in sè (ed incide nelle cose) un'impronta tutta sua veramente gesualdesca. Essa diventa una vera e propria funzione metonimica del personaggio intraprendente ed invadente di Gesualdo nel seno della piccola comunità siciliana.

In questo romanzo del fare (far roba, far terre, far denaro), la mano — ed è presente sin dalle prime pagine — lo strumento conaturato alla psiche ambiziosa gesualdesca, l'organo più che vitale che prolunga materialmente e idealmente la 'bramosia del benessere':

di chi non solo intraprende odiando congenitalmente l'ozio ma anche palpa, spinge, trattiene, controlla tastando, stringe più che molla, afferra e fa temendo di disfare.

Essa è, quella mano, il segno più vistoso di una distinzione sociologica classista ma anche il linguaggio muto ed espressivo di un comportamento complesso nello stesso tempo remissivo, autoritario, esitante o tirannico.

Mani « scarne e tremanti » di Don Diego (I, I, p. 16) o ancora « scarne e bianche » della giovane Margarone; oppure « belle mani candide » della signora Capitana (I, III, p. 59) e quella « fine e delicata » di Bianca anche talvolta convulse (I, I, p. 14; I, IV, p. 9; I, VII, p. 36), quanto diverse dalle « manacce ruvide » di Rosaria (II, V, p. 204) o dalle « povere mani annerite » di Diodata (I, IV, p. 79).

Fra tutte quelle mani, proletarie o signorili, spiccano narrativamente ed ideologicamente quelle di Mastro-don Gesualdo, sin dal loro primo apparire « mangiate di calcina » (I, III, p. 36); quelle sue mani a poco a poco invadono il paesaggio sociale del borgo siciliano, grandeggiano a partire dall'ultimo capitolo (settimo) della prima parte; lui stesso le decanta, omaggio dell'operaio (ex muratore) a quelle che sono state l'artefice della *sua* « costruzione »:

... quelle mani piccole, che avevano lavorato come le sue [...] tutti quei segni umili di privazioni che l'avvicinano a lui.

[...] roba fine! roba fine sei... Ho paura di toccarti colle mani. Ho le *mani grosse* perché ho tanto lavorato... non mi vergogno a dirlo... Ho lavorato per arrivare a questo punto¹⁵.

(II, I, p. 140)

Adesso dunque, nelle due parti (III e IV), le mani gesualdesche invadono lo spazio narrativo, diventano la fissazione del narratore; vero inno mitomane, sono diventate metaforicamente il simbolo parlante dello spadroneggiare gesualdesco.

L'ex manovale fattosi protettore degli altri, così appare come l'uomo provvidenziale, quasi una vera manna caduta dal cielo:

[...] lui colle mani aperte come la Provvidenza¹⁶.

¹⁵ G. VERGA, op. cit., I, VII, p. 137.

¹⁶ G. VERGA, op. cit., III, I, p. 242.

Anche i commenti su di lui, del resto della comunità confermano esagerandone l'importanza l'influenza essenziale di quelle mani sul destino degli altri, che intervengono perfino troppo nella vita grezza dei suoi conterranei:

[...] Quel Mastro-don Gesualdo aveva le mani troppo lunghe;
(II, II, p. 158)

[...] Fingeva anche lui di guardarsi intorno sospettoso, quasi vedesse da per tutto le mani lunghe di Mastro-don Gesualdo.
(II, V, p. 206)

Altro commento, in stile indiretto libero: quello dell'interessato stesso, consapevole della propria riuscita da cui ricava legittimo orgoglio:

Era villano, ma aveva il naso fino di villano pure! E aveva il suo orgoglio anche lui. L'orgoglio di quello che aveva saputo guadagnarsi colle sue mani tutto opera sua quei lenzuoli di tela fina.
(III, I, p. 226)

Finalmente, un ultimo commento, prettamente verghiano questo, sottolinea il punto massimo raggiunto dall'ascesa sociale di Gesualdo tramite l'incessante lavoro compiuto da quelle sue mani. A proposito della morte del padre (III, III, p. 259) e dell'eredità lasciata da « quella buon'anima », sono parole di Speranza, la sorella, che suonano come l'indizio di una svolta, e segnano l'inizio della fine, dello smitizzare di quelle mani troppo personalizzate, soverchiamente padrone del loro destino eroico e solitario fra poco colpito da clamorosa smentita:

Non erano tutti figli dello stesso padre? E il capo della casa chi era stato? Sinora aveva avuto le mani in pasta don Gesualdo, vendere, comprare. Ora, ciascuno doveva fare la sua parte.

Siamo giunti al punto in cui il fare (lo strafare) produce un discorso tautologico di schietto sapore egoista che perdurerà fino alla fine, ma non privo di variazioni le quali appaiono come altrettante sfumature dell'amara consapevolezza d'un tragico destino solitario, forse anche dell'inermità d'un perpetuo affaccendarsi.

2. Avidità e vanità, ossia Mastro-don Gesualdo anti-eroe?

2.1. La lotta intrapresa da Mastro-don Gesualdo, vera sfida alla collettività, pur avendo sapore d'eroismo non sfocia però in una visione eccessivamente titanica: la figura di Mastro-don Gesualdo, dietro alle apparenze imponenti, nasconde dubbi e manifesta un'indubbia fragilità.

La prefazione ai *Malavoglia* come la lettera già citata (del 21 aprile 1878) accennano sì alla bramosia del benessere, alla ricerca affannosa dell'agiatazza economica ma inseparabile dalla consapevolezza della vanità di tali sforzi; vale a dire che l'itinerario di tutti i personaggi verghiani non è privo di un certo numero di contraddizioni avvertite spesso magari confusamente da loro stessi, questi « vincitori d'oggi... che saranno sorpassati domani ». La grandezza che quotidianamente si esibisce non riesce ad occultare un retroscena meno glorioso.

Mastro-don Gesualdo, forse più di ogni altro, rappresenta una eccezione in questo senso che più o meno e fino alla fine crede nonostante tutto alla propria storia rimanendo fedelmente attaccato alla propria immagine di lottatore cocciuto che ha saputo contro venti e maree accumular tanta roba e farsi una reputazione; ed è tanto più notevole quell'eroicizzazione quanto più rara è rimasta nell'opera verghiana, essendo rimasto inconcluso, con il *Mastro-don Gesualdo*, il ciclo de *I vinti*. « L'ultimo grande vinto del mondo verghiano — ricorda Luigi Russo — è stato proprio lui, don Gesualdo »¹⁷; con Gesualdo è rimasto in tronco un mito titanico, quello dell'irresistibile ma anche sterile ascesa di uno, solo contro tutti. Ciò che Russo ancora designa stupendamente con l'espressione: « la linea grandiosa del personaggio... sempre in perpetuo sviluppo »¹⁸.

Ma l'innata mitomania di Gesualdo, il semprevivo culto della personalità, pur rimanendo vivaci fino al suo ultimo soggiorno palermitano, fino al giorno della sua morte, cioè all'estrema fine d'un percorso zigzagante seminato di vari ostacoli, non sono quelli d'un essere fuori del comune che sarebbe tutto d'un blocco. La ripetuta affermazione della propria identità che si verifica nella sua ossessiva fun-

¹⁷ L. RUSSO, op. cit., p. 284.

¹⁸ *Ibid.*, p. 285.

zione di 'capo', di 'padrone', insomma la sua perenne sviscerata avidità non vanno dissociate dalla profonda, precoce, inesauribile consapevolezza della vanità di tanti sforzi che gli valgono sudore, insonnie, scoraggiamenti, lamentele, impeti irosi ecc., di una tale disumana lotta quotidiana che tutti i suoi denunciano: il padre, la moglie, la figlia, i cognati, la sorella.

Un attento esame dei proverbi o dei modi di dire del *Mastro-don Gesualdo* farebbe risaltare, in mezzo a una stragrande maggioranza di giudizi o di pareri relativi alla passione economica (« bisogno »; « denaro »; « guadagno »; « interesse »), una tipologia attinente alla fatalità: la legge di come va il mondo contro cui non valgono nè il coraggio individuale nè la ragione o il calcolo.

I rapporti con il padre (Nunzio) sono appunto di quelli che mettono in evidenza al massimo la tensione fra padre e figlio, cioè la grande differenza di mentalità fra chi resta fedele a un modo arcaico di valori, di sentimenti e chi cerca di adattarsi salendo su per le scale della gerarchia sociale.

Il rifiuto categorico sin dall'inizio opposto ad ogni iniziativa o proposta del figlio ambizioso culmina — come si sa — con l'ultimo atto disdegnoso del morente « che si rigira contro il muro » e volta le spalle in un'ultima sfida muta.

Ma di questo gesto atavico, Mastro-don Gesualdo conserverà la memoria nelle sue abitudini corporali. Motta era; don Gesualdo alleato ai Trao era diventato; e Motta ritorna ad essere alla fine della sua esistenza come d'altronde glielo fa sentire (respingendolo anche lei) sua figlia... una Trao che fedele all'ètimo del suo casato... tradisce¹⁹.

Da un punto di vista meno intimo e familiare, quello della socievolezza dei necessari rapporti con il di fuori, cosa succede? Più o meno registriamo gli stessi effetti.

La storia esterna — politica — per ben due volte (II, 11; IV, 1) interviene direttamente nella vita quotidiana della Sicilia interna, quella dei feudi. Abbiamo già visto come la prima ondata dei moti (del '20-'21) faceva da sfondo dato che i contadini non erano ancora i veri protagonisti dell'azione. Protagonista vero — anche se cauto —

¹⁹ G. VERGA, op. cit., I, VI, p. 115. Cfr. il motto ricordato: 'Virtutem a sanguine traho'.

invece è Mastro-don Gesualdo, « campione della nuova borghesia fondiaria » la quale, sempre secondo Trombatori, si forma e si afferma in lotta con la vecchia feudalità.

A dir la verità, di questi moti precoci nella storia del Risorgimento, Verga ne fa solo un banco di prova per Gesualdo, in piena ascesa, che riguarda di più dal lato dei baroni: osservandoli, Gesualdo con questo 'specchio' affina il proprio ritratto, consolida la propria immagine.

Invece, con la seconda ondata rivoluzionaria (del '48) in cui la parola stessa 'rivoluzione' viene alla ribalta nelle conversazioni del borgo, che riguarda l'abolizione della vecchia legge del fitto annuale delle terre, la minaccia — è stato notato — si fa molto più precisa da parte delle rivendicazioni e dell'organizzazione dimodochè l'alleanza si farà fra baroni e galantuomini, proposta del resto ai secondi dai primi.

La visione delle sommosse di cui rimane vittima don Gesualdo è sempre confusa; ma la novità sta nel fatto che questo (quasi trenta anni ormai son trascorsi dal '20-'21) inizia un notevole declino, morale quanto fisico; protagonista Gesualdo lo è ancora, anche se deve subire; ma disilluso egli tentenna ormai, perde della sua superbia, della sua sicurezza, non proprio persuaso di far la guerra ai contadini.

Tutto è visto ancora dall'angolo visuale di Gesualdo; su di lui si fissa l'attenzione: padrone ancora in piedi, ma lì lì per crollare.

2.2. Tanto sul piano individuale quanto sul piano collettivo, che il punto di vista sia quello infra-familiare oppure quello inter-familiare, la strategia gesualdesca è messa a dura prova; il mito della produttività e dell'incessante agire rivolto verso il cumulo della roba, se vige ancora, comincia seriamente ad incrinarsi anche se non viene eliminato, nemmeno intaccato, un persistente comportamento da mitomane. A dispetto della malattia, delle ripetute congiure, dell'abbandono sempre più palese di quasi tutti, sempre vivo è il culto della personalità.

Ogni mito (ogni mitomania) può periclitare; ogni culto fosse anche quello 'della personalità' va a un dato momento rimesso in questione e può deteriorarsi.

Quelli manifestati quotidianamente dalle parole e soprattutto dal gestire di Mastro-don Gesualdo, ed evidenziati dal suo comportamento di « bue attaccato alla roba » potrebbero adeguarsi a questa regola se Verga non avesse voluto — come ha fatto in realtà — dimostrare la perfetta coerenza del personaggio fino al giorno della sua morte: la patetica fedeltà di Gesualdo a sè stesso.

In questo senso, la sua morte medesima riesce esemplare: essa è la conferma di ciò ch'egli è stato di continuo sin da quel giorno dell'incendio, nelle prime pagine del romanzo.

Difatti sia la parola di cui fu sempre tanto parco Mastro-don Gesualdo:

... Don Gesualdo non diceva nè sì nè no, prudente, da uomo avvezzo a muovere sette volte la lingua in bocca prima di lasciarsi scappare una minchioneria,

(III, II, p. 248)

che lo sguardo che tanto efficacemente dimostrò la sua ossessione di carpire attorno, sul viso o nei gesti altrui, il minimo senso di un aiuto o di un'approvazione qualsiasi, sono i due test narrativi più rivelatori della fine del romanzo, le due componenti maggiori della drammaturgia finale del *Mastro*, in armonia con tutto il resto del romanzo.

Gli ultimi sguardi dell'itinerario di un *parvenu* sono tipicamente ambivalenti ma privi di ambiguità. Quel suo sguardo oggettivo di padre che in un primo tempo cerca disperatamente di leggere negli occhi della figlia risulta come l'ultimo tentativo per straparle un segreto. Ma in realtà, non è che l'ultima delusione, l'ultimo autoinganno, anzi la suprema sconfitta che si porterà nella tomba:

la guardò, fissamente negli occhi pieni di lagrime per vedere l'effetto che avrebbe fatto la sua volontà.

[...] e mentre la guardava a quel modo gli parve di scorgere anche lui, *quell'altro segreto*, quell'altro cruccio nascosto in fondo agli occhi della figliuola.

(IV, v, p. 365)

Quello invece, più cinico, spietato del domestico che si avvicina per scrutare il viso del padrone ormai entrato in agonia, appare indubbiamente come la muta rivincita d'un'implacabile diagnosi:

Stette un momento a guardarlo così col lume in mano.

(IV, v, p. 366)

Ambedue quegli sguardi significano il tentativo supremo di cogliere — a doppio senso — sul viso dell'altro la possibile verifica di un destino la cui posta stava tutta nella passione della roba alla quale tutto venne sacrificato, dal giorno dell'incendio di Palazzo Trao ai giorni della « prigione dorata » — irrisoria cuccagna — del palazzo ducale palermitano.

Anche le parole completano utilmente il tacito linguaggio degli occhi, tanto più cariche di senso quanto più spedite e contate come furono in vita sua.

Perciò, due sono le estreme manifestazioni del linguaggio di Gesualdo: il penultimo intervento, breve, è costituito dalla voce del cristiano che chiama un prete; l'ultimo invece, ancora più breve, è voce strozzata del padre che implora sua figlia.

Sono quelle implorazioni patetiche preghiere tutt'e due rivelatrici di quello che è ancora Mastro-don Gesualdo *in limine mortis*. Rivelano, in pieno sfacelo, la persistenza mitica di un attaccamento sviscerato alla roba:

... come per attaccarsi alla vita... per dimostrare a sè stesso
ch'era tuttora il padrone.

(IV, v, p. 360)

Lo stesso imperituro sogno maniaco.

Volendo « apparecchiarsi a morire da buon cristiano », don Gesualdo chiede di « fare i conti con Domeneddio »: linguaggio eloquente dove spicca la raffigurazione di un Dio assimilato a un Padrone in assoluto, padrone di tutti i beni terrestri.

Controbalancia efficacemente l'altra figura (umana quella) che più saprà umanizzare il 'suo' padrone, Diodata, così meritevole del suo nome.

Più tardi, delirando questa volta, don Gesualdo chiede di sua figlia, richiede il suo aiuto ormai ridotto al lumaticino: invano, un grido a vuoto che rimane senza eco.

In ambedue i casi, se la voce da moribondo fa ormai di Gesualdo sul morire, un 'altro', un 'pover'uomo' rimbambito (« bambino » vien definito appositamente), la fissazione rimane quella. Ma il secondo ed ultimo richiamo segna un duplice tradimento: mostra un don Gesualdo privo del soccorso della figlia che gli ha fatto sentire che lui « tornava Motta com'essa era Trao »; ma mostra anche

un Mastro-don Gesualdo privo dell'ubbidienza del servitore che, seccato, torna a coricarsi.

Duplice fallimento del padre e del padrone.

* * *

Il crollo ormai avvenuto del sogno di questo 'padre padrone' siciliano, di cui si accorge perfino il servitorame rimasto solo padrone di commentare la scomparsa di Gesualdo, attesta, sul modo irrisorio, la permanenza del mito creato e alimentato dallo stesso Gesualdo.

Vedete cos'è nascere fortunati.

(IV, v, p. 368)

è parodia spietata delle espressioni della prima parte:

Il mondo è adesso di chi ha denari.

(I, III, p. 61)

Il nascere grandi è caso, e non virtù. (*Ibid.*, p. 51).

Ma al di là della morte (e del cerimoniale funebre che esibisce il defunto), il crollo paradossalmente verifica la continuità di un culto che fu 'della personalità' tramite l'inseguimento fanatico del proprio interesse. Siffatto culto vien tramutandosi 'adesso' in un altro culto — di famiglia — che sopravvive ma in un ben altro modo, 'in un altro mondo':

Sicuro, eh! È roba di famiglia. (*ibid.*)

2.3. Una fortuna, arma a doppio taglio che ha tollerato l'ascesa dell'ex muratore ma anche ha provocato il decadimento e preparato la caduta; una roba che è stata l'incentivo della sua frenetica ambizione ma anche la cagione della sua rovina, e ricorda — attraverso l'ètimo germanica della parola (spoglie-bottino; armatura; veste) — come Mastro-don Gesualdo Motta abbia potuto finire così defraudato di tutte le sue ricchezze, trovarsi senza difesa e sentirsi spoglio e nudo davanti alla morte²⁰.

²⁰ Due riflessioni suggestive, nell'ultima parte del romanzo, due bilanci negativi:

Da un'alba contadina a un'altra alba cittadina, ambedue tetre, drammatiche, l'ascesa irresistibile e l'irrimediabile caduta dell'individuo solitario sono quelle di un eroe che ha creduto nella propria storia personale; credendovi, egli l'ha creata « con le proprie mani »; vi si è immerso, « mangiato » (verbo-chiave della psiche dei tanti eroi verghiani) dalla roba di cui si mostrò tanto « ghiotto ».

Ma la storia esterna, quella dell'Unità che si stava compiendo, non ha finalmente permesso a Mastro-don Gesualdo di diventare un altro: Motta era nato, Motta ritorna quando muore, alienato e tradito, in un ambiente aristocratico che non era affatto suo.

la prima (il primo) della figlia: « A che l'era giovato essere tanto ricca? » (IV, III, p. 317); la seconda (il secondo) è del padre, Mastro-don Gesualdo: « vivere per vedersi disfare sotto i propri occhi la roba che s'è fatta! » (IV, I, pp. 291-92).

ROMANO LUPERINI

L'ALLEGORIA DI GESUALDO

1. I *Malavoglia* sembrano, per alcuni aspetti, contraddire la definizione del romanzo come genere proprio del moderno. Dei suoi due protagonisti, solo uno, 'Ntoni, è sicuramente romanzesco; l'altro, il nonno, appartiene piuttosto all'orizzonte dell'epos. Mentre il nipote sconta una mancata coincidenza con se medesimo, una discrepanza fra umanità e realizzazione nel mondo, la piena adeguatezza al proprio destino fa di padron 'Ntoni un esempio di personaggio epico. Non c'è in lui discordanza fra interiorità ed esteriorità, un'eccedenza irrealizzabile di umanità, come avviene invece in 'Ntoni e, in genere, nei personaggi romanzeschi dell'epoca moderna. Per questo, il vecchio patriarca può essere un protagonista monologico, dotato di un'autorità non scalfibile dal tempo storico e dall'interdiscorsività che questo sollecita e produce. E infatti, dall'inizio alla fine del romanzo, egli resta sempre eguale a se stesso, privo di un'interna evoluzione¹.

Padron 'Ntoni è il custode di un mondo arcaico-rurale, che vorrebbe restare al di qua del moderno, il protagonista di un romanzo — direbbe Bachtin — 'idillico' e 'familiare', fondato sull'unità di luogo, sul ritmo ciclico di un tempo folklorico, sulla sublimazione dell'eros. 'Ntoni introduce invece nei *Malavoglia* il riferimento a un altro luogo — quello delle grandi città — e a un altro tempo — quello della modernità —. Egli si misura con gli altri, è disponibile al rischio e alla verifica dell'esperienza e dunque alla possibilità del fallimento; apre il proprio discorso all'altrui, può modificare il proprio linguaggio sino a inserire in esso il codice ideo-

¹ In questa pagina, ma anche più oltre, nel corso del saggio, sono impiegate categorie critiche desunte da M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979.

logico e linguistico del farmacista o del giornale, subisce una parabola evolutiva. Il suo spazio non può essere più quello di Trezza; seppure con lo strazio del senso di colpa e della nostalgia, egli deve alla fine abbandonare l'orizzonte chiuso del mondo rurale e penetrare nel tempo aperto della modernità. Così l'addio finale non è solo un congedo da un tipo di civiltà ma anche da un modello di romanzo.

Se ne era avuto un preavviso già nel capitolo XIII, quando 'Ntoni, che precedentemente era apparso sempre in difficoltà al momento di esporre in positivo un proprio progetto di vita alternativa, trova un'inaspettata eloquenza assumendo invece un'ottica critico-negativa che gli permette di demistificare efficacemente l'etica della famiglia e del lavoro, di denunciare l'assurdità della fatica quotidiana e l'insensatezza del risparmio e dell'accumulazione di fronte alla prospettiva della morte (« — Ora sapete quel che ci aspetta, quando non potrete più darvele attorno le mani, perché i reumatismi le avranno ridotte come una radica di vite? Vi aspetta il vallone sotto il ponte per andare a creparvi. — »). Questa volta — ed è la prima nel romanzo — il vecchio esce dal dialogo « desolato », « col dorso curvo, ché le parole amare del nipote l'avevano schiacciato peggio di un pezzo di scoglio piombatogli sulla schiena ». Da un lato, l'etica e la logica del mondo arcaico-rurale rivelano la loro inadeguatezza e postulano già un loro superamento; dall'altro l'evocazione della morte, svuotando di senso la fatica produttiva, anticipa la tematica del *Mastro-don Gesualdo*.

Se la conclusione dei *Malavoglia* è un addio lirico al premoderno, questo dialogo del capitolo XIII ne è il congedo ideologico, o meglio esistenziale e ' filosofico ' insieme. Il personaggio di 'Ntoni vi appare aperto al futuro di Gesualdo, mentre quello del nonno sembra appartenere ormai al passato.

2. Seppure all'interno di una cadenza fortemente unitaria e anzi monodica, nei *Malavoglia* si alternano due registri stilistici: quello lirico-simbolico e quello mimetico-umoristico, quello dei sentimenti e dell'umana partecipazione al paesaggio e quello realistico-caricaturale che narra le beghe del paese e rappresenta la sua disumanità cinica e pettegola. Il primo presuppone il regime delle *correspondances*: l'anima dei personaggi intreccia segrete corrispondenze con una natura ancora intatta, protetta dal ritorno periodico delle

costellazioni e dal brontolio rassicurante del mare. Nelle pagine finali, il distacco dagli emblemi dell'eterno ritorno rivela la coscienza della necessità storica di una separazione. Di qui in avanti il mondo delle *correspondances* non sarà più possibile. Nel *Mastro-don Gesualdo* le stelle non compaiono che molto raramente e non hanno più una funzione lirica, i *Tre Re* e la *Puddara* cessano di scintillare, il respiro del mare non è più avvertibile.

Il simbolismo nei *Malavoglia* è inseparabile dall'universo idillico-familiare. La sua trepida intensità dipende interamente dal suo implicito realismo: nasce dalla nostalgia di un passato che sta per essere travolto per sempre dalla fiumana del 'progresso', dalla dolorosa coscienza della sua estraneità e irrecuperabilità all'orizzonte del moderno. Nel *Mastro*, infatti, la natura non appartiene più all'uomo: all'uomo appartiene solo il paesaggio della roba, una 'natura seconda', avrebbe detto Marx (che, fra l'altro, utilizza tale definizione proprio per caratterizzare lo scenario del moderno).

Nei *Malavoglia* i due registri sono anche il segno di un'opposizione fra i valori della famiglia Toscano e la logica spietatamente utilitaristica cui si attengono quasi tutti gli altri abitanti di Trezza. Nel *Mastro* tale opposizione viene a cadere perché la razionalità economica vi costituisce un modello unico e incontrastato di comportamento. La giustapposizione dei due registri si dissolve pertanto in un modulo unico e tuttavia variegato, aperto, interdissorsivo. Nei *Malavoglia* i due sistemi stilistici si bilanciano perfettamente all'interno della cadenza monotona (nel senso proprio del termine) di una narrazione affidata al coro popolare. Nel *Mastro* l'autore rivendica invece i propri diritti rinunciando alla narrazione 'delegata' del precedente romanzo². Nondimeno si guarda bene dal guidare uniformemente il racconto dall'alto di una superiorità onnisciente: alterna il giudizio critico diretto, con cui talora interviene a commentare e a spiegare la vicenda, a momenti predominanti di eclissi giocati su piani diversi: si va da una rappresentazione oggettiva, secondo il modello flaubertiano e zoliano (una impersonalità

² Cfr., su questo punto, G. MAZZACURATI che parla giustamente di passaggio dalla « registrazione monodica » dei *Malavoglia* all'« elaborazione plurima » del *Mastro*, che dà congedo alla « pratica delegata » del precedente romanzo, in *Parallele e meridiani: l'autore e il coro all'ombra del nespolo*, in AA. VV., *I Malavoglia*. Atti del Congresso Internazionale di Studi, Catania, Fondazione Verga, 1982, pp. 168-169.

a parte subiecti assai differente da quella *a parte obiecti* dei *Malavoglia*), largamente affidata allo stile mimetico del dialogo, a una esprimente il punto di vista dei personaggi impegnati nell'azione narrativa oppure di anonimi commentatori popolari, l'ottica dei quali può essere resa anche attraverso l'indiretto libero malavogliesco. Ne deriva un impianto tonale fluido e complesso, unitario e vario, con passaggi magistrali (tanto è vero che risultano, quasi sempre, impercettibili) tra i vari piani in cui fittamente si articola la narrazione. L'abilità già esibita nell'artificio della concatenazione che nei *Malavoglia* collegava la fine di un capitolo all'inizio del successivo o un episodio a un altro viene qui confermata ma anche trasformata: non è più in gioco, ora, una cadenza epica popolaresca di sapore arcaico ma una stratificazione del tessuto narrativo capace di rendere la ricca interdiscorsività del moderno, col suo intreccio mutevole di toni e di voci, di linguaggi e di ideologie.

Vediamone un solo esempio, tratto dalle pagine centrali del capitolo dedicato al matrimonio di Gesualdo. All'interno di una fitta rete dialogica (nelle due pagine da noi scelte intervengono in modo diretto il marchese Limoli, Santo, il canonico Lupi, Nanni l'Orbo) si succedono la rappresentazione della tavola del rinfresco e quella dell'arrivo degli sposi. Tralasciando le battute del dialogo che i personaggi si scambiano, riportiamo qui, con qualche taglio, le due descrizioni:

una gran tavola di dolci e di bottiglie di rosolio [...] sparsa di garofani e di gelsomini d'Arabia, tutto quello che dava il paese, perché la signora Capitana aveva mandato a dire che ci volevano dei fiori [...] Diodata ci aveva messo pure in bell'ordine tutti i tovagliuoli arrotolati in punta, come tanti birilli, che portavano ciascuno un fiore in cima. [...]

Ai due lati della tavola, come i giudei del Santo Sepolcro, ci erano Pelagatti e Giacalone, che sembravano di cartapesta, così lavati e pettinati. [...]

Salivano a braccetto. Don Gesualdo con una spilla luccicante nel mezzo del cravattono di raso, le scarpe lucide, il vestito coi bottoni dorati, il sorriso delle nozze sulla faccia rasa di fresco; soltanto il bavero di velluto, troppo alto, che gli dava noia. Lei che sembrava più giovane e graziosa in quel vestito candido e spumante, colle braccia nude, un po' di petto nudo, il profilo angoloso dei

Trao ingentilito dalla pettinatura allora in moda, i capelli arricciati alle tempie e fermati a sommo del capo dal pettine alto di tartaruga: una cosa che fece schioccare la lingua al canonico, mentre la sposa andava salutandolo col capo a destra e a sinistra, palliduccia, timida, quasi sbigottita, tutte quelle nudità che arrossivano a mostrarsi per la prima volta dinanzi a tanti occhi e a tanti lumi.

Qui, la tavola viene inizialmente rappresentata attraverso l'ottica del marchese Limoli cui Santo apre l'uscio della stanza del ricevimento appositamente per mostrargliela: ma subito dopo si succedono il punto di vista della Capitana nella scelta dei fiori e quello di Diodata o dello stesso Santo (l'immagine dei birilli, cui vengono paragonati i tovaglioli arrotolati, non appartiene al mondo del marchese, ma, semmai, a quello del fratello di Gesualdo, accanito giocatore). Subito dopo l'espressione « come i giudei del Santo Sepolcro » rinvia piuttosto alla cultura popolare (con riferimento alle sacre rappresentazioni della Settimana Santa) e al punto di vista di un anonimo personaggio contadino o piccolo-borghese, secondo il modulo malavogliesco. Infine la descrizione degli sposi è assunta direttamente da un narratore che sembra coincidere con l'autore e che non solo commenta la scena (« il sorriso delle nozze ») ma la colloca nel tempo, storicizzandola attraverso un intervento diretto (quello relativo alla « pettinatura allora in moda » di Bianca) che nei *Malavoglia* sarebbe stato impensabile. E tuttavia, pur nell'ambito di tale rappresentazione oggettiva, si intravedono, successivamente, la prospettiva psicologica, ma anche linguistica e, direi, sociologica, di Gesualdo (cui dà fastidio il bavero di velluto), del canonico Lupi, uomo di mondo capace di apprezzare l'abbigliamento di Bianca, e infine della sposa stessa, attraverso la cui ottica la descrizione della cerimonia assume toni e sfumature più intimi e sofferti. Beninteso, la sovrapposizione dei vari punti di vista era già una conquista dei *Malavoglia*, ma essi risultavano là schiacciati in una uniformità di tono e di orizzonte culturale che ora viene sostituita da un'articolazione più dinamica e composita³.

Nel nuovo romanzo, come viene meno il simbolismo (di cui resta solo qualche traccia episodica: per esempio, alla fine del capi-

³ Non s'intende qui, ovviamente, riproporre la vecchia *querelle* della superiorità di un romanzo rispetto all'altro, ma solo definire le loro differenze strutturali.

tolo III della prima parte), così al posto del pettegolezzo e della riduzione minutamente caricaturale tende ad accamparsi sulla pagina un'ironia distruttiva, un'icasticità espressionistica gestita in prima persona da un narratore assai vicino all'autore o, altre volte, indirettamente da un regista che, se non esce apertamente allo scoperto, monta le sequenze in modo da sprigionarne comunque tutta la possibile cattiveria rappresentativa. Mentre *I Malavoglia* sono un romanzo duramente realistico ma anche liricamente allusivo, cosicché in esso possono ancora darsi l'incanto dell' 'aura', il pathos nostalgico della distanza e le *correspondances* simboliche, la frantumazione del *Mastro* (nella costruzione dell'opera non meno che nel suo impianto tonale) rinvia al disincanto di un'epoca abbandonata dal sacro, in cui i particolari non sono più riducibili a un ordine superiore capace di dare loro un valore organico e universale. Se il primo romanzo verista di Verga si situa al confine fra premoderno e moderno, e per questo può consentire ancora un indugio lirico-simbolico e una cadenza epica, il *Mastro* è il romanzo del presente frastagliato e convulso: un romanzo in cui l' 'aura' si è consumata e le cose si squadernano nude in una luce dissacrante che le affonda in una totale mondanità e temporalità⁴. Paradossalmente, la vicenda postunitaria della famiglia Toscano è ancora disponibile a una mitizzazione che si rivela invece impossibile per un romanzo ambientato quasi mezzo secolo prima, ma già dominato dal feticcio della merce e del denaro. *Mastro-don Gesualdo* è un romanzo senza mito, perché vi viene portato a dissoluzione l'ultimo mito nell'epoca moderna: quello della economicità. Il carattere epico della lotta per la roba, ancora possibile per Mazzarò, per Gesualdo si rovescia quasi subito in farsa insensata e in solitaria tragedia.

3. Scrive Bachtin: « Secondo la definizione di Hegel, il romanzo deve educare l'uomo alla vita nella società borghese. Questo processo di educazione comporta la rottura di tutti i vecchi legami idillici e l'*espatrio* dell'uomo »⁵. È quanto tenta 'Ntoni e realizza, in-

⁴ Come vedremo più avanti, questa luce è quella dell'allegoria. La frantumazione e l'assoluta mondanità e temporalità sono, d'altronde, i caratteri tipici del rapporto fra allegoria e moderno illustrati da W. BENJAMIN, *Parigi, capitale del XIX secolo*, Torino, Einaudi, 1986.

⁵ Cfr. M. BACHTIN, op. cit., p. 381.

vece, Gesualdo. L'espatrio del primo comporta l'abbandono di Trezza; quello del secondo l'espatrio dell'uomo da se stesso, l'alienazione della roba. Quando il romanzo ha inizio, il processo di educazione di Gesualdo è già completato. Mentre lo schema di romanzo descritto da Hegel presuppone un eroe giovane che contrasta la prosa del mondo con la poesia dei propri ideali o delle proprie ambizioni e deve alla fine accettare un compromesso e adattarsi alla realtà, nel *Mastro* questa problematica sembra già oltrepassata. Anzi, Gesualdo, che sin dall'inizio si presenta già adulto, capovolge il paradigma dell'epopea borghese descritta da Hegel; invece di voler uniformare il pubblico al privato, egli cerca di adeguare il privato al pubblico, di ridurre l'autenticità dei sentimenti disinteressati sino a farla completamente assorbire dall'inautenticità economica. Siamo ormai alla fase finale del romanzo come moderna epopea borghese; cronologicamente, non siamo lontani dal momento in cui l'eroe sarà un avvocato del nulla o un eterno dilettante o un uomo senza qualità sprofondata nell'insignificanza quotidiana.

Il progetto di fare del *Mastro* un romanzo di formazione o di educazione resta confinato agli abbozzi, poi confluiti nella novella *Vagabondaggio*. E rileggendoli si può capire la ragione dell'abbandono del progetto originario. In realtà non si trattava né di romanzo di educazione né di romanzo di avventure o picaresco (come qualche volta è stato detto). Delle avventure mancano il ritmo festivo, l'imprevedibilità delle situazioni e degli snodi narrativi, l'amore per la vita; dell'educazione è assente la necessaria condizione preliminare: l'anima del personaggio. Nella novella *Vagabondaggio* il ragazzo protagonista non subisce alcuna evoluzione e non sembra aver neppure bisogno di una qualche formazione. Senza alcun sforzo di adeguamento assimila immediatamente dall'ambiente circostante l'arte della destrezza e della furbizia, il valore del denaro, l'interscambiabilità del sesso. Nanni è subito cinico e adulto, senza traumi e senza storia interiore. L'iniziazione sociale si è consumata con le vicende di Jeli e di Rosso; l'educazione è già pienamente compiuta con Santo e soprattutto con Lucia in *Pane nero*. Ora è il tempo di Nanni Volpe o del Reverendo: si tratta di mettere alla prova questo uomo già plasmato dalle leggi del moderno, dunque già educato, di passare da un romanzo di formazione a un romanzo — appunto — di prove.

4. È stato detto più volte che il nuovo romanzo sarebbe suddiviso in due movimenti principali: il movimento dell'ascesa nelle prime due parti (affermazione e trionfo), quello della caduta nelle altre due (declino e sconfitta). Apparentemente, esso sembra equamente bipartito in una fase in cui Gesualdo si caratterizza per la propria attività e per lo slancio con cui affronta le 'prove' e in una successiva in cui egli viene ridotto a oggetto delle pressioni altrui e in cui prevalgono perciò la passività, il ripiegamento su se stesso, la sofferenza e la morte⁶.

Questo schema è valido nelle sue linee generali, ma sotto di esso fermentano istanze di segno opposto che lo mettono in causa sin dall'inizio. Già nel corso del primo movimento l'epos dell'ascesa appare di continuo contraddetto e negato, mentre la fiducia nell'individuo-eroe risulta scossa e come inquinata da un sospetto di morte. L'episodio dell'asta per le terre comunali, che segna il momento del massimo trionfo, è anche quello in cui Gesualdo parla già « come in punto di morte » e per questo può vedere tutta la propria carriera di arrampicatore sotto il segno dell'autodistruzione. Il capitolo che era iniziato con la sequenza del successo di Gesualdo, imperturbabile dominatore sulla scena pubblica, si conclude nel privato con una attestazione di fallimento:

— Già i figliuoli sono un gran legame. Speriamo almeno che abbiano ad esser felici e contenti loro; giacché io... Volete che ve la dica, eh, canonico, come in punto di morte? Mi sono ammazzato a lavorare... Mi sono ammazzato a far la roba... Ora arrischio anche la pelle, a sentir voi!... E che ne ho avuto, eh? Ditelo voi!... —

E poco prima, appena ritornato a casa, Gesualdo « pensava pure che se i suoi figliuoli avessero avuto la stessa sorte, erano proprio denari buttati via, tante fatiche, i guadagni stessi, sempre con quel bel risultato! ».

5. Nella *Roba* era ancora possibile un ritmo epico-lirico. Il naturalismo vi si poteva perciò rovesciare in una sorta di panismo antropocentrico come accade spesso nel simbolismo:

⁶ Su questo punto, cfr. G. GUGLIELMI, *Sulla costruzione del « Mastro-don Gesualdo »*, in *Ironia e negazione*, Torino, Einaudi, 1974, p. 95 e N. BORSSELLINO, *Storia di Verga*, Roma-Bari, Laterza, 1982, p. 99.

Tutta roba di Mazzarò. Pareva che fosse di Mazzarò perfino il sole che tramontava, e le cicale che ronzavano, e gli uccelli che andavano a rannicchiarsi col volo breve dietro le zolle, e il sibilo dell'as-siolo nel bosco. Pareva che Mazzarò fosse disteso tutto grande per quanto era grande la terra, e che gli si camminasse sulla pancia.

La roba si circonda qui ancora di un'aura, si offre allo sguardo del viandante nella luce incantata di un epos popolare. Cosicché la grandiosità dell'accumulo capitalistico potrà essere contraddetta, alla fine, solo da un'istanza metafisica, dalla prospettiva del nulla che attende Mazzarò giunto alle soglie della morte⁷.

Nel *Mastro* questo modulo si presenta già logorato. La morte non giunge dall'esterno, come per Mazzarò, ma dall'interno. Dall'interno del protagonista, perché gli scava dentro le viscere, sin dall'inizio, con i dispiaceri, le preoccupazioni, la coscienza della vanità della fatica produttiva, e poi con il cancro che materializza il carattere patologico della passione per la roba; e dall'interno stesso della situazione narrativa e perfino del paesaggio che ora si presenta non tanto come momento di una *correspondance* fra uomo e natura quanto come ostacolo contro cui lottare e scenario minato da corrosione e da disfacimento.

È il cronotopo a essersi nel frattempo profondamente trasformato. Il tempo della novella *La roba* ha ancora una sua lentezza di durata, che consente il recupero di un presente di favola e di un imperfetto durativo:

E cammina cammina, [...] passando per una vigna che non finiva più, e si allargava sul colle e sul piano, immobile, come gli pesasse addosso la polvere [...]. Poi veniva un uliveto folto come un bosco, dove l'erba non spuntava mai, e la raccolta durava fino a marzo. Erano gli ulivi di Mazzarò. E verso sera, allorché il sole tramontava rosso come il fuoco, e la campagna si velava di tristezza, si incontravano le lunghe file degli aratri di Mazzarò che tornavano adagio adagio dal maggese, e i buoi che passavano il guado lentamente, col muso nell'acqua scura; e si vedevano nei pascoli lontani della Canziria, sulla pendice brulla, le immense macchie biancastre delle mandre di Mazzarò, e si udiva il fischio del pastore echeggiare nelle

⁷ Cfr. G. BALDI, « *La roba* » e la problematica grandiosità dell'accumulo capitalistico, in *L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, Napoli, Liguori, 1980, p. 183.

gole, e il campanaccio che risuonava ora sì ed ora no, e il canto solitario perduto nella valle.

Il tempo del *Mastro* tende invece a condensarsi in momenti d'azione drammatica coincidenti con vicende pubbliche (le contrattazioni e gli affari, la scena dell'asta, gli avvenimenti politici del '20 e del '48, la fuga per il colera) che hanno anche la funzione di sottolineare, per contrasto, lo scacco privato del protagonista. Non è certo casuale che esso venga espresso prevalentemente da un tempo verbale storico, e cioè dal passato remoto. Il tempo etnologico dei *Malavoglia*, scandito dall'imperfetto, non può trovarvi più spazio.

Quello del *Mastro* è un tempo rapido, incalzante, affannoso, e tuttavia parcellizzato. La ripartizione in quattro momenti temporali corrispondenti alle quattro parti del romanzo non fa che rendere evidente a livello macrostrutturale quanto risulta anche dall'analisi delle microstrutture. Ora il tempo si presenta come una dimensione lineare e tuttavia frantumata. La sua velocità non è fluida, ma interrotta, sezionata, suddivisa in spazi discreti. Il tempo di Gesualdo è quello della produzione. La sua giornata non è una durata da vivere, ma uno spazio da segmentare in momenti diversi dell'attività lavorativa.

È così nel quarto e nel quinto capitolo della prima parte. Sin dall'inizio del quarto capitolo, sono contrapposti due tempi diversi, quello di Gesualdo e quello di tutti gli altri, l'uno privo di soste, l'altro più rilassato e disposto all'indugio e al riposo. La corsa di Gesualdo è tanto più affannosa in quanto di continuo ritardata dagli ostacoli (fra cui il clima e la natura impervia del paesaggio) che si frappongono alla sua volontà. Egli deve far presto perché, come dice, ci ha « ancora i covoni sull'aia »: deve visitare il frantoio di Giolio, tornare al paese, controllare la costruzione della strada del Camemi, vigilare sui lavori agricoli della proprietà terriera della Canziria, dove l'attendono, appunto, i covoni e il grano da trebbiare. I continui riferimenti cronologici scandiscono un tempo implacabile: prima di mezzogiorno, dopo aver compiuto il percorso da Vizzini al Giolio e aver già visitato il frantoio, annuncia che deve passare dal Camemi e « ci vogliono due ore » di strada; torna indietro al paese attraverso una via erta e un paesaggio brullo e assolato, giungendovi quando suona il mezzogiorno; e dopo aver incontrato il canonico

Lupi, litigato col cognato, discusso con Pirtuso, mentre i suoi interlocutori si dedicano al pranzo, si reca alla posta e da lì, sotto il gran sole dell'ora meridiana, attraverso la gola arroventata del Petrajo, giunge alla strada in costruzione del Camemi per ripartire di nuovo e arrivare « finalmente » alla Canziria a « circa due ore di notte ». Un ritmo analogo ha anche il capitolo successivo che comincia col verbo 'correre' (« Masi, il garzone, corse a svegliare Gesualdo ») e racconta, appunto, la corsa di Gesualdo che, « col viso al vento, frustato dalla burrasca, spronava sempre la mula » verso Fiumegrande e da lì poi si precipita di nuovo al paese per trattare col canonico Lupi l'affare della cauzione del ponte.

Questo continuo andare di Gesualdo non è senza una meta come il vagabondaggio che dà il titolo alla raccolta del 1887; eppure ha la stessa estraneità, la stessa crudele insensatezza. Significativamente, nel racconto compaiono uno dopo l'altro tre personaggi anonimi la cui funzione narrativa è di comunicare al lettore, direttamente o indirettamente, appunto tale impressione. Il primo è un povero vecchio, incontrato sotto il sole poco prima di arrivare al paese, che gli dice: « — O dove andate vossignoria a quest'ora?... Avete tanti denari, e vi date l'anima al diavolo! — ». Il tema del denaro, della compera e della vendita, viene associato a quello della cessione dell'anima al diavolo: all'inferno del paesaggio attraversato faticosamente da Gesualdo corrisponde quello della sua vita segnata da uno scambio fatale: l'« anima », l'interiorità, per la ricchezza. Nell'epoca delle « Banche e delle Imprese Industriali » (come si esprime Verga nella prefazione a *Eva*) l'*intérieur* è ormai strettamente dipendente dal *comptoir*⁸: questo è il vero *patto col diavolo* del moderno.

Più avanti, all'uscita dal paese, il commento sulla giornata di Gesualdo è tutto implicito nel montaggio della scena ma non risulta per questo meno impietoso: il protagonista è atteso da un povero contadino ammalato di malaria che vuole cedergli le olive e gli corre dietro per convincerlo. Gesualdo « lasciò cadere un'offerta minima, seguitando ad andare per la sua strada senza voltarsi ». Il suo viaggio non consente soste di pietà né verso se stesso né verso gli altri.

Infine, sulla strada del Camemi, il vecchio che spacca le pietre

⁸ Cfr. W. BENJAMIN, *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1982, p. 153.

sotto il sole gli indica, messaggeri di morte, i corvi che passano e ripassano gracidando « nel cielo implacabile ».

Il paesaggio stesso ha qualcosa di apocalittico:

Brontolava ancora allontanandosi all'ambio della mula sotto il sole cocente: un sole che spaccava le pietre adesso, e faceva scoppiettare le stoppie quasi s'accendessero. Nel burrone, fra i due monti, sembrava d'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.

L'elemento inorganico trionfa. La vita sembra essersi ritirata da questo paesaggio privo di vegetazione, irto di rocce e di rupi. I colori sono quelli dell'inferno: il rosso accecante del sole e il nero. Il protagonista si muove nel vuoto di una terra desolata, abbandonata dagli uomini: il paese stesso sembra « abbandonato ». D'altronde, c'è un solo altro riferimento a una realtà umana, e rinvia a una « fornace », a un modo infernale di produzione — fiamme e arsura — che Gesualdo ben conosce avendovi lavorato da ragazzo. La prevalenza dell'inorganico, il deserto, la fornace, così come più avanti i corvi, sono tutte immagini apocalittiche di un universo demonico⁹, da cui naturalmente scaturisce la figura del diavolo evocata subito dopo dal povero vecchio. Verga riprende qui il grande tema paesistico di *Rosso Malpelo*, ove pure dominano la mineralità, la rena infeconda, il vuoto, « picchi e burroni [...] senza un grillo che vi trillasse, o un uccello che venisse a cantarci ».

Il vuoto, che nel racconto di *Vita dei campi* era sotterraneo, qui è evocato invece dall'immagine di precipizi e di caverne soprastanti, per cui il paese sembra addirittura poggiare sul nulla, « sospeso in aria ». Le finestre delle case segnalano solo un'assenza, sono « buchi neri », mentre l'idea di una corrosione lenta e implacabile è suggerita dall'aggettivo « rugginoso » e dal participio passato « minato » (« minato da caverne... nerastro, rugginoso »). In questo pae-

⁹ Siamo cioè nell'ambito simbolico ben descritto da N. FRYE, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, Torino, Einaudi, 1969, p. 195.

saggio tutto sembra precario, franoso, instabile: anche i campanili appaiono « vacillanti ». E alla fine le loro croci nel cielo caliginoso chiudono la rappresentazione con un altro emblema di vuoto e di morte. Il nesso fornace-inferno, fatica-morte, vuoto interno (quello di un'anima bruciata dal patto col diavolo) - vuoto esterno (quello di un paesaggio arso dal sole), se da un lato sottolinea simbolicamente la condizione esistenziale di Gesualdo, dall'altro allegoricamente rinvia a una sostanziale estraneità dell'uomo al suo destino, e anche a una frattura fra la vicenda umana e una natura ormai segnata dalla produzione e tarlata da un'interna corrosione. Il mondo delle armoniose corrispondenze fra anima e paesaggio che ancora si schiudeva per Mena o, alla fine dei *Malavoglia*, per 'Ntoni, ora non è più possibile.

Eguale apocalittico e di nuovo caratterizzato dalla prevalenza dell'elemento inorganico è lo scenario che Gesualdo deve attraversare per recarsi da Vizzini al Camemi attraverso la gola del Petrajo (già il toponimo evoca l'idea della durezza e dell'infecundità). Questa volta il campo emblematico pare proprio quello dell'allegoria barocca cara a Benjamin, ossessivamente ruotante intorno all'immagine dello scheletro e del cadavere¹⁰. La figura della morte compare in primo piano subito con la carogna che appesta il fossato, con quei corvi che passano e ripassano gracidando, con quelle colline « nude, arsicce, sassose » che occupano l'orizzonte con un'altra immagine di sterilità e di aridità. E soprattutto, ora, domina, dovunque, la polvere: sono « polverosi » i fichidindia, e « bianchi di polvere » gli stinchi del vecchio scalpellatore, il quale, poi, ha negli occhi un « polverio »; ma, subito dopo, è la faccia di Gesualdo a essere « bianca di polvere », mentre, con non casuale parallelismo, anche il vecchio è presentato col « viso impolverato »; e infine viene descritto il « polverio che si levava sulle carni abbronzate ». Ancora infecundità e morte, dunque: d'altronde l'idea della *pulvis* biblica è suscitata anche dalla figura di scheletro che s'intravede nei ritratti speculari del vecchio e di Gesualdo, nelle « braccia scarne », negli « stinchi », nel « viso che pareva una maschera » del primo e nella « faccia bianca di polvere soltanto nel cavo degli occhi » del secondo.

¹⁰ Il riferimento, come è ovvio, è W. BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1971.

Una scena che era cominciata con una raffigurazione di dormienti gettati nel fossato (quello — si ricordi — della carogna) come cadaveri (« li trovò tutti quanti sdraiati nel fossato, di qua e di là, col viso coperto di mosche, e le braccia stese ») finisce coerentemente con lo sguardo del vecchio che segue il volo dei corvi « quasi sapesse cosa volevano e li aspettasse ».

La corsa contro il tempo di Gesualdo è dunque corsa verso la morte. La totale trasformazione del tempo-di-vita in tempo-di-lavoro dissecca l'esistenza riducendola a uno scheletro vuoto. Il tentativo di dominare l'irrazionale — la realtà dei sentimenti e delle pulsioni — sottoponendolo al controllo tirannico della razionalità economica può realizzarsi solo attraverso una devastazione interiore che il personaggio vive come un autoannientamento e che di fatto paga, già nella prima parte del romanzo, col senso di colpa e con la solitudine.

La natura stessa subisce questa trasformazione. Essa, se non si dà come ostacolo da superare, si offre allo sguardo come risultato della fatica produttiva, e cioè come paesaggio agricolo, natura lavorata. La soddisfazione di Gesualdo davanti alle terre della Canziria è appunto constatazione di tale trasformazione. La luna, col suo « chiarore d'alba », illumina i segni della proprietà, i mucchi dei covoni e i buoi accovacciati intorno all'aia, mentre il vento porta il suono dei campanacci del bestiame grosso e lo « stormire delle messi ancora in piedi ». I sensi di Gesualdo sono tutti coinvolti: egli guarda, coglie i rumori, percepisce gli odori (l'« odore dei covoni sull'aia »). Ma la vista, l'udito, l'olfatto non intrecciano armoniose corrispondenze naturali né sensuali sinestesie, come nella tradizione simbolista. Il paesaggio è soprattutto paesaggio concreto della roba.

Ciò non toglie che questo sia l'unico momento del romanzo in cui esso abbia ancora un' « aura », quasi che la gratificazione del possesso gli conferisca, agli occhi di Gesualdo, la distanza di un incanto. Per un attimo, come proprietario terriero, egli sembra poter ricostituire quella pienezza di un universo idillico e patriarcale, che gli era invece interdotta come costruttore, commerciante, imprenditore, speculatore finanziario.

La conclusione del capitolo apre lo spazio breve di un idillio che in tanto è più significativo in quanto segue immediatamente la corsa affannosa che Gesualdo ha compiuto per badare ai propri affari nell'edilizia, nella imprenditoria e nel commercio. La proprietà ter-

riera può presentarsi come un ultimo rifugio per un ceto sociale che ancora è capace di mantenere con la campagna un rapporto diretto. Gesualdo riflette realisticamente una fase dello sviluppo economico della nuova borghesia in cui ancora erano possibili un attimo di tregua e un contatto con la natura attraverso il paesaggio agricolo. Il tempo si ferma, in un indugio propizio ai ricordi, alla tenerezza, all'abbandono a una dimensione esistenziale. Qui, nel ricordo, la carriera di arrampicatore sociale può apparire davvero dotata di un ritmo epico e dunque di senso e di valore. Il lungo monologo interiore di rievocazione dell'ascesa sociale da manovale a imprenditore e proprietario terriero si snoda in un *climax* incalzante, attraverso iterazioni e riprese, frasi nominali e verbali. Ma questo epos appartiene ormai solo al passato. Il cronotopo si è alterato per un attimo — facendo così intravedere un diverso tempo e un diverso spazio — ma solo per ristabilire subito le proprie coordinate di sempre. La regola ferrea che esclude nel presente la possibilità di una pausa ne esce confermata: l'idillio viene subito contraddetto e bruscamente negato. Dopo aver dichiarato orgogliosamente a Diodata « — E la mia roba?... me l'hanno data i genitori forse? Non mi sono fatto da me quello che sono? — », di fronte alle lacrime della donna Gesualdo è costretto a fare i conti col rovescio oscuro della propria ascesa sociale: « — Che vuoi? Non si può far sempre quel che si desidera. Non sono più padrone... come quando ero un povero diavolo senza nulla. — ». Paradossalmente, essere diventato padrone gli toglie la proprietà del proprio tempo e del proprio destino, lo aliena da se stesso, lo condanna a una « sorte maledetta ». Se nei *Malavoglia* il contrasto fra valori e sentimenti da un lato e logica economica e cinismo dall'altro si sviluppava narrativamente nella contrapposizione fra la famiglia Toscano e i paesani di Trezza, ora il conflitto si è interiorizzato, è tutto dentro il protagonista e lo tormenta « peggio di una vespa ». Le grida rabbiose di Gesualdo pongono fine alla pausa e chiudono il capitolo riprendendo il ritmo furiosamente concitato delle pagine precedenti. La Canziria non è la patria di Gesualdo, la meta del suo viaggio: è solo una tappa occasionale. E infatti nel capitolo successivo il viaggio affannoso riprende con la corsa nella bufera verso Fiumegrande.

6. Quando Gesualdo tornerà a cercare rifugio nella campagna,

a Mangalavite, nel periodo del colera, e, più tardi, durante la malattia, l'idillio non sarà più possibile per le preoccupazioni procurategli dalla morte del padre e dagli amori di Isabella, nel primo caso, e per l'incombenza del male, nel secondo. In quest'ultima circostanza, anzi, i campi stessi gli rimandano un'immagine di lutto: « La vigna metteva già le foglie, i sementi erano alti, gli ulivi in fiore, i sommacchi verdi, e su ogni cosa stendevasi come una nebbia, una tristezza, un velo nero ». La sostituzione della più logica avversativa ('ma' o 'però') con la semplice coordinativa «e» a congiungere le due proposizioni sembra stabilire una coincidenza fra paesaggio della roba e morte: la campagna in fiore, vista attraverso gli occhi del proprietario che pensa al prossimo raccolto, non può dare più sollievo e, anzi, sembra confermare quell'equivalenza fra fatica produttiva e autodistruzione che ossessiona le ultime giornate di Gesualdo.

C'è solo un altro momento, brevissimo, in cui il pathos della distanza ridona alla campagna una luce e una tenerezza di vita. Ma appartiene, di nuovo, significativamente, alla dimensione del passato e della nostalgia che esso suscita: è il ricordo dei campi che Gesualdo, ormai vicino alla morte, rievoca dal palazzo della grande città, quando, assistendo allo spreco della vita cittadina, rimpiange il lavoro della campagna con una passione tanto più intensa in quanto in essa si intrecciano strettamente motivi esistenziali e ideologici (c'è un'eco della contrapposizione fra campagna e città cara ai fautori dell' 'alternativa agraria', che vedevano nella seconda il luogo dello sperpero improduttivo e dell'attività parassitaria)¹¹:

Quante cose si sarebbero potute fare con quel denaro! Quanti buoni colpi di zappa, quanto sudore di villani si sarebbero pagati! Delle fattorie, dei villaggi interi da fabbricare... delle terre da seminare, a perdita di vista... [...] Pensava alle strade polverose, ai bei campi dorati e verdi, al cinguettio lungo le siepi, alle belle mattinate che facevano fumare i solchi!... Oramai!... oramai!...

Adesso era chiuso fra quattro mura, col brusio incessante della città negli orecchi [...].

¹¹ Ho sviluppato questo punto, toccato qui solo tangenzialmente, in R. LUPERINI, *Sulla costruzione dei «Malavoglia»*. Nuove ipotesi di lavoro, in AA. VV., *Verga. L'ideologia, le strutture narrative, il «caso» critico*, a c. di R. LUPERINI, Lecce, Milella, 1982 (e ora in R. LUPERINI, *Simbolo e costruzione allegorica in Verga*, Bologna, Il Mulino, 1989).

Siamo nell'ultimo capitolo del romanzo, in gran parte costruito sul punto di vista di Gesualdo, perlopiù espresso, come in questo caso, attraverso un lungo monologo interiore. E tuttavia, proprio in queste pagine, la tessitura interdiscorsiva del *Mastro* raggiunge i suoi risultati più alti. La predominante adozione dell'ottica del protagonista non impedisce affatto all'autore di intervenire col proprio commento diretto o addirittura di rappresentare criticamente dall'esterno il personaggio. Sono interventi del primo tipo, eminentemente volti a spiegare il comportamento del protagonista, quelli da noi sottolineati col corsivo nelle due frasi seguenti: « Lui invece passava il tempo a contare le tegole dirimpetto, a calcolare, *con l'amore e la sollecitudine del suo antico mestiere*, quel che erano costate le finestre scolpite, i pilastri massicci, gli scalini di marmo [...] »; « Non si lamentava neppure; non diceva nulla, *da villano malizioso*, per non sprecare il fiato ». È del secondo tipo la rappresentazione della soggezione di Gesualdo di fronte ai medici: « Parlavano sottovoce fra di loro, voltandogli le spalle, senza curarsi di lui che *aspettava a bocca aperta* una parola di vita o di morte ».

Nella parte finale, poi, il punto di vista viene rovesciato di 180 gradi e tutta la narrazione è condotta attraverso l'ottica straniante del servitore che assiste di malavoglia all'agonia del protagonista. È questa una mossa innovativa di grande efficacia da parte dell'autore, che ha rivisto totalmente la redazione del romanzo pubblicato sulla « Nuova Antologia » ribaltandone coraggiosamente la prospettiva, là troppo pateticamente aderente al personaggio. Verga mostra così di saper calare l'artificio di straniamento, ampiamente sperimentato in *Rosso Malpelo* e nei *Malavoglia*, nella tessitura narrativa, pure così diversa, del nuovo romanzo. Già altre volte, in *Vita dei campi* e nel primo romanzo del ciclo *I vinti*, l'autentico era stato rappresentato attraverso la specola dell'inautentico e il dolore e la sofferenza erano stati filtrati attraverso l'ottica, cinica sino al sadismo, di personaggi indifferenti e matricolati. La novità, rispetto a quegli esempi, sta tutta nel ripudio della logica binaria che là trapelava dalla giustapposizione di registro lirico e comico. Ora la struttura narrativa è invece più mossa e aperta a soluzioni diverse: il punto di vista di Gesualdo, pur predominante nella parte iniziale e centrale del capitolo, è intersecato da quello dell'autore e degli altri personaggi per poi lasciare il posto, alla fine, a quello — diametralmente op-

posto — del servitore. Mentre nei *Malavoglia* il dualismo dell'impostazione avrebbe indotto il narratore a isolare il momento lirico dell'autenticità in poche battute e poi a rappresentarne lo strazio attraverso l'ottica soverchiante dell'inautenticità pettegola e onnipervasiva di Trezza, qui l'autore può variare più liberamente angolature e focalizzazioni, senza rinunciare affatto né a porre direttamente in primo piano i sentimenti di Gesualdo (giacché ora basta a controllarli il suo pur discreto intervento) né all'effetto straniante di mostrarli solo indirettamente dalla prospettiva cinica del servitore.

In effetti, in questo capitolo finale, Verga appare un vero maestro nella gestione del gioco delle reciproche estraneità. I due poli della narrazione — Gesualdo e gli abitanti del palazzo — si scambiano, nel corso di queste pagine, l'ottica narrativa, con un effetto di mutuo straniamento e di potente stravolgimento complessivo che, nello stesso tempo, pone in causa la falsa convenzionalità dell'ambiente nobiliare e cittadino (rappresentato dal punto di vista di chi non lo capisce, lo trova assurdo e ridicolo) e la logica utilitaristica della nuova borghesia, colta nella dinamica che necessariamente la conduce da una cieca subordinazione alla logica della roba al fallimento anche materiale e allo scacco esistenziale.

Il capitolo era iniziato col tema della estraneità di Gesualdo, del suo spaesamento nel palazzo del genere: « Parve a don Gesualdo d'entrare in un altro mondo, allorché fu in casa della figliuola. Era un palazzone così vasto che ci si smarriva dentro ». Il tempo degli abitanti del palazzo non è quello del proprietario terriero e dei contadini né quello dell'imprenditore o del commerciante: da un lato è scandito da un « cerimoniale di messa cantata » e contrassegnato da una lentezza inconcludente e snervante (i domestici, agli occhi di Gesualdo che li osserva dalla finestra, « perdevano il tempo »); dall'altro conosce accelerazioni improvvise e gratuite quando compare sulla soglia di casa il signor duca o quando arrivano in visita le carrozze della nobiltà. È un tempo improduttivo, che risulta incomprendibile per chi è abituato al ritmo di una vita finalizzata al lavoro e all'accumulo. L'estraneità a questo mondo è persino linguistica, come fa capire l'accenno alla « foresteria » (« L'avevano collocato in un quartierino al pian di sopra, poche stanze che chiamavano *la foresteria* »), il cui nome stesso rafforza in Gesualdo la sensazione « d'essere davvero un forestiero ». Privato di qualsiasi possibilità

di comunicazione autentica con la figlia e col genero, costretto alla passività, egli può solo vedere e ascoltare: la vita del palazzo gli scorre davanti nella sua alterità monotona e imprevedibile. Così passa « i giorni malinconici dietro l'invetriata » a osservare il movimento ozioso degli stallieri e delle cameriere, la fatuità improduttiva del loro comportamento e del loro chiacchiericcio. Al suo sguardo ogni gesto degli abitanti del palazzo è solo una manifestazione di un'assurda pantomima sociale, quasi essi giochino a togliersi o a mettersi « una maschera »: una « commedia », come si dice a un certo punto.

Ebbene, nelle due pagine conclusive, a prendere la parola e a condurre la narrazione dal proprio punto di vista è proprio uno di questi « mangiapane ». Ora a essere oggetto di una visione stranianta è appunto il soggetto della precedente narrazione e il protagonista dell'intero romanzo. A fare la commedia sembrerebbe ora l'agonizzante: delle sue smorfie di dolore si sa solo che sono delle « boccacce », dei suoi lamenti che sono dei « capricci », l'« uzzolo » di chi « vuol passar mattana », mentre l'affanno del respiro diventa « una canzone che non finiva più », un « russare » che è « peggio di un contrabbasso ». Infine all'ottica di don Leopoldo, che per pigrizia e malanimo si rifiuta d'andare a chiamare la figlia del moribondo, segue quella, non meno indifferente ed estranea, degli altri servitori, sfaccendati e pettegoli, che si affollano intorno al cadavere « in maniche di camicia e colla pipa in bocca » e gli guardano le mani « che hanno fatto la pappa ».

Se la gestione della estraneità, come strumento di smascheramento, è uno dei problemi fondamentali del genere romanzesco, Verga riesce a risolverlo originalmente attraverso questo gioco di estraneità reciproche e incrociate. Così la figura della 'incomprensione' — la raffigurazione, cioè, della realtà dall'ottica di chi non partecipa a essa e non la capisce — si estende ben oltre il motivo della incomunicabilità che indubbiamente divide tutti i protagonisti dell'ultimo capitolo: diventa la cifra stessa del romanzo e dell'esistenza che vi è figurata, dunque una rappresentazione della sua sostanziale estraneità al senso. La solidale partecipazione al mondo, l'armonica compenetrazione di particolare e universale non sono più possibili. La corsa verso la morte di una vita sottoposta all'estraneità della reificazione può solo sgranarsi in un rosario di frammenti privi di

reale significato o valore, di particolari tagliati via da qualsiasi speranza d'universale, mentre allo scrittore, cui non si dà la possibilità di redimerli nel simbolo, non resterà che ordinarli in uno spazio allegorico.

7. La struttura dell'opera rivela le giunture di una costruzione allegorica in cui i particolari vengono aggregati al di fuori di un ordine intrinseco capace di dare loro una superiore organicità e assemblati sulla base di un'ipotesi esterna, di natura essenzialmente logica e razionale. Non è più possibile la « circolata melodia » dei *Malavoglia*¹². Ma ciò non significa che la struttura « episodica » del romanzo (come, ancora, la definisce Luigi Russo, che rimpiange « l'unità », « il canto », la « concentrazione lirica » dei *Malavoglia*) riveli una « debolezza d'impianto » come è stato più volte ripetuto, anche recentemente¹³. Piuttosto, il nuovo romanzo sembra costruito secondo la tecnica del montaggio, per blocchi successivi, e quindi secondo un modulo che Lukács avrebbe definito piuttosto « descrittivo » che « narrativo ».

Nello schema lukacsiano, l'opposizione fra « narrazione » e « descrizione » implica quella fra partecipazione solidale ai destini del mondo e, invece, distacco o estraneità, fra capacità d'inserire ogni dettaglio in un senso complessivo emanante dall'ordine stesso delle cose e accettazione della frantumazione del reale¹⁴. Nel *Mastro* la soluzione adottata è piuttosto quella cara a Benjamin, che rivaluta la descrizione e vede nel montaggio dei frammenti la caratteristica dell'allegoria moderna (laddove il legame organico del particolare con l'universale è proprio del simbolo). Certo, la descrizione sconta la confusione di un mondo ormai spogliato di un intrinseco valore unitario; e tuttavia « La descrizione di una confusione è qualcosa di diverso da una descrizione confusa »¹⁵.

Nel *Mastro* i blocchi narrativi sono saldati da un disegno che è,

¹² Cfr. L. RUSSO, *Giovanni Verga*, 6ª ed., Bari, Laterza, 1959, p. 278.

¹³ Cfr. V. SPINAZZOLA, *Verismo e positivismo*, Milano, Garzanti, 1977, p. 257 e p. 302. Dopo aver osservato giustamente che la « vicenda romanzesca » è « fortemente preordinata [...] alla dimostrazione d'una tesi », Spinazzola parla di « incertezza strutturale del libro », di « compagine faticosa ».

¹⁴ Cfr. G. LUKÁCS, *Narrare o descrivere?*, in *Marxismo e critica letteraria*, Torino, Einaudi, 1957.

¹⁵ Cfr. W. BENJAMIN, *Angelus novus*, cit., p. 134. Quando Luigi Russo, come abbiamo visto, sottolinea la frantumazione del *Mastro* e gli contrappone l'« unità », il « canto », la « concentrazione lirica » dei *Malavoglia*, il suo giudizio di valore, tutto

insieme, allegorico e interdiscorsivo: da un lato, la storia del protagonista, evidenziata nei suoi snodi cruciali e affidata al tempo lineare di una cronologia biografica, è governata da una logica coerente e implacabile che rivela la tesi e il giudizio etico e razionale dell'autore, il quale intende mostrare al lettore — come sappiamo già dalla introduzione ai *Malavoglia* — il rovescio oscuro dell'« avidità di ricchezza » e della « ricerca del meglio »; dall'altro, l'ingresso nel moderno e l'ascesa ai livelli più alti della società costringono « il disegno a farsi più ampio e variato », mentre « il linguaggio tende a individuarsi, ad arricchirsi di tutte le mezze tinte dei mezzi sentimenti ». Di qui la doppia serie di blocchi narrativi: quella della costruzione cronologica e lineare dei vari momenti della vita di Gesualdo e quella della costruzione sincronica di spaccati linguistici, ideologici e sociologici diversi da quello del protagonista e capaci di mostrare la complessità interdiscorsiva delle relazioni sociali e culturali della vita moderna, seppure in una cittadina di provincia. In quest'ultima prospettiva, è esemplare il capitolo secondo della parte terza, ove la stessa situazione — il soggiorno in campagna, a Mangalavite — è rappresentata alternativamente dal punto di vista di Isabella e da quello di Gesualdo, dall'ottica linguistica, sentimentale e culturale di una signorina che ha avuto un'educazione letteraria in collegio e da quella pratica e utilitaristica di un « ignorante che non sapeva nulla » (come, significativamente, in opposizione alla figlia, si autodefinisce il protagonista) ma che nondimeno è in grado di intuire le passioni della ragazza e i giochi interessati della Cirmena. A tale proposito, vale la pena di aggiungere che, se sulla singola pagina si può avvertire un certo sforzo (soprattutto nello sperpero e nella ripetizione degli aggettivi qualificativi) nella descrizione minuta degli stati d'animo di Isabella, nel complesso del romanzo l'episodio che la vede protagonista è un esempio notevole di 'individualizzazione' del linguaggio (che qui si uniforma al carattere sentimentale e letterario della formazione della ragazza) e di rappresentazione delle « mezze tinte » dei sentimenti, vale a dire del tentativo verghiano

sbilanciato a favore del primo romanzo dei *Vinti*, resta interno a quella cultura romantica — privilegiante il simbolo a detrimento dell'allegoria — cui partecipa anche il suo grande contemporaneo György Lukács e cui si oppone, invece, Walter Benjamin. In realtà, al di là di ogni speranza di Lukács, è la « descrizione », non la « narrazione », il destino della narrativa dopo la svolta del 1848.

di restare fedele alla propria poetica veristica applicandola anche ad ambienti sociali elevati e a stati d'animo complessi e raffinati (il *Mastro* è concepito, d'altronde, non nel momento trionfante del verismo, ma negli anni della sua crisi e dell'affermazione di modelli diversi di romanzo — da De Marchi a Fogazzaro e d'Annunzio —; ed è appunto a questo nuovo clima che Verga intende dare una risposta convincente e positiva, non già tradendo i propri presupposti teorici ma arricchendoli e affinandoli).

Proprio perché la narrazione obbedisce a una costruzione allegorica, decisivo è il tempo narrativo, non quello narrato¹⁶. Mentre nel romanzo storico il tempo narrato impone i suoi diritti, qui tutto è subordinato alla tesi del potere totalitario della roba nella vita dell'uomo e della necessaria sconfitta del *self made man*. Le vicende storiche vengono abbassate e sminuzzate, ridotte alla frantumazione episodica della cronaca. Essendo assenti le motivazioni collettive e mancando, dunque, sostanzialmente, la politica — la quale viene così assorbita nella gestione totalitaria degli interessi privati di natura economica da sparire completamente in essi —, gli avvenimenti storici risultano alla fine come dispersi e smembrati, totalmente affondati in un grottesco minuto e quotidiano¹⁷. Se, sul piano epistemolo-

¹⁶ Raccolgo qui uno spunto della relazione di R. SCRIVANO, *Tempo e narrazione nel « Mastro-don Gesualdo »*, letta nel corso del presente convegno; vorrei ricordare inoltre la relazione di M. Nieves Muñiz Muñiz, che ha sottolineato — in accordo con le linee di fondo del presente lavoro — la logicità e la solidità dell'impianto narrativo del romanzo.

¹⁷ Proprio perché a Verga interessa il tempo narrativo e non quello narrato, egli presta scarsa attenzione alla esattezza della ricostruzione storica e alla sua datazione. Così, per esempio, gli avvenimenti della sommossa del 1820 sono sempre attribuiti, nel corso del romanzo, all'anno successivo, il 1821 (e d'altronde, anche nei *Malavoglia*, la battaglia di Lissa era anticipata di più di un mese in modo da farla corrispondere col fidanzamento di Mena). Ma anche la cronologia del romanzo non è del tutto chiara e, per questo, ha dato adito, recentemente, a ipotesi inopinate circa la paternità di Isabella che alcuni studiosi tendono ad attribuire a Gesualdo (cfr. C. COLICCHI, *In margine al « Mastro don Gesualdo »: la maternità di Bianca Trao*, in *Saggi verghiani*, Messina, Peloritana, 1976, pp. 103-124 e soprattutto E. GHIDETTI, introd. a G. Verga, *Mastro-don Gesualdo*, a c. di E. GHIDETTI, Milano, Principato, 1987, pp. XXVI-XXVIII). In mancanza nel testo di date sicure (le uniche si riferiscono all'uscita dal collegio di Isabella, nell'anno del colera, il 1837, e alla sua fuga, il 2 febbraio dell'anno successivo, ma siamo già nella terza parte del romanzo), si possono, in realtà, formulare due ipotesi: 1) il romanzo comincia nel febbraio 1821 e, nello stesso anno, avvengono, dopo il ricevimento in casa Sganci (marzo) e il matrimonio di Gesualdo (luglio), la scena dell'asta e la nascita di Isabella (agosto); 2) il romanzo comincia nel febbraio 1820 e continua, nello stesso anno, col ricevimento in casa Sganci (marzo) e il matrimonio di Gesualdo (luglio), mentre l'asta e la nascita di Isabella sarebbero dell'ago-

gico, l'unica saldissima ontologia del mondo verghiano è quella biologica e naturale della lotta per l'esistenza e del *bellum omnium contra omnes* che ne deriva, e se, sul piano economico-sociale, l'unica continuità è data dalla durata della roba che passa di mano in mano nel corso di tale conflitto o via via che si succedono le generazioni degli uomini, questa doppia durata e questo doppio condizionamento mortificano, con la loro sostanziale immobilità, non solo ogni prospettiva di reale svolgimento storico, ma la vita stessa, chiusa in un ciclo naturale senza possibilità di riscatto. Ne risulta, anzi, una perfetta coincidenza fra pulsioni di vita e pulsioni di morte: se la volontà di possedere e di accumulare la roba è il modo fondamentale

sto dell'anno successivo (1821). Nella prima ipotesi, la paternità non potrebbe che essere di Ninì, ma, in questo caso, nascendo Isabella un mese dopo il matrimonio, non si può capire come Gesualdo possa credere d'esserne il padre. Nella seconda, Isabella non potrebbe che essere figlia di Gesualdo, dato che è impensabile che la relazione fra Ninì e Bianca sia continuata dopo il matrimonio di quest'ultima. In questo secondo caso, tuttavia, non si capirebbe perché, in casa Sganci, nel marzo 1820, e poi nelle settimane immediatamente successive, già si decidano le alleanze in vista di un'asta che si sarebbe tenuta ben diciassette mesi dopo. In realtà, in entrambe le ipotesi, lo studioso è costretto a imporre una cronologia esterna a una vicenda che mal la tollera. Se restiamo fedeli, invece, alla dinamica narrativa e alle resultanze testuali, la paternità di Ninì appare provata indirettamente da una serie di elementi e di circostanze e direttamente da un preciso luogo del romanzo. Sono elementi indiretti: 1) il parallelismo fra madre e figlia, che concepiscono entrambe un figlio illegittimo attraverso una relazione con un cugino; 2) il tema ritornante della mancata confessione di Bianca (l'ultima volta, in fin di vita, quasi trent'anni dopo il matrimonio: la confessione, dunque, doveva riguardare non il lontano rapporto con Ninì, ma la paternità della figlia implicante gravi conseguenze attuali); 3) la questione del debito con cui Gesualdo tiene in pugno Ninì e che determina l'ironico commento dell'autore: dopo che il protagonista ha esclamato, rivolto a Bianca: «— Non è da ridere? Lo zio Rubiera che pensa a mettere insieme la dote della tua figliuola!...», si legge: «Egli aveva di queste uscite buffe alle volte [...]» (cfr. parte III, cap. I); 4) le maligne battute di numerosi personaggi che non hanno dubbi nell'attribuire a Ninì, e non a Gesualdo, la paternità; 5) la legge del contrappasso che regola la vita di Gesualdo e che ne punisce costantemente la logica economica: in questo caso, l'autore ha voluto sottolineare l'assurdità dell'esistenza del protagonista dedicata ad accumulare una ricchezza destinata poi a finire a credi che non sono nemmeno del suo stesso sangue. Il luogo nel testo con cui più chiaramente il narratore fa capire al lettore che Gesualdo non è il padre di Isabella si trova nel cap. I della parte III, quando Bianca cerca di convincersi dell'opportunità che la figlia lasci la casa e il paese per il collegio palermitano con questo significativo argomento: «Poi considerava ch'era il Signore che la puniva, che non voleva quella povera innocente nella casa di suo marito, e la notte inzuppava di lagrime il guanciale»; ove è evidente che il fallo da lei commesso è strettamente legato alla nascita di Isabella (la quale infatti non ha alcun diritto di stare nella casa di Gesualdo, non essendo sua figlia). Se ne deve concludere che a Verga interessava assai poco un puntuale rispetto di una cronologia esteriore. Come l'esattezza della ricostruzione delle vicende storiche resta estranea alla sua vena di dissacratore della storia, così accade anche per le biografie individuali dei personaggi. Di nuovo, quello che conta, per lui, è il tempo narrativo della dimostrazione logica e allegorica, non quello narrato.

di esprimere l'energia vitale — e appunto in tal forma si rivela in Gesualdo, con un accanimento e una tenacia che si prolungano sin quasi al momento dell'agonia —, bisogna anche aggiungere che essa è una cosa sola con la spinta all'autodistruzione e alla morte (la sorte parallela dei due personaggi più vitali e dinamici del romanzo — Gesualdo e la baronessa Rubiera — è in ciò esemplare). Alla dissoluzione della storia e di qualsivoglia prospettiva storicistica e progressiva della condizione umana corrisponde quella della vita individuale, del suo senso e valore. Alla fine, ogni azione umana viene travolta nel nulla: a fronte della durata della roba e di quella dei cicli biologici della natura, l'esistenza individuale si riduce alla provvisorietà e alla precarietà di una nuda cronaca biografica, alla frantumazione 'episodica' di una cronologia. La struttura 'episodica' del *Mastro* risponde rigorosamente a una visione del mondo: da un lato la reificazione svuota l'esistenza sociale e individuale subordinandola alla logica ossessiva e alienante della roba, dall'altro il materialismo naturalistico verghiano la riconduce a un immobile fondo biologico: le specie e gli individui si succedono e si combattono all'infinito all'interno di un meccanismo naturale cieco e anonimo in cui la pulsione egoistica al possesso e all'affermazione non lascia dietro di sé alcuna eredità di affetti ma è solo spinta verso la morte e il nulla, in un ciclo che ininterrottamente e insensatamente si ripete di generazione in generazione.

8. Se è vero, come dice Bachtin, che nel romanzo, e particolarmente in quello in cui i personaggi permettono allo scrittore di gestire il tema dell'estraneità, « l'uomo si trova in uno stato d'allegoria »¹⁸, essendogli delegata la funzione della denuncia e dello smascheramento, e se è vero altresì, come preferisce affermare Borges, che nei romanzi non può mancare mai un « elemento allegorico » rappresentato da quelle « astrazioni personificate » che sono i personaggi¹⁹, bisogna dire che nel *Mastro* Verga ha potenziato al massimo grado la dimensione allegorica del protagonista, della sua vicenda narrativa e poi della sua morte.

In tale disegno allegorico, la morte di Gesualdo era iscritta sin

¹⁸ Cfr. M. BACHTIN, op. cit., pp. 308-309.

¹⁹ Cfr. J. L. BORGES, *Dalle allegorie ai romanzi*, in *Tutte le opere*, I, Milano, Mondadori, 1984, p. 1056.

dall'inizio. Certo, molti romanzi si chiudono col decesso del protagonista. In pochi però la morte giunge così puntuale, così inevitabile e necessaria. Essa aveva seguito passo passo il protagonista anche nel suo momento d'ascesa e di trionfo; si era annidata nei dispiaceri che gli rodevano le viscere non meno che nel paesaggio che egli doveva attraversare; si era preannunciata nella sorte parallela della baronessa Rubiera e nella attrazione irresistibile e quasi morbosa che la rappresentazione dell'agonia e la ritrattistica mortuaria sembrano esercitare su Verga, in questo romanzo ancor più che altrove (prima di Gesualdo, pure don Diego, mastro Nunzio e donna Bianca erano stati descritti nel momento del trapasso).

Anche nei *Malavoglia*, alla fine, un protagonista veniva portato via verso la morte. Era padron 'Ntoni che sul carro di Alfio Mosca veniva condotto all'ospedale della città. Ma in questo romanzo la morte non è un fatto privato, né matura dall'interno dell'anima dei protagonisti. Essa s'inserisce nel ritmo del tempo etnologico della collettività, ed è vissuta in modo solidale dall'intera famiglia sia nel caso di Bastianazzo e della Longa che in quello di padron 'Ntoni, che pure muore solo all'ospedale. Viceversa nel *Mastro* il tempo è quello storico del moderno e in esso la vita interiore e individuale è ormai staccata dalla totalità sociale. La morte non si colloca in una dimensione in cui la vita continua, come accade persino per padron 'Ntoni (e infatti, dopo la sua scomparsa, Alessi prosegue lungo la strada da lui indicata e riacquista la casa del nespolo); ma si presenta ormai col significato di un annullamento totale o, come dice Bachtin, di una « fine sostanziale »²⁰. È una morte individualizzata, e la perdita di senso della carriera individuale la travolge nella stessa crisi: ormai la scomparsa dell'io coincide col nulla. Se ogni romanzo contiene un'allegoria fondamentale, l'allegoria del moderno che esce dalle pagine del *Mastro* è la morte.

Mentre la conclusione dei *Malavoglia* dava congedo al mondo arcaico-rurale e al romanzo idillico-familiare, quella del *Mastro* fa i conti col moderno e liquida il romanzo di prove. Quali prove potrebbero esserci se tutte, ormai, appaiono private di senso dall'inutilità del successo in una società in cui l'uomo, per raggiungerlo, deve alienarsi a se stesso? Il *Mastro*, che per la sua struttura può sembrare

²⁰ Cfr. M. BACHTIN, op. cit., p. 364.

più tradizionale dei *Malavoglia*, pone fine alla tradizione in cui si inserisce. La struttura del romanzo ottocentesco, fondata sulla parabola di una carriera individuale e sull'ideologia liberale dell'affermazione del singolo, vi viene svuotata dall'interno.

E tuttavia, nel momento stesso di tale liquidazione, l'autore sembra voler raccogliere ed esaltare tutti gli artifici tipici del genere romanzesco. Se indubbiamente il *Mastro* non è l'*epos* del moderno ma piuttosto un'opera che chiude un'epoca proprio perché dichiara l'impossibilità dell'*epos* nel moderno e anzi l'inconciliabilità dei due termini, ciò può avvenire proprio grazie al romanzo, e cioè al pieno dispiegamento della sua potenzialità antiepica e antilirica. In questo romanzo senza mito e senza idillio, Verga ha saputo sviluppare le risorse intrinseche del genere romanzesco, la problematicità dissacrante e sarcastica, la gestione dell'estraneità, l'interdiscorsività, il gioco complesso di identificazione, sdoppiamento e distacco critico fra eroe e autore, l'allegoricità dei personaggi.

Col *Mastro* la struttura tradizionale del romanzo viene nel contempo esaltata e negata. Questo genere basso e allegorico, laico e mondano, dissolutore dell' 'aura', è in realtà pienamente confacente al moderno tanto da porsi come sua forma omologa; e tuttavia, grazie a queste sue stesse caratteristiche, può esserne non solo lo specchio, ma anche la coscienza critica e negativa. Se la vita si risolve in cicli biologici che si ripetono insensatamente e che precipitano l'esistenza individuale verso il nulla e se inoltre, nel mondo moderno, essa appare una corsa affannosa contro il tempo e per il possesso della roba indelebilmente segnata dall'emblema allegorico della morte, la voce che pronuncia tale verità ne viene scossa da cima in fondo: è la stessa struttura del romanzo ottocentesco, in quanto percorso, indicazione di una parabola, viaggio dotato di senso e di valore, che ora viene revocata in dubbio. La dissacrazione del carattere epico ed eroico dell'arrampicata sociale, la frantumazione del *Mastro*, la dissipazione 'episodica' delle vicende individuali, la stessa costruzione attraverso il montaggio di blocchi narrativi diversi, e quindi mediante fratture e giunture, sono già indizio di una crisi. La straordinaria attualità del *Mastro* consiste anche nel gesto con cui l'autore, portandola alle estreme conseguenze, licenzia un'intera tradizione — e postula così il superamento del modello cui pure ancora apparentemente si attiene.

VITILIO MASIELLO

LA CHIAVE SIMBOLICA
DEL MASTRO-DON GESUALDO

Il *Mastro-don Gesualdo* è probabilmente il romanzo italiano dell'Ottocento che più sembra corrispondere alla nozione canonica di 'realismo', e perfino alle categorie e agli statuti teorici della tendenza elaborati da Lukàcs. E non è un caso che la più autorevole tradizione critica abbia privilegiato questo terreno di approccio ed abbia approfondito soprattutto l'indagine degli impianti realistici del romanzo¹. D'altronde ad accreditare questo tipo d'operazione critica stanno non solo i progetti di poetica che presiedono all'invenzione romanzesca e ne orientano la struttura, l'adesione consapevole del Verga alla lezione del naturalismo e l'adozione dei suoi canoni compositivi, ma anche (ed è ciò che conta di più) elementi intrinseci e qualificanti della struttura narrativa: il rispecchiamento critico della realtà sociale e delle sue linee storiche di tendenza, che il romanzo produce; l'acutezza dell'analisi dei processi storici o storico-sociali in atto e l'effetto di conoscenza che ne deriva; la 'tipicità' di situazioni e personaggi; la natura e qualità delle tecniche e dei registri narrativi predominanti ecc.

Son tutti aspetti del romanzo, questi, che la tradizione critica ha ampiamente perlustrato e sui quali, pertanto, non c'è ragione di soffermarsi.

Conviene però chiarire subito e una volta per tutte che orientando in altra direzione l'asse dell'indagine non si vogliono mettere in questione o revocare in dubbio i risultati critici raggiunti da

¹ Una bibliografia, sia pure sommaria, delle letture realistiche (di varia scuola e ispirazione metodologica) del *Mastro don Gesualdo* — dal vecchio saggio di Petronio del 48-49 (in « Rassegna d'Italia », III e IV) alla *Storia di Verga* di N. BORSSELLINO (Bari, Laterza, 1982) — è improponibile, giacché essa coincide praticamente con la tradizione critica dell'ultimo quarantennio.

quella tradizione (alla quale io stesso ho, bene o male, contribuito): risultati che devono considerarsi acquisiti, che qui si sottoscrivono e che il mio discorso presuppone. A me pare tuttavia che quei risultati — con tutta la strumentazione analitica che li produce — per quanto assolutamente *attendibili* e perfino sotto alcuni aspetti, *irrinunciabili*, siano tuttavia *parziali*, incapaci di esaurire la ricchezza e complessità problematica del romanzo. Il quale, anche cronologicamente, si colloca sulla frontiera estrema dell'esperienza naturalistica — in un contesto, anche europeo, già segnato da fermenti di crisi interni alla corrente (si pensi al *Manifeste des Cinq* — del 1887 — diretto contro Zola su ispirazione probabilmente di Goncourt) — ne forza i confini e produce di fatto una effrazione o una travalicazione dei limiti di quell'esperienza.

Voglio dire in termini più espliciti che non è assolutamente in discussione il fondamentale impianto realistico e naturalistico dell'organismo narrativo (ci mancherebbe altro!); ma che su quell'impianto e su quel registro di fondo si sviluppa — spesso per un processo di intensificazione del registro realistico e per gli effetti di sovradeterminazione che ne derivano — su quell'impianto e su quel registro realistico — dicevo — si sviluppa una fermentazione simbolica che configura come un secondo strato della scrittura, di cui il primo — oggettivo e realistico — rappresenta il terreno di coltura e di incubazione; un sistema di significati secondi (immanente alla realtà e iscritto nei suoi segni) che inerisce al primo e al contempo lo trascende, e che si costituisce come il depositario vero del senso della vicenda narrata.

Ma procediamo con ordine.

L'impianto realistico-naturalistico del romanzo è costituito dai grandi processi di trasformazione che investono la società siciliana fra il 1820 e il 1848 (o più propriamente, con riferimento all'intera fase del ciclo storico-sociale, tra il 1812 e la costituzione dello stato unitario): processi caratterizzati dalla decadenza della vecchia aristocrazia agraria e dall'ascesa di una nuova classe sociale più intraprendente e insieme più sbrigativa e spregiudicata, che ambisce a sostituirsi o ad assimilarsi alla vecchia aristocrazia dissestata sfruttando le occasioni offerte dalla dissoluzione del sistema giuridico feudale (abolizione degli usi civici, nuove disposizioni sulla trasmissione ereditaria e sul trasferimento dei beni ex feudali, ecc.).

Questo processo di crisi di un sistema storico-sociale e di travagliosa costituzione di nuovi equilibri economici, sociali, politici — che Verga ricostruisce dal punto di vista del presente, con l'occhio alla Sicilia di fine Ottocento e in una prospettiva di pessimismo integrale, ma con straordinaria acutezza e lucidità — questo processo scatena, esaspera e mette a nudo gli egoismi, le ambizioni, le avidità che sospingono gli uomini e la loro storia, i meccanismi competitivi e conflittuali su cui si regge la società umana, la logica duramente utilitaristica ed economica che governa, come una legge ferrea, i comportamenti individuali e collettivi.

Su questo sfondo e in questo contesto — nella cui rappresentazione impietosa si raggruma un'analisi critica nuda di speranze e di illusioni della società contemporanea — si svolge l'ascesa e la passione dell'eroe eponimo, il *self-made-man*, chiamato a testimoniare, in virtù della sua rappresentatività storica e sociologica (della sua 'tipicità') i significati organici della sua vicenda e del più generale processo storico-sociale in cui essa si iscrive².

Senonché il tempo degli accadimenti reali (o tempo storico) non coincide (come avverrà, poniamo, con *I Vicerè*) col tempo narrativo, che ha invece una scansione mitico-simbolica, per cicli, la cui durata non è misurabile con le cadenze ordinarie del tempo storico. Il romanzo, com'è noto, è articolato in quattro parti, delle quali le prime due (per complessivi dodici capitoli) configurano un ciclo narrativo che ha per oggetto l'ascesa travagliosa e il trionfo di mastro-don Gesualdo; le altre due (per complessivi nove capitoli) un ciclo narrativo simmetrico ed opposto, che ha per oggetto la decadenza e la sconfitta finale del protagonista. Ebbene, il primo ciclo — il più esteso per numero di capitoli e di pagine — si sviluppa, sotto il profilo cronologico, in un arco di tempo di circa un anno; il secondo ciclo abbraccia, viceversa, avvenimenti che si sviluppano in circa quarant'anni. Per entrambi i cicli, dunque, la durata narrativa è inversamente proporzionale alla durata cronologica degli eventi³. Il

² Su questi aspetti, l'analisi più puntuale rimane quella di R. LUPERINI, in *Pessimismo e verismo in G. V.*, Padova, Liviana, 1968, p. 143 e sgg.

³ Per la durata e la scansione cronologica della vicenda narrata, indicazioni utili si ricavano dallo *Schema pel Mastro-don Gesualdo* e dagli *Appunti* predisposti dal Verga per la pubblicazione del romanzo nella «Nuovo Antologia». Cfr. in proposito l'ed. critica del *Mastro-don Gesualdo* curata da C. RICCARDI, Milano, Fondazione

che significa che essa obbedisce ad altri parametri: mitici, appunto, piuttosto che storico-reali. Ma più significativa è la struttura del racconto. La quale si sviluppa, nel primo ciclo, per sequenze narrative in sé concluse, dotate di una loro specifica ed autonoma misura spazio-temporale e racchiuse, ciascuna, nel giro di un capitolo. Si tratta di sequenze che si esauriscono nel racconto o piuttosto nella sceneggiatura di un singolo episodio: l'incendio in casa Trao (I, 1); la visita di don Diego in casa della baronessa Rubiera (I, 2); il ricevimento in casa Sganci per la festa del Santo patrono (I, 3); la giornata di mastro don Gesualdo e il rifugio serale alla Canziria (I, 4); il crollo del ponte (I, 5); l'asta per la gabella delle terre comunali (II, 1); i moti carbonari e la partecipazione di mastro don Gesualdo (II, 2); la morte di don Diego e la nascita di Isabella (II, 3); la società di provincia a teatro e gli amori di don Ninì con Aglae (II, 4); il ricevimento per il battesimo di Isabella, sanzione sociale del successo di mastro-don Gesualdo, e il compiersi del destino della baronessa Rubiera (II, 5). Una serie di quadri, dunque, che allestiscono nel loro insieme una rappresentazione delle stazioni di un calvario eroico: delle tappe dell'ascesa travagliosa di mastro-don Gesualdo in un contesto ostile e fra prove inenarrabili.

Si rilegga la rievocazione che mastro-don Gesualdo ne fa nella quiete notturna della Canziria dopo una giornata sfiante: una rievocazione che celebra l'epopea dolorosa del *self-made-man*.

Egli invece non aveva sonno. Si sentiva allargare il cuore. Gli venivano tanti ricordi piacevoli. Ne aveva portate delle pietre sulle spalle, prima di fabbricare quel magazzino! E ne aveva passati dei giorni senza pane, prima di possedere tutta quella roba! [...]

Ne aveva passate delle giornate dure e delle notti senza chiuder occhio! Vent'anni che non andava a letto una sola volta senza prima guardare il cielo per vedere come si mettesse. — Quante avemarie, e di quelle proprio che devono andar lassù, per la pioggia e pel bel tempo! — Tanta carne al fuoco! tanti pensieri, tante inquietudini, tante fatiche!... La coltura dei fondi, il commercio delle derrate, il rischio delle terre prese in affitto, le speculazioni del cognato Burgio che non ne indovinava una e rovesciava tutto il danno sulle spalle di lui!... Mastro Nunzio che si ostinava ad arrischiare cogli appalti il denaro del figliuolo, per

Arnaldo e Alberto Mondadori, 1979, in particolare l'Appendice II, pp. 596-600. Da questa edizione son tratte tutte le citazioni del romanzo riportate nel testo.

provare che era il padrone in casa sua!... — Sempre in moto, sempre affaticato, sempre in piedi, di qua e di là, al vento, al sole alla pioggia; colla testa grave di pensieri, il cuore grosso d'inquietudini, le ossa rotte di stanchezza; dormendo due ore quando capitava, come capitava, in un cantuccio della stalla, dietro una siepe, nell'aia, coi sassi sotto la schiena; mangiando un pezzo di pane nero e duro dove si trovava, sul basto della mula, all'ombra di un ulivo, lungo il margine di un fosso, nella malaria, in mezzo a un nugolo di zanzare. — Non feste, non domeniche, mai una risata allegra, tutti che volevano da lui qualche cosa, il suo tempo, il suo lavoro, o il suo denaro; mai un'ora come quelle che suo fratello Santo regalavasi in barba sua all'osteria; — trovando a casa poi ogni volta il viso arcigno di Speranza, o le querimonie del cognato, o il piagnucolio dei ragazzi — le liti fra tutti loro, quando gli affari non andavano bene. — Costretto a difendere la sua roba contro tutti, per fare il suo interesse. — Nel paese non un solo che non gli fosse nemico, o alleato pericoloso e temuto. — Dover celare sempre la febbre dei guadagni, la botta di una mala notizia, l'impeto di una contentezza; e aver sempre la faccia chiusa, l'occhio vigilante, la bocca seria! Le astuzie di ogni giorno; le ambagi, per dire soltanto « vi saluto », le strette di mano inquiete, coll'orecchio teso; la lotta coi sorrisi falsi, o coi visi arrossati dall'ira, spumanti bava e minacce — la notte sempre inquieta, il domani sempre grave di speranza o di timore...⁴.

Un'epopea dolorosa, appunto: che può riempire il cuore di orgoglio, ma che si porta dentro, come suo risvolto necessario, una zona d'ombra: una componente di sofferenza e un sentimento penoso di mancanza (« non... non... mai... mai... »). E che soprattutto richiederà, per il suo compimento, sacrifici quasi rituali e prove supreme. La valenza di un rito sacrificale e propiziatorio — inteso a placare la sorda ostilità dell'ambiente circostante e ad ottenerne i favori — ha infatti il matrimonio con Bianca: almeno nella misura in cui quel matrimonio (cui mastro-don Gesualdo si decide con un atto di sottomissione dopo il crollo del ponte: « Eccomi qua, come volete voi ») sfugge alla norma economica che regola in quella società l'istituto matrimoniale e configura il contratto relativo come uno scambio ineguale (ricchezza produttiva contro un blasone senza sostanza e senza dote).

Analogamente, significato di una sfida e di una 'prova' deci-

⁴ *Mastro-don Gesualdo*, pp. 85-89.

siva, al cui superamento è legato il trionfo o il tracollo del protagonista, ha la grande scena dell'asta per la gabella delle terre comunali⁵: una scena ad alto potenziale realistico, ma ricca ad un tempo di implicazioni simboliche, che vede l'eroe, solo, affrontare, in una sfida solitaria, con caparbia tenacia, l'ostilità universale e gli ostacoli che gli interessi antagonistici coalizzati gli frappongono: gli assalti della forza, dell'astuzia, della frode.

Orbene, una rappresentazione cosiffatta dell'ascesa travagliosa del *self-made-man* (dell'eroe borghese del lavoro, della tenacia e dell'ambizione di successo e di scalata sociale), e soprattutto una cosiffatta strutturazione del racconto inducono nel tessuto realistico primario del romanzo processi di simbolizzazione che impegnano e chiamano in causa alcuni grandi modelli archetipici: primo fra tutti l'archetipo dell'eroe, del quale il racconto ricalca riti iniziatici e articolazioni strutturali: l'umiltà delle origini, la dura disciplina cui occorre sottoporsi per ascendere a posizioni di preminenza, i riti sacrificali, il superamento di aspre prove, la lotta vittoriosa, infine la « fallibilità di fronte al peccato di orgoglio (*hybris*) » e la caduta⁶. Alle due articolazioni terminali dell'archetipo — la *hybris* e la caduta — rinviano le ultime due parti del romanzo: dall'educazione di Isabella nei collegi di lusso, che alimentando nella ragazza ambizioni smodate e frustrazioni, apre una situazione di conflitto col padre e instaura meccanismi di rigetto o di disconoscimento del modello paterno (« Tutto ciò che aveva fatto e faceva per la sua figliola l'allontanava appunto da lui: i denari che aveva speso per farla educare come una signora, le compagne in mezzo alle quali aveva voluto farla crescere, le larghezze e il lusso che seminavano la superbia nel cuore della ragazzina, il nome stesso che le aveva dato maritandosi a una Trao — bel guadagno che ci aveva fatto! — La piccina diceva sempre: — Io sono figlia della Trao. Io mi chiamo Isabella Trao »⁷) al matrimonio di Isabella col duca di Leyra, che avvia la dilapidazione della roba, alla morte desolata dell'eroe nel palazzo ducale di Palermo.

Ma i processi di simbolizzazione investono, al di là delle ma-

⁵ Ivi, parte II, cap. I, pp. 165 segg.

⁶ Cfr. J. L. HENDERSON, *Miti antichi e uomo moderno*, in C. G. JUNG, *L'uomo e i suoi simboli*, Milano, Mondadori, 1981, pp. 367-69.

⁷ *Mastro-don Gesualdo*, p. 279.

crostrutture narrative, delle forme del racconto, anche e soprattutto strati più interni del testo, producendo uno slittamento di registri — dal realistico al simbolico — e, per questa via, uno spostamento nell'ordine dei significati: l'istituzione di un livello di significati più segreti e profondi, che integrano e colmano di senso la rappresentazione del reale. Valga un esempio. La rievocazione 'epica' dell'ascesa travagliosa, che mastro-don Gesualdo compie nel rifugio notturno della Canziria dopo una giornata faticosa, è preceduta dal racconto, appunto, di quella giornata, spesa, senza un attimo di tregua, a correre dai cantieri di lavoro al paese, dal paese ai cantieri, per tenere dietro, con occhio vigile, ai numerosi affari: una rappresentazione densamente realistica — verrebbe voglia di dire max-weberiana, per l'efficace tipizzazione che vi è implicata di una sorta di « spirito del capitalismo » — una rappresentazione densamente realistica delle ragioni e dei meccanismi dell'ascesa della borghesia nella fase dell'accumulazione primitiva, dell'intreccio di laboriosità e di tenacia, di utilitarismo spietato e di etica del lavoro che costituisce la molla di quell'ascesa.

Ma nella sequenza fanno spicco due scene singolari, che pur tessute con una fitta trama di materiali realistici, si caricano di valenze umori e tensioni che trascendono la lettera del testo e addensano sulla vicenda presagi o segni premonitori. Si tratta delle scene che rappresentano il viaggio di mastro-don Gesualdo, nella canicola meridiana, dal frantoio di Giolio al paese e poi dal paese al cantiere⁸ e sulle quali ha svolto acute osservazioni Bigazzi. Leggiamole:

Brontolava ancora allontanandosi all'ambio della mula sotto il sole cocente: un sole che spaccava le pietre adesso, e faceva scoppiettare le stoppie quasi si accendessero. Nel burrone, fra i due monti, sembrava d'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. La stessa mula anelava, tutta sudata, nel salire la via erta. Un povero vecchio che s'incontrò, carico di manipoli, sfinito, si mise a borbottare:

⁸ Ivi, pp. 72-73 e 80-81. Su questi brani, cfr. l'analisi che ne propone R. BIGAZZI, in *Su Verga novelliere*, Pisa, Nistri-Lischi, 1975, pp. 197-99.

— O dove andate vossignoria a quest'ora?... Avete tanti denari, e vi date l'anima al diavolo!

E poco dopo, per il viaggio verso il cantiere.

Pareva di soffocare in quella gola del Petrajo. Le rupi brulle sembravano arroventate. Non un filo di ombra, non un filo di verde, colline su colline, accavallate, nude, arsicce, sassose, sparse di olivi rari e magri, di fichidindia polverosi, la pianura sotto Budarturo come una landa bruciata dal sole, i monti foschi nella caligine, in fondo. Dei corvi si levarono gracchiando da una carogna che appestava il fossato; delle ventate di scirocco bruciavano il viso e mozzavano il respiro; una sete da impazzire, il sole che gli picchiava sulla testa come fosse il martellare dei suoi uomini che lavoravano alla strada del Camemi. Allorché vi giunse invece li trovò tutti quanti sdraiati bocconi nel fossato, di qua e di là, col viso coperto di mosche, e le braccia tese. Un vecchio soltanto spezzava dei sassi, seduto per terra sotto un ombrellaccio, col petto nudo color di rame, sparso di peli bianchi, le braccia scarne, gli stinchi bianchi di polvere, come il viso che pareva una maschera, gli occhi soli che ardevano in quel polverò.

— Bravi! bravi!... Mi piace... La fortuna viene dormendo... Son venuto io a portarvela! [...]

Vedendolo con quella faccia accesa e riarata, bianca di polvere soltanto nel cavo degli occhi e sui capelli; degli occhi come quelli che dà la febbre, e le labbra sottili e pallide; nessuno ardiva rispondergli. Il martellare riprese in coro nell'ampia vallata silenziosa, nel polverio che si levava sulle carni abbronzate, sui cenci svolazzanti, insieme a un ansare secco che accompagnava ogni colpo. I corvi ripassarono gracidando, nel cielo implacabile. Il vecchio allora alzò il viso impolverato a guardarli, con gli occhi infuocati, quasi sapesse cosa volevano e li aspettasse.

In entrambi i casi è la sovrasaturazione del tessuto realistico del quadro a determinare la trasfigurazione e lo slittamento verso esiti simbolici. Il meccanismo attraverso cui si produce un simile risultato è rappresentato da quel procedimento che Giacomo Debenedetti ha chiamato « di accumulazione »⁹ e che consiste « in un succedersi, quasi in un elenco di notazioni, di inquadrature prelevate dal vero e allineate l'una dopo l'altra asindeticamente »; nell'affollarsi insomma degli elementi descrittivi — spesso attraverso il ricorso allo stile no-

⁹ G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1987, pp. 688-89.

minale — che vorrebbero rendere e quasi esaurire tutte le sfaccettature della realtà, e che invece ne determinano una trasposizione simbolica, soprattutto in virtù del senso che all'insieme dell'accumulazione descrittiva fornisce la clausola, la notazione terminale, che funziona come chiave di lettura e « centro prospettico » del quadro. Così, nella prima scena, l'accumulo dei particolari descrittivi (« il paese in cima al colle, arrampicato sui precipizii, disseminato fra rupi enormi, minato da caverne che lo lasciavano come sospeso in aria, ecc. ») dà al paesaggio l'aspetto di visione allucinata, con forti connotazioni oniriche: un paese sospeso nel vuoto, su uno sfondo aspro di rocce e di burroni, inospitale, desertico, spettrale (« le finestre spalancate nell'afa, simili a tanti buchi neri »), vacillante nella calura meridiana come un miraggio. E tutti i suoi elementi connotativi trasmettono immagini di inconsistenza, di mancanza, di instabilità (« minato da caverne », « sospeso in aria », « abbandonato, senza un'ombra », e poi i « buchi neri », le « croci dei campanili vacillanti nel cielo caliginoso »). Insomma, piuttosto uno scenario simbolico, luogo di un'avventura esistenziale insensata, di un viaggio verso la morte, che spazio reale, secondo l'allusiva didascalia offerta dal vecchio viandante dell'ultima notazione della sequenza: « O dove andate vossignoria a quest'ora?... Avete tanti denari, e vi date l'anima al diavolo? ».

E analoga verifica si potrebbe fare per la seconda scena, dove il paesaggio desertico, segnato appena da grame, stentate forme di sopravvivenza, reso per via d'accumulazione descrittiva in stile nominale (« Non un filo di ombra, non un filo di verde, colline su colline, accavallate, nude, arsicce, sassose, sparse di olivi rari e magri, di fichidindia polverose, la pianura sotto Budarturo come una landa bruciata dal sole, i monti foschi nella caligine in fondo ») evoca fantasmi di morte, come dichiara la cifra depositata nell'immagine terminale del quadro: « I corvi ripassarono gracidando, nel cielo implacabile. Il vecchio allora alzò il viso impolverato a guardarli, con gli occhi infuocati, quasi sapesse cosa volevano e li aspettasse ».

A confermare questo slittamento di registri — dal realistico al simbolico — che si opera nelle strutture narrative, sia esposte che profonde, del romanzo, e che si risolve, in definitiva, in una attribuzione di senso alle trame visibili della realtà, in una loro 'interpretazione', interviene un elemento tecnico (di tecnica narrativa) rile-

vante: il gioco dei punti di vista narrativi e il ruolo che ha nel romanzo la voce dell'autore.

È osservazione ormai ricorrente il fatto che nel *Mastro-don Gesualdo* si consuma la crisi del modello oggettivistico-mimetico sperimentato nei *Malavoglia* e che nel secondo romanzo, per dirla con Bigazzi, « il 'narratore' [cioè il narratore interno popolare semi-reale] non occupa molto spazio »¹⁰. Il che non significa che venga meno l'ottica 'dall'interno', la rappresentazione della realtà dal punto di vista dei personaggi in azione, bensì soltanto che a questa si alterna o si sovrappone un'ottica 'dall'esterno', coincidente col punto di vista dell'autore, che interferisce direttamente nella narrazione.

Ebbene, il decollo mitico-simbolico del racconto — in quanto non già mimesi, registrazione in presa diretta degli accadimenti reali, ma loro rappresentazione cifrata, ricodificazione dei segni della realtà secondo un senso 'altro' — il decollo mitico-simbolico si verifica su iniziativa del punto di vista d'autore sia diretto, sia indiretto (come punto di vista dissimulato, ma neanche troppo, in quello del personaggio).

Così nella prima scena — quella del viaggio verso il paese — è certo di mastro-don Gesualdo la visione allucinata del paese sospeso in alto fra rocce cavernose e burroni, e il senso di vertigine che le si accompagna. Ma è dell'autore la voce narrante: il registro linguistico, il tessuto d'immagini, la forma di sensibilità e il livello culturale che a quella visione danno corpo e forma. È il procedimento inverso all'artificio della regressione adottato nei *Malavoglia*: qui, nel *Mastro-don Gesualdo*, è l'autore che presta al personaggio la sua voce, la sua cultura, il suo linguaggio (il paese « minato da caverne che lo lasciavano come sospeso in aria, nerastro, rugginoso »; « le croci dei campanili vacillanti nel cielo caliginoso »); è l'autore che si sostituisce al personaggio, ne interpreta e ne traduce in linguaggio pensieri e sensazioni al fine di attingere, per virtù appunto di elaborazione linguistica, la cifra segreta della realtà, che al personaggio attore invece sfugge.

¹⁰ R. BIGAZZI, *Su Verga...* cit., p. 182. Ma cfr. anche, su questo tema, V. MASIELLO, *La lingua del Verga tra mimesi dialettale e realismo critico*, in *Il caso Verga*, a cura di ASOR ROSA, Palermo, Palumbo, 2^a ed. 1977, e R. LUPERINI, *Verga*, Letteratura italiana Laterza, Bari, Laterza, 1977, p. 89.

In questo modo dai livelli simbolici della scrittura — che finiscono per istituirsi come depositari del significato ultimo del racconto — emergono segni premonitori che proiettano sulla vicenda del *self-made-man*, sin dalla fase ascendente della parabola, l'ombra della sconfitta e della morte.

Si iscrive in questo ordine di significati il destino romanzesco della baronessa Rubiera, che di mastro-don Gesualdo rappresenta il personaggio parallelo e, verrebbe fatto di dire, junghianamente, « l'ombra »: un destino che si compie, significativamente — come in un gioco di specchi a contrasto — proprio nel momento in cui, dopo la prova decisiva dell'asta per l'appalto delle terre comunali, si celebra il riconoscimento mondano del successo di mastro-don Gesualdo, con la folla dei notabili — quelli stessi che avevano disertato il matrimonio di Bianca — che festeggia in casa Trao il battesimo di Isabella.

Il primo ciclo del romanzo — il ciclo 'eroico', dell'ascesa travagliosa — si chiude al quinto capitolo della seconda parte sull'immagine oscena, repellente, incisa con violenza espressionistica, della baronessa accidentata:

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. E come volesse aiutarsi, ancora in quello stato, come cercasse di annaspire colle mani gonfie e grevi, come cercasse di chiamare aiuto, coi suoni inarticolati che s'impastavano nella bava vischiosa¹¹.

In questa informe immagine di sfacelo — di ammasso di carne inerte e disfatta, bavosa e rantolante — che rovescia, come in una sorta di simbolico contrappasso, l'altra, sanguigna e vitale, con la quale il personaggio si era presentato sulla scena mentre « in mezzo a una nuvola di pula, con le braccia nude, la gonnella di cotone rialzata sul fianco [...] accesa in volto »¹² litiga col sensale Pirtuso; in questa immagine di disfacimento dell'antica figura di un'aggressiva

¹¹ *Mastro-don Gesualdo*, p. 268.

¹² *Ivi*, p. 19.

avida esuberante vitalità, una prefigurazione del destino di mastro-don Gesualdo.

A marcare una differenza qualitativa di registri ho spesso parlato di 'slittamento' dall'uno all'altro; e l'espressione potrebbe far pensare a un salto, a un dislivello fra la fondamentale tessitura realistica del racconto e i ricorrenti esiti simbolici. In realtà si tratta di un trapasso, di una trasmutazione di codici che avviene quasi allo stesso livello della scrittura e che ha il suo commutatore nell'oltranza, nell'incupimento del pessimismo sociale e ontologico del Verga, soprattutto nella fase successiva ai *Malavoglia*.

L'universo sociale, sotto l'imperio soffocante della ragione economica, appare sempre più come un universo alienato, stravolto, inautentico, segnato dalla discrepanza tra apparenza e realtà, tra maschera e volto, tra finzione e motivazione reale degli atti, dei gesti, delle parole. Ne emerge uno scenario grottesco, che estrania gli individui e ne segrega la sofferenza in una prigione di solitudine e di silenzio.

Si pensi alla scena d'apertura del romanzo: una scena corale, affollata, confusa, vociante, che tratteggia in iscorcio fondali densi di valore simbolico (la casa fatiscante dei Trao), contesto umano-sociale, personaggi, incisi tutti, questi ultimi, in una particolarità, in un tic, in una smorfia che li identifica e stravolge: don Ferdinando « infagottato in una vecchia palandrana, con un fazzolettaccio legato in testa... gli occhi grigiastri e stralunati che sembravano quelli di un pazzo », « la faccia incartapecorita di asmatico »; Speranza Motta, « verde dalla bile, strizzando il seno vizzo in bocca al lattante, sputando veleno contro i Trao »; le sorelle Margarone « coi riccioli incartati »; il canonico Lupi, « colla malizia che gli rideva negli occhietti di topo » ecc.

Ma il dato più significativo della scena è costituito dal fatto che l'invasione — da parte di questa turba di persone — della casa dei Trao minacciata dall'incendio non ha nulla a che vedere con lo scopo presunto (quello di spegnere l'incendio); la motivazione reale che spinge quella gente a rovistare da ogni parte per gli stanzoni squallidi e vuoti, è una curiosità invadente, indiscreta, pettegola, che la dinamica dei punti di vista 'interni' con cui la sequenza è allestita traduce in un gioco incrociato di volgarità e di malevolenza.

In un contesto cosiffatto, amaro e grottesco, si va ritagliando a

contrasto — per via di accenni, allusioni, segnali oscuri — il chiuso dramma di Bianca: che esplose improvviso, su questo sfondo di curiosità pettegola e vociante, con tutta la sua carica di muto sgo-mento e di terrore: « Allora si aprì l'uscio all'improvviso, e appar-ve donna Bianca, discinta, pallida come una morta, annaspando colle mani convulse, senza profferire parola, fissando sul fratello gli occhi pazzi di terrore e d'angoscia »¹³.

Analogo tenore, analoga struttura e analoghe valenze ha la se- quenza del ricevimento in casa Sganci per la festa del santo patrono: una messinscena corale e animata della società aristocratica, che si risolve in una galleria di ritratti, o meglio di maschere stravolte e gottesche, incise con espressionistica violenza: donna Agrippina Macrì « *monaca di casa*, una ragazza con tanto di baffi, un faccione bruno e bitorzoluto da zoccolante, e due occhioni neri come il peccato che andavano frugando gli uomini »; don Ferdinando, che « allungava il collo verso la Piazza Grande dal cravattono nero, al pari di una tar- taruga, cogli occhietti grigi e stralunati, il mento aguzzo e color di filigine, il gran naso dei Trao palpitante, il codino ricurvo, simile alla coda di un cane, sul bavero bisunto che gli arrivava alle orecchie pelose »¹⁴; il notaio Neri « piccolo, calvo, rotondo... col ventre petulante »¹⁵; il cavaliere Peperito, con « degli occhi di lupo affa- mato sulla faccia magra, folta di barba turchinicia sino agli occhi »¹⁶; donna Fifi Margarone « disseccata e gialla dal lungo celibato, tutta pelosa, con certi denti che sembrava volessero acchiappare un ma- rito a volo, sopraccarica di nastri, di fronzoli e di gale, come un uc- cello raro »¹⁷. Di contro a questa parata di maschere grottesche e vo- cianti, in disparte, silenziosa, estranea, diversa, contratta in un dolore spasmodico, Bianca: « Non diceva nulla, stava a guardare i fuochi, col viso affilato e pallido, come stirato verso l'angolo della bocca, dove erano due pieghe dolorose, gli occhi spalancati e lucenti, quasi umidi. Soltanto la mano colla quale appoggiavasi alla spalliera della seggiola era un po' tremante, e l'altra distesa lungo il fianco si apriva e

¹³ Ivi, p. 11.

¹⁴ Ivi, p. 37.

¹⁵ Ivi, p. 39.

¹⁶ Ivi, p. 40.

¹⁷ Ivi, p. 47.

chiudeva macchinalmente: delle mani scarne e bianche che spasmavano »¹⁸.

In casi come questi la sovrasaturazione della trama realistica del quadro — attraverso la violenza del segno o l'eccesso del colore — produce un effetto di deformazione dell'immagine e di spostamento verso il simbolo della sua cifra. Nel quadro — che impugna il punto di vista dell'autore — finisce per restare implicata certo la realtà, la datità fenomenica, ma insieme e contemporaneamente una sua visione e interpretazione d'ordine ontologico-esistenziale e di natura integralmente pessimistica, rispetto alla quale i dati reali si istituiscono come segni; un'interpretazione e rappresentazione della realtà come *luogo dell'inautentico*, come luogo nel quale la legge dell'utile e la logica degli egoismi spietati insieme si occultano e si tradisce dietro la maschera degli atti, dei gesti, dei riti sociali, e nel quale il destino dei sentimenti autentici, degli affetti disinteressati, delle sofferenze reali è un destino di emarginazione, di estraneità, di silenzio.

Ed è significativo il fatto che in questo universo stravolto e adulterato al pari delle maschere grottesche che lo significano, lo strumento massimo della adulterazione sia la parola, mentre ai sentimenti, agli impulsi dell'amore e del dolore, appartiene il silenzio; e se accade che essi raggiungano la soglia della parola, una disperata sfiducia nella possibilità o nel valore stesso della comunicazione — del rapporto fra gli esseri — li risommerge nel silenzio¹⁹.

Così, mentre le parole normalmente si impiegano per insinuare perfidamente, o per simulare, o per occultare le intenzioni reali, per cui esse significano sempre altro da quello che immediatamente dicono, e si configurano come forma di un rito sociale — quello della comunicazione — che cela sempre una intenzione riposta, un desiderio inespresso, un'insidia; per questa loro stessa natura e funzione esse — le parole — viceversa non bastano mai, o non servono, alla enunciazione della verità, alla manifestazione dei sentimenti e delle pene, a stabilire un ponte, un rapporto autentico fra gli uomini. E Bianca morente, pur protesa in un estremo impulso di confidenza e d'abbandono, non saprà o non potrà trovare la capa-

¹⁸ Ivi, p. 51.

¹⁹ Cfr. V. SPINAZZOLA, *I silenzi di Mastro-don Gesualdo*, in *Verismo e positivismo*, Milano, Garzanti, 1977.

cità di parlare, di aprire il cuore, e si irrigidirà bruscamente in un silenzio disperato e testardo: « Più tardi... vi dirò poi... ora non posso... »²⁰.

Allo stesso modo mastro-don Gesualdo, segregato nel palazzo ducale di Palermo, nell'imminenza della morte tenterà di affidare alla figlia — che rappresenta ormai l'unico legame col mondo — tenterà di affidare alla figlia l'estremo messaggio, e la confessione del segreto che gli brucia nel cuore. Ma scorge negli occhi di Isabella un altro dolore, un altro segreto non detto, e capisce che la barriera delle rispettive solitudini, suggellata dal silenzio, non potrà mai essere superata:

E mentre la guardava, a quel modo, gli parve di scorgere anche lui quell'altro segreto, quell'altro cruccio nascosto, in fondo agli occhi della figliuola. E voleva dirle delle altre cose, voleva farle altre domande, in quel punto, aprirle il cuore come al confessore, e leggerle nel suo. Ma ella chinava il capo, quasi avesse indovinato, colla ruga ostinata dei Trao fra le ciglia, tirandosi indietro, chiudendosi in sé, superba, coi suoi guai e il suo segreto. E lui allora sentì di tornare Motta, com'essa era Trao, diffidente, ostile, di un'altra pasta. Allentò le braccia, e non aggiunse altro²¹.

Il sistema simbolico del *Mastro-don Gesualdo* pare così orientato verso la rappresentazione di un universo umano riarso e desolato, ontologicamente caratterizzato dalla solitudine degli individui e da una condizione di privazione, di estraneazione e di inautenticità. L'autentico (come corrispondenza del sentire e dell'agire, dell'essere e dell'esserci, cioè dell'essere-in-sé e dell'essere-nel-mondo) se c'è, è relegato ai margini delle forme ufficiali ed autorizzate del vivere, nella dimensione del diverso, oppure (Bianca-Isabella) dell'episodio trasgressivo che postula risarcimenti costosi.

Una folla di esistenze inaridite o mancate — comunque destituite di senso — popola il romanzo e gli conferisce un'impronta e una cifra particolare.

Emblematici, da questo punto di vista, don Diego e don Ferdinando Trao, che funzionano nel romanzo come induttori o condensatori di valenze simboliche. L'apparizione dei due fratelli se-

²⁰ *Mastro-don Gesualdo*, p. 385.

²¹ Ivi, pp. 477-78.

gregati nel loro « palazzo nero e triste », stralunati, spettrali, quasi emergenti dal silenzio e dal buio, estranei al presente, chiusi in una loro ossessione antica e insensata (« il privilegio », il « diploma del Re Martino » che sancisce il « diritto di essere seppelliti nelle tombe reali... *una cum regibus* »: un diritto alla morte, valido in morte, negato alla vita), l'apparizione dei due fratelli induce nel romanzo una somma di sollecitazioni e di valenze simboliche che rinviano ai temi della decadenza, della estraneazione, della perdita di senso dell'esistere, della malattia, della morte. Sono, essi, figure di una condizione stranita dell'essere. La loro 'diversità' non è propriamente pazzia nel senso naturalistico dell'espressione; semmai potremmo definirla, con Binswanger, stramberia o « esaltazione fissata »²²: con ciò stesso chiamando in causa fenomenologie ontologico-esistenziali (le forme, appunto, di « esistenza mancata »), non patologie cliniche.

Si riveda — a cogliere dal vivo questo addensarsi di umori e valenze che la loro presenza induce — la scena della loro quotidiana apparizione sul balcone, al tramonto, dopo la partenza di Bianca. I vicini, ogni giorno, alla stessa ora,

solevano vedere don Diego e don Ferdinando Trao, uno dopo l'altro, che facevano capolino a una finestra, guardinghi, volgevano poi un'occhiata a destra, un'altra a sinistra, guardavano in aria, e ritiravano il capo come la lumaca. Dopo qualche minuto infine aprivasi il balcone grande, stridendo, tentennando, a spinte e a riprese, e compariva don Diego, curvo, macilento, col berretto di cotone calcato sino alle orecchie, tossendo, sputando, tenendosi all'inferriata con una mano; e dietro di lui don Ferdinando che portava l'annaffiatoio, giallo, allampanato, un vero fantasma. Don Diego annaffiava, nettava, rimondava i fiori di Bianca; si chinava a raccattare i seccumi e le foglie vizzate; rimescolava la terra con un cocchio; passava in rivista i bocciuoli nuovi, e li covava cogli occhi. Don Ferdinando lo seguiva passo passo, attentissimo; accostava anche lui il viso scialbo a ciascuna pianta, aguzzando il muso, aggrottando le sopracciglia. Poscia appoggiavano i gomiti alla ringhiera, e rimanevano come due galline appollaiate sul medesimo bastone, voltando il capo ora di qua e ora di là [...]. Don Ferdinando stava intento a contare quante persone si vedevano passare attraverso quel pezzetto di strada che intravedevasi laggù,

²² L. BINSWANGER, *Tre forme di esistenza mancata (Esaltazione fissata, stramberia, manierismo)*, Milano, Il Saggiatore, 1964.

fra i tetti delle case che scendevano a frotte per la china del poggio; don Diego dal canto suo seguiva cogli occhi gli ultimi raggi di sole che salivano lentamente verso le alture del Paradiso e di Monte Lauro, e rallegravasi al vederlo scintillare improvvisamente sulle finestre delle casipole che si perdevano già fra i campi, simili a macchie biancastre. Allora sorrideva e appuntava il dito scarso e tremante, spingendo col gomito il fratello, il quale accennava di sì col capo e sorrideva lui pure come un fanciullo²³.

Simulacri 'düreriani' della melanconia (di una disposizione saturnino-melanconica dell'essere) di cui assumono le insegne simboliche — il nero e il triste: la tristezza del portamento e l'atro colore delle vesti — i Trao sono collocati per così dire *in limine*, nel vestibolo dell'edificio romanzesco, a simboleggiare sin dall'esordio un premonimento di perdita e di privazione, di destituzione di senso dell'esistenza²⁴.

Ma si badi: questa destituzione di senso dell'esistenza — che i due fratelli straniti e melanconici portano al massimo di trasparenza e che si fissa per loro e intorno a loro in emblemi di rovina, decadenza, desolazione, morte — questa destituzione di senso dell'esistenza è nel romanzo tema di fondo, strutturale: asse prospettico della vicenda e precipitato ultimo del realismo verghiano, là dove questo sfocia e si trasvalora in una ontologia negativa dell'esistenza. Questa destituzione è cioè condizione dell'essere storicamente determinata (risultato del modello di vita creato dall'ascesa della borghesia) che assurge però nel romanzo a condizione ontologica, universale. Non solo le esistenze umbratili e precarie — come quelle dei fratelli Trao — ne sono segnate; anche le esistenze 'forti', costruite secondo un progetto che impegna fino allo spasimo l'intelligenza e la volontà, ne sono investite e svuotate. Si pensi al bilancio che mastro-don Gesualdo, roso dal cancro, « combattuto, stanco, avvilito », fa della propria vita alla fine del penultimo capitolo del romanzo: un bilancio che emerge dall'io profondo, dalle radici dell'essere, e che si compie perciò nella forma di una visione allucinata nella quale — come in una sorta di tragica *Nekuia* — dal passato

²³ *Mastro-don Gesualdo*, pp. 204-5.

²⁴ Su queste tematiche e sulle loro implicazioni generali, cfr. R. KLIBANSKY, E. PANOFSKY, F. SAXL, *Saturno e la melanconia. Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*, trad. it. Torino, Einaudi, 1983.

affiorano le ombre dei vivi e dei morti a decretare un destino, a sancire un fallimento:

Allora, nella febbre, gli passavano dinanzi agli occhi torbidi Bianca, Diodata, mastro Nunzio, degli altri ancora, un altro se stesso che affaticavasi e s'arrabattava al sole e al vento, tutti col viso arcigno, che gli sputavano in faccia; — Bestia! bestia! Che hai fatto? Ben ti sta!²⁵.

D'altra parte tutto l'ultimo capitolo del romanzo, affidato in gran parte ai meccanismi dell'introspezione psicologica e del monologo interiore (che esprimono inquietudine, rovello, interrogazione turbata sullo scarto fra progetto e risultato), rappresenta la dolorosa presa di coscienza di uno scacco irrisarcibile, della perdita di senso e della conversione catastrofica di un progetto di vita, mentre emergono, dominanti, i grandi temi esistenziali della solitudine, dell'esclusione, della estraneazione, della morte, di cui è metafora e simbolo l'ovattato palazzo ducale di Palermo, dove mastro-don Gesualdo estraneo, « forestiero », passa « i giorni malinconici dietro l'invertiata », « a contare le tegole dirimpetto », con un sentimento d'esilio, con nel cuore la nostalgia disperata delle « strade polverose », dei « campi dorati e verdi », del « cinguettio lungo le siepi », delle « belle mattinate che facevano fumare i solchi »²⁶. È questo il frutto di una vita; questo ha prodotto il travaglio assiduo dietro il miraggio della ricchezza e della scalata sociale. L'epopea del self-made-man si converte in un grande apologo tragico, che propone domande decisive sul senso dell'esistere²⁷.

Ma questo rovesciamento dell'epica borghese del lavoro e della tenacia in un'epica negativa dell'esistenza ha implicazioni e proiezioni di grande rilievo: si testimonia qui, infatti, un'incrinatura non superficiale dei fondamenti di cultura organica, del modello di ragione — positiva, 'scientifica', prammatica — che sorregge la civiltà borghese del positivismo e del realismo: la caduta del valore progettuale

²⁵ *Mastro-don Gesualdo*, p. 435.

²⁶ Ivi, pp. 459-60.

²⁷ Una possibile chiave di lettura di questo 'apologo' e delle sue valenze può essere fornita, credo, dal 'sogno del falegname': l'apologo cinese sul valore non utilitaristico del vivere e sull'adempimento autentico del proprio destino analizzato da MARIE-LUISE VON FRANZ nel saggio *Il processo di individuazione*, in C. G. JUNG, *L'uomo e i suoi simboli* cit., p. 176.

di quel modello di ragione e la sua riduzione a strumento di ricognizione del negativo. Su questa base fermenta un complesso di inquietudini, di domande, di bisogni che dischiudono un'altra e diversa prospettiva intellettuale ed esistenziale; un'altra prospettiva sulla quale il *Mastro-don Gesualdo* — pur profondamente radicato nella cultura e civiltà del naturalismo, ma dislocato ai suoi confini — pro-
tende più di uno sguardo.

MARÍA DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ

TEMPO E LOGICA NEL MASTRO-DON GESUALDO

0. Se è vero che all'altezza di *Eva* la logica probabilistica appare connaturale al concetto verghiano di verità¹, come emerge dalla nota affermazione consegnata nell'introduzione al racconto: «Eccovi una narrazione — sogno o storia poco importa — ma vera, *com'è stata o come potrebbe essere*», occorre tuttavia precisare che poi tale logica venne sostituita da un ben più deciso determinismo allorché nella prefazione edita ai *Malavoglia* si affida all'osservatore la missione di dare una rappresentazione della realtà «com'è stata, o come avrebbe dovuto essere»², dove all'idea del «poter essere» (cioè del possibile come accadimento più probabile) si aggiunge quella del «dover essere» inteso come ferrea «necessità» causale degli eventi, un passaggio esplicitato con tutta chiarezza nella dichiarazione di principi preposta all'*Amante di Gramigna*: «Noi [...] sacrificiamo volentieri l'effetto della catastrofe, del risultato psicologico [...] allo sviluppo logico, necessario di esso, ridotto meno impreveduto, meno drammatico, ma non meno fatale»³, dietro cui sta, come vedremo, il tentativo — certamente più teorico che pratico — di ridurre la funzione del romanziere al compito di collegare logicamente i fatti (che è un principio enunciato dallo Zola nel *Roman expérimental*:

¹ «[dal principio dell'osservazione] scaturisce una visione del fatto letterario che potremmo definire di tipo probabilistico [...] ciò che conta è che l'ipotesi messa in atto dallo scrittore esprima una serie di accadimenti o di personaggi, che non sono reali, sono probabili», A. ASOR ROSA, *Il punto di vista dell'ottica verghiana*, in AA. VV., *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, Roma, Bulzoni, 1975, II, p. 728.

² Ed è da rilevare come questo punto sia rimasto sostanzialmente immutato nelle varie redazioni del testo. A questo proposito, cfr. F. BRANCIFORTI, *La Prefazione dei «Malavoglia»* in «Annali della Fondazione Verga», I (1984), pp. 7-39.

³ Cfr. *Opere di Giovanni Verga*, a cura di G. Tellini, Milano, Mursia, 1988, p. 389. Si farà riferimento ai corsivi dei testi citati, solo quando siano dell'Autore.

« Et, une fois les documents complétés, son roman [...] s'établira de lui même. Le romancier n'aura qu'à distribuer logiquement les faits »).

Secondo tale programma, la storia narrata dovrebbe emergere come un « organismo vivente » sorretto dall'« affinità e coesione di ogni sua parte »⁴, ma, mentre questo effetto pare raggiunto nei *Malavoglia*, il *Mastro-don Gesualdo* ha suscitato dubbi e perplessità proprio quanto alla unità costruttiva dell'insieme.

Basterà ricordare le riserve avanzate a questo proposito dal Momigliano, tali da fargli individuare nello « stento della costruzione e del filo narrativo », il « difetto fondamentale » dell'opera:

Il libro è certo più svelto che *I Malavoglia* ma non tanto che non si senta l'inutilità di certi capitoli o di certe pagine, in cui si svolgono temi collaterali o si variano motivi essenzialmente già esauriti.

Il protagonista qualche volta è più raccontato che rappresentato, continua ad essere introdotto in nuove scene quando queste non lo possono più illuminare sotto altra luce, e non domina tanto la società del romanzo da giustificare sempre il titolo del libro[...] *Mastro-don Gesualdo* ondeggia fra il romanzo personale e il romanzo d'ambiente: di qui derivano le sue sproporzioni e le sue sovrabbondanze (*Giovanni Verga narratore (consensi e dissensi)*, in *Dante Manzoni Verga*, Messina-Firenze, D'Anna, 1944, 1965², pp. 262-274).

Né il capovolgimento delle preferenze estetiche di quel critico da parte di altri lettori — più attenti all'imbricazione del romanzo « psicologico » in quello « d'ambiente » — è servito a risolvere il problema degli scompensi strutturali del *Mastro*, come dimostra l'analisi condotta nel '48 da Giuseppe Petronio, il quale, pur affermando la saldezza costruttiva dell'insieme, rileva il non sempre ben riuscito « intrecciarsi di interessi narrativi e lirici » e la non perfetta sutura delle scene:

Il romanzo è la storia di Mastro-don Gesualdo, una biografia, insomma; ma si guardi come questa storia è concentrata in certi punti essenziali, mentre il resto è lasciato intendere a mezzo, [...] E così tutta la vita dell'eroe fino al momento in cui il libro si apre [...] è condensata nelle poche pagine liriche dei ricordi di lui alla

⁴ *Ibidem*.

Canzìria, e il lento tramonto è condensato anch'esso, cantato più che narrato, nelle ultime pagine, dense di fantasie e di rimpianti. Il romanzo così non si svolge più secondo una linea continua; è piuttosto, come quelli già di Flaubert, una galleria di quadri staccati — l'incendio in casa Trao, la processione a Vizzini, le giornate di mastro don Gesualdo, il matrimonio, il parto, il battesimo e così via dicendo —. E i quadri sono spesso perfetti, ma le suture non sono sempre perspicue, né sempre curate [...] Da ciò le caratteristiche, pregi e difetti, della tecnica sua: quel mescolare più fatti nello stesso capitolo, quel passare all'improvviso, a volte a mezzo un periodo, dall'uno all'altro argomento, quell'affollare fatti su fatti, tanto, si direbbe, per sbrigarsi alla meglio di certe parti necessarie ma integrate e arrivare più presto alla scena in cui potrà abbandonarsi al suo estro (*Lettura di « Mastro-don Gesualdo »*, ora in *Dall'illuminismo al verismo*, Palermo, Manfredi, 1962, pp. 271-273).

Dove emerge l'immagine di un romanzo parzialmente ibrido e discontinuo, nella misura in cui esso sembra progredire per condensazioni liriche o descrittive piuttosto che per una concatenazione narrativa dei fatti, la quale si salva *in extremis* grazie al collegamento tra pochi punti essenziali.

D'altronde non occorre ricordare come il presunto dualismo (stilistico, strutturale ed ideologico) del *Mastro* sia diventato il cavallo di battaglia della critica più recente, intenta a stabilire confronti tra i due grandi romanzi vergghiani sulla base del « canone dell'impersonalità »⁵ o dell'« artificio della regressione »⁶:

La vicenda romanzesca — scrive ad esempio Vittorio Spinazola — appare fortemente preordinata, sin dal punto d'avvio, alla dimostrazione di una tesi: il tramonto o meglio l'inconsistenza della concezione d'una virilità energicamente operosa, volta a porre ogni fatica al servizio dell'istituto familiare, con lo scopo di assicurare il miglior benessere alla discendenza... [Tuttavia] il Verga tende a identificarsi nello smarrimento sempre più cupo di Gesualdo, il quale non sa darsi conto della sua mala fortuna se non in termini di fatalità.

Da ciò deriva l'incertezza strutturale del libro, in cui realismo sociale e psicologico convivono cercando, con successo incompleto,

⁵ Particolarmente significativo a questo proposito il dibattito raccolto nel *Caso Verga*, Palermo, Palumbo, 1972.

⁶ Cfr. G. BALDI, *L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, Napoli, Liguori, 1980.

una dimensione di oggettività in cui fondersi. Da ciò anche la pluralità dei moduli stilistici, tra descrizione analitica e dinamismo narrativo, ripiegamento convulso sui roveli della coscienza e impassibilità dello sguardo portato sulle apparenze dei fatti [...] L'universo romanzesco viene così strutturato dalla concorrenza di due fattori: la deformazione espressiva della realtà sociale, per svelarne la falsità; e la tendenza a partecipare immediatamente le emozioni ineffabili dell'io. (*Verismo e positivismo*, Milano, Garzanti, 1977, pp. 257-258).

Che è una spiegazione volta ad individuare nell'identificazione dello scrittore con la coscienza opaca del personaggio — incapace in ultima analisi di capacitarsi della propria sconfitta — la debolezza connettiva del romanzo, il quale finirebbe così per attribuire la causa di tutti i mali ad un fato ingiusto e aprioristicamente negativo di cui ci si può soltanto lamentare, ma che non è possibile sottoporre ad una critica razionale.

1. Eppure *Mastro-don Gesualdo* offre, ad una rilettura attenta, un canovaccio logico assai più saldo di quello dei *Malavoglia* poiché, mentre nella parabola dei pescatori di Aci Trezza il caso interviene in modo massiccio sotto l'aspetto di ricorrenti disgrazie (per lo più naturali) che aggravano la situazione nei momenti decisivi, quella del *Mastro* si spiega da sola col « negozio sbagliato » del matrimonio disuguale, che, legando senza amore l'antico manovale ad una nobile esangue e già incinta di un altro, comporta conseguenze negative per il protagonista sia sul piano affettivo sia su quello economico, fra cui, fondamentale, la nascita della figlia unica, estranea al padre non solo per l'eredità biologica ma anche per l'educazione signorile che egli stesso decide di darle, la quale, unita ad altri fattori, approderà ad un nuovo matrimonio sbagliato, all'infelicità di tutti, alla rovina, insomma, dei piani gesualdeschi. Senonché, l'errore commesso, appare inoltre a sua volta — ed è la cosa più importante — quanto mai prevedibile e necessario.

Da questo punto di vista, la prima parte del libro non ha altro scopo che di porre le premesse della catastrofe, presentando il matrimonio come il nodo su cui convergono sia gli antefatti innaturali che lo rendono possibile (e primo fra tutti l'infrazione della tradizione patriarcale nel nome dell'« avidità di ricchezze », un'in-

frazione di cui la frase pronunciata da Gesualdo dopo l'ennesimo affare sbagliato del padre: « Ciascuno per casa sua » (p. 104)⁷, è il suggello definitivo), sia le conseguenze che estrinsecheranno la natura autodistruttiva del movente iniziale.

Ora, non v'è dubbio che nel racconto abbondano le scene ed i 'quadretti' d'ambiente, al punto da far prevalere, sulla concatenazione progressiva della narrazione, la disposizione orizzontale degli eventi (per lo più filtrati nei dialoghi sotto forma di notizia⁸, o nei monologhi e nelle descrizioni come un inciso spesso retrospettivo)⁹ uniti da un minimo comun denominatore (i crucci di Gesualdo, l'avidità sfrenata degli abitanti del paese) che li rendono sostanzialmente iterativi, ma le ragioni di questa « anomalia » non andranno cercate a mio avviso né nella debolezza dell'impianto costruttivo né in un presunto compiacimento irrazionalistico dell'autore, bensì nella natura stessa del conflitto che sorregge il tutto.

Sbaglierebbe in questo senso anche chi vedesse nella *fabula* del *Mastro* soltanto una struttura triadica del tipo ascesa-trionfo-caduta dell'eroe, perché sotto questo itinerario — una volta scartato lo schema « picaresco » del primo abbozzo — i fatti descrivono una traiettoria discendente ancor più fatale di quella dei *Malavoglia*, che inizia quando il manovale ormai arricchito pone le basi della sua rovina facendole paradossalmente coincidere con l'espansione del proprio capitale.

Infatti, è su quel combaciare di trionfi economici e di progressiva decadenza per cui ogni passo in avanti rappresenta una perdita, un nuovo guaio, una disgrazia in agguato, che si impernia tutta la struttura del romanzo, sicché l'apparente affollamento di fatti disparati in un medesimo capitolo o in una stessa scena, risponde in realtà

⁷ Per le citazioni dal *Mastro-don Gesualdo* mi rifaccio all'ed. critica a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1978.

⁸ Eccone alcuni esempi: « — Ah! s'è messo anche a fare il negoziante di grano, mastro-don Gesualdo? Non lo fa più il muratore? », cap. II, I, p. 939; « — Sapete quanto ha guadagnato nella fabbrica dei mulini mastro-don Gesualdo — entrò a dire il notaro a mezza voce in aria di mistero. — Una bella somma! Ve lo dico io!... Si è tirato su dal nulla... Me lo ricordo io manovale coi sassi in spalla... [...] Ora ha l'impresa del ponte a Fiumegrande... [...] Dicono che vuol mettersi anche a speculare sulle terre », cap. III, I, p. 953, « E narra com'era arrivata la Compagnia d'Arme, all'improvviso, a quattr'ore di notte. Il Capitano ed altri compagni d'Arme erano in casa di don Gesualdo », Cap. II, II, p. 1042 e così via.

⁹ Paradigmatico a questo riguardo il monologo autobiografico di Gesualdo alla Canziria.

ad un disegno ben preciso: quello di sovrapporre e di intrecciare i vari fili della storia (che sono altrettanti conti in sospeso della contraddittoria logica gesualdesca) al fine di dimostrarne la sostanziale identità funzionale, e di ricondurli alla medesima sorgente distruttiva da cui emanano.

Ecco perché, ad esempio, nel primo capitolo della seconda parte la vittoria di don Gesualdo sui nobili rivali all'asta per le terre comunali viene giustapposta all'annuncio della « rivoluzione » del '21, che rappresenta un primo momento di crisi nel protagonista, costretto a cavalcare la trigre della cospirazione senza ricavarne alcun vantaggio reale; mentre, a sottolinearne il carattere sottilmente minaccioso (poi confermato dalla replica feroce e tutta anti-gesualdesca del '48), i capitoli seguenti faranno coincidere l'episodio « carbonaro » con la morte di don Diego Trao e con il parto inatteso di Bianca, sicché, per quanto questa sezione si chiuda con il trionfo economico di don Gesualdo sui Rubiera grazie ai debiti contratti da don Ninì, esso viene neutralizzato da altrettanti indizi distruttivi che il protagonista riporta in luce con ricorrenti bilanci pessimistici nei quali il denaro presenta sistematicamente il suo risvolto negativo: « Don Gesualdo non voleva darla vinta ai suoi nemici, ma dentro si rodeva, perché davvero non gli servivano gran cosa tutti quei denari spesi [...] E batteva affettuosamente sulla spalla della moglie, amorevole e sorridente, mentre pensava che se i suoi figliuoli avessero avuto la stessa sorte, erano proprio denari buttati via, tante fatiche, i guadagni stessi, sempre con quel bel risultato!... Bel gusto spendere i denari, per non goderne né voi né gli altri! » (p. 183); « Mi sono ammazzato a lavorare... Mi sono ammazzato a far la roba... Ora arrischio anche la pelle, a sentir voi!... E che ne ho avuto, eh? ditelo cvoi!... » (p. 186), e così via.

Che è lo stesso procedimento utilizzato, nella terza parte, quando si narra l'episodio del colera, perché la pausa di benessere a Mangalavite, con un Gesualdo che protegge generosamente i bisognosi, « come un re nel suo regno », appare pure « avvelenata » dai crescenti dissapori coi parenti (« Ma tutto quel bene e quella carità gli tornavano in veleno per l'ostinazione dei parenti che non avevano voluto mettersi sotto le sue ali », p. 298), e minacciata dall'imminente disgrazia della figlia (« Non sapeva di quell'altro dispiacere che doveva procurargli la figliuola, il pover'uomo! », p. 299):

due fenomeni negativi che dopo aver agito sotterraneamente, sfociano da un lato nella morte di mastro Nunzio — in seguito alla quale la sorella Speranza scatena la lite per l'eredità — e dall'altro nell'avventura di Isabella con Corrado La Gurna, da cui nascerà il dissidio insanabile col padre, l'affrettarsi della morte di Bianca ed infine l'infausto matrimonio della giovane con il duca di Leyra.

In effetti, questa parte, che mostra in apertura l'apogeo di don Gesualdo: « adesso che aveva delle pietre al sole e marciava da pari a pari coi meglio del paese » (p. 273), stabilisce fin dalle prime righe un legame di causa-effetto tra la raggiunta posizione del protagonista e le decisioni errate sull'educazione della fanciulla, le quali, come sappiamo e come lo stesso Gesualdo confesserà dopo, contribuiranno in modo decisivo a provocare la catastrofe; al che bisognerebbe aggiungere — ma su ciò dovrò ritornare ancora — che le ambizioni paterne sulla figlia appaiono ormai come un ripiego di fronte al fallimento di tutte le altre aspettative:

L'Isabellina, prima ancora di compiere i cinque anni, fu messa nel Collegio di Maria. Don Gesualdo adesso che aveva delle pietre al sole, e marciava da pari a pari coi meglio del paese, così voleva che marciasse la sua figliuola: imparare le belle maniere, leggere e scrivere, ricamare, il latino dell'Uffizio anche, e ogni cosa come la figlia di un barone tanto più — prosegue infatti il monologo del protagonista — che, grazie a Dio, la dote non le sarebbe mancata, *perché Bianca non prometteva di dargli altri eredi. Essa dopo il parto non s'era più rifatta in salute; anzi deperiva sempre più di giorno in giorno, rosa dal baco che s'era mangiati tutti i Trao, e figliuoli era certo che non ne faceva più. Un vero castigo di Dio. Un affare sbagliato [...] — Nulla, nulla gli aveva fruttato quel matrimonio; né la dote, né il figlio maschio, né l'aiuto del parentado, e neppure ciò che gli dava prima Diodata, un momento di svago, un'ora di buonumore [...] Bianca non ci aveva colpa. Era il sangue della razza che si rifiutava. Le pesche non s'innestano all'olivo [...] Isabella almeno doveva possedere tutto ciò che mancava a lui, essere signora di nome e di fatto* (pp. 273-274).

Sicché, di fronte a questa progressione pessimistica del ragionamento gesualdesco (la cui parte negativa ho isolato col corsivo) in virtù della quale il protagonista finisce collo smentire le liete promesse dell'*incipit*, si potranno nutrire pochi dubbi circa la tecnica narrativa utilizzata dal Verga, la quale, come avvertivo prima, sem-

bra tutta volta a tracciare un grafico discendente, dove non solo ogni trionfo — accennato quasi sempre di sfuggita — s'inserisce in una catena di vecchi e di nuovi guai, ma, progredendo anche per spirali successive, ritorna sempre — come i bilanci dello stesso Gesualdo — sull'errore iniziale: « l'affare sbagliato » del matrimonio, nato a sua volta dalla contraddizione di fondo: il rapporto inverso fra la logica della ricchezza e la logica degli affetti, dell'istituto familiare, della natura.

E non può sfuggire come, nei momenti chiave, il Verga metta una particolare cura nell'esplicitare — seppure in modo indiretto — le connessioni logiche delle decisioni « sbagliate », sì da renderle nel contempo aberranti e necessarie e solo in questo senso fatali.

Si pensi, ad esempio, alla scena notturna alla Canziria, allorché Gesualdo, tenta di giustificare l'abbandono di Diodata e la rinuncia a riconoscere i figli avuti da lei, ricorrendo ad argomenti apparentemente fatalistici ma che in realtà riguardano la necessità, tutta razionale, di ubbidire alle leggi implacabili dell'arricchimento:

Che vuoi? Non si può far sempre quel che si desidera. Non sono più padrone... come quando ero un povero diavolo senza nulla... Ora ci ho tanta roba da lasciare... Non posso andare a cercar gli eredi di qua e di là, per la strada... o negli ospizi dei trovatelli. Vuol dire che i figliuoli che avrò poi, se Dio m'aiuta, saranno nati sotto la buona stella!... (p. 91).

Ma si pensi soprattutto alla ben più minuta analisi cui viene sottoposta la dinamica scatenata dall'educazione signorile di Isabella, che varrà qui la pena di riportare per esteso:

Fra tutte quelle piccine, in tutte le famiglie, succedeva lo stesso diavoletto che mastro-don Gesualdo aveva fatto nascere nei grandi e nel paese. Non si sapeva più chi poteva spendere e chi no. Una gara fra i parenti a buttare il danaro in frascherie, e una confusione generale fra chi era stato sempre in prima fila, e chi veniva dopo. Quelli che non potevano, proprio, o si seccavano a spendere l'osso del collo pel buon piacere di mastro-don Gesualdo, si lasciavano scappare contro di lui certe allusioni e certi motteggi che fermentavano nelle piccole teste delle educande. [...] Ci si accaloravano fin la portinaia, fin le converse che si sentivano umiliate di dover servire senz'altro guadagno anche la figliuola di mastro-don Gesualdo, uno venuto su dal nulla, come loro, arricchito di ieri [...].

Egli trovava la sua figliuola ancora rossa, col petto gonfio di singhiozzi, volgendo il capo timorosa di veder luccicare dietro ogni grata gli occhietti maliziosi delle altre piccine, guardandogli le mani per vedere se davvero erano sporche di calcina, tirandosi indietro istintivamente quando nel baciarla le pungeva colla barba ispida. // *Tale e quale sua madre.* — *Così il pesco non s'innesta all'ulivo.* — *tante punture di spillo; la stessa cattiva sorte che gli aveva attossicato sempre ogni cosa giorno per giorno; la stessa guerra implacabile ch'era stato obbligato a combattere sempre contro tutto e contro tutti; e lo feriva sin lì, nell'amore della sua creatura.* // *Stava zitto, non lagnavasi, perché non era un minchione e non voleva far ridere i nemici; ma intanto gli tornavano in mente le parole di suo padre, gli stessi rancori, le stesse gelosie.* // *Poi rifletteva che ciascuno al mondo cerca il suo interesse, e va per la sua via. Così aveva fatto lui con suo padre, così faceva sua figlia. Così dev'essere. Si metteva il cuore in pace, ma gli restava sempre una spina in cuore.* // *Tutto ciò che aveva fatto e faceva per la sua figliuola l'allontanava appunto da lui: i denari che aveva speso per farla educare come una signora, le compagne in mezzo alle quali aveva voluto farla crescere, le larghezze e il lusso che seminavano la superbia nel cuore della ragazzina, il nome stesso che le aveva dato maritandosi a una Trao — bel guadagno che ci aveva fatto! — La piccina diceva sempre: — Io son figlia della Trao. Io mi chiamo Isabella Trao (pp. 277-279).*

Una pagina davvero significativa della tecnica impiegata dal Verga in tutto il romanzo, perché la protesta viscerale contro « la cattiva sorte » che trasforma 'inspiegabilmente' il bene in male, viene incorniciata dalle ragioni vere (prima introdotte dal narratore, poi riprese e sviluppate dal personaggio per ricondurle ad una legge generale) che stanno dietro ai fatti non voluti.

E si avverta come, sotto la superficie iterativa del lamento e della protesta, il discorso di Gesualdo progredisce logicamente attraverso tappe ben distinte (qui segnate con le doppie sbarre), nel senso di una sempre maggior consapevolezza che pure lascia intatta la « spina » conficcata nel cuore, perché se in un primo momento egli scopre l'analogia fra l'estraneità della figlia e quella della moglie (« Tale quale sua madre ») e, percependola come un'ingiustizia ne dà la colpa alla « cattiva sorte », nell'estendere subito dopo l'analogia al conflitto fra se stesso e il padre, i ruoli si scambiano e la vittima si riscopre carnefice (« Così aveva fatto lui con suo padre, così faceva sua figlia »), col che, sotto il problema generazionale, emer-

ge quello universale della dinamica della « fiumana » il cui carattere necessario (« Così dev'essere ») viene riconosciuto dal protagonista senza esitazioni, finché, nell'ultimo tratto dell'argomentazione, egli stesso, in quanto fedele esecutore delle leggi aberranti del progresso, si riconosce come la causa immediata, seppure parzialmente involontaria, della propria disgrazia (« Tutto ciò che aveva fatto e faceva per la sua figliuola l'allontanava appunto da lui »). Un ragionamento ineccepibile, che nel capitolo seguente assumerà la struttura circolare di un serpente che si morde la coda, in quanto la ricchezza vi appare come l'arma a doppio taglio dai cui vantaggi nasce ogni germe di futura infelicità:

Aveva voluto che la sua figliuola imparasse tutto ciò che insegnavano a scuola, perché era ricca, e un giorno o l'altro avrebbe fatto un matrimonio vantaggioso. Ma appunto perché era ricca tanta gente ci avrebbe fatti su dei disegni (p. 308).

2. Ma se la storia di Mastro-don Gesualdo è tutta giocata su questo paradosso tendente a ribaltare ogni fatto nel suo contrario, e in ultima istanza, il dominio sulla roba nell'incapacità più assoluta per il produttore di ricchezza di controllarne le conseguenze, resta da spiegare la funzione che nel racconto ha « l'ambiente », vale a dire quel mondo apparentemente solo riempitivo di personaggi secondari e di fatti collaterali che, secondo alcuni, non riuscirebbe ad innestarsi in modo organico nella struttura biografica del romanzo.

Ed è qui che acquista tutta la sua pregnanza la parte finale del *Mastro*, perché in essa il destino dei compaesani di Gesualdo si compie obbedendo alla stessa dialettica autodistruttiva che colpisce il protagonista, del quale essi sono, sia nell'insieme sia individualmente, gli antagonisti e la caricatura.

Il punto di sutura fra la biografia e l'epopea negativa della alienazione generale non è però solo analogico. Nella dinamica della « fiumana » che tutti trascina e travolge, Mastro-don Gesualdo Motta ha infatti la funzione primordiale del movente iniziale, cioè di colui che compie la prima mossa che rompe l'equilibrio tradizionale del « ciascuno com'è nato »¹⁰, scatenando così la dinamica dell'invidia e

¹⁰ « — Ah, sei venuto a vedermi? — dirà mastro Nunzio a Gesualdo — Credevi che fossi morto? No, non sono morto. È questa la tua ragazza? Me l'hai portata qui per farmela vedere?... È una signorina, non c'è che dire! Gli hai messo an-

dell'emulazione (« Ora s'è svegliata in tutti quanti la fame di guadagno! », dirà il barone Zacco nel cap. primo della quarta parte, p. 371) volta a sostituire alla fissità della gerarchia patriarcale e nobiliare la forza centrifuga dell'interesse nudo, del sorpassarsi a vicenda, del correre ciecamente in avanti.

Don Gesualdo diventa il centro della vicenda proprio per questo, cioè perché — in un certo senso, come il don Rodrigo dei *Promessi sposi* piuttosto che come i solitari personaggi balzachiani affetti dalla « mania » del denaro — egli porta in sé, per primo o almeno nel grado più alto, il morbo che colpisce tutti (dalla baronessa Rubiera e suo figlio don Ninì, alla sorella Speranza, a Nanni l'Orbo o alla stessa Bianca Trao, col suo matrimonio d'interesse). Tuttavia, essendo tale morbo di natura autodistruttiva, coloro che lo contraggono diventano l'*alter ego* dell'« untore » e quasi una specie di sua proiezione materializzata, sicché, dopo averne accelerato la rovina, cadranno a loro volta sotto la stessa scure (e il caso estremo di tale parabola sarà rappresentato dalla baronessa Rubiera, costretta a subire, in uno stato fisico di assoluta impotenza, i soprusi della nuora avara, che a sua volta è un castigo per don Ninì, prima sperperatore del capitale materno, poi abbruttito dalla medesima sete di guadagno e « minacciato dalla stessa malattia di sua madre », p. 355)¹¹, una dialettica circolare rappresentata con tutta chiarezza nell'episodio della sommossa del '48, dove, tutti i conflitti aperti dal protagonista convergono sulla sua persona, convertendola nel bersaglio privilegiato dei rancori e nel centro nevralgico della vicenda: talché la morte prematura della moglie, provocata dalla debolezza ereditaria e affrettata dalla infelicità e dalla lontananza della figlia, la degradazione dei rapporti con i fratelli, che lo portano in tribunale per togliergli il suo o tirano in ballo il parentado per vivere a sue spese, si associano, per abatterlo, alla ribellione dei figli bastardi,

che un bel nome! Tua madre però si chiamava Rosaria! Lo sai? Scusatemi, nipote mia, se vi ricevo in questo tugurio... Ci son nato, che volete... Spero di morirci... Non ho voluto cambiarlo col palazzo dove pretendeva chiudermi vostro padre... Io sono avvezzo a uscir subito in strada appena alzato... No, no, è meglio pensarci prima. Ciascuno com'è nato », p. 1092.

¹¹ P. 1123. Ma l'idea è resa in modo esemplare dalle parole messe in bocca al barone Zacco: « Vivere per vedersi disfare sotto i propri occhi la roba che s'è fatta!... senza poter dire una parola né muovere un dito... eh?... eh?? Suo figlio è una bestia. La nuora gli conta i bocconi che mangia! », p. 1131.

che la folla gli aizza contro, ed infine alla folla stessa, massima espressione delle contraddizioni gesualdesche nella misura in cui aspira, per mezzo del saccheggio della sua roba, a prenderne il posto.

E se, in questa resa dei conti, il protagonista, pur riconoscendosi come la causa lontana del cattivo esempio (« Bel guadagno che ci abbiamo fatto a cominciare!... Ormai ho capito cos'è: Levati di lì e dammi il fatto tuo! », p. 398), non capisce le pretese dei suoi compaesani, perché nelle loro aspirazioni alla ricchezza essi tralasciano la mediazione del lavoro e della « testa fine » (« — Ah, la mia roba? Voglio vederli! Dopo quarant'anni che ci ho messo a farla... un tarì dopo l'altro!... », p. 415), questa sua resistenza a riconoscere il carattere astratto delle proprie fatiche in quanto pura mediazione dell'accumulazione di ricchezza, nonché la sua ribellione contro l'autonomia disumana della ricchezza stessa che gli impone leggi sempre più dure e più esose, costituisce precisamente la contraddizione di fondo da cui nasce lo spessore tragico della psicologia del protagonista.

Sicché, lungi dal considerare come un limite artistico o ideologico che esso soffra le conseguenze dei suoi fatti senza capacitarsene appieno (e basterà riportare a questo punto uno spezzone della litania di lamentazioni gesualdesche che percorre tutto il libro: « congiuravano tutti quanti contro di lui, per rubargli la figliuola e la roba, come se lui l'avesse rubata agli altri », pp. 343-344; « Ho seminato bene e raccolto male da tutti quanti, vedete! », p. 392; « Ho fatto del bene... Ho dato da campare a tutto il paese... », p. 427, ecc.), occorrerebbe piuttosto dire che tale dolorosa cecità — peraltro intermittente¹² — sia essenziale al fine di sottolineare, attraverso lo sdoppiamento del personaggio in vittima e carnefice (tant'è vero che, alla fine del romanzo, « un altro se stesso » chiederà ragione al Gesualdo *oeconomicus* del suo errore: « Bestia! bestia! Che hai fatto? Ben ti stia! », p. 435) il carattere aberrante della logica da lui stesso innescata, una logica che, subordinando all'interesse le scelte più intime della vita (i rapporti con i parenti di sangue, le proprie nozze, l'educazione della figlia, il matrimonio di questa), non solo

¹² E tra i molti esempi che sarebbe possibile citare, pare particolarmente significativa questa lezione di stoica lucidità impartita alla figlia: « Se tu non avessi nulla, nessuno ti seccherebbe... È un negozio, capisci [...] Vedi come son sciocchi quelli che piangono e si disperano? », p. 1114.

trasforma qualsiasi evento privato (l'amore, la malattia, l'adulterio) in un fenomeno strettamente economico, ma poi, proprio perché « la roba » prende il sopravvento sulla vita, rende inumane — e quindi in ultima istanza antieconomiche — le leggi del denaro.

Così, la protesta ricorrente del protagonista contro l'inutilità dei « denari » che non servono a dare la felicità e neppure a comprarsi la salute, ma pongono le basi dell'inevitabile dissesto, riguarda anche — e indipendentemente dall'intervento di fattori esterni quali la psicologia dei personaggi, i conflitti d'interesse e la « cattiva sorte »¹³ — il carattere autodistruttivo dell'accumulazione capitalistica in quanto tale.

Che è la fase conclusiva del processo alla quale il protagonista approderà con la scelta (tutta economico-sociale) di un genere alto-lucroso, il cui palazzo gigantesco si mangia il capitale e le terre del suocero ad una velocità inversa rispetto a quella impiegata nell'accumularlo¹⁴, ma che, tuttavia, così facendo obbedisce alla legge del « decoro » e del « nome » posta dallo stesso Gesualdo come lo scopo ultimo della sua 'impresa'. Sicché la cinica giustificazione dello sperpero fornita dal duca di Leyra: « Si vede che mio suocero, poveretto, non sa quel che ci vuole a mantenere la figliuola *col decoro del nome che porta...* » (p. 367), non farà che riecheggiare le ragioni avanzate a suo tempo dallo stesso Gesualdo quando decide le sorti della figlia: « Isabella almeno doveva possedere tutto ciò che mancava a lui, essere *signora di nome e di fatto* » (p. 275).

Se, insomma, questo secondo matrimonio « sbagliato » è stato in parte il risultato non previsto dello scandalo nato dall'avventura tra Isabella e il La Gurna che abbassa il 'valore' della sposa (« Bisogna mandare alla fiera la giovenca che si è rotta le corna, e chiudere

¹³ Ma sarebbe più esatto dire che le « passioni » rappresentate nel romanzo verghiano sono di carattere squisitamente economico (l'invidia e l'avidità di ricchezze, da un lato; l'amore e la fedeltà alla tradizione, dall'altro) talché esse intessono un vero e proprio *sistema* deterministico di azioni e reazioni perfettamente funzionale alle leggi astratte dell'economia.

¹⁴ « Lui [...] passava il tempo a contare le tegole dirimpetto, a calcolare, con l'amore e la sollecitudine del suo antico mestiere, quel che erano costate le finestre scolpite, i pilastri massicci, gli scalini di marmo, quei mobili sontuosi, quelle stoffe, quella gente, quei cavalli che mangiavano, e inghiottivano il denaro come la terra inghiottiva la semente, come beveva l'acqua, senza renderlo però, senza dar frutto, sempre più affamati, sempre più divoranti, simile a quel male che gli consumava le viscere », p. 1174.

gli occhi sul prezzo », p. 347) nonché delle pressioni interessate dei falsi consiglieri (« Tutti miravano alla sua roba [...] Talché don Gesualdo, stretto da tutte le parti, tirato pei capelli, si lasciò aprir le vene, e mise il suo nome in lettere di scatola al contratto nuziale » p. 360), non solo tali fattori sono la conseguenza naturale di una lunga catena di cause e di effetti risalente all'arricchimento gesualdesco, ma essi vanno comunque nella stessa direzione tracciata dall'ambizione del protagonista.

Perché infatti, tale ambizione, lungi dall'essere gratuita, viene dettata dalla necessità di rendere transitiva la « roba » per riuscire a dotarla di senso. Il che può avvenire soltanto attraverso il rispecchiamento del proprietario nel benessere altrui:

Sono il bue da lavoro... Se m'ammazzo a lavorare è per voialtri, capite? A me basterebbe un pezzo di pane e formaggio... Vuol dire che ho lavorato per buttare ogni cosa in bocca al lupo... il mio sangue e la mia roba!... (p. 335).

e soprattutto mediante il trasferimento del proprio patrimonio negli eredi onde prolungare lo sfuggente nesso di proprietà in una controfigura genetica capace di riprodurlo *ad infinitum*, che è la ragione ultima della frase prima citata:

Isabella almeno doveva possedere tutto ciò che mancava a lui, essere signora di nome e di fatto.

Due strade impraticabili nella misura in cui parenti ed eredi sono iscritti, quali *alter ego* del padrone, nella stessa circolarità viziosa che lo converte in strumento cieco della ricchezza generata.

In questo senso possiamo dire che la conclusione del romanzo mette a nudo — con la potenza quasi visionaria di una allegoria — la natura paradossale delle sue premesse mediante l'accostamento vertiginoso degli estremi opposti della storia: Gesualdo e il palazzo di Leyra, il momento dell'accumulazione e quello dello sperpero, la concretezza della roba (vista come fertilità della terra assommata alle fatiche costate per comprarla) e la sterilità del lusso che essa è servita a conquistare:

Don Gesualdo pensava intanto quanti bei denari dovevano scorrere per quelle mani; tutta quella gente che mangiava e beveva alle spalle di sua figlia, sulla dote che egli le aveva dato, su l'Alia

e su Donninga, le belle terre che aveva covato cogli occhi tanto tempo, sera e mattina, e misurato col desiderio, e sognato la notte, e acquistato palmo a palmo, giorno per giorno, togliendosi il pane di bocca: le povere terre nude che bisognava arare e seminare; i mulini, le case, i magazzini che aveva fabbricato con tanti stenti, con tanti sacrifici, un sasso dopo l'altro. La Canziria, Mangalavite, la casa, tutto, tutto sarebbe passato per quelle mani (p. 458).

3. La storia di *Mastro-don Gesualdo* è insomma, come quella di Mazzarò — il quale, nell'imminenza della morte, scopre improvvisamente la fragilità semantica della sua visione del mondo, che ha ridotto il significato d'ogni cosa al puro rapporto di possesso — un caso paradigmatico dell'alienazione insita nel meccanismo dell'arricchimento. Ma, se nel racconto rusticano il Verga ricongiunge « il punto di partenza e quello d'arrivo »¹⁵ senza altra mediazione causale o temporale, il capitolo finale del *Mastro* — tutto costruito pure intorno alla lucidità straniante generata dalla morte — ha alle spalle un decorso temporale che segue passo a passo il processo per cui i fatti « si annodano, si intrecciano, maturano, si svolgono nel loro cammino sotterraneo »¹⁶ fino a sfociare nel momento privilegiato del riconoscimento ermeneutico.

Eppure, per quanto il significato del *Mastro*, abbia bisogno di tempo per venire pienamente alla luce, esso, anziché configurarsi come una cronologia lineare che avanzando per concatenazioni successive di fatti sempre nuovi *produce* un evento risolutivo, si manifesterà piuttosto come un tempo gnoseologico di tipo circolare, nella misura in cui la « connessione necessaria » dell'insieme non solo lega un evento all'altro, ma fa sì che — e qui ripeto parole ben note dei *Promessi sposi* — ognuno sia « una conseguenza inevitabile dell'antecedente, e tutti del primo »¹⁷, talché la progressione logica

¹⁵ « Di questo che ti narro oggi ti dirò soltanto il punto di partenza e quello di arrivo, e per te basterà, e un giorno forse basterà per tutti »; v. *L'Amante di Gragnano*, in *Opere di G. Verga*, cit., p. 389.

¹⁶ Ivi.

¹⁷ « La moltitudine aveva voluto far nascere l'abbondanza col saccheggio e con l'incendio; il governo voleva mantenerla con la galera e con la corda. I mezzi erano convenienti tra loro [...]. E poi facile anche vedere e non inutile l'osservare come tra quegli strani provvedimenti ci sia però una connessione necessaria: ognuno era una conseguenza inevitabile dell'antecedente, e tutti del primo, che fissava al pane un prezzo così lontano dal prezzo reale, da quello cioè che sarebbe risultato naturalmente dalla proporzione tra il bisogno e la quantità », *I promessi sposi*, cap. XXVIII.

agisce sotterraneamente all'interno dei quadri e delle scene d'ambiente¹⁸ per portare di colpo al momento retrospettivo della *verità*. Il che rende particolarmente illuminante questo passo della prima Prefazione ai *Malavoglia*, nel cui tratto finale compare una sintesi dello schema costruttivo da me individuato nel *Mastro*:

Il cammino fatale, incessante, spesso faticoso e febbrile che segue l'umanità per raggiungere la conquista del progresso, è grandioso nel suo risultato, visto nell'insieme, da lontano. Nella luce gloriosa che l'accompagna dileguandosi le irrequietudini, le avidità, l'egoismo, tutte le passioni, tutti i vizi che si trasformano in virtù, tutte le debolezze che aiutano l'immane lavoro, *tutte le contraddizioni dal cui attrito sviluppasi la luce della verità*¹⁹.

Ecco perché, man mano che le contraddizioni si acquiscono, il corso degli anni si fa sentire — per elisione dei passaggi intermedi — con sempre maggiore intensità²⁰, quasi a dimostrare che il susseguirsi degli eventi non derivi tanto dalla loro concatenazione progressiva, quanto dalla persistenza degenerativa della loro causa remota, le cui ramificazioni crescono e si estendono col passar degli anni fino a far germogliare il morbo latente *ab initio*. E in questo senso occorre rilevare la disposizione in crescendo degli indizi temporali seminati dal Verga, dapprima come lievi allusioni all'invecchiamento dei personaggi la cui patologia comune tende a renderli uguali:

Nel paese non si parlava d'altro che del matrimonio di don Nini Rubiera. — Un matrimonio di convenienza! — diceva la signora Capitana che parlava sempre in punta di forchetta. *Cogli anni, la Capitana aveva preso anche i vizii del paese*; occupavasi dei fatti

¹⁸ Una tecnica già individuata da Annamaria Andreoli nella sua lettura di alcuni racconti verghiani: « tra i procedimenti di descrizione il Verga sceglie il più dinamico, il più ambiguo. [...] è possibile rilevare che nella sezione descrittiva il narratore non trasalica di infiltrare componenti di trasformazione », cfr. *Verga e il racconto gnoseologico*, in « *Lingua e Stile* », 2 (1974), pp. 344.

¹⁹ Cfr. F. BRANCIFORTI, *La prefazione dei « Malavoglia »*, cit., p. 15.

²⁰ In questo senso andrebbe corretta l'osservazione di G. Petronio: « il lettore di Verga, se vuole intendere in modo preciso gl'intervalli di tempo che intercorrono tra i fatti narrati, ha da stare bene attento a cogliere le notazioni avare che lo scrittore gli dà qualche volta, perché può accadere che tra un capitolo e l'altro passino, senza che nessuno ci avverta, chi lo sa quanti anni, e che un grande lasso di tempo sia condensato in pochissime pagine », (*op. cit.*, pp. 268-269). Non solo perché i salti temporali, riguardanti fondamentalmente la crescita di Isabella, si concentrano nella parte finale del romanzo, ma perché l'omissione degli intervalli serve precisamente a rafforzare l'effetto del passaggio del tempo.

altrui ora che non aveva da nascondere dei propri (Parte II, cap. I, p. 280).

poi come una veduta panoramica filtrata attraverso lo sguardo straniente (perché in contrasto con i ricordi abbelliti dell'infanzia) di Isabella al suo ritorno dal collegio:

Indi vennero le visite ai parenti. Bianca era tornata in forze per portare in trionfo la sua figliuola, in casa Sganci, in casa Limòli, da per tutto dove era stata bambinetta, prima d'entrare in collegio, ora già fatta grande [...] Tutti si affacciavano per vederla passare. La zia Sganci, *divenuta sorda e cieca*, le tastò il viso per riconoscerla [...]

Una cosa che stringeva il cuore. Una rovina ed un'angustia che umiliavano le memorie ambiziose, le fantasie romantiche nate nelle confidenze immaginarie colle amiche del collegio [...]. Il lusso meschino della zia Sganci, la sua casa medesima fredda e malinconica, il palazzo cadente dei Trao che aveva spesso rammentato laggiù con infantile orgoglio, *tutto adesso impicciolivasi, diventava nero, povero triste*. Lì, dirimpetto, era la terrazza dei Margarone, che tante volte aveva rammentato vasta, inondata di sole, tutta fiorita, piena di ragazze allegre che la sbalordivano allora, bambina, collo sfoggio dei loro abiti vistosi. Com'era stretta e squallida invece, con quell'alto muro lebbroso che l'aduggiava! e *com'era divenuta vecchia donna Giovannina, che rivedeva seduta in mezzo ai vasi di fiori polverosi, facendo la calza, vestita di nero, enorme!* In fondo al vicololetto rannicchiavasi la casuccia del nonno Motta. Allorché il babbo ve la condusse trovarono la zia Speranza che filava, *canuta, colle grinze arcigne* [...]. Mastro Nunzio gemeva in letto *coi reumatismi, sotto una coperta sudicia* (ivi, pp. 297-278).

Infine come un'impietosa carrellata che durante la visita al paese del duca di Leyra, passa in rassegna i personaggi assiepati per l'occasione nel Caffé dei Nobili:

Verso la Pasqua giunse in paese il duca di Leyra, col pretesto di dar sesto ai suoi affari da quelle parti [...] Il giorno della processione del Cristo risuscitato cui il Caffé dei Nobili pieno zeppo di signore. Le Zacco con certi cappellini che facevano male agli occhi; la signora Capitana stecchita nel suo eterno lutto che la ringiovaniva, e la faceva chiamare ancora la bella vedovella — *da dieci anni, dacché era morto suo marito*. — Le Margarone in gran gala, verdi, rosse, gialle, svolazzanti di piume, di nastri, *di ricciolini diventati neri col tempo, grasse da scoppiare, color di mattone in*

viso. Tutte che cicalavano, e si davano un gran da fare per dar nell'occhio ai signori forestieri. [...]

[...] Don Ninì Rubiera, da lontano, col cappello in cima al bastone appoggiato alla spalla, si morsicava le labbra dal dispetto, pensando a quel che era toccato a lui invece, donna Giuseppina Alòsi in moglie, una mandra di figliuoli, la lite per la casa che mastro-don Gesualdo voleva acchiapparsi col pretesto del debito, *dopo tanto tempo...* La moglie nel vederlo così stralunato, cogli occhi fissi addosso a sua cugina, gli piantò una gomitata aguzza nelle costole.

— Quando volete finirla?... È uno scandalo!... I vostri figliuoli stessi che vi osservano! Vergogna!

— Ma sei pazza? — rispose lui. — Diavolo! Ho altro pel capo adesso! — *Non vedi che ha già i capelli bianchi? ch'è una mummia?...* Sei pazza?

Egli pure era invecchiato, floscio, calvo, panciuto, acceso in viso, colle gote e il naso ricamati di filamenti sanguigni che lo minacciavano della stessa malattia di sua madre. (Parte terza, cap. IV, pp. 352-353).

Dove, non solo la vecchiezza ha fatto strage nei personaggi, trasformandoli in caricature di se stessi, o in una vera e propria rovina umana, ma ha colpito in modo atroce la coppia Bianca-don Ninì coi cui amori clandestini — scoperti a causa del fuoco scoppiato nel palazzo Trao — il romanzo aveva preso l'avvio. Sicché le loro immagini deformate dal tempo e rese reciprocamente estranee, riportano la storia alle sue origini ripercorrendola a ritroso, onde sottolineare — a partire dall'inutilità del risultato raggiunto — il carattere mostruoso della prima infrazione alla legge degli affetti:

Ora si guardavano come due estranei, lui e Bianca, indifferenti, ciascuno coi suoi guai e i suoi interessi pel capo. Anche le male lingue, *dopo tanto tempo*, avevano dimenticato le chiacchiere corse sui due cugini (ivi).

Così, la struttura chiusa tipicamente verghiana appare costruita su due tendenze opposte — quella della progressione lineare delle cause e degli effetti e quella della forza centripeta che, sull'asse della contiguità analogica, dispone circolarmente i fatti attorno al loro foco comune. In questo modo, potremmo affermare che nel racconto del Verga il tempo assume — in quanto processo degenerativo della causa iniziale — le funzioni della logica, mentre la logica stessa si

temporalizza mascherando i nessi causali sotto l'aspetto di un processo biologico.

E questa perfetta fusione della logica e del tempo che estrae dallo schema provvidenziale manzoniano, insieme al momento della palingenesi, ogni residuo di libertà, pare la sola via praticabile per quell'« arte dell'avvenire » che, nella lettera al Farina, il Verga contrapponeva agli studi « scientifici » del racconto verista, quando asseriva di aspirare a rendere « misterioso » il processo logico delle passioni, e quindi occulta la « lente dello scrittore », al fine di riprodurre la vita nella sua stessa apparenza naturale:

Intanto io credo che il trionfo del romanzo, la più completa e la più umana delle opere d'arte, si raggiungerà allorché l'affinità e la coesione di ogni sua parte sarà così completa che il processo della creazione rimarrà un mistero, come lo svolgersi delle passioni umane; e che l'armonia delle sue forme sarà così perfetta, la sincerità della sua realtà così evidente, il suo modo e la sua ragione di essere così necessarie, che la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile, e il romanzo avrà l'impronta dell'avvenimento reale, e l'opera d'arte sembrerà *essersi fatta da sé, aver maturato ed esser sorta come un fatto naturale* [...]; ch'essa stia per ragion propria, *pel solo fatto che è come dev'essere* (*Opere di G. Verga*, cit., pp. 389-90; il primo corsivo è dell'A.).

Sicché tra *I Malavoglia* (dove non solo la « malasorte » assolve ancora un ruolo importante, ma l'azione si svolge secondo lo schema drammatico — rappresentato dal conflitto fra il vecchio e il giovane 'Ntoni — della resistenza contro il tempo) e il *Mastro-don Gesualdo* (che, proprio perché raffigura una realtà ormai totalitariamente asservita alla legge del guadagno, elimina dalla propria struttura il caso e gli antagonismi drammatici) si avverte, indipendentemente dall'accentuarsi del pessimismo dell'autore, una più decisa costruzione logica, o se vogliamo, l'iscrizione del « senso della fine »²¹ nell'intreccio, nonché l'interiorizzazione del conflitto nella coscienza dilaniata dal personaggio centrale²². Così, mentre il tempo irrom-

²¹ F. KERMODE, *The Sense of and Ending. Studies in the Theory of Fiction*, London, Oxford, New York, Oxford University Press, 1966, trad. it., *Il senso della fine*, Roma, Lerici, 1978.

²² Ciò spiegherebbe, a mio avviso, l'apparente contraddizione tra l'accentuarsi dell'« immedesimazione » introspettiva nel punto di vista (alienato) del personaggio (spesso interpretata dalla critica come un arretramento rispetto al « canone dell'im-

peva nel mondo statico dei *Malavoglia* e vi restava insediato sotto forma di vagabondaggio (Lia e 'Ntoni — « Anche dei Malavoglia ce n'erano due vagabondi », — sono appunto il residuo negativo che la ricostruita « casa del nespolo » non riesce ad assorbire), nel *Gesualdo*, nato come rappresentazione di uno stadio storico successivo a quello dell'unificazione italiana²³, diventa la mediazione del processo logico già in atto, un agente cioè del suo sviluppo « naturale » che — ricuperando, seppure in senso deterministico e con una ben più consistente *durata*, la struttura 'ironica' del romanzo manzoniano — fa emergere e materializzarsi la logica — assurda, ma ferrea, dell'alienazione²⁴.

personalità » e persino — così G. GUGLIELMI in *Ironia e negazione*, Torino, Einaudi, 1974, p. 126 — come un involuzione « manzoniana » del linguaggio), e la configurazione deterministica del romanzo. Infatti, tale 'doppiezza' era già insita nell'« artificio della regressione » praticato dal Verga nei *Malavoglia* o in *Rosso Malpelo*, un artificio che R. Luperini ha esteso alla struttura formale del racconto in quanto « da un lato esprime una negazione della realtà, dall'altro lato una accettazione di essa (cioè una negazione della negazione) », in *Verga e le strutture narrative del realismo*, Padova, Liviana, 1976, p. 104.

²³ E mi pare, a questo proposito, che non si sia insistito abbastanza sul rapporto di inclusione che il *Mastro-don Gesualdo* mantiene con *I Malavoglia*, a cominciare dalla storia di Mastro Nunzio, che nel monologo gesualdesco alla Canziria riproduce — quale antefatto poi onnipresente nel racconto — la sconfitta di padron 'Ntoni di fronte ai sogni di ricchezza del più giovane. Così il programma utopistico di 'Ntoni: « Voglio farla ricca, mia madre! ecco cosa voglio. Adesso ci arrabbattiamo colla casa e colla dote della Mena; poi crescerà Lia, e un po' che le annate andranno scarse staremo sempre nella miseria. Non voglio più farla questa vita. Voglio cambiar stato, io e tutti voi », si avvera nell'impresa — nata dalla stessa situazione senza uscita — di mastro Gesualdo: « Ne aveva portate delle pietre sulle spalle, prima di fabbricare quel magazzino! E ne aveva passati dei giorni senza pane, prima di possedere tutta quella roba! [...] Mastro Nunzio allora suonava il deprofundis sulla schiena del figlio, colla fucina stessa della soma... Erano dieci o dodici tari che gli cascavano di tasca ogni asino morto al poveruomo! — Carico di famiglia! Santo che gli faceva mangiare i gomiti sin d'allora; Speranza che cominciava a voler marito; la mamma con le febbri, tredici mesi dell'anno!... » (pp. 85-86).

²⁴ Tale interpretazione esclude quindi l'ipotesi di un'involuzione — sia sul piano stilistico sia su quello ideologico — della poetica verghiana, almeno all'altezza del *Mastro-don Gesualdo*.