

MARIA LUISA PATRUNO

IMPERSONALITÀ E GIUDIZIO NELLE STRUTTURE
NARRATIVE DEL *MASTRO-DON GESUALDO*

Nel *Mastro-don Gesualdo*, secondo romanzo del progettato ciclo narrativo (la *Marea*), Verga espone una vicenda esemplare. Nella lettera-programma, indirizzata a Salvatore Paola Verdura (Milano, 21 aprile 1878), lo scrittore si propone di ricostruire i diversi stadi della 'lotta per la vita'; e colloca il *Mastro-don Gesualdo* fra *Padron 'Ntoni* e *L'uomo di lusso*. Lo inserisce fra i due momenti estremi della 'fiumana del progresso': fra quello limitato alla acquisizione delle necessità primarie e quello segnato dalle 'ideali avidità'. Un passaggio obbligato di questo percorso è costituito dall'affannoso accumulo della roba, dalle 'avidità basse', e dalle 'vanità' di Mastro-don Gesualdo, 'rappresentante della vita di provincia'.

Verga si appresta a rappresentare il quadro delle tensioni sociali con «la schietta ed evidente manifestazione dell'osservazione coscienziosa»¹. Ma nello schema, disegnato attraverso gli stadi del bisogno, dell'avidità, dell'ambizione, non si limita a indicare la casistica. Intende rappresentare la 'fantasmagoria della lotta' per il benessere, vale a dire lo spettacolo di passioni, di interessi, concatenati e incalzanti, che colpiscono l'osservazione e coinvolgono anche la riflessione del narratore coscienzioso. Nella prefazione ai *Malavoglia* (Milano, 19 gennaio 1881) infatti si chiarisce la natura dell'interesse verghiano. Il narratore guarda all'immane 'lavorio universale' del progresso da una duplice angolazione.

Considerato a distanza, nel suo insieme «Il cammino fatale, incessante, spesso faticoso e febbrile che segue l'umanità per raggiungere la conquista del progresso, è grandioso nel suo risultato [...]»².

¹ In G. VERGA, *Lettere sparse*, a c. di Finocchiaro Chimiri, Roma, Bulzoni, 1979, p. 80.

² G. VERGA, Prefazione a *I Malavoglia*, con Introduzione di C. Riccardi, Mi-

Tutto si giustifica, tutto appare 'legittimato': avidità, passioni, egoismo e vizi. A tal punto che non ci si sofferma ad indagare sui prezzi, sui limiti, di questa incessante attività. Ma all'osservatore che, pur travolto dalla fiumana, si trae 'fuori del campo della lotta' e distoglie lo sguardo dai risultati, tocca vedere una realtà meno grandiosa e più inquietante. Visti da vicino, gli attori dell'ascesa sociale sono 'vinti' e non vincitori; sono definiti protagonisti dell'oggi, destinati ad essere « sorpassati domani »³. Verga aggiunge di voler studiare 'senza passione' e senza giudizio il campo dell'umana competizione. Infatti adotta il registro della rappresentazione oggettiva, senza interferire dall'esterno, ma riproducendo 'coi colori adatti' il congegno delle passioni, il linguaggio, i livelli mentali di ogni ambiente, di ogni ceto. « Perché la riproduzione artistica di cotesti quadri sia esatta, bisognerà seguire scrupolosamente le norme di questa analisi; esser sinceri per dimostrare la verità, giacché la forma è così inerente al soggetto, quanto ogni parte del soggetto stesso è necessaria alla spiegazione dell'argomento generale »⁴.

L'assunzione del punto di vista, interno all'ambiente, sottende in realtà una convinzione: che il cammino febbrile dell'umanità sia 'fatale' e 'incessante'; che il movente economico segua 'il suo moto ascendente' e coinvolga tutte le classi sociali. Perciò, di questo meccanismo, regolato da leggi ferree, l'osservatore, posto a distanza ravvicinata, ritrae il congegno implacabile, la forza costruttiva e distruttiva, percepisce la cadenza, ascendente, declinante. La vicenda di Mastro-don Gesualdo è una storia esemplare, « preordinata alla dimostrazione di una tesi »⁵. L'ascesa spregiudicata del 'nuovo arricchito', esemplata sul ritmo di quella universale bramosia economica, è in realtà, nell'ottica verghiana, un dramma sociale: ha l'andamento di una parabola, presuppone una caduta. Ascesa e declino sono le direttrici obbligate del destino sociale di Gesualdo Motta. Verga è convinto che accettare le leggi dell'utile e della compe-

lano, Mondadori, 1984, p. 4. In proposito, cfr. A. ASOR ROSA, *Il punto di vista dell'ottica verghiana*, in *Letteratura e critica. Studi in onore di N. Sapegno*, Roma, Bulzoni, 1975.

³ Ivi, p. 5.

⁴ Ivi, p. 4.

⁵ V. SPINAZZOLA, *I silenzi di « Mastro-don Gesualdo »*, in *Verismo e positivismo*, Milano, Garzanti, 1977, p. 257. Cfr., inoltre, la puntuale ricognizione delle interpretazioni della critica svolta da M. PALADINI MUSITELLI, *Verga*, Lecce, Milella, 1984.

tizione, del miglioramento e della lotta concorrenziale, implichi la perdita dei valori morali ed affettivi dell'individuo⁶.

Infatti, nella prefazione ai *Malavoglia*, puntando il fuoco dell'interesse narrativo sul tema del progresso e assumendo quest'ultimo come fine onnicomprensivo dell'attività umana (« Ogni movente di cotesto lavoro universale, dalla ricerca del benessere materiale alle più elevate ambizioni, è legittimato dal solo fatto della sua opportunità a raggiungere lo scopo del movimento incessante; [...] »⁷), Verga introduce elementi di giudizio, e di problematicità. Al benessere abbinava l' 'irrequietudine', la 'perturbazione', 'la vaga bramosia dell'ignoto': aggiunge passioni in eccesso, disordine. Considera il meccanismo delle passioni e l'avidità di ricchezze, che si incarna nel 'tipo borghese' di Gesualdo, come spie dell'aggressività, che disumanizza il mondo dominato dal movente utilitaristico.

Pertanto, nel secondo romanzo del ciclo l'accumulo della roba, l'avidità di guadagno del nuovo imprenditore, sono ritratti come simboli di un egoismo, destinato alla perdita degli affetti privati e della solidarietà sociale. Sono considerati aspetti di un protagonismo condannato alla solitudine. L'isolamento, infatti, è il risvolto morale della condizione di Mastro-don Gesualdo. L'ottica impersonale dell'Autore, proprio per il fatto di ritrarre la logica utilitaria del protagonista, di conferire il massimo rilievo alla ragione spregiudicata del vincitore, ne sorprende le perplessità, l'amarezza e lo scetticismo; e ripropone la sfiduciata accettazione di regole che non appagano.

Evidenziando il punto di vista di Mastro-don Gesualdo con l'uso del discorso indiretto libero⁸, il narratore mette a nudo un groviglio di sentimenti, di orgoglio e di scontentezza: da questi è possibile ricavare la duplicità di una condizione, in cui si compenetrano ascesa e declino, conquista e perdita. In questa luce la vicenda di Mastro-don Gesualdo è la storia di una conciliazione impossibile: tra economia e morale, tra utile e pienezza interiore.

⁶ A riguardo, cfr. le considerazioni svolte da R. LUPERINI, *Pessimismo e Verismo in G. Verga*, Padova, Liviana, 1968; e da V. MASIELLO, *Istantanea verghiana*, in *I miti e la storia*, Napoli, Liguori, 1984, pp. 71-81.

⁷ G. VERGA, Prefazione a *I Malavoglia*, cit., p. 4.

⁸ Cfr. in merito a questo aspetto gli studi di G. HERCZEG, *Lo stile indiretto libero in italiano*, Firenze, Olschki, 1963; e di V. MASIELLO, *La lingua del Verga tra mimesi dialettale e realismo critico*, in AA.VV., *Il caso Verga*, Palermo, Palumbo, 1972, ora in *I miti e la storia*, cit., pp. 83-99.

Nel capitolo IV della parte prima il monologo interiore del protagonista, intessuto di infiniti narrativi, di frasi nominali, di esclamazioni, e di proposizioni ellittiche, più che la rievocazione delle tappe di un'ascesa faticosa, mette a nudo la trama emotiva della riflessione. I fatti sono rivissuti dal personaggio attraverso il peso delle rinunce, attraverso le recriminazioni, i timori, che accompagnano la ricerca febbrile del benessere.

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; [...]. — 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...⁹.

Si confronti, a questo proposito, un brano del monologo di Mazzarò, protagonista de *La roba*, nel quale si fondono difficoltà e intraprendenza, rinunce e ambizione. Sforzo fisico e lungimiranza.

Tutta quella roba se l'era fatta, colle sue mani e colla sua testa, col non dormire la notte, col prendere la febbre dal batticuore o dalla malaria, coll'affaticarsi dall'alba a sera, e andare in giro, sotto il sole e sotto la pioggia, col logorare i suoi stivali e le sue mule — egli solo non si logorava, pensando alla sua roba, ch'era tutto quello ch'ei avesse al mondo; perché non aveva né figli, né nipoti, né parenti; non aveva altro che la sua roba. Quando uno è fatto così, vuol dire che è fatto per la roba¹⁰.

Nel soliloquio di Mastro-don Gesualdo l'orgoglio dell'ascesa,

⁹ G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, ed. critica a c. di C. Riccardi, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Il Saggiatore, 1979, pp. 87-88.

¹⁰ G. VERGA, *La roba (Novelle rusticane)*, in G. VERGA, *Tutte le novelle*, con Introduzione di C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1983, p. 265. Cfr. le analisi della novella proposte da R. BIGAZZI, *Su Verga novelliere*, Pisa, Nistri Lischi, 1975; da G. BARBERI SQUAROTTI, *Tra fiaba e tragedia: «La roba»*, in «Sigma», X, 1977, nn. 1-2; e da G. BALDI, *L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, Napoli, Liguori, 1980.

la certezza nelle proprie capacità, non sono separabili dall'ansia, dalla consapevolezza dell'ostilità, delle reazioni di malcontento degli avversari. Nel momento in cui egli accetta (condividendole) le regole dell'ambiente, le norme inflessibili della competizione, emerge una desolante convinzione: l'integrazione comporta emarginazione, solitudine. Affettiva e sociale. Privata e pubblica.

La struttura narrativa si complica, e si arricchisce, attraverso l'adozione di moduli stilistici differenziati. E sperimentati nella narrativa anteriore¹¹. Accanto al monologo interiore, reso con il discorso indiretto libero (utile a ritrarre il dramma personale e ad amplificarlo), si colloca, infatti, la rappresentazione diretta dell'ambiente e della collettività. Riservandosi, a tratti, uno spazio di intervento, una presenza polemica (si pensi ai ritratti impietosi e parodistici di alcuni personaggi), Verga fa uso del discorso diretto e di lunghe parti dialogate, sostenute da brevi didascalie di sutura. Le vicende, pertanto, si sviluppano essenzialmente attraverso i giudizi, e le valutazioni malevole, interessate, del coro di personaggi secondari. Si pensi a momenti chiave, quali l'incendio in casa Trao (cap. I), la visita di don Diego Trao alla baronessa Rubiera (cap. II), il matrimonio di Gesualdo e di Bianca (cap. VII), tutti contenuti nella prima parte; si consideri, ancora, l'animata contesa per l'asta delle terre comunali (cap. I), o la contrastata relazione fra Ninì Rubiera e Aglae (cap. IV e V) nella seconda parte.

Poiché sono riferiti, e per così dire filtrati, dal livello mentale desunto dall'ambiente, gli episodi della complessa trama non sembrano riportati con lo scopo di informare, di far procedere la narrazione secondo la successione spazio temporale. Non sono unicamente i dati di una cronaca scarna, e imparziale. Sono gli elementi di un'ottica orientata. E tutti collidono con la vicenda di Gesualdo Motta. Tutti intersecano la sua ascesa spregiudicata, ostinata. Il ricorso al dialogo, all'interscambio delle opinioni, non è finalizzato al puro resoconto. Si potrebbe affermare che la trama proceda al servizio di una tesi: che l'oggettività nasconda un implicito criticismo. Una pru-

¹¹ In particolare, sulle due stesure del *Mastro-don Gesualdo*, cfr. le analisi di F. BRANCIFORTI, *L'autografo dell'ultimo capitolo del «Mastro don Gesualdo»* in AA.VV., *Studi vergbiani*, Palermo, Mazzone ed., 1976; e di C. RICCARDI, *I tempi dell'elaborazione del «Mastro-don Gesualdo»*, in G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, ed. cit., pp. XI-XXXII.

dente distanza, infatti, separa il narratore silenzioso da tutti gli attori, protagonisti e comprimari, della competizione economica.

Attraverso i dialoghi e le allusioni, i pettegolezzi o le affermazioni risentite, il narratore congela le scelte di Mastro-don Gesualdo (il matrimonio con l'aristocratica decaduta, l'abbandono di Diodata e dei figli illegittimi, la partecipazione all'asta delle terre comunali, l'educazione della figlia presunta, e inoltre la partecipazione opportunistica ai fermenti clandestini della carboneria locale), vale a dire i progetti, dettati dal criterio dell'utile e dell'ambizione, in una dimensione di riprovazione, di solitudine (dissenso) sociale.

Collocato fra integrazione ed emarginazione, il destino del vincitore sembra rispondere ad un fine perverso, paradossale. Il benessere implica prezzi, rinunce. Il progresso impone limitazioni.

Sottoposto al fuoco dell'oggettivismo implacabile, il racconto risulta costruito da un narratore poco indulgente. Non disposto a prendere partito per alcun personaggio; ma deciso a porre in risalto, con la tecnica della contrapposizione, la logica competitiva come disvalore alienante. Mastro-don Gesualdo e l'ambiente esprimono mentalità omologhe, che perciò si scontrano e si respingono. Sono i soggetti della ragione utilitaristica, agiscono all'interno dello stesso meccanismo, competitivo e sopraffattore. L'attrito fra individuo e ambiente è la tensione permanente, interna ad un codice, ad una realtà presupposta come immutabile. Attraverso l'ottica deformante della comunità Mastro-don Gesualdo paga il tributo a quel conformismo, sconta l'accettazione di quelle leggi, che finiscono per emarginarlo come un intruso. La sua vicenda è intessuta di ripulse e di opposizioni. Aristocratici, borghesi e popolani, familiari e parenti acquisiti, perché soggetti al medesimo criterio, tendono a respingere e ad isolare l'ostinato aspirante al benessere e al prestigio sociale.

Nel capitolo V della parte prima l'episodio del crollo del ponte a Fiumegrande apre uno squarcio significativo sull'antagonismo che incrina i rapporti fra padre e figlio. Mastro Nunzio si sente esautorato dalle iniziative spregiudicate, dal decisionismo di Gesualdo, e rivendica a sé il merito del suo successo e della sua posizione. Il dialogo concitato fra i due evidenzia la rivalità, la frattura; evidenzia la tensione affettiva che si sgretola, stravolta dall'interesse e dall'egoismo. Così Verga ritrae la scena della lite.

Mastro Nunzio, appoggiato allo stipite dell'uscio, stava masticando da un po' la sua idea, fra le gengive sdentate. Infine la buttò fuori, rivolgendosi verso il figliuolo all'improvviso:

— E sai cos'ho da dirti? Che non ne voglio più sapere di questo ponte della disgrazia! Piuttosto faremo un mulino, coi materiali che riesciremo a mettere in salvo... Un affare sicuro quello...

— Un'altra adesso! — saltò su Gesualdo. — Siete ammattito davvero? E la cauzione? Volete che ci perda anche quella? Se lasciassi fare a voi!... Quando presi a fabbricare dei mulini, mi toccava sentire che era la rovina... [...].

La lite s'accese un'altra volta. Mastro Nunzio che strillava e si lagnava di non esser rispettato. — Vedete se sono un fantoccio?... un pulcinella?... il capo della casa... signori miei!... guardate un po'!... — Gesualdo per finirla saltò di nuovo sulla mula, verde dalla bile [...] ¹².

Sull'onda delle recriminazioni, esposte con il ricorso al discorso diretto, si instaura una nuova pausa riflessiva. Il protagonista, dopo il contrasto con il padre, rievoca la propria ascesa in polemica con l'ostilità dei parenti. Il monologo si rapprende nell'orgoglio risentito di chi si considera l'incompreso artefice del proprio *status*.

Don Gesualdo cominciò subito a sfogarsi narrando i suoi guai: il padre che si ostinava a fare di testa sua, per mostrare ch'era sempre lui il capo, dopo aver dato fondo al patrimonio... Gli era toccato ricomprargliela due volte la fornace del gesso! E continuava a metterlo in quegli impicci!... [...]. La sorella ed il cognato che lo pelavano dall'altra parte. Una bestia, quel cognato Burgio! bestia e presuntuoso! E chi pagava era sempre lui, Gesualdo!... Suo fratello Santo che mangiava e beveva alle sue spalle, senza far nulla, da mattina a sera: — Col mio denaro, capite, vossignoria? col sangue mio! So io quel che mi costa!... [...] Lo so io quel che mi costa! Tutto frutto dei miei sudori, quello che ho... E quando lo vedo a buttarmelo via, chi da una parte e chi dall'altra!... che volete? vossignoria! il sangue si ribella! ¹³.

Il narratore affida al personaggio un bilancio sofferto. Ma non si immedesima con l'orgoglio ferito, poiché non ne condivide le motivazioni. Si limita a registrare il movente esclusivo delle scelte. Mastro-don Gesualdo è, in questo senso, un personaggio esemplare;

¹² G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, ed. cit., pp. 100-101.

¹³ Ivi, pp. 102-104.

l'emblema di una 'irrequietudine' (oggetto di un giudizio implicito e non soggetto giudicante di un costume e di una realtà sociale). È l'uomo 'travagliato' dalla ricerca del meglio, da una mania di affermarsi, di contare, di 'dominare gli altri uomini' (i termini sono desunti dalla prefazione ai *Malavoglia*), che attraversa tutte le classi e che segue 'il suo moto ascendente'. Prima è bisogno, poi è avidità di ricchezze, quindi vanità aristocratica e ambizione politica.

Allo sguardo del moralista e dello scienziato sociale, che considera la vita degli individui e della comunità come uno scenario immutabile, investito da un moto costante, e accerchiante, l'orgoglio di Gesualdo, poiché deriva dall'avidità della roba, non può che abbinarsi all'amearezza. Anche il successo conduce alla povertà affettiva, anche la sollecitazione economica produce 'perturbazione', contrasegna una ricerca travagliata, e insoddisfacente nei risultati.

Affidando al personaggio, più di una volta, la valutazione sconsolata dell'intraprendenza, e della mania di integrazione, il narratore impersonale registra, per suo tramite, la logica predominante, ma perversa, dell'accumulo: essa include il fallimento e la sconfitta. Il punto di vista del narratore non coincide con quello di Don Gesualdo. Perché, a differenza del primo, il secondo non conosce pienamente le ragioni e contingenti e complessive, che ostacolano e nullificano la sua audacia. Nei monologhi riflessivi di Mastro-don Gesualdo la spregiudicatezza, e lo spirito di rivalsa, toccano il livello di una consapevolezza oscura e rassegnata. Senza che la qualità delle scelte, delle iniziative, sia revocata in dubbio, senza che il percorso delle certezze e delle opere sia percepito, in alcun momento, come una direzione avviata sull'orlo dell'abisso.

Nel capitolo I della parte terza la constatazione dell'ostilità della figlia si risolve nel fatalismo, nella accettazione passiva. Emerge dal discorso indiretto libero il tono della saggezza sconsolata, la rinuncia a porre quesiti, a esigere compensazioni. Se ne rilegga una parte.

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 [...] 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 cuore¹⁴.

Anche nel capitolo V della parte quarta, cioè nell'epilogo, il monologo di Gesualdo, ormai condannato dal male, si concentra sul motivo dell'interesse e dell'eredità.

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 Dominga, 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. Chi avrebbe potuto difendere la sua roba dopo la sua morte, ahimé, povera roba! Chi sapeva quel che era costata?¹⁵

Il narratore dispone i nuclei tematici della esemplare vicenda, orienta il ritmo dei pensieri dello sconcertato personaggio con una convinzione lungimirante. E li gestisce da un punto di vista implicito, ma più ampio. Infatti, ritraendo attraverso il livello mentale dei personaggi inseriti nell'ambiente (con la mimesi del parlato o con l'emotività interna del protagonista) l'avidità di Gesualdo, la rivalità dei parenti, l'orgoglio effimero dei Trao, l'aggressività dei Rubiera, ecc., Verga individua un criterio di spiegazione; segnala il prevalere di un meccanismo, onnicomprensivo e immutabile, che azzerava i sentimenti e la solidarietà sociale. Scopre una logica spietata, che impone prezzi e limiti all'ambizione, alla coscienza.

Lo sguardo dell'osservatore equidistante è più acuto ed attento dell'ottica risentita, ed ostinata, di Gesualdo, vittima inconsapevole. Perciò, investe più strati sociali, percepisce più ambizioni, cogliendo l'intero meccanismo delle passioni individuali, delle tensioni collettive. E poiché, nella convinzione di Verga, il progresso è una legge

¹⁴ Ivi, pp. 278-279.

¹⁵ Ivi, p. 458.

naturale, inesorabile, più che una forma di sviluppo della società, storicamente determinata, essa coinvolge tutte le classi, il gruppo e l'individuo, accomuna gli aristocratici decaduti, i borghesi arricchiti, i popolani. Attraverso l'intreccio dei nuclei tematici, la distribuzione degli episodi, che si infittiscono e intersecano la vicenda principale, il narratore apre squarci esemplari sulla mentalità dell'ambiente provinciale (sui pettegolezzi, sui formalismi ipocriti, sulle alleanze dettate dall'interesse) e sui fermenti economici e politici del Risorgimento locale (cfr. Parte II, cap. II; Parte IV, cap. II), che turbano gli inquieti attori del mondo borghese e contadino.

Le vicende private e le tensioni sociali, poiché risultano filtrate attraverso le reazioni, e i livelli di interesse dei personaggi (l'aristocrazia latifondista, la borghesia capitalista d'origine agraria, i popolani anonimi, confusi fra le istanze della rivoluzione sociale e i fermenti patriottico-risorgimentali), tutte acquistano una portata ed un respiro esemplificativo dello sguardo poco indulgente e incupito del narratore. Così nel capitolo III della parte quarta.

Intanto i villani e gli affamati che stavano in piazza dalla mattina alla sera, a bocca aperta, aspettando la manna che non veniva, si scaldavano il capo a vicenda, discorrendo delle soperchierie patite, delle invernate di stenti, mentre c'era della gente che aveva i magazzini pieni di roba, dei campi e delle vigne!... Pazienza i signori, che c'erano nati... Ma non si davano pace, pensando che don Gesualdo Motta era nato povero e nudo al par di loro. — Se lo rammentavano tutti, povero bracciante. — Speranza, la stessa sua sorella, predicava lì, di faccia alla bandiera inalberata sul Palazzo di Città, ch'era giunto alfine il momento di restituire il mal tolto, di farsi giustizia colle proprie mani¹⁶.

Ma pur affidando al narratore collettivo il compito di riprodurre l'aggressiva e scomposta tensione popolare, senza trascurare l'opportunistica adesione degli aristocratici, intimoriti dall'eco delle sommosse isolate, il narratore disloca i nuclei del racconto con un'ottica preveggenze e sconsolata. Il silenzioso ordinatore della trama si affida, progettualmente, al postulato dell'oggettività. Ma impone, moralisticamente, la lente del giudizio, la clausola censoria del pessimismo. Infatti, addita la prevalenza della logica utilitaria in ogni aspet-

¹⁶ Ivi, p. 411.

to della dinamica sociale, per accentuarla ed isolarla. Più che dinamismo e progresso, la ragione economica genera decadenza, produce un mutamento che disgrega valori e comportamenti etici, che vanifica rapporti di solidarietà.

L'osservatore, che si trae fuori ' del campo della lotta ', fiducioso nelle proprie risorse espressive (' rendere la scena nettamente, coi colori adatti '), impone ai colori della realtà il grigiore di una visione sconsolata.

L'ottimismo estetico dei veristi non è mai separato dal realismo inquieto, da un fondamentale pessimismo. L'impersonalità non comporta adesione o sintonia con il mondo, stabile ed oppressivo, dell'utile. L'avidità della roba, la mania dell'ascesa sociale, non esauriscono la struttura visibile del reale, ma vi impongono il peso dei disvalori e dell'alienazione. Così Verga, nella conclusione della prefazione ai *Malavoglia*, riassume la parabola degli inquieti aspiranti al benessere.

I *Malavoglia*, *Mastro-don Gesualdo*, la *Duchessa de Leyra*, l'*Onorevole Scipioni*, l'*Uomo di lusso* sono altrettanti vinti che la corrente ha deposti sulla riva, dopo averli travolti e annegati, ciascuno colle stimmate del suo peccato, che avrebbero dovuto essere lo sfolgorare della sua virtù¹⁷

¹⁷ G. VERGA, Prefazione a *I Malavoglia*, cit., p. 5.

GIOVANNI PIRODDA

LE FORME NARRATIVE DEL MASTRO-DON GESUALDO

In base al principio generale secondo il quale « la forma è così inerente al soggetto, quanto ogni parte del soggetto stesso è necessaria alla spiegazione dell'argomento generale » ogni quadro del ciclo dei *Vinti*, nel progetto di Verga, doveva avere una sua organizzazione espressiva specifica, in relazione al livello sociale e ai caratteri dell'ambiente che vi veniva rappresentato.

La materia del *Mastro-don Gesualdo* non è più costituita, come nei *Malavoglia*, dalla vita della comunità di un piccolo villaggio, in cui prevalgono i bisogni elementari, e « il meccanismo delle passioni » è « meno complicato ». È invece « il quadro ancora ristretto di una piccola città di provincia, ma del quale i colori cominceranno a essere più vivaci, e il disegno a farsi più ampio e variato » (in contrasto con « le tinte schiette e tranquille » e « il disegno semplice » che sarebbe proprio dei *Malavoglia*). Si tratta dunque di un ambiente caratterizzato da una maggiore e più articolata stratificazione sociale, e da individualità più spiccate e differenziate, anche in rapporto alla più accentuata dinamica interpersonale che comportano quella stratificazione e la maggiore esposizione della comunità agli influssi esterni. Fra quelle individualità spicca il 'tipo borghese' protagonista del romanzo, nel quale s'incarna il dramma dell'« avidità di ricchezze », che è il modo proprio di manifestarsi della « ricerca del meglio » in questa fase del « moto ascendente delle classi sociali ».

A tale materia si applicano le 'norme di un'analisi' ispirata a principi che ci appaiono fortemente segnati dalla sociologia e psicologia dell'epoca, e che sottolineano il complicarsi del congegno delle passioni, la caratterizzazione più sottile dei tipi umani, l'individualizzarsi del linguaggio coll'allargarsi della « sfera dell'azione umana ».

Certo queste indicazioni valgono per tutti i romanzi del ciclo

successivi ai *Malavoglia*, e probabilmente Verga formulandole pensava soprattutto ai personaggi e agli ambienti degli ultimi tre (quelli che non completò o non scrisse): in particolare per quanto riguarda gli accenni alle mezze tinte, ai mezzi sentimenti che il linguaggio narrativo avrebbe dovuto esprimere e far comprendere al lettore, al di là dell'« uniformità di sentimenti e di idee », imposti come maschera dal formalismo, dall'educazione, da « tutto quello che può esserci di artificiale nella civiltà ». Ma esse ci aiutano anche a penetrare nella particolare impostazione narrativa del *Mastro*, perché le implicazioni della civiltà cui accenna Verga si manifestano già nell'ambiente in esso rappresentato, dove i rapporti tra le persone e tra le classi e categorie sociali sono improntati a un formalismo, condizionato fortemente dai modi in cui « la lotta per la vita » vi si esplica, e in generale da un costume in cui dominano le cautele e le ipocrisie.

Dal punto di vista della tecnica narrativa, per Verga questi caratteri nuovi, rispetto all'ambiente dei *Malavoglia*, comportavano una profonda revisione, sempre nell'ambito del metodo impersonale, dei procedimenti narrativi elaborati per esso; una messa a punto, in particolare, della tecnica della rappresentazione 'di sbieco', che nel primo romanzo era un mezzo per suggerire al lettore, senza prevaricare sui personaggi e senza andare al di là della consapevolezza dell'ambiente, i pensieri, gli stati d'animo, e tutte le manifestazioni della mentalità dei singoli e dei vari gruppi della comunità, rappresentando con l'« impronta di cosa avvenuta » i casi e le vicissitudini della loro vita quotidiana; suggerendo però le ragioni profonde che condizionavano, anche al di là della loro consapevolezza, i loro drammi.

Nel *Mastro-don Gesualdo* questa tecnica viene rielaborata per rappresentare la mentalità e il costume di un ambiente che rifugge consapevolmente, per ipocrisia, per timore, per calcolo, dall'espressione diretta e aperta dei propri sentimenti, opinioni, propositi. Questo comportamento si manifesta anche nel protagonista, che naturalmente condivide, o comunque deve tener conto della mentalità prevalente nell'ambiente col quale si misura.

Nel soliloquio di Gesualdo nel IV capitolo (1ª parte), è rappresentata la consapevolezza che il personaggio ha della necessità di un tale comportamento, nella lotta per l'ascesa economica; e insieme della tensione drammatica che ciò comporta:

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...¹.

O anche si ricordino le preoccupazioni di Gesualdo durante il ricevimento per il battesimo di Isabella:

Bianca dalla tenerezza piangeva cheta cheta. Suo marito... si alzò per calmarla. — Zitta non ti far scorgere!... Dinanzi a coloro bisogna far buon viso. (253)

E più tardi, quando tutti gli invitati ne se sono andati:

il bicchiere le tremava talmente nelle mani che si versò tutta l'acqua addosso. — Non importa, non importa, — aggiunse il marito. — Adesso nessuno ci vede. — (258)

Ma simili preoccupazioni sono comuni nei personaggi del *Mastro*:

Fuori nella piazza, tutti i vicini erano affacciati per vedere uscire gli invitati [...] La Rubiera cominciò a salutare da lontano, col ventaglio, col fazzoletto, mentre discorreva col marchese Limoli, talmente accesa che sembrava volessero accapigliarsi. (259)

Questo tipo di comportamento, fatto di camuffamenti, di pensieri riposti e di secondi fini, di simulazione e di ostentazione di sentimenti e scopi dietro cui si celano disposizioni assai differenti, è di gran lunga dominante nel romanzo, e detta l'impostazione del discorso narrativo, con il particolare giuoco tra la prospettiva del narratore e quella dei personaggi.

Per una più piena comprensione dei caratteri del mondo rappresentato nel *Mastro-don Gesualdo*, e una sua interpretazione più adeguata, è assai importante definire con maggiore precisione la figura del narratore in questo romanzo.

Mentre a proposito dei *Malavoglia* si parla senza perplessità di

¹ G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, ed. critica a c. di C. Riccardi, Milano, 1979, pp. 87-88. Le altre citazioni del *Mastro* si riferiscono a questa edizione (numeri di pagina tra parentesi nel testo).

un narratore popolare, per quanto riguarda il *Mastro* la prospettiva del narratore, con la sua valutazione dei fatti e dei personaggi, viene considerata sovente dai critici come coincidente con quella dell'autore, o quanto meno assai vicina ad essa. Credo che sia necessario correggere questa interpretazione. In realtà anche per il secondo romanzo del ciclo Verga ha creato un narratore paragonabile a quello dei *Malavoglia*, in quanto costituisce un punto di vista mediatore della materia narrativa calato anch'esso interamente nella comunità che racconta: e tuttavia differente dal narratore popolare dei *Malavoglia*, in quanto è mutato il livello sociale e l'ambiente rappresentato, secondo le modalità cui si è accennato.

Mi pare che di ciò diano una conferma decisiva alcune dichiarazioni esplicite dello stesso Verga.

Il quarto capitolo della seconda parte del romanzo, in cui si narra l'infatuazione di Ninì Rubiera per l'attrice Aglae, si conclude con questa battuta: « Dice bene il proverbio che la donna è causa di tutti i mali! Commediante poi! ». Questa conclusione è stata più volte interpretata come un commento dell'autore, tale da prestarsi a illazioni sulla *Weltanschauung* verghiana. Ma in una lettera a Guido Mazzoni, che aveva recensito l'opera, lo scrittore spiega chiaramente:

è proprio la voce del popolo che sentenzia: « dice il proverbio ecc. », come sembravami esprimere chiaramente l'intonazione della pagina intera².

E in una lettera al Cameroni, fornendo indicazioni più generali, forse anche in riferimento allo stesso passo, ribadisce:

Sul mio onore e sulla mia coscienza, davanti a quel giudice severissimo che tu sei, ecco la verità vera: lo sfogo che tu dici è o vuol essere perfettamente oggettivo; risponde al sentimento intimo, cauto e prudente di questa gente per le quali ho vissuto per le 500 pagine del libro. Ho voluto, — continua Verga — « mettermi nella carne e nello spirito dei don Ninì Rubiera e C. »³.

Mi pare che si tratti di indicazioni assai chiare sui caratteri dell'enunciazione narrativa del romanzo, e sul modo in cui il lettore

² G. VERGA, *Lettere sparse*, a c. di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, 1979, p. 243.

³ Ivi, p. 236.

deve assumere e interpretare ogni informazione e commento che il testo fornisce.

Certo una particolarità del romanzo, rispetto ai *Malavoglia*, consiste nel più accentuato uso del tratto comportamentale, col rilievo dato alle azioni, alla gestualità, ai tratti fisici dei personaggi, oltre che ai loro discorsi. È un metodo rappresentativo già enunciato a proposito dei *Malavoglia*, quando il Verga affermava che il processo narrativo doveva « risultare dalla manifestazione della vita del personaggio stesso, dalle sue parole, dai suoi atti; il lettore deve vedere il personaggio [...] qual è, dov'è, come pensa, come sente, da dieci parole e dal modo di soffiarsi il naso »; convinto che con questo procedimento « man mano che i miei attori si fossero affermati colla loro azione essi avrebbero acquistato maggior rilievo, si sarebbero fatti conoscere più intimamente e senza artificio, come persone vive »⁴.

Verga aveva poi ritrovato formulazioni analoghe, svolte in maniera più sistematica, nello scritto *Il romanzo* di Maupassant, apparso nel 1888 come prefazione a *Pierre et Jean*; esse ebbero probabilmente un ruolo rilevante nell'orientare Verga a una pratica più accentuata di quei procedimenti. Maupassant delineava in questo modo i caratteri della narrazione 'oggettiva':

invece di spiegare a lungo lo stato d'animo di un personaggio, gli scrittori oggettivi ricercano l'azione o il gesto che fatalmente questo stato d'animo gli ispirerà in quella determinata situazione. E da un capo all'altro del romanzo lo fanno comportare in modo tale che tutte le sue azioni, tutti i suoi movimenti siano come il riflesso della sua intima natura, di tutti i suoi pensieri, di tutti i suoi atti di volizione o di tutte le sue perplessità. Nascondono cioè la psicologia, invece di metterla in mostra, ne fanno lo scheletro dell'opera, così come la struttura ossea invisibile costituisce lo scheletro del corpo umano⁵.

Nell'intervista a Ogetti, nel 1894, Verga dimostra di conoscere lo scritto di Maupassant, svolgendo ampiamente idee simili. Ma già nella citata lettera al Mazzoni, sforzandosi di spiegare le intenzioni da cui era stato guidato nella composizione del *Mastro*, dichiarava:

⁴ Ivi, pp. 103 e 107.

⁵ G. DE MAUPASSANT, *Il romanzo*, in *Pierre e Jean*, Torino, Einaudi, 1971, pp. 12-13.

io credo che ogni soggetto e ogni azione sieno suscettibili di destare forte e profonda commozione, quello che suol dirsi interesse, [...] senza bisogno di scoprire il movente interiore, purché la sua manifestazione esterna sia così evidente e necessaria da far vedere vivi e reali i personaggi come li incontriamo nella vita⁶.

I caratteri di un procedimento narrativo fondato sulla « manifestazione esterna » « evidente e necessaria » di un « movente interiore » che non viene dichiarato e spiegato, possono essere illustrati con una gran parte del *Mastro*.

La 'necessità' di questa rappresentazione si riferisce, da una parte, alla stretta conformità delle manifestazioni esterne dei personaggi con il movente interiore che devono suggerire al lettore: « ricercano l'azione o il gesto che fatalmente questo stato d'animo gli ispirerà in quella determinata situazione » (così Maupassant); e Verga, nell'intervista a Ojetti: « per dire al lettore: "Tizio fa o dice questo e quello", io devo prima dentro di me attimo per attimo calcolare tutte le minime cause che inducono Tizio a fare o dire questo piuttosto che quello [...] Gli psicologi in fondo non fanno che ostentare un lavoro che per noi è solo preliminare e non entra nell'opera finale. Essi dicono i primi perché: noi li studiamo quanto loro, li cerchiamo, li ponderiamo e presentiamo al lettore gli effetti di quei perché ».

D'altra parte la necessità di cui parla Verga riguarda la coerenza con un piano generale nel racconto che il carattere e la funzione del personaggio dovrebbe avere (« da un capo all'altro del romanzo lo fanno comportare in modo tale, che tutte le sue azioni, tutti i suoi movimenti siano come il riflesso della sua intima natura, di tutti i suoi pensieri, di tutti i suoi atti di volizione o di tutte le sue perplessità »).

È con tali criteri quindi che vanno considerati i tratti comportamentali che il testo ci presenta, nella trama di elementi in rapporto ai quali essi acquistano significato per la definizione della vicenda complessiva.

Alla scelta di una rappresentazione oggettiva, fondata sulla prevalente manifestazione esterna della vita psicologica dei personaggi,

⁶ G. VERGA, *Lettere sparse*, cit., pp. 242-43.

è certamente connessa la teatralità così accentuata di una larga parte del racconto.

Ora, l'idea di teatralità implica in primo luogo l'uso di modalità di racconto che presentano le azioni e i discorsi dei personaggi e dispongono il processo narrativo in una successione di quadri e scene, secondo una specifica organizzazione della temporalità narrativa, che è già stata rilevata dalla critica, e che dalle testimonianze del lavoro di elaborazione del romanzo risulta uno degli obiettivi maggiori a cui tende lo scrittore.

Non è stata osservata invece con l'attenzione che merita un altro aspetto di tale organizzazione, quello delle strutture spaziali nel romanzo.

Il carattere più evidente delle strutture spaziali del *Mastro* è costituito da un gioco complesso tra esterni ed interni. Nell'impossibilità di render conto in breve di tutti i suoi elementi, richiamerò l'attenzione su un nucleo fondamentale dell'organizzazione dello spazio nel romanzo, costituito dalle abitazioni.

Non è difficile osservare come in ogni quadro del racconto sia funzionalmente centrale il ruolo degli spazi rappresentati da una casa, attorno alla quale si aggregano insiemi complessi di significati. Ecco una rapida rassegna degli spazi abitativi della prima parte del romanzo, con brevi cenni su alcuni dei motivi che si coagulano attorno a ciascuno di essi.

Nel primo capitolo abbiamo il palazzo Trao (il cui valore nella vicenda non è riassumibile in poche righe: ma si veda come fin dall'inizio l'incendio in casa Trao minacci quella di Gesualdo). Nel secondo capitolo è rappresentata la casa della Rubiera, la cui struttura disegna un processo di accerchiamento e appropriazione di un palazzo nobile da parte di una famiglia di contadini, obiettivo in cui Gesualdo fallirà. La casa Sganci nel terzo è il teatro in primo luogo, ma non solo, della consacrazione, sia pur limitata, dell'ascesa di Gesualdo. La casa della Canziria nel quarto è il punto di approdo d'una giornata epica del protagonista, e luogo di un ritrovamento di un se stesso autentico, momento di serenità, anche se anch'esso minato da inquietudini. Nel quinto capitolo abbiamo, dopo quelle del canonico e dei Margarone, la casa della famiglia di Gesualdo, ormai invivibile per lui (che si rifugierà nella stalla con Diodata). Ancora: la casa dei Trao nel sesto, dove in modo analogo a

Gesualdo, per Bianca il rapporto con i fratelli si è fatto insostenibile; la casa dei La Gurna nel settimo, presa in affitto da Gesualdo: un'occupazione che in prima istanza è segno di innalzamento sociale, ma, a parte il fallimento del ricevimento matrimoniale e le dissonanze della prima notte di nozze, in prospettiva più larga suggerisce la precarietà di quell'innalzamento: la casa è affittata, non posseduta, e l'ultimo dei La Gurna avrà un ruolo rilevante nel declino economico di Gesualdo.

Si potrebbe continuare ad esplorare sistematicamente, capitolo per capitolo, i ricchissimi suggerimenti che offre il testo, sondato da questo punto di vista.

Mi limito a segnalare, come esempio perspicuo, il nodo di significati costituito dalla casa di Mangalavite, che, al centro dell'azione per più capitoli, è il luogo di rifugio dal colera, dove per un breve tempo Gesualdo si sente « come un papa » fra i suoi beni e i suoi dipendenti (è da segnalare comunque che Mangalavite, come la Canziria, i due luoghi dove il protagonista realizza una sia pur precaria condizione di serenità, si trovano in campagna, a significare la maggiore difficoltà per Gesualdo di espugnare i luoghi cittadini, sede della nobiltà). Ma anche quel soggiorno è insidiato da una serie di circostanze: a parte il timore per il colera che stringe d'assedio Mangalavite, durante quel soggiorno muore mastro Nunzio, e comincia l'assalto che i fratelli portano alla roba di Gesualdo, una parte della quale essi pretendono come eredità paterna (ma anche i figli di Diodata, tramite Nanni l'Orbo, avanzano pretese); e sempre in quel luogo avviene l'innamoramento di Isabella e Corrado, con le note conseguenze sui progetti di Gesualdo per la figlia, e sul suo patrimonio.

Alcuni rapidi cenni su altri episodi: durante la malattia di Bianca, Gesualdo subisce l'occupazione della casa da parte della famiglia Zacco (col simbolico impadronirsi, nel momento cruciale, delle chiavi di casa da parte di Lavinia); e durante la sua malattia avviene un episodio analogo ad opera dei fratelli, con in testa Speranza. Estremamente significativo è poi l'episodio legato ai moti del '48, quando Gesualdo, costretto ad abbandonare la sua dimora, vaga da una casa all'altra, e si rifugia nel palazzo Trao, finendo col dormire nella stanza di Bianca. E non è necessario insistere sulla conclusione, con la morte in una casa e in un ambiente estranei.

Si tratta di un insieme di elementi, del quale uno dei signifi-

cati più rilevanti potrebbe essere sintetizzato in una formula come: *la casa negata*. Con implicazioni notevoli, anche di ampia gittata, considerando la centralità del tema della casa anche nei *Malavoglia*.

Ho parlato di teatralità come organizzazione in forma drammatica della materia narrativa. Ma essa è anche il risvolto espressivo dei caratteri dell'ambiente riprodotto nel romanzo; ambiente in cui prevalgono, come ho accennato, la simulazione e la ostentazione di sentimenti e intenzioni, dietro cui si celano (e trapelano, attraverso gli accorgimenti narrativi cui Verga allude) sentimenti e intenzioni spesso di segno opposto. Per questo, la teatralità non implica solo l'uso di modalità del racconto 'drammatico', ma implica anche la sottolineatura, l'enfasi 'teatrale' data agli atteggiamenti e alla gestualità dei personaggi, che avverte il lettore degli intenti di simulazione, dei pensieri riposti e dei secondi fini che sono i « moventi interiori » di quel comportamento⁷.

Ecco la presentazione viva ed evidente di un'azione di Nanni l'Orbo:

Entrò Nanni l'Orbo, torvo, colla canna da cogliere i fichi d'India in spalla, gli occhi biechi che fulminavano di qua e di là. Invano Diodata, colle braccia in croce, giurava e spergiurava. (199)

L'ostentazione della gelosia e della cura del proprio onore qui lascia trasparire altri moventi: soprattutto il calcolo dei vantaggi che possono essere ricavati dalla situazione in cui è venuto a trovarsi Gesualdo. Tant'è vero, che poco dopo abbiamo l'ostentazione di un comportamento ben diverso:

Nanni l'Orbo tornò ridendo a crepapelle. Prima di entrare però bussò al modo che aveva detto, tossì, si soffiò il naso, pure si trattenne un po' a discorrere ad alta voce con una vicina che si pettinava sul ballatoio. (200)

In generale, l'enfasi e la concitazione dei gesti e dei discorsi è uno dei caratteri più tipici del racconto, ed è strettamente connesso alla specifica fisionomia dell'ambiente da un lato, e alle particolari scelte narrative dall'altro. Da ciò deriva lo stile peculiare di larghe

⁷ Il *Mastro-don Gesualdo* potrebbe essere considerato quindi il primo gradino verso quella concezione della « vita come teatro », che si accentuerà negli anni seguenti (cfr. C. CUCINOTTA, *Le maschere di don Candeloro*, Catania, Fondazione Verga, 1981).

sezioni del romanzo, dove sono mimati la concitazione delle persone, l'agitarsi inquieto degli animi mossi in vario modo dagli interessi e dall'avidità di ricchezze. Tipico, da questo punto di vista, è l'episodio dell'asta.

Ma se la rappresentazione oggettiva, teatrale, evidente, del comportamento e dei discorsi dei personaggi è alla base dell'impostazione narrativa del *Mastro*, essa tuttavia non è mai enunciata in modo neutrale, imparziale; in genere, nell'esposizione delle circostanze narrative si affacciano dei tratti, delle sfumature espressive, che fanno intravedere un punto di vista da cui esse sono osservate e talora giudicate.

Tale prospettiva è più o meno puntualmente determinabile: talvolta può essere attribuita a un personaggio individuato, oppure a gruppi più o meno circoscritti di persone; altre volte essa è meno definita, ma non meno calcolata e significativa.

Possiamo individuare, in modo generale, le gradazioni più evidenti di queste prospettive.

Non di rado il punto di vista è del personaggio stesso che agisce, spesso con l'ostentazione di una condotta di cui si vuole suggerire il valore, o il senso. Si considerino, come esempio di questa modalità narrativa, passi come questi:

Un braccio di mare quella zia Cirmena. Una donna che se le si faceva del bene, non ci si perdeva interamente. Spesso costringeva Corrado a venire anche lui la sera per tenere allegra la brigata. (306)

Speranza tornò dal fratello tutta amorevole e sorridente. — Per assistervi adesso ci avete qui noi [...] — Lei lo assisteva meglio di una serva, e lo curava con amore, senza guardare a spesa né a fatiche. (440)

È nell'ambito di tali procedimenti che soprattutto si verificano i passaggi, spesso con raffinate sfumature intermedie, ai discorsi indiretti liberi frequenti nel romanzo, riferiti più spesso e più ampiamente al protagonista, ma anche, in brevi cangianti scorci, agli altri personaggi o gruppi di personaggi. Un breve esempio può essere dato da questo segmento narrativo:

In quella sopravvenne Speranza, e fece una partaccia a quel-

la sfacciata che veniva a tentarle il fratello in fin di vita, per cavarli qualcosa, per pellarlo sino all'ultimo. Una sanguisuga. Ci s'era ingrassata alle spalle di lui! Non le bastava? Ora calavano i corvi, all'odor del carname. Il malato chiudeva gli occhi per sfuggire a quel supplizio... (440)

Oppure può essere il punto di vista di un personaggio osservante a connotare la rappresentazione con tratti espressivi disparati o con elementi di una valutazione. Il punto di vista che campeggia più frequente è ovviamente quello di Gesualdo.

Ma anche altri punti di vista determinati si affacciano non di rado. Come quello di Isabella, che torna in paese dopo molti anni di 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. Come 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 vicolo rannicchiavasi la casuccia del nonno Motta. Allorché il babbo ve la condusse trovarono la zia Speranza che filava, canuta, colle grinze ancigne. C'erano mattoni smossi dove inciampavasi, un ragazzaccio scamiciato il quale levò il capo da un basto che stava accomodando, senza salutarli. Mastro Nunzio gemeva in letto coi reumatismi, sotto una coperta sudicia... (290)

Si osservi come in questo passo vengano ridisegnati, con un'ottica riduttiva, spazi già altre volte offerti da altri punti di vista e in altri contesti.

Altre volte la prospettiva è meno puntuale: può essere attribuita a un gruppo circoscritto di persone, individuabile in modo più o meno preciso. Nei passi seguenti, il punto di vista si può attribuire al pubblico che assiste all'asta delle terre comunali, incuriosito, divertito, stupefatto:

Nel pubblico che assisteva all'asta corse un mormorio [...]

Don Ninì sbuffava peggio di un toro infuriato. Peperito aveva chiamato con un cenno il canonico Lupi, e s'erano messi a confabulare sottovoce, chinati sulla scrivania, agitando il capo come due galline che beccano nello stesso tegame. Era tanta la commozione che le mani del canonico tremavano sugli scartafacci. Il cavaliere lo prese per un braccio e andarono a raggiungere il notaio e il baronello che disputavano animatissimi in un canto della sala.

Oppure è il modo di osservare divertito e maligno dei frequentatori del teatro che possiamo scorgere nel passo seguente, dove alla fine la prospettiva si precisa in un gruppo definito di presenti:

La signora Capitana si disponeva ad andarsene prima del tempo. In piedi, sul davanti del palchetto, aveva tolto con mal garbo il guardaspalle al Capitan d'Arme, e l'aveva dato al tenente, il quale glielo accomodava sugli omeri nudi in barba al suo superiore, adagio adagio, facendo il comodo suo, senza curarsi di tutti quegli occhi che avevano addosso. Don Bastiano Stangafame dall'altro lato, col ventaglio in mano, e il marito, pacifico, che guardava e taceva. Mèndola diede una gomitata a Margarone, e tutti si misero a guardare in aria, grattandosi il mento. (228)

In altri momenti invece il punto di vista è meno determinato.

Erano tutti nel corridoio: donna Fifi masticando un sorriso fra i denti gialli; Nicolino dietro a Canali il quale distribuiva delle bruciate; anche donna Giuseppina Alosi aveva aperto l'uscio del suo palco, per non dar campo alle male lingue. Solo donna Giovannina era rimasta al suo posto, inchiodata dal viso arcigno della mamma. Don Ninì, che veniva di nascosto per non destar i sospetti della fidanzata, vestito di nero, con un mazzolino di rose in mano, rimase un po' interdetto trovando tanta gente nel corridoio. Donna Fifi gli rivolse un'occhiataccia, e tirò sgarbatamente per un braccio il fratellino che gli si arrampicava addosso onde frugargli nelle tasche. (231)

A questo passo, e a molti altri simili, ci si può riferire per interpretare l'espressione verghiana che attribuisce a una 'voce del popolo' la fonte prevalente dell'enunciazione narrativa del *Mastro*. Attraverso questa viene delineata la fisionomia di un narratore, il quale, oltre che organizzare ed orchestrare i punti di vista dei singoli personaggi e dei gruppi più o meno ampi e definiti che si muo-

sono nella vicenda, si affaccia nel racconto come una presenza a sé, che riflette il punto di vista generale, medio (e mediocre), di una comunità interessata ai fatti altrui, pettegola, divertita e maligna. Molti sono i passaggi nel testo che suggeriscono di sfuggita questa mentalità diffusa.

Nei piccoli paesi c'è della gente che farebbe delle miglia per venire a portarvi la cattiva nuova. (242)

Cogli anni, la Capitana aveva preso anche i vizii del paese; occupavasi dei fatti altrui ora che non aveva da nascondere dei propri.

Si tratta di caratteri che troviamo spesso nei singoli personaggi, ma che più costantemente sono propri di quella vocalità più indeterminata che detta, come dice Verga, « l'intonazione della pagina », e configura dunque quella 'voce del popolo', che forse sarebbe più opportuno, anche per distinguerla dal narratore popolare dei *Malavoglia*, chiamare voce collettiva, o pubblica.

Dall'insieme di questi procedimenti nascono quei momenti altamente « ambigui e allusivi, condensazioni polisemiche di sensi diversi — spesso opposti — veicolati dalle voci e dai punti di vista indissolubilmente legati e difficili da dipanare »⁸, in cui risiedono i complessi effetti ironici della pagina verghiana. Come in questo passo, dove la nuova cura della roba di don Ninì e le attenzioni per la madre, sono condizionate dal concreto pericolo di essere diseredato.

Don Ninì non si riconosceva più da un giorno all'altro; colla barba lunga, i capelli arruffati, fisso al capezzale della madre, oppure arrabattandosi nelle faccende di casa. Non usciva una fava dalla dispensa senza passare per le sue mani. Tant'è vero che i guai insegnano a metter giudizio. Sua madre stessa glielo avrebbe detto, se avesse potuto parlare. Si vedeva dal modo in cui gli guardava le mani, col sangue agli occhi, ogni volta che veniva a prendere le chiavi appese allo stipite dell'uscio. E anche lui, adesso che la roba passava per le sue mani, comprendeva finalmente i dispiaceri che aveva fatto alla povera donna; se ne pentiva, cercava di farseli perdonare, colla pazienza, colle cure amorevoli, standole sempre intorno, sorvegliando l'inferma e la gente che ve-

⁸ C. LAVINIO, *Ibridazione, bivocità, ironia*, in AA. VV., *Bachtin teorico del dialogo*, a c. di F. Corona, Milano, 1986, p. 329.

niva a farle visita, impallidendo ogni volta che la mamma tentava di snodare lo scilinguagnolo dinanzi agli estranei. (269)

Verga, abbiamo visto, insisteva sull' 'evidenza' che doveva avere la presentazione dei personaggi (« il lettore deve vedere il personaggio »; « far vedere vivi e reali i personaggi »), sulla loro caratterizzazione icastica e scorciata (« da dieci parole e dal modo di soffiarsi il naso »), anche attraverso l'apparire e il loro ritorno reiterato davanti agli occhi del lettore con le loro azioni e i loro discorsi, « come persone vive ». Una scelta, che richiedeva l'elaborazione di tecniche peculiari nella raffigurazione dei personaggi: è in tale contesto che egli, sostenendo l'efficacia della « manifestazione esterna evidente e necessaria » « dei moventi interiori », nella citata lettera al Mazzoni, riferendosi specificamente al *Mastro*, spiegava:

A questa necessità, a questa corrispondenza interiore, si collegano stretti quegli ardimenti di parole e di stile che Ella ha ragione di notare, ma di cui non saprei fare a meno⁹.

« Gli ardimenti di parole e di stile » concernono in particolare quelli che sono stati definiti i caratteri espressionistici nella presentazione dei personaggi del romanzo (in effetti il Mazzoni nella sua recensione aveva notato: « pur troppo, tutto il libro è pieno di figure odiose e grottesche »). L'insistenza su tratti della figura e del comportamento, e la loro accentuazione, fino a dare l'idea di una disposizione sarcastica e impietosa dell'autore nei loro confronti, procedimento da cui nasce il peculiare grottesco del romanzo, rispondono dunque a scelte intenzionali, che individuano e marcano fortemente (anche in rapporto a un punto di vista determinato, in genere non benevolo, o a quello del narratore caratterizzato come voce pubblica) alcuni tratti distintivi del personaggio, così che il lettore lo distingue a ogni ricomparsa e lo segue nel processo narrativo.

Già nella lettera a Paola Verdura del 1878, dove esponeva il progetto del ciclo dei *Vinti*, Verga dichiarava di volervi descrivere « le mille rappresentazioni del grottesco umano »: non è improbabile, nell'uso di questo termine, una suggestione (anche indiretta,

⁹ G. VERGA, *Lettere sparse*, cit., p. 243.

data la sua larga diffusione nella cultura ottocentesca) della concezione vittorhughiana del grottesco come aspetto peculiare del dramma e dell'arte moderni. Verga nella stessa lettera al Paola Verdura dichiarava l'intenzione di « cogliere il lato drammatico, o ridicolo, o comico di tutte le fisionomie sociali » (dove la disgiuntiva non esclude la fusione, con effetti appunto grotteschi, dei diversi lati).

Il termine e il concetto di grottesco torna nella *Prefazione* ai *Malavoglia* alternativa a quella scelta dal Treves. Qui si dichiara come eminentemente artistica la rappresentazione del grottesco dei personaggi animati dalla febbre della lotta per la vita. Il modo in cui viene descritta in quel testo la « fantasmagoria » della lotta per la vita richiama piuttosto la rappresentazione del *Mastro* che non quella dei *Malavoglia*. Quella « processione fantasmagorica in cui passano tutti gli appetiti, tutte le febbri, tutte le avidità, tutte le aspirazioni grandi e piccine [...] passano in rivista dei visi pallidi o accesi, che cercano qualche cosa, sempre [...] quella folla nera [...] che cammina tutta verso un punto solo, pigiandosi, accalcandosi, sorpassandosi brutalmente [...] gli sforzi plebei, le smorfie oscene, le lividure e la sete rossa degli altri, gli spasimi di quelli che cadono, e sono calpestati dalla folla », richiama piuttosto le scene concitate e drammatiche del secondo romanzo del ciclo. « Visto d'avvicino » concludeva Verga, « il grottesco di quei visi anelanti, non deve essere eminentemente artistico per un osservatore? »¹⁰.

Il grottesco verghiano è connesso anche al metodo di caratterizzazione dei personaggi, attraverso la manifestazione esterna, evidente e necessaria, dei loro moventi interiori, che li definisce proprio in quanto a ciascuno sono attribuiti dei tratti della figura, del comportamento, del parlare, che ritornano al loro ripresentarsi sulla scena.

« Gli ardimenti di parole e di stile » di cui parla Verga sono dunque costituiti, in particolare, dai tratti espressionistici, per l'accentuazione insistita, l'esagerazione di particolari della figura e del comportamento, per l'ingrandimento del dettaglio (« il grottesco di quei visi anelanti visto da vicino »), e dalla ripetizione o ripresa di quei particolari caratterizzanti al riapparire del personaggio, variati poi in rapporto alla situazione e al procedere del racconto, che

¹⁰ Cito dal testo edito da F. BRANCIFORTI, in « Annali della Fondazione Verga », 1, 1984, pp. 15-16.

disegna una parabola di invecchiamento, di decadenza o comunque di trasformazione.

Ci troviamo di fronte quindi a una particolare applicazione della tecnica delle ripetizioni già elaborata nei *Malavoglia*, qui svolta con procedimenti più variati, meno evidenti, ma non meno funzionali.

Sarebbe opportuno, ma non certo in questa sede, approfondire maggiormente, anche sulla scorta delle indicazioni di Hempel e del quadro teorico-storico da lui fornito, le circostanze e motivazioni culturali di questa tecnica, che pur essendo propria dell'arte letteraria in generale, che usa tradizionalmente i procedimenti della iterazione e corrispondenza per somiglianza e contrasto, sembra essere stata applicata più consapevolmente all'arte narrativa in questo momento letterario (o da questo momento in poi). E ciò a cominciare da Zola, sulla cui opera, a conferma della presenza e del rilievo che vi ha questo procedimento, esistono studi meno recenti e recentissimi¹¹, condotti sul suggerimento dato dall'autore stesso. Questi infatti dichiarava, in risposta a una richiesta esplicita:

Ciò che voi chiamate ripetizioni si trova in tutti i miei libri. In effetti è un procedimento letterario, utilizzato dapprincipio timidamente, poi che ho forse spinto all'eccesso. Esso, secondo me, dà più corpo all'opera, ne consolida l'unità. Ha qualcosa di simile ai motivi conduttori di Wagner, e facendovi spiegare l'uso di questi da un amico musicista, vi renderete conto anche del mio procedimento letterario¹².

È certo significativo che le analisi di questo procedimento in Zola si siano rivolte soprattutto all'*Assommoir*, la sua opera che più ha influito sul metodo verghiano.

La tecnica della ripresa dei tratti fisionomici, gestuali, discorsivi, è usata da Verga soprattutto per i personaggi secondari, per caratterizzare i quali la presentazione dall'esterno è quasi esclusiva. Nei personaggi principali il tratteggio comportamentale si alterna invece alla presentazione di esperienze interiori, svolte attraverso varie gradazioni di discorso indiretto libero o rivissuto. È una differenza

¹¹ Da H. SCHRÖDER, *Leitmotive in den Werken Emile Zolas*, Hamburg, 1950, a A. DEZALAY, *L'Opera des Rougon Macquart. Essai de rythmologie romanesque*, Paris, 1984.

¹² Citata in W. HEMPEL, *Giovanni Vergas Roman I Malavoglia und die Wiederholung als erzählerisches Kunstmittel*, Köln-Graz, 1959, p. 91.

di modalità narrativa da sottolineare perché permette di disegnare un sistema di personaggi gerarchizzato, in cui in primissimo piano si colloca ovviamente Gesualdo, e poi via via gli altri, fino a quelli con scarso o senza spessore psicologico, la cui caratterizzazione attraverso la ripetizione di tratti persistenti e poco variati, ha effetti di meccanicità che li rende più grotteschi, mentre le maggiori sfumature e il maggior spessore psicologico rendono più tragici i personaggi di primo piano. Bisogna comunque sottolineare che una analoga distinzione, con effetti analoghi, tra personaggi di primo piano e personaggi di sfondo si può osservare anche nei *Malavoglia*.

Nel quadro di questo orientamento, anche nel *Mastro* le ripetizioni, le ricorrenze, le associazioni per contrasto e per somiglianza, che sono state rilevate nei *Malavoglia*, rappresentano un aspetto fondamentale della costruzione del racconto.

Nel *Mastro* il procedimento delle ripetizioni e dei parallelismi viene svolto in maniera differente, più sotterranea.

Esso è tuttavia evidente nella duplicazione dei personaggi e delle situazioni, a cominciare dal caso del protagonista, che è sdoppiato nel personaggio del canonico Lupi e in quello della baronessa Rubiera: la storia della quale, e la cui sorte (dover assistere cioè alla dispersione del patrimonio ad opera del figlio), costituisce una prefigurazione della sorte di Gesualdo; e concludendosi alla fine della seconda parte, forma come una ' grande rima ' ¹³ con la fine di Gesualdo nella quarta parte.

Così, si corrispondono la sorte di Bianca e quella di Isabella, sedotte ambedue dai cugini e costrette a sposare un altro uomo. E hanno una serie di analogie i quattro casi di morte rappresentati nel romanzo: quella di don Diego (che svolge il ruolo di padre di Bianca) e del padre di Gesualdo da una parte, e poi di Bianca e Gesualdo. E corrispondenze tra aspetti ed episodi più circoscritti (alcune le ho già rilevate) sono presenti in tutto il testo, dando, secondo l'espressione di Zola, più corpo all'opera, consolidandone l'unità.

Ma reti complesse di analogie si istituiscono nel *Mastro* per mezzo di altri procedimenti; si pensi ai continui riferimenti nel testo ai rapporti familiari di Gesualdo, che costituiscono una trama di relazioni per affinità e contrasti estesa a tutto il romanzo: con la

¹³ G. GUGLIELMI, *Sulla costruzione del « Mastro-don Gesualdo »*, in *Ironia e negazione*, Torino, 1974, p. 105.

famiglia d'origine, con Diodata e i figli, con la famiglia da lui costituita (compresi i rapporti con i cognati), e con la famiglia di Isabella, e disegnano complessivamente il motivo che, in analogia a quello della casa, possiamo sintetizzare con la formula della *famiglia negata*.

Infine, un altro procedimento dei *Malavoglia* è svolto con nuove implicazioni nel *Mastro*: quello dell'espansione sistematica nel testo di immagini, metafore, locuzioni originate da proverbi, modi di dire, da espressioni standardizzate.

Porterò, per concludere, un solo esempio di questo procedimento, ma assai significativo. A tutta la storia di Gesualdo è sotteso un proverbio, mai citato esplicitamente nel testo: « la roba è il sangue dell'uomo ». Esso genera un complesso di locuzioni, di immagini, di comportamenti: perciò, per esempio, Gesualdo percepisce ogni perdita economica come svenamento, dissanguamento. Si tratta di una metafora standardizzata, che però acquista densità semantica dalla sua espansione sistematica nel testo, e dai suoi rapporti con altri significati. In particolare, « il sangue » è anche la famiglia, secondo una locuzione anch'essa standardizzata che costituisce un altro *Leitmotiv* del *Mastro*.

Considerando questa rete di immagini, si coglie il complesso di riferimenti e di rapporti che sono istituiti nel romanzo tra dramma della roba e dramma familiare, e risulta evidente come essa sia la struttura di significati portante dell'opera. La compenetrazione tra sentimenti familiari e amore per la roba è espressa in maniera esemplare e suggestiva nel momento in cui Gesualdo morente cerca di comunicare a Isabella (e quindi di perpetuare nel suo sangue) quell'amore.

Le raccomandava la sua roba, di proteggerla, di difenderla [...] — Mangalavite, sai... la conosci anche tu... ci sei stata con tua madre... Quaranta salme di terreni, tutti alberati!... ti rammenti... i belli aranci... anche tua madre, poveretta, ci si rinfrescava la bocca, negli ultimi giorni!... 300 migliaia l'anno, ne davano! Circa trecento onze! E la Salonia... dei seminati d'oro... della terra che fa miracoli... Benedetto sia tuo nonno che vi lasciò le ossa!... (476-77)

Concludendo, mi pare che un'indagine sistematica (di cui ho qui fornito solo un saggio) su questi livelli di organizzazione del testo verghiano, possa offrire spunti importanti anche per un'interpretazione complessiva dell'opera.

VITTORIO RUSSO

RESISTENZA E MUTAZIONE DI UN NUCLEO NARRATIVO

1. A rigor di termini della variantistica filologica (o anche, se si vuole, della critica degli scartafacci), le circa 150 carte relative, nel fondo Verga, al *Mastro don Gesualdo*, sono estranee alla storia testuale del romanzo. Ne costituiscono tutt'al più la preistoria, stando alla testimonianza vincolante degli schemi, delle schede dei personaggi e del nome del protagonista.

I cosiddetti abbozzi del romanzo costituiscono viceversa la storia testuale di alcuni esiti novellistici a stampa: di *Come Nanni rimase orfano*, che fa registrare variazioni più vistose, ma soprattutto di *Vagabondaggio*, nella sua prima redazione, e di *Mondo piccino*, tutti del 1884 e tutti in gran parte confluiti nella redazione definitiva di *Vagabondaggio* del 1887.

I sette abbozzi manoscritti, dunque, e gli esiti a stampa dell'84, sono accomunati dalla permanenza di un iniziale nucleo narrativo, che, espunto dall'economia strutturale del romanzo, sopravvive nella sua autonomia novellistica. Attraverso gli uni e gli altri la vicenda del testo si apre a un'analisi intertestuale, che se da una parte soddisfa, in una prospettiva diacronica interna o di *work in progress*, le ragioni della variantistica filologica, per altri versi impone, data l'auto-sufficienza e la completezza parziale di ciascun abbozzo ed esito a stampa, una serie graduata di confronti intertestuali, di per sé volta per volta significativi e non necessariamente orientati verso la ricerca di una stratificazione « progressiva » del testo finale attraverso « cartoni preparatori ».

I legami connettivi tra gli abbozzi, le novelle a stampa e il romanzo vanno, dunque, individuati in una prospettiva non strettamente testuale o, meglio, in una prospettiva testuale di più vasto orizzonte, che colleghi tali abbozzi e tali novelle al complesso della produzione verghiana di quegli anni.

Sono gli anni, com'è noto, in cui la riflessione creativa di Verga si apre alla rappresentazione di spaccati sociali più ampi e più vari rispetto a quelli che costituiscono il mondo chiuso dei *Malavoglia*, sullo sfondo della crisi storica della società meridionale nei decenni a cavallo tra le lotte risorgimentali e la costituzione dello Stato nazionale.

E sono gli anni non solo della stesura dei vari abbozzi e delle novelle in questione, ma anche della raccolta *Novelle rusticane* e del romanzo *Mastro don Gesualdo*, opere tutte segnate dalla nuova fase riflessiva e creativa di Verga e tra cui è possibile riconoscere connessioni non solo esteriori, come nei casi frequenti di omonimia di alcuni personaggi, ma di elementi più schiettamente narrativi, come la similarità caratteriale di alcuni protagonisti o la ricorrenza di vere e proprie sequenze verbali.

La fitta rete di congiunture riscontrabili, ai vari livelli di omonimie, di identità dei personaggi e di sequenze narrative, tra abbozzi e *Rusticane* e tra *Rusticane* e *Gesualdo*, è stata in gran parte ricostruita, come si sa, in un noto studio di Carla Riccardi, le cui conclusioni sono ampiamente accettabili e lo sarebbero del tutto se non dessero l'impressione di essere sorrette dalla pregiudiziale metodologica di tipo tradizionalmente evolucionistico, che tende a valutare i materiali in esame, persino le novelle o le raccolte narrative organiche, tutti come « prefigurazioni » o sperimentazioni rispetto al romanzo finale, esautorando gli abbozzi in quanto « narrazione... dispersiva e monotona » e le novelle, « anche se pienamente indipendenti e funzionali di per sè », in quanto « cartoni preparatori del disegno più vasto e complesso del romanzo »¹; laddove può risultare più fruttuoso e corretto sottoporre gli uni e le altre, nella loro singola autonomia, a un graduale confronto intertestuale, per rilevarne mutazioni, sviluppi, riprese e intersezioni.

2. Il primo degli abbozzi (G1)² racchiude già il nucleo narrativo, che funge, in termini narratologici, da motivo dinamico iniziale

¹ Cfr. C. RICCARDI, *Gli abbozzi del « Mastro-don Gesualdo » e la novella « Vagabondaggio »*, in « Studi di Filologia italiana », XXXIII (1975), p. 273; e anche « *Mastro don Gesualdo* », *dagli abbozzi al romanzo*, in « Sigma », 1977, 1-2, pp. 14-15.

² Viene qui seguita la siglatura in successione degli abbozzi e delle novelle a stampa adottata da C. RICCARDI (*Gli abbozzi...*, cit.).

per il racconto della disavventurata infanzia di Gesualdo: la frattura di una gamba, per un calcio sferrato da uno dei suoi muli occorsa a Cosimo Cinniredda, lettighiere e padre di Gesualdo; donde la necessità di cambiare mestiere e di mettersi a lavorare con l'aiuto del ragazzo alla chiatta di traghetto sul Simeto.

Come nucleo narrativo e motivo dinamico iniziale, infatti, esso resiste sostanzialmente intatto attraverso tutte le successive stesure, o inaugurando una catena più o meno ampia di nuovi motivi interni all'intreccio o, a dimostrazione già di una sua autosufficienza narrativa, precludendo a un'immediata situazione conclusiva, come è riscontrabile nella novella *Come Nanni rimase orfano* (uscita sul « Fanfulla della domenica » il 22 giugno 1884) dove la vicenda, mutati i nomi dei personaggi e mutata la causa occasionale dell'incidente iniziale (un colpo di schioppo partito disavvedutamente) si conclude subito dopo con la morte del padre del ragazzo, qui nominato compare Berretta, e l'assunzione come sguattero d'osteria del figlio, qui nominato Nanni.

Lo stile di G1 può apparire, come di fatto è apparso, « scarno e riassuntivo »³. Scarno lo è senz'altro, ma con una sua indubbia coerenza unitaria; e riassuntivo solo nella fase finale dello sviluppo narrativo, quella successiva alla rappresentazione completa della prima situazione novellistica e ai confini di nuovi possibili sviluppi tematici.

A comprovare la validità intrinseca anche della stesura di G1 valga qui l'esemplificazione del percorso avventuroso di qualche cellula del narrato.

In G1 compare Cosimo, alla notizia che sua moglie « aveva i dolori del parto »: « si affrettava ad attaccare i muli cantarellando ». Il gerundio « cantarellando », efficacemente descrittivo, scompare nelle successive stesure e viene sostituito da: « fischiettando dall'allegria » (G2); « Fischiettando dalla contentezza » (G3); « contento come una pasqua... fischiettando dall'allegria » (G4); « contento come una Pasqua... spensierato » (G5); « contento... spensierato » (G6); « contentone... spensierato » (G7); « contento come una Pasqua... spensierato » (MP). Ma lo stesso gerundio finisce per riaffiorare poi, accanto ad altri elementi esperiti, nella stesura definitiva di *Vaga-*

³ Cfr. C. RICCARDI, « *Mastro-don Gesualdo* »..., cit., p. 14.

bondaggio: « contento come una Pasqua... spensierato... cantarel-
lando ».

Così la dizione rapida ed essenziale: « gli assestò lì un calcio secco », riferita al mulo incattivito, che compare in G1 e in G3, sarà quella che prevarrà alla fine in *Vagabondaggio*, senza la specificazione in sovrabbondanza: « che l'azzoppò per sempre », presente negli altri cinque abbozzi e in MP.

Alcuni squarci descrittivi in G1, proprio nella loro asciuttezza e accorpamento di notazioni, hanno esiti stilistici poi dispersi in successivi ripensamenti:

Il sole cominciava a calare dietro Francofonte e delle folate di tramontana correvano dalla pianura sui giunchi del Biviere... Nel folto dei sugheri, lì presso, le cicale gracidavano il pallido tramonto dell'inverno. Dal lago sorgeva la nebbia, bassa e rada, e s'udiva qualche grido d'anitra isolato (G1).

Al confronto i passi paralleli di G2 appaiono certo stilisticamente amplificati:

Era verso sera, e la campagna a poco a poco andavasi scolorando come la faccia di un malato. Poi all'avemaria s'udirono laggiù le chiese di Lentini che scampanavano nel cielo smorto. Di tanto in tanto qualche anatra gracchiava in mezzo alle giunche del lago... Intanto spuntava la prima stella verso Francofonte, poi un'altra poi un'altra.

Infatti subito dopo in G3 viene operata una drastica riduzione, pur non riuscendo a ripristinare l'effetto rappresentativo ed evocativo di G1:

Cadeva la sera lacerata, smorta, in un gran silenzio. Poi s'udirono lontano le chiese di Francofonte, che scampanavano... Intanto sui monti di Scordia spuntava la prima stella, poi un'altra poi un'altra... Tutt'a un tratto, fra le giunche, scappò un'anatra gracchiando.

Tale formulazione, assente nei successivi abbozzi e in MP per il diverso taglio accorciato della narrazione, sarà quello adottato nel recupero novellistico di *Vagabondaggio*, con l'ulteriore eliminazione del gracchiare d'anatra⁴.

⁴ Ma ancora ampia e distesa su due distinti periodi, in *Come Nanni rimase*

Altri tratti descrittivi, presenti in G1, resteranno poi inutilizzati. Alcuni di essi (come ad esempio: « Il poveretto rimaneva sul ciglione della viottola, tenendosi la coscia colle mani e credeva che fosse una cosa da nulla. Intanto sudava freddo in dicembre, e davanti agli occhi gli passavano delle ondate di nebbia ») conservano tuttavia nell'economia di questa prima stesura una loro forza descrittiva perfettamente inserita nell'autonomia narrativa del testo.

Nè il caso or ora ricordato è il solo a segnalare, nell'esame comparato del tessuto discorsivo di ciascun rifacimento, la dispersione o la riduzione di aperture descrittive di sicura efficacia narrativa.

In G2, ad esempio, il narrato si sofferma con una certa ampiezza sugli incubi che attraversano la mente di compare Cosimo febbricitante e in attesa dell'arrivo della Gagghianedda:

La notte di Natale è lunga da passare. La febbre faceva vedere tante cose a compare Cosimo: la faccia magra della Brigida, nel letto, colla casa piena di parenti e di vicini; la bambina che era nata, e lo zio Mammu che andava a chiamare la Gagghianedda, e camminava, camminava nel buio. La stalla sembrava grande quanto una chiesa colle arcate nere in fondo alle quali si udivano dei rumori misteriosi, squittire i topi, fruscii rapidi e improvvisi fra la paglia, scricchiolii di legna secca, e il rosicchiare continuo dei muli che scodinzolavano, nell'ombra. Di tanto in tanto lo zio Cheli sbuffava nel russare, colla groppa enorme sotto il lumicino. Di fuori non si udiva neppure un cane.

Questo lungo squarcio descrittivo, eliminato nei successivi abbozzi, riaffiora tuttavia, pur se fortemente scorciato, in una delle soluzioni novellistiche a stampa, in *Come Nanni rimase orfano*:

La notte di Natale è lunga da passare, e la febbre faceva vedere tante cose al povero Berretta in quella stanzaccia, che sembrava immensa, piena del russare dello zio Rocco e del rodere dei tarli nel soffitto. La faccia pallida della sua donna, quando stava per morire, e lo zio Cheli che andava a chiamare la Gagghianedda al paese, cammina, cammina, nel buio.

orfano: « Calava la sera, smorta, col volo delle cornacchie che passavano a stormo, e pareva che sentissero il morto [...] A poco a poco anche la campagna andavasi scolorendo come la faccia di un moribondo. Poi all'avemaria si udì lontano la chiesetta del villaggio che scampanava, nel cielo smorto. Di tanto in tanto qualche anatra gracchiava in mezzo alle guaicie ».

3. La storia interna dei successivi abbozzi, al di là delle modificazioni o correzioni discorsive e formali, è una storia di modificazioni tematiche sviluppate intorno al nucleo narrativo iniziale, o per sviluppo di tracce tematiche appena accennate o per aggiunzioni di temi e di personaggi a secondo dei casi soltanto utili allo spessore discorsivo dell'intreccio, e in tal senso classificabili come motivi o personaggi-motivi liberi; oppure indispensabili allo sviluppo logico-temporale della *fabula*, e in quanto tali classificabili come motivi o personaggi-motivi legati.

Almeno due esempi, uno del primo tipo e uno del secondo, valgono qui come campionatura dimostrativa.

In G1 il tema del possibile incontro di compare Cosimo con sua moglie e con la figlia nata nel giorno del fatale incidente è brevemente accennato in questi termini:

La prima volta che il lettighiere avea rivisto la moglie e la sua bambina ei non era più lo stesso, che la gamba gli si era ingommata di traverso, e camminava zoppicando col ginocchio in dentro come un cane.

Tale motivo libero di intreccio già in G2 assume sviluppi e mutamenti di notevole consistenza, destinati a resistere, pur tra ripensamenti secondari di soluzioni e di collocazione nel narrato, sino alla pubblicazione di *Vagabondaggio*.

Lo sviluppo si articola secondo i seguente snodi: a) la moglie, qui nominata comare Brigida, alla notizia dell'incidente, vorrebbe « balzare giù dal letto e correre a trovare il suo uomo »; b) il dottore le dà sulla voce, ricordandole il pericolo di una febbre puerperale, tra l'assenso di altre donne presenti alla scena; c) marito e moglie non si incontreranno più e « la bambina » è « battezzata senza padre » con il nome di Speranza.

Il motivo resiste con variazioni e aggiunzioni discorsive. In G4 l'incontro avviene « dopo due anni » « e compare Cosimo faceva festa alla sua bambina come [l'avesse] vista nascere. — Verrò a Pasqua. Verrò a Natale. — Prometteva lui pure. Con ogni conoscente che passava mandava a dire la stessa storia, tanto che sua moglie non ci credeva più; e Gesualdo, ogni volta, guardava il babbo negli occhi, per vedere se era vero ».

In G6 di nuovo la circostanza dell'incontro viene eliminata e

un nuovo elemento viene aggiunto: la malattia e la morte della moglie di Cosimo, la sua impossibilità a disporre di un giorno di libertà e di quel poco denaro per andare al suo capezzale. In questa estensione, pur tra mutamenti discorsivi, il motivo arriverà sino a *Mondo piccino* e *Vagabondaggio*.

La comparsa in G4 del personaggio di don Tinu « il merciaiuolo », rappresenta viceversa l'introduzione di un motivo legato, connesso alla riformulazione della *fabula* e l'ideazione del successivo intreccio, dal momento che il diverso destino di Gesualdo, non più legato a vita al lavoro della chiatta, ma in fuga verso il mondo, è connesso all'incontro con don Tinu e alle successive fortune che da questo rapporto nasceranno: « Fu quella la mia fortuna — soleva dire più tardi, quando s'era fatto ricco, e raccontava per filo e per segno la storia della sua fuga ».

Gli snodi narrativi interni al nuovo motivo risultano subito più articolati: Gesualdo che ' si mangia ' « cogli occhi » la « mercanzia » di don Tinu, « E alla domanda: O babbo, che non compriamo mai nulla noi? Compare Cosimo rispondeva: — No, figliuol mio. Questa è roba per chi ha denari »; Gesualdo che vede don Tinu e la Barbaredda, figlia dell'oste zio Nunzio, « abbracciati dietro il muro del pollaio »; la morte di zio Pinu, « il capoccia della chiatta »; il matrimonio di Barbaredda con un certo Lanzise; la lite di don Tinu con zio Nunzio e l'offesa: « don Tinu gli disse — becco! »; l'uccisione di zio Nunzio; la crescente voglia di Gesualdo di andar via e la sua proposta a don Tinu: « Mi volete con voi, don Tinu? Io vi porterò la roba »; l'accettazione di don Tinu e la fuga di Gesualdo.

Intorno a questo nucleo tematico altre cellule novellistiche si aggogheranno, come, già in G5, il rapporto tra Gesualdo e Ràzia, la ragazza che andava come lui « a coglier l'erba per la minestra » « per conto dello zio Nunzio ». Ma la proliferazione di situazioni narrative di contorno o conclusive ruotano tuttavia intorno alla funzione fondamentale del nuovo motivo narrativo introdotto dal personaggio di don Tinu. La vicenda di Gesualdo è giunta a un punto cruciale. La sua ascesa sociale è matura. La conclusione in taglio novellistico poteva chiudersi con un matrimonio di calcolo, come con la stagionata Filomena in *Mondo piccino* o con la rottura con don Tinu e lo stesso matrimonio in *Vagabondaggio*; in entrambi i casi comunque con un epilogo, per il protagonista, da *vincitore*, sia

pure sull'orizzonte angusto di un piccolo mondo, di un « mondo piccino » appunto.

Oppure tutto poteva ripartire proprio di qui per il racconto di tutt'altro seguito della vicenda esistenziale di Gesualdo, orientata verso un epilogo che includesse il protagonista nella schiera dei *vinti*. Che è esattamente ciò che avviene con il *Mastro don Gesualdo*.

E tuttavia i successivi interventi testimoniati dagli abbozzi e dalle novelle a stampa rappresentano di volta in volta, nonostante rimescolamenti, riprese, sviluppi o tagli vari, una volontà di discorso conchiuso e autonomo, come l'analisi per campionature esemplificative qui condotta dovrebbe aver sufficientemente mostrato.

Il che non può non porre qualche spunto di riflessione all'eventuale curatore della stampa non solo diplomatica delle carte del fondo Verga relative al *Mastro don Gesualdo*.

RIGCARDO SCRIVANO

TEMPO E NARRAZIONE
NEL *MASTRO-DON GESUALDO*

Il trattamento del tempo da parte di Verga nel *Mastro-Don Gesualdo* pare che non abbia convocato gli sforzi di analisi e di definizione ricevuti da altri aspetti e problemi che il romanzo presenta. Una constatazione simile si potrebbe fare per lo spazio. Certo è che lo spessore del personaggio titolare dell'opera e le fitte trame di eventi, di fatti esteriori e interiori che da lui derivano, hanno concentrato su di lui quasi tutta l'attenzione: e con difficoltà si negherebbe che ciò non fosse nelle intenzioni stesse di Verga, specialmente quando si coglie finalmente il valore simbolico della figura del protagonista secondo l'accezione che un simbolo è in retorica un sostituto del reale, e cioè ha un comportamento autonomo dal suo referente, così come i numeri rispondono alla logica del sistema che instaurano e non a quella degli oggetti che servono a misurare.

Tra tali eventi e fatti si possono contare i problemi storici relativi ai modelli, di scoperta, crescita e sviluppo, dell'accumulazione capitalistica, forse davvero indissociabili, come nel caso del Mazzarò della *Roba* secondo la dimostrazione di Guido Baldi, dall'«artificio della regressione»¹; i problemi di costume e di mentalità che configurano un'antropologia culturale dell'autore di cui occorrerebbe almeno misurare la distanza dall'antropologia dei soggetti ch'egli sottopone ad analisi o direttamente procede a definire; i problemi di psicologia che coinvolgono, nell'intuizione di tante diverse situazioni, tanti diversi personaggi.

Si ripensi in quest'ultima prospettiva alla malinconica e vitalissima scena (I, iv) tra Gesualdo e Diodata nella tormentata sere-

¹ G. BALDI, *L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, Napoli, Liguori, 1980.

nità della notte della Canziria che piaceva tanto, per lo spessore e l'intrigo dei sentimenti che vi prendevano campo, a Attilio Momigliano².

Per questa varietà di vie tuttavia è così anche accaduto che, certo in altri momenti e per altre istanze, s'è manifestata impazienza verso il modello di costruzione della narrazione e, per esempio, Vittorio Spinazzola ha accomunato « la debolezza d'impianto » alle « oscillazioni stilistiche del romanzo », anche se compensate « nella novità del punto di vista affermato nei confronti del personaggio principale »³, come appunto si accennava.

Ma in una prospettiva altra, senza bisogno d'invocare per ora gli strumenti di un'analisi narratologica che potranno, anzi dovranno, essere messi a fuoco successivamente, « la debolezza d'impianto » del *Gesualdo* si rovescia in un elemento programmato, prefissato, e dunque da giudicare altrimenti che derivato da un'astrattezza che par respirare una residua ideologia idealistica. Mi sovviene, e può servire di illuminazione della contingenza che qui si discute, la messa a punto che una volta Giovanni Getto compì a proposito della novella di Ghismonda (*Decameron* IV, i), che quando viene a sapere che il suo amante Guiscardo è stato messo a morte dal padre, Tancredi, « prenze di Salerno », si dà essa stessa la morte bevendo l'acqua avvelenata che ha versato nella coppa con la quale il padre le ha mandato il cuore dell'amante⁴; a Russo, che aveva giudicato Tancredi « un personaggio mancato e soltanto un pover'uomo »⁵, Getto ribatteva che « Tancredi non è già un carattere incerto, nel senso che non sia concepito ed espresso con sicurezza dall'artista », ma « egli ha il carattere dell'uomo incerto, non sicuro nella vita, ed è fermamente concepito sul piano dell'arte ».

Allo stesso modo l'impianto narrativo del *Gesualdo* non è de-

² A. MOMIGLIANO, *Dante, Manzoni, Verga*, Firenze, D'Anna, 1944. Le citazioni dal *M.d.G.* sono tratte da G. VERGA, *Mastro don Gesualdo*, ediz. crit. a c. di C. Riccardi, Milano, Il Saggiatore - Fondazione Mondadori, 1979 (con indicazione della parte, del capitolo, della riga), dove, oltre al testo del *Mastro* 1889, si hanno in « Appendice I » « Abbozzi » vari (per i quali v. l'« Introduzione » della Riccardi, p. LXII) e in « Appendice II » « Schemi e Appunti ».

³ V. SPINAZZOLA, *I silenzi di Mastro don Gesualdo*, in *Verismo e positivismo*, Milano, Garzanti, 1977.

⁴ G. GETTO, *La novella di Ghismonda e la struttura della quinta giornata*, in *Vita di forme e forme di vita nel Decameron*, Torino, Petrini, 1958, pp. 95-138.

⁵ L. RUSSO, *Letture critiche del « Decameron »*, Bari, Laterza, 1956, p. 181.

bole ma è in modo concepito e composto da tracciare l'intero arco dalla crescita e dalla forza alla debolezza e alla morte di un personaggio già iscritto nell'orizzonte dei « vinti ». Come si può constatare negli « schemi e appunti » della seconda appendice allegata dalla Riccardi alla sua edizione critica del *Gesualdo*, fin dal principio, che, come si sa e proprio da qui si deriva, è il 1881, Verga concepì un personaggio (di alcune vicende del quale poi si servirà altrove); intorno ad esso venne collocando altre figure variamente distanziate da lui, insomma variamente partecipi del suo arco di vita; così dal primo al secondo schema si passa da un personaggio usabile in più sedi ad un personaggio circostanziato, che è appunto Gesualdo; a questo punto, ancora abbastanza indeterminato, si può proprio dire anzi confuso, è il tempo sotto le sue diverse forme (delle quali di seguito diremo); ed è il tempo l'oggetto principale di sistemazione nella prima raccolta di ' appunti ', il tempo storico e il tempo della narrazione insieme; esso ancora deborda molto al di là di quello che veramente si realizzerà nel romanzo, ma nella sostanza l'avvicinamento delle due dimensioni temporali progredisce vistosamente, tanto da dare l'impressione che è qui compiuto il massimo sforzo da parte di Verga relativamente alla diegesi. Come si può constatare, se il livello del ' discorso ', o se si vuole altrimenti dire quello linguistico-stilistico, dell'elaborazione del *Gesualdo* è il più largamente documentabile, e documentato dalla Riccardi⁶, tuttavia anche dal punto di vista della decifrazione delle strutture narrative i materiali ch'essa offre risultano di grande rilievo.

In esse, si deve dire in principio dunque, il tempo ha un peso e una funzione diegeticamente determinante. Ma l'analisi che di questo si può fare è varia a seconda dei punti di vista che si assumono e che governano intere linee di svolgimento interne alla narrazione complessiva. In primo luogo, come già si è accennato, il tempo si concreta nella rappresentazione della metamorfosi del protagonista: individuato prima nella pienezza della sua energia (prontezza nelle decisioni da prendere per proteggere da danni la sua « roba »; infaticabilità nel controllare il buon governo delle sue proprietà; sicu-

⁶ C. RICCARDI, « Introduzione » a G. VERGA, ediz. cit.; ID., *Gli abbozzi del M.d.G. e la novella Vagabondaggio*, in « Studi di filologia italiana », XXXIII (1975), pp. 265-392.

rezza ed astuzia, che si manifestano soprattutto nella scena dell'asta o gara d'appalto di II, i, con quel Gesualdo testardo, beffardo, calmo nel gran parapiglia, pronto a fronteggiare tutti i tentativi di distrarlo; ma quanti altri momenti si potrebbero individuare su questo registro!), quindi in una lenta conversione dall'aggressività alla guardinga difesa nella III parte e infine, quarta parte, nel declino infrenabile e nella morte. Sono tre tappe, forse esistenzialmente, insomma nella realtà disuguali, certo molto disuguali nella narrazione. Ma quello che conta è che in ognuna v'è una traccia, debole fin che si vuole, nascosta anche deliberatamente, ma c'è, di quello che Gesualdo è nelle altre: così nel tempo della crescita e del trionfo s'insinua una venatura di ridicolo che è ora nella goffaggine, ora nell'illusione della paternità, insomma in una qualche insufficienza che è correlativa ad ogni successo, e nei tempi della delusione, quando tutti i suoi programmi appaiono di continuo attraversati dai voleri degli altri, come in quelli delle malattie e dell'isolamento, la sua volontà di dominio continua a brillare perfino in negativo. Ovviamente questo mescolamento di aspetti della personalità è anche, di riflesso, mescolamento di momenti diversi del tempo visto nella individuale prospettiva del protagonista, ma visto diversamente da lui, da coloro che lo circondano, da amici o da nemici, dall'autore che lo deve inserire nella gran macchina diegetica e infine anche dal lettore, che nella molteplicità delle valutazioni degli intervenuti è come invitato a sottrarsi alla conatività della sua condizione di destinatario.

Dall'interno delle tappe così disegnate della metamorfosi del protagonista si fissano almeno tre momenti o tempi essenziali della narrazione. La prima e la seconda parte del romanzo costituiscono un blocco di avvenimenti sostanzialmente disposti lungo un asse lineare, quello del concepimento e della nascita di Isabella, dall'inizio cioè del romanzo a II, iii, mentre i due capitoli che concludono la seconda parte e rappresentano la vendetta, cosciente o incosciente che debba essere considerata, di Gesualdo verso Ninì Rubiera sfumano in un tempo indeterminato, fondamentalmente imprecisabile, in una parola il tempo di ciò che è senza tempo o fuori del tempo, la realizzazione di un sentimento, che è quello dell'accanimento punitivo nella vendetta che durerà tutta la vita. Certo, anche in queste prime due parti non v'è quella scandita regolarità di giorni e perfino di ore che costituiscono il disegno dei primi diciassette capitoli dei *Promessi*

sposi, 7-13 novembre del 1628; sicché tra l'apertura e le nozze, che concludono la prima parte, corrono circa due mesi, se poi fino alla nascita di Isabella, nel bel mezzo del mortorio per don Diego in casa Trao, ne sono passati altri sette come la zia Cirmena, tra certa e incerta, rapidamente e maliziosamente conteggia su domanda d'un'altra parente (II, iii, 447). La terza parte è separata dalla seconda da un buon numero d'anni, quindici, forse sedici, ed è qui che, dopo il racconto dell'infanzia collegiale di Isabella e del matrimonio di Ninì con donna Giuseppina Alòsi, è indicata una data precisa (III, i: « Essa (Bianca) la rivide finalmente all'uscire del collegio, nel 1837 »), che è quella del grande colera e il più di quello che ha da accadere si concentra su questo. Solo l'ultimo capitolo, iv, rimette in moto lo scorrere del tempo: ma è singolare che le poche determinazioni, per esempio il giorno della fuga di Isabellina, è scandito solo così: « Fu il due febbraio, giorno di Maria Vergine » (154); e l'arrivo del duca di Leyra in paese avviene « verso la Pasqua » e il suo primo incontro con i Motta addirittura « il giorno della processione del Cristo risuscitato » (359).

Tra la fine della terza parte e l'avvio della quarta son dichiarati apertamente sei mesi; ma subito v'è un irregolare precipitare del tempo e la maggior parte degli eventi s'adunano intorno al '48, cioè a circa dieci-undici anni dopo. *Grosso modo*, dunque, si possono contare tre blocchi temporali, distanziati considerevolmente tra loro, magari inframezzati da qualcosa d'intermedio, ma meno significativo, meno focalizzabile nella vicenda. Le metamorfosi di Gesualdo sono colte nei loro diversi momenti culminanti; la quotidianità, la frammentarietà, la realtà rilevata soltanto per via di discorsi fanno solo da sottofondo alla crescita verso i culmini drammatici, che non è ancora, a guardar bene e prudente, la resa dell'impersonalità all'arbitrio della scelta d'autore circa le cose che sono da raccontare, ma ne fa nascere almeno il sospetto, diciamo l'ipotesi.

Tuttavia un'analisi più ampiamente confacente della funzione del tempo nel *Gesualdo* (e forse anche altrove, ma certo in proporzioni diverse, almeno nei *Malavoglia*) deve aver presente un'articolazione abbastanza variata della prospettiva. Si deve tener conto innanzi tutto della rappresentazione del *tempo storico*, poi d'una concretizzazione del *tempo cronologico*, e quindi, su un altro registro, della manifestazione del *tempo narrato* e della sua traduzione retorica

ovvero della sua inclusione nel *tempo narrativo*. Circa il primo, il *tempo storico*, i tre nuclei narrativi, che si costituiscono principalmente, per l'appunto, in rapporto alla loro rispettiva consistenza temporale, sono nitidamente definibili: nel primo (parte prima e seconda) si è nel 1821 e immediatissimi dintorni, nel secondo (quarta parte) si fa centro intorno al '48 (e quindi il programma che in « Appunti » portava Gesualdo fino al 1861, ovvero ai suoi 73 anni, cade totalmente, se va confermata la data 1788 per la sua nascita). Ma queste date e gli eventi cui alludono e che per iscorcio s'intravedono nella narrazione, se certo valgono a scandire le esistenze in generale, e certamente le estraggono dall'atemporalità ben più di quanto non accada nei *Malavoglia*, dove nessun avvenimento per quanto prossimo esce dall'orizzonte mitico in cui tutto è incluso, istituendosi nel mito la compattezza culturale del villaggio, tuttavia non arrivano a differenziarsi in profondità.

Il '21, il '48 in particolare portano l'eco di rivoluzioni lontane, di cui poco e nulla si sa, se non che alla parola magica le plebi si commuovono, secondo un modello che Verga ha già studiato e sperimentato in *Libertà*, e Gesualdo in diversa misura s'impaurisce e diversamente reagisce alla sua paura. Il '37, invece, che reca il colera, è data che resta nella memoria collettiva come ricorrenza di una catastrofe ciclica, sebbene a cicli incostanti, cui gli uomini resistono da sempre con gli stessi mezzi e le medesime providenze, tra cui le superstizioni più antiche.

In realtà il *tempo storico* tende a rompersi nella frammentarietà del *tempo cronologico*, intendo il passare delle stagioni, dei giorni, delle ore, la registrazione degli eventi piccoli o grandi a seconda di come colpiscono i loro protagonisti, insomma avvenimenti senza prospettiva storica, neppure quando toccano di motivi economici di largo interesse, come è l'asta che parrebbe entrare nell'area di una moderna acquisizione borghese-capitalistica, ma in realtà ha principalmente, forse solo, un rilievo diegetico, quando sia vista sotto un profilo tecnico, nel suo spessore di evento pubblico, così come ce l'hanno i debiti e le ipoteche che Gesualdo riesce, con astute malizie, ad imporre per vendetta al baronello Ninì Rubiera. Si può dire senza troppi timori che a Verga anche nel *Gesualdo* interessa raccontare dei destini umani, colti nelle loro contraddizioni, nella sostanza di beffa che sovente acquistano se solo si conosce qualcosa di più di chi le

vive e le agisce (a cominciare, naturalmente, dalla più clamorosa, la paternità di Gesualdo, che non solo il lettore, ma un gran numero di compaesani conoscono meglio di lui).

Ma se lo scioglimento del tempo della storia in quello della quotidianità è già abbastanza rivelativo della vera destinazione di queste strutture narrative, la sproporzione costante che Verga istituisce tra *tempo narrato* e *tempo narrativo* è ancora più clamorosa. Ché quest'ultimo è quello che veramente conta, non solo perché è il tempo reale del lettore, ma anche e soprattutto perché è il segno dell'arbitrio dello scrittore nel costruire il messaggio che vuole trasmettere, nello stabilire i contorni delle informazioni che vuole fornire. La maggior parte dell'esemplificazione che si è prodotta fin qui lo mostra già con buona abbondanza, ma mi riservo di produrre altrove una sufficiente documentazione panoramica di come il tempo narrativo contenga il tempo narrato, o se si vuole altrimenti il tempo retorico comprenda il tempo oggettivo secondo modalità ripetute ma diverse, precisamente varie per estensione ma simili come meccanismi.

Mi preme invece pervenire subito ad un minimo di conclusioni teorica, da convertire ugualmente subito nella sua portata culturale, storica e letteraria. Quando Segre afferma che « proprio della *fabula* è, per definizione, l'ordinamento cronologico e causale degli eventi »⁷, procede ad una conferma di quell'*ordo naturalis* della narrazione che Lausberg intende come successione di eventi disposti in senso logico-cronologico⁸: e se « schemi e appunti » verghiani possono intendersi come materia primaria della *fabula*, non par dubbio che Verga a questo livello proceda pienamente secondo questo modello teorico. Apparentemente, anche a livello dell'intreccio, i segmenti o sequenze ch'egli viene poi costituendo si dispongono secondo i processi di quel sistema: l'analessi sembra sostanzialmente ignorata. È proprio questo che mostra lo sforzo massimo che Verga compie per tener fede al programma 'veristico' formulato per la collana dei « vinti » e insieme per restare agganciato ai metodi naturalistici dell'« opera che si fa da sé » e dell'impersonalità. Ma la sproporzione delle sequenze che formano il racconto dal punto di vista del tempo

⁷ C. SEGRE, *Le strutture e il tempo. Narrazione, poesia, modelli*, Torino, Einaudi, 1974, p. 52.

⁸ H. LAUSBERG, *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino, 1969, p. 38.

narrativo s'insinuano a turbarle e scombussolarle per esigenze diegetiche prementi dentro a quella volontà di mantenere corrispondenza tra *fabula* e intreccio, ovvero tra *ordo naturalis* e costituzione dell'*ordo artificialis*. In questa prospettiva il trattamento del tempo è però solo una spia, rilevante e in certa misura determinante, ma certamente non esaustiva, poiché il costituirsi del discorso e l'identificazione attraverso di esso di tutta la realtà, anche nelle sue minime porzioni, si presenta come un'analisi indispensabile e altrimenti definitiva.

Lo stesso esame del tempo, che fin qui si è tentato sulla base dei dati offerti dalle strutture narrative e attraverso i rimandi alle originarie e primitive concezioni verghiane della seconda opera del ciclo dei « vinti », dovrebbe essere, non integrato, ma proprio svolto insieme all'analisi dell'uso dei tempi verbali nelle prospettive delineate teoricamente ed esemplificate largamente da Weinrich in *Tempus*⁹: ma è questo un altro aspetto che nel presente contributo non si può pensare di soddisfare e non posso, pertanto, che rinviarlo ad altra sede e momento.

È però rilevante chiarire in conclusione, sia pure allargando provvisoriamente gli orizzonti di quest'ultima se non la dimostrazione del problema, che la concezione e il trattamento del tempo nel *Mastro don Gesualdo* è determinato da una strettissima correlazione con l'impianto diegetico del romanzo, derivato esso stesso di una ricerca che prescinde largamente da referenze storiche e reali. L'approdo di queste considerazioni ha decisamente l'aria di obbligare ad una ridiscussione totale del tasso di realismo del verismo-naturalismo del *Mastro*: ma non lo farò qui, limitandomi ad osservare che tale tasso appare inesorabilmente tendente allo zero e semmai, dunque, a proporre il problema a chi lo voglia affrontare libero dai condizionamenti delle sicurezze tramandate per stanchezza di costume intellettuale o peggio per pregiudizio ideologico. Dirò solo che ciò che va cercato sono le modalità che in letteratura fanno del realismo semplicemente una tecnica di rappresentazione, così come è la macchina per la fotografia. Una conferma della natura diegetica delle prospettive e delle pratiche che Verga attuava nel *Mastro* si rintraccia agevolmente nell'evidenza che vi ricevono certi *topoi* romanzeschi ottocenteschi dei quali

⁹ H. WEINRICH, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Bologna, Il Mulino, 1978.

non si sbaglierà molto a sottolineare l'origine manzoniana. In proposito si potrebbe già considerare proprio il trattamento del tempo che, come si è visto, presenta una linearità cronologica di svolgimento per un buon tratto (le prime due parti) e poi si spezza in altri, separati e lontani tronconi in un modo abbastanza prossimo a quanto avviene nei *Promessi sposi*, dove il tempo ha, su varie linee che sono quelle dei diversi personaggi e soprattutto dei coprotagonisti, un andamento lineare di giorni e perfino di ore fino all'inizio del XVIII capitolo, rompendosi poi secondo vari momenti e varie linee di narrazione (si aggiungano nei *Promessi sposi* le digressioni, analettiche o no, che rompono l'unità della favola e intervengono variamente nella costituzione dell'intreccio)¹⁰. Ma al di là di questa struttura portante, basterà richiamare alla mente certi eventi presenti nel *Mastro* che hanno fondamento proprio nell'uso di un *topos* manzoniano che pare indispensabile nell'economia generale della narrativa ottocentesca e per il quale par difficile pensare ad una qualche forma di concorrenzialità. Due luoghi almeno appaiono come ricorsi immediati: il diffondersi dell'epidemia di colera che comporta alcuni, prefissati accadimenti (ad esempio, questo sui possibili untori:

« Intanto incalzavano le voci di colera. A Catania c'era stata una sommossa. Giunse da Lentini don Bastiano Stangafame insieme a donna Fifi la quale pareva avesse già il male addosso, verde, impresciuttita, narrando cose che dovevano averle fatto incanutire i capelli in ventiquattr'ore. A Siracusa una giovinetta bella come la Madonna, la quale ballava sui cavalli ammaestrati in teatro, e andava spargendo il colera con quel pretesto, era stata uccisa a furor di popolo. La gente insospettita stava a vedere, facendo le provviste per svignarsela dal paese, al primo allarme, e spiando ogni viso nuovo che passasse. In quel tempo erano capitati due merciai che portavano nastri e fazzoletti di seta. Andavano di casa in casa a vendere la roba, e guardavano dentro gli usci e nei cortili. Le Margarone che spendevano allegramente per azzimarsi, quasi fossero ancora di primo pelo, fecero molte comper: anzi non trovandosi denari spiccioli, quei galantuomini dissero che sarebbero ripassati a prenderli il giorno dopo. Invece spuntò il giorno del Giudizio Universale », III, i, 448-466)

¹⁰ R. SCRIVANO, *Nella fabbrica dei « Promessi sposi »*, in « Forum italicum », 1985, pp. 298-321. Per una visione generale del Verga nelle prospettive qui proposte rinvio al mio *La narrativa di G. V.*, Roma, Bulzoni, 1977.

e i movimenti della folla in rivolta in II, ii (relativamente al 1821) e soprattutto IV, iv (sullo sfondo del '48). Nella trasformazione della *fabula* nell'intreccio, insomma, le ragioni diegetiche, comprendenti anche i modelli obbligati (dal gusto, dalla temperie culturale, dal pubblico, ecc.) e le infinite possibilità di qualche forma di intertestualità, sono i veri strumenti di ordinamento dei dati circostanti del reale nel progetto dell'autore. Così per Verga come per Manzoni!

IL « MASTRO » TRA STORIA E IDEOLOGIA

GIUSEPPE BARONE

LA RIVOLUZIONE E IL MEZZOGIORNO.
MONARCHIA AMMINISTRATIVA
E NUOVE ÉLITES BORGHESI

I decenni che intercorrono tra la fine del XVIII secolo e gli inizi del XIX sono generalmente riconosciuti dalla storiografia come un periodo di trasformazioni epocali che segna il passaggio dall'Antico Regime all'età contemporanea. La Rivoluzione Francese è lo spartiacque cruciale di questa transizione, che ha investito anche il Mezzogiorno proiettandolo traumaticamente nella « modernità ».

A lungo, tuttavia, e per motivi politico-ideologici che qui per brevità non possiamo analizzare, gli studi storici sono stati fortemente condizionati da interpretazioni come quella risorgimentista o quella meridionalista che hanno insistito quasi esclusivamente sugli aspetti negativi, di resistenza al cambiamento, contribuendo a creare per quest'area territoriale l'immagine di un coriaceo blocco sociale dell'arretratezza. Solo negli anni più recenti, nel contesto di una positiva deideologizzazione della ricerca storica e di una apertura interdisciplinare alle scienze sociali, gli studi sul Mezzogiorno hanno finalmente spostato l'accento sui processi di trasformazione, sulle forme e sui tempi dei mutamenti quantitativi e qualitativi che hanno investito il Sud, sia per quanto riguarda le strutture economiche e i rapporti di produzione, sia per ciò che attiene al ruolo delle istituzioni statali e del sistema politico, sia ancora in riferimento ai fenomeni di mobilità sociale e di ricambio culturale dei valori, dei comportamenti individuali e della mentalità collettiva.

Nel Mezzogiorno preunitario ad essere investita da più profondi processi di trasformazione è soprattutto la sfera politica, sia per le riforme istituzionali che modellano un nuovo sistema di relazioni tra centro statale e periferie locali, sia per i canali di reclutamento e di mobilità sociale delle élites.

Nei primi due decenni del XIX secolo nell'antico Regno delle

due Sicilie si forma il moderno stato amministrativo. Nel Mezzogiorno continentale il mutamento delle istituzioni coincide con il Decennio francese, con Giuseppe Bonaparte prima e Gioacchino Murat dopo (1806-1815); in Sicilia, dove pure l'occupazione inglese e l'esperienza della Costituzione del '12 avevano inferto un duro colpo alle strutture dell'Ancien Régime, il modello napoleonico viene trapiantato dalla stessa monarchia borbonica con la legislazione del 1816-19.

Si tratta di una svolta cruciale che cancella i tratti distintivi dell'antico regime, quali la giurisdizione baronale, la frantumazione dei centri decisionali, l'autonomia dei poteri feudali, l'organizzazione corporativa e per ceti del tessuto sociale. L'applicazione degli ordinamenti francesi stabilisce innanzitutto un impianto unitario di organi amministrativi che dai ministeri si snoda attraverso le nuove intendenze, le sottointendenze, i decurionati dei comuni. Compiti e funzioni sono ora regolati con norme uguali per tutto il paese, secondo una logica di razionalità burocratica e di omogeneizzazione della società civile. La cerniera che salda gli apparati statali del centro e della periferia è costituita dalle intendenze provinciali, su cui oggi disponiamo dell'eccellente monografia di Armando De Martino¹. Scelti secondo criteri meritocratici e di competenza, gli intendenti rappresentano il cuore pulsante del sistema: coadiuvato da un Consiglio di Intendenza e da una burocrazia composta da impiegati, scrivani ed archivisti, questo ceto di funzionari media il rapporto con gli enti locali, approva le liste degli eleggibili, nomina i sindaci e le altre magistrature municipali, controlla i bilanci, coordina le complesse operazioni demaniali (scioglimento degli usi civici, reintegra delle usurpazioni, quotizzazione di terre). Ma non meno importante è la mutata composizione delle amministrazioni comunali: abolite le « mastre nobili » da cui si traevano le corti giuratorie delle università feudali e demaniali, il nuovo strumento di selezione della classe dirigente sono ora le liste degli eleggibili, elenchi nominativi (perio-

¹ A. DE MARTINO, *La nascita delle Intendenze*, Napoli 1984. V. pure G. CIVILE, *Appunti per una ricerca sull'amministrazione civile nelle provincie napoletane*, in «Quaderni storici», XIII, (1978), p. 233 e sgg.; A. SPAGNOLETTI, *Il controllo degli intendenti sulle amministrazioni locali nel Regno di Napoli*, in «Archivio ISAP», I, (1985), pp. 953-1019. Per un quadro comparato, v. pure L. ANTONIELLI, *I prefetti dell'Italia napoleonica. Repubblica e Regno d'Italia*, Bologna, 1983.

dicamente aggiornati) dei notabili con l'indicazione della loro età, professione, della rendita annua, del grado d'istruzione, delle cariche pubbliche ricoperte, delle eventuali parentele con altri « allistati ». Da queste liste venivano nominati i decurioni (il cui numero variava secondo la popolazione censita in ogni comune), che a loro volta votavano le « terne » da sottoporre all'intendente per la scelta del sindaco, del primo e secondo eletto, del cassiere e degli altri deputati ai singoli servizi del comune. Istruzioni minuziose, infine, uniformavano la contabilità degli introiti e delle spese, i registri di stato civile, la raccolta dei dati statistici.

La costruzione di questa poderosa macchina amministrativa, che la storiografia risorgimentista aveva liquidato frettolosamente come una prova del centralismo oppressivo e reazionario del regime borbonico, produce invece una diversa articolazione sociale e territoriale del sistema politico, che le ricerche storiche più recenti hanno cominciato ad analizzare con risultati sorprendenti. La creazione di una rete di centri urbani elevati a capoluoghi di provincia e di distretto realizza infatti un sostanziale « decentramento burocratico » che promuove alcune città e ne penalizza altre, alterando le precedenti gerarchie urbane: in particolare, a trarre vantaggi sono i centri in cui si addensano le attività amministrative, giudiziarie, finanziarie ed educative, le sedi vescovili (in base al Concordato del 1818). Per Antonio Spagnoletti, che ha esaminato il caso pugliese, durante la Restaurazione, le città del Mezzogiorno si vanno disponendo in una struttura piramidale a tre livelli: i capoluoghi (di provincia, di distretto, di circondario) dove si concentrano gli apparati governativi, e dunque centri propulsori del potere e della politica; un secondo livello di comuni che per posizione geografica ed economica gravitano attorno ai centri maggiori e sono in qualche modo inseriti nella nuova dimensione provinciale; infine, quei piccoli e medi abitati tagliati fuori dai circuiti delle risorse e dello scambio politico innescati dalla riforma amministrativa. In questo terzo livello si condensa spesso il risentimento contro il « dispotismo ministeriale » che ha abolito i tradizionali spazi di autonomia delle università ².

² A. SPAGNOLETTI, *Comuni ed enti periferici dello Stato nei primi anni della restaurazione. Il personale amministrativo*, in AA.VV., *Atti del 3° Convegno di studi sul Risorgimento in Puglia*, Bari, 1983, pp. 564-575; IDEM, *La formazione di una nuova classe dirigente in provincia di Bari: sindaci e decurioni tra 1806 e 1830*, in « Archivio

Come ha notato Alfonso Scirocco, una delle molle della rivoluzione del 1820-21 si rintraccia nelle proteste contro l'ordinamento giudiziario che ha concentrato i giudici nei capoluoghi circondariali, nel rifiuto di addossare al magro bilancio gli oneri ritenuti insopportabili dell'istruzione e dell'assistenza, nella richiesta di ripristinare l'antico sistema delle libertà municipali: in tutti questi casi la rivendicazione di « autonomia » contrapposta all'accentramento statale, più che compiuta ideologia democratica, rappresenta l'estremo tentativo di salvaguardare i residui margini d'iniziativa assicurati dai precedenti equilibri³. Ma per le città promosse a gangli mediani dell'apparato statale i vantaggi conseguiti risultano notevoli, in termini di sviluppo urbano, di crescita demografica, di opportunità di impiego, per la possibilità di manovrare le leve della spesa pubblica e degli appalti. La maggiore contrattualità politica dei gruppi dirigenti finisce per concentrare nei capoluoghi gli stanziamenti per la viabilità stradale, per i lavori di bonifica e di arginatura dei fiumi, per l'apertura di orfanotrofi e di monti frumentari. Le ricerche condotte per Bari e Avellino confermano l'accelerazione delle trasformazioni sociali ed urbanistiche in coincidenza con la riforma amministrativa, tanto da registrare una significativa immigrazione di notabili emergenti o di famiglie ricche provenienti da altri paesi, attratti dalle aspirazioni di carriera o di ascesa economica⁴. Le nuove polarità insediative scompaginano canali di comunicazione e sistemi di alleanze consolidati, costringono le élites locali a ridefinire le relazioni tra periferie e strutture intermedie del potere statale, a costruire una diversa rete di rapporti clientelari per accedere alle sedi decisionali e alla gestione delle risorse provinciali: come si verifica, ad esempio, nei

storico pugliese », 1983, pp. 117-165; IDEM, *Centri e periferie nello Stato napoletano del primo ottocento*, in AA.VV., *Il Mezzogiorno preunitario. Economia, società e istituzioni*, a cura di A. Massara, Bari, 1988, pp. 379-291.

³ A. SCIROCCO, *Il problema dell'autonomia locale nel Mezzogiorno durante la rivoluzione del 1820-21*, in AA.VV., *Studi in memoria di Nino Cortese*, Roma, 1976. Per la Sicilia rimando al volume di F. RENDA, *Risorgimento e classi popolari in Sicilia 1820-21*, Milano, 1968.

⁴ E. DI CIOMMO, *Bari 1806-1940. Evoluzione del territorio e sviluppo urbanistico*, Milano 1984; R. DE LORENZO, *Dalla « vita di piazza » alla « vita di Toga »: trasformazioni urbane e sociali nell'Avellino napoleonica*, in « Rivista italiana di studi napoleonici », 1986, n. 1; G. MORICOLA, *Elite economica ed élite amministrativa della città di Avellino dopo il decennio napoleonico*, in AA.VV., *Il Mezzogiorno preunitario... cit.*, pp. 831-846; v. pure R. ROMANELLI, *La nazionalizzazione della periferia. Casi e prospettive di studio*, in « Meridiana », 1988, n. 4, pp. 13-24.

consigli provinciali e distrettuali di Terra d'Otranto e di Abruzzo Ultra II (studiati rispettivamente da Maria Sofia Corciulo e Paolo Muzi), dove la competizione per la carica di consigliere aggrega e scompone le fazioni locali fino a selezionare un notabilato provinciale che negli anni '30 stabilizza le egemonie acquisite⁵. Le stesse vicende delle società economiche, fondate allo scopo di contribuire allo sviluppo dell'agricoltura e dell'industria, testimoniano il diverso grado di maturità delle élites borghesi provinciali e la loro capacità di rappresentare gli interessi mercantili e di legittimarli presso le istituzioni centrali dello Stato. Anche in questo caso ci troviamo di fronte alla sottovalutazione del tema da parte degli studiosi: i pochi lavori disponibili (come quelli recenti di Morano, De Lorenzo e Fantasia, sulle Società di Potenza, Avellino e Bari), oltre al profilo culturale e alle iniziative dei soci (spesso esponenti di punta del liberalismo coinvolto nei moti del '48) aprono un inedito spiraglio sulla diffusione delle tecniche agricole, sui progetti di bonifica, sulle acese discussioni in ordine alla localizzazione delle infrastrutture viarie. Al di là della modestia dei risultati concreti, le Reali Società Economiche offrono un osservatorio privilegiato per misurare il livello del dibattito economico e delle istanze di modernizzazione poste dalla rivoluzione industriale: si pensi ad esempio, al ruolo delle Società nelle province zolfifere di Caltanissetta, Agrigento e Catania di fronte alla crisi del 1836-38 e al tentato monopolio della Taix-Aycard⁶.

In definitiva, l'impatto più consistente della Rivoluzione Francese nel Mezzogiorno consiste nella formazione del moderno Stato amministrativo: da un'immensa periferia dominata da Napoli, il Regno delle Due Sicilie si trasforma in una compagine più articolata, in una pluralità di centri che amministrano più piccole e varie periferie. Il policentrismo dei capoluoghi e il frazionamento delle periferie ridisegnano la mappa delle gerarchie territoriali e nel contempo sanzionano la rivincita delle borghesie provinciali sui deca-

⁵ M. S. CORCIULO, *I Consigli generali e distrettuali di Terra d'Otranto dal 1808 alla rivoluzione del 1820-21*; P. MUZI, *La presenza borghese nei consigli generali e distrettuali di Abruzzo Ulteriore II (1808-1830)*, ivi, pp. 393-427.

⁶ M. FANTASIA, *Le relazioni della Società economica di Terra di Bari*, in AA.VV., *Atti del 3° Convegno di studi sul Risorgimento in Puglia*, cit.; R. DE LORENZO, *L'attività della Reale Società economica di Principato ultra*, Avellino, 1987; M. MORANO, *La Real Società economica di Basilicata*, in AA.VV., *Il Mezzogiorno pre-unitario*, cit., pp. 469-485. Per quanto riguarda le vicende zolfifere rimando al volume di S. ADDAMO - G. BARONE, *Zolfare di Sicilia*, Palermo, 1989.

denti blasoni di città-capitali come Napoli e Palermo⁷. E laddove le borghesie urbane ed agrarie riescono ad esprimere livelli alti di compattezza politica e di organizzazione degli interessi, qui rispunta una versione forte dell'autonomismo, non come arroccamento difensivo di gruppi marginali ma come spinta a gestire il potere senza vincoli esterni, nella convinzione che il paternalismo burocratico del regime borbonico sia ormai inadeguato a promuovere il pieno dispiegamento delle forze produttive. In alcuni casi il conflitto tra centro statale e poteri provinciali si configura come alternativa tra opzioni ugualmente « moderne »: mi riferisco allo scontro ricostruito da Angelo Massafra tra gli ingegneri del Corpo Ponti e Strade (la più efficiente struttura statale di progettazione ed esecuzione di opere pubbliche, diretta da un grande tecnocrate come Carlo Afan De Rivera) e i consigli provinciali e distrettuali di Terra di Bari che sotto la leadership di Ceva Grimaldi riescono ad imporre un piano di costruzioni stradali volto ad affermare gravitazioni territoriali nuove e a rafforzare linee di traffico sul versante adriatico⁸.

Accentramento/decentramento, burocrazia/autonomia perdono così ogni univoca valenza ideologica per acquistare significati più aderenti ai processi di cambiamento in atto nella società meridionale. Il tema delle élites locali, della loro formazione/riproduzione, del loro rapporto col sistema politico e con le più generali trasformazioni socio-culturali del primo Ottocento, rappresenta un vasto territorio aperto alla ricerca storica, soprattutto da quando alcuni storici « sociali » europei hanno ridimensionato l'identificazione idealtipica tra capitalismo e borghesia, reinterprestando criticamente la varietà delle tipologie economiche e di mentalità della « middle class »⁹. In questo clima « revisionista » c'è dunque posto anche per la borghesia meridionale, o meglio al plurale, per le « borghesie » e le classi medie,

⁷ Cfr. al riguardo le lucide considerazioni di G. GIARRIZZO, *Borghesia e « provincia » nel Mezzogiorno durante la restaurazione*, in AA.VV., *Atti del 3° Convegno di Studi sul Risorgimento in Puglia*, cit.

⁸ A. MASSAFRA, *Campagne e territorio nel Mezzogiorno fra Settecento ed Ottocento*, Bari, 1984; v. pure i riferimenti in R. GIANNETTI, *L'ingegnere moderno nell'amministrazione borbonica: le polemiche sul Corpo di Ponti e Strade*, in AA.VV., *Il Mezzogiorno preunitario*, cit., pp. 935-944.

⁹ Per brevità si rimanda ai saggi ed alle rassegne contenute nel fascicolo *Borghesie urbane dell'ottocento*, a cura di P. Macry e R. Romanelli, in « Quaderni storici », n. 56, 1984; v. pure il recente volume collettaneo AA.VV., *Borghesie europee dell'ottocento*, a cura di J. Kocka, Padova, 1989.

e per i processi di mobilità sociale e politica che le attraversano in una fase storica di transizione. Certo bisogna riconoscere che allorché dalle congiunture economiche e dalle riforme istituzionali si passa al quadro dei valori culturali e della mentalità collettiva, le forme e i tempi della modernizzazione assumono caratteri e ritmi più lenti, in cui le continuità e le rotture si sovrappongono intrecciandosi in sistemi complessi. Famiglia e terra, soprattutto per le fasce alto-borghesi, restano i bastioni incrollabili dello status sociale. La stretta correlazione tra famiglia e patrimonio, anzi, continua a condizionare, ad esempio, i comportamenti testamentari della borghesia napoletana ancora alla fine dell'Ottocento, analizzati da Paolo Macry: la conservazione e l'accorpamento del patrimonio costituiscono obiettivo prioritario delle strategie familiari, cosicché terre e immobili passano di mano solo in linea maschile e per via successoria, lasciando agli altri membri della famiglia la scelta obbligata del celibato, del sacerdozio, della vocazione monacale¹⁰. La famiglia, dunque, come sistema inerziale e custodia dei valori non scalfiti dal tempo, come luogo simbolico di resistenza alla modernizzazione?

Solo in parte. Perché se consideriamo il rapporto tra famiglie, interessi economici e potere politico la prospettiva muta, e non di poco. Così, il matrimonio può costituire una conferma di status, ma anche uno strumento di acquisizione patrimoniale o di conquista di posizioni di potere in ambito locale, diventando un canale di mobilità sociale. Nello studio su Avellino, Moricola ha ricostruito le scelte matrimoniali del « fondachiero » Tommaso Galasso che imparenta i due figli maschi con ricche famiglie di produttori di lana, sposa la figlia con un facoltoso commerciante e si lega egli stesso in terze nozze con una donna dell'alta borghesia, giungendo ad accumulare un patrimonio di 43.000 ducati. Le storie di famiglie, oggi di moda tra gli storici « sociali », confermano la diffusione di questo modello acquisitivo, soprattutto fra le borghesie professionali e commerciali: per l'area napoletana lo stesso Macry rileva come alla forte tendenza all'endogamia rilevata tra i ceti aristocratici e i grandi proprietari terrieri faccia riscontro l'esogamia per le classi medie e le

¹⁰ P. MACRY, *Ottocento, Famiglie, élites, patrimoni a Napoli*, Torino, 1988. V. pure i contributi di G. MONTRONI, *Una famiglia borghese a Caserta (1815-1855)* e di G. CIVILE, *Continuità e mutamento in una comunità rurale nel secondo periodo borbonico*, in AA.VV., *Il Mezzogiorno preunitario*, cit., pp. 821-830, 867-881.

borghesie urbane che si aprono alla permeabilità sociale verso l'alto e verso il basso. Inoltre, alleanze familiari e relazioni di parentela danno « forma » e stabilità alle élites politiche. Nello studio di Iachello sulla contea di Mascali risulta evidente come uno dei criteri più adottati per allargare la classe dirigente è la cooptazione diretta per vincoli familiari: così a Riposto, così a Giarre dove nel 1825 su 68 nuovi « allistati » ben 40 risultano avere altri parenti nella lista degli eleggibili; né diversa è la situazione nel Mezzogiorno continentale perché nello stesso anno ad Avellino circa il 30% degli eleggibili è legato da rapporto di parentela¹¹. Gli esempi potrebbero continuare anche per quanto riguarda la composizione e i sistemi di rotazione dei decurionati. Le immissioni, le uscite e i rientri, così come gli avvicendamenti nelle cariche pubbliche, offrono allo studioso l'opportunità di verificare lo schema della « famiglia influente ». A volte dimettersi o rifiutare la nomina a decurione o a primo eletto può risultare più profittevole che accettare la carica per chi decide di arrendersi il demanio comunale o le gabelle civiche, facendosi temporaneamente sostituire da un parente: così fanno i Verga e i loro alleati Caffarelli, Gandolfo, Cannizzaro e Ventimiglia a Vizzini negli anni '20 e nei decenni successivi¹². D'altra parte, l'occupazione di posti-chiave (sindaco, giudice conciliatore, consigliere provinciale) quanto più si estende al di là dei confini municipali, tanto più contribuisce ad espandere la rete verticale e orizzontale di « patronage », che può anche attingere i livelli medio-alti della burocrazia e del governo centrale.

L'intreccio tra parentela e potere locale tende a riprodurre sistemi oligarchici che attraverso la formazione di comitati d'affari gestiscono monopolisticamente le risorse municipali? La risposta è affermativa, ma solo in parte, perché nuove variabili intervengono a modificare ed a rendere instabile il quadro politico. Il dato più significativo sottolineato dalle ricerche più recenti, infatti, consiste nella dilatazione del mercato politico innescata dalle riforme amministrative del primo Ottocento, che produce a sua volta una più

¹¹ E. IACHELLO - A. SIGNORELLI, *Trafficienti e produttori in un'area vinicola: la contea di Mascali tra '700 e '800*; E. IACHELLO, *Potere locale e mobilità delle élites a Riposto nella prima metà dell'800*, ivi, pp. 901-934.

¹² G. BARONE, *I Verga di Vizzini e l'« affare » delle Terre comunali*, in corso di stampa negli « Annali della Fondazione Verga ».

ampia circolazione delle élites. Nei comuni grandi e medi la spinta ad allargare il numero degli « eleggibili » appare irresistibile: a Riposto dal 1818 al 1825 la lista passa da 224 a 304 membri con un aumento del 36%; a Vizzini la lista del 1818 conta 147 nominativi che crescono a 254 nel 1844. In questo secondo caso, se consideriamo che ancora nel 1813-14 il consiglio civico era composto da 97 unità, possiamo dedurre che nell'arco di un trentennio l'élite del paese verghiano si è pressoché triplicata. L'espansione quantitativa, soprattutto, modifica la composizione qualitativa dell'élite locale, nella misura in cui la possidenza fondiaria, pur mantenendosi saldamente in sella, non sempre e dovunque riesce a bloccare l'inserimento di altre figure sociali. Scorrendo le liste degli eleggibili degli anni '30 scopriamo così che i proprietari sono il 43% a Giarre, il 39% ad Avellino e soltanto il 25% a Riposto. Sono dati che denotano una complessità sociale delle élites e che pongono l'interrogativo di chi siano gli altri notabili. I primi sondaggi danno risultati sorprendenti, poichè mettono in evidenza il ruolo di protagonisti assunto velocemente da professionisti, impiegati, commercianti e perfino dai ceti artigianali. Ad Avellino nel 1829 i professionisti (medici, notai, avvocati, insegnanti, ecc.) occupano il 34% della lista e di essi circa il 40% non possiede nessuna rendita di beni immobili (terre e fabbricati); a Giarre i professionisti sono il 38%, a Riposto la presenza del ceto mercantile-marinaro è egemone. Gli avvocati sono certamente il gruppo professionale più rappresentato: ad Avellino sono il 20% degli « eleggibili » già negli anni '30 e al momento dell'Unità occupano un terzo del Consiglio comunale. Quella di avvocato è dunque una figura emergente (anche se non la sola) nel primo Ottocento meridionale, che ha forti radici nel tessuto sociale dei paesi e un futuro garantito nel sistema politico post-unitario: « una figura tradizionale ma disponibile per una riconversione in chiave moderna — scrive Paolo Macry — perché si nutre della litigiosità della società contadina, controlla le vicende dei grandi patrimoni immobiliari, domina gli scontri per la quotizzazione dei demani e per questa via diventa protagonista assoluta della politica nell'Italia liberale »¹³.

¹³ P. MACRY, *Le élites urbane: stratificazione e mobilità sociale, le forme del potere locale e la cultura dei ceti emergenti*, in AA.VV., *Il Mezzogiorno preunitario* cit., pp. 810-811. I dati riferiti nel testo sono ripresi dai contributi di Moricola, Iachello già citati.

Se la professione legale si affianca alla possidenza fondiaria come settore-chiave dell'élite locale, non sempre la circolazione delle élites rispetta i medesimi percorsi, ma assume spesso contorni frastagliati aderendo plasticamente alla sinuosità dei differenti contesti sociali. Abbiamo visto che a Vizzini la prima lista degli « eleggibili » nel 1818 è composta da 147 iscritti: 21 sono i nobili titolati, 44 i possidenti (queste due categorie raggiungono il 45% del totale), ma poi vi troviamo 26 avvocati, 11 notai, 10 medici, ed inoltre 15 negozianti a cui si aggiungono 20 « industriosi » tra arbitrianti, agrimensori, fabbricatori, aromatai, ferrai, calzolai, sarti.

Nel trentennio successivo il paese registra una crescita demografica che lo porta a superare i 16.000 abitanti ed il suo tessuto socio-economico diventa più differenziato e complesso: « ivi si trovano delle case palazzate di buon disegno e con eleganza al di dentro fornite, delle mediocri strade, sufficiente lusso di carrozze, un ceto di nobiltà abbastanza provveduto di beni di fortuna ed un ceto civile che vive agiatamente. Da alcuni anni — commenta con orgoglio un opuscolo del 1846 — coltivasi il sommacco che serve per la concia delle pelli, e sono nate molte fabbriche di cuoi, tanto all'uso di Francia quanto all'uso siciliano, e tutte queste fabbriche riunite insieme formano come un sobborgo della città. Vi sono vicini all'abitato anche 20 mulini ad acqua per ridurre i grani a farina, e così oltre al numeroso ceto dei conciapelli avvi un esteso traffico di opifici di pasta che viene esportata nei paesi vicini. Si è formato parimenti un esteso ceto di persone addette all'industria delle api, per lo chè vi è ora grande traffico di miele »¹⁴.

La lista del 1844 offre legittimazione politica a questi nuovi « ceti di frontiera ». Gli « allistati » sono passati a 254: i nobili sono aumentati da 21 a 35, così come analogo è l'incremento tra possidenti e professioni liberali, ma una vera e propria « esplosione » si registra nel numero dei negozianti, che tra conciapelli, pastai e mugnai, mielai e « industriosi » in genere oltrepassano le 70 unità, quadruplicandosi rispetto al 1818 e sfiorando ormai il 30% del totale della lista.

L'esempio di Vizzini mi pare calzante per dimostrare il circolo

¹⁴ *L'antica Bidì oggi Vizzini. Discorso storico-critico del sac. Girolamo di Marzo Ferro regio cappellano, seguito da tre appendici*, Palermo, 1846, pp. 115-116.

virtuoso che si stabilisce tra mercato economico e mercato politico sotto l'egida della monarchia amministrativa modellata dagli ordinamenti francesi. Lungi dal rinchiudersi negli angusti confini dell'oligarchia, il sistema politico-amministrativo garantisce la mobilità sociale delle élites.

La graduale articolazione sociale delle classi medie, artigiane e mercantili, produce una forte pressione per la quotizzazione del demanio comunale; la corsa alla terra da parte della borghesia paesana è sostenuta dal consenso di massa dei contadini poveri che aspirano anch'essi al piccolo possesso enfiteutico. Nei confronti di questa generalizzata spinta al frazionamento, l'esiguo patriziato locale era riuscito a far muro ancora alla fine del XVIII secolo, quando era riuscito a limitare la censuazione ai soli ex-feudi Corbo e Falsocorrotto, impedendo la divisione del vasto patrimonio terriero del comune, che ammontava a circa 3.000 ettari di ottimi pascoli e seminativi. Nell'estate del 1821 si perfeziona l'« arrendamento » triennale del demanio civico: l'ex-feudo Sovarita viene aggiudicato a don Silvestro Cannizzaro, figlio del sindaco, barone Michele, che nella seduta del Decurionato si fa astutamente sostituire dal secondo eletto Raffaele Punzi; l'ex-feudo Rocca è acquisito dal barone Giovanni Ventimiglia, genero del sindaco; l'ex-feudo Mogli è affittato a don Gregorio Gandolfo (fratello di Gianfilippo barone di S. Giuseppe, deputato al Parlamento nel 1812 e nel 1848), con fideiussione del sacerdote Giovanni Mondelli e del dottor Rosario Mondelli (zio e nipote); l'ex-feudo S. Domenica, infine, dal barone Gioacchino Caffarelli e dal barone Francesco Verga, quest'ultimo con la fideiussione del fratello don Raffaele¹⁵. Si tratta di un ottimo affare, condotto a termine da sole 8 persone tra gabellieri e fideiussori, legati da vincoli di alleanza e di parentela; le 1950 onze pagate come prezzo della gabella triennale fruttarono una speculazione finanziaria eccezionale, dal momento che con i contratti di sub-gabella gli affittuari realizzarono una somma di oltre 7.000 onze. Ma il 1820 e il 1821 sono anni di crisi rivoluzionaria, e un'operazione così vantaggiosa per i maggiorenti del paese accende subito il malcontento popolare, alimentato dal ceto mercantile degli artigiani e dei borghesi che vedono sfumare la possibilità

¹⁵ Per i riferimenti analitici e documentari della vicenda si rimanda a G. BARONE, *I Verga di Vizzini e l'« affare » delle terre comunali*, cit.

della quotizzazione. Nell'agosto del 1821 i contadini di Vizzini insorgono sotto la guida dei leaders carbonari, l'avvocato Giovanni Lentini e il letterato Giuseppe Di Benedetto. Con la consueta precisione verista nel *Mastro-don Gesualdo* Verga registra l'avvenimento: « Fu una domenica, la festa dell'Assunta. Dallo spuntar del giorno si vide la Piazza grande zeppa di villani, un brulichio di berrette bianche, un brontolio minaccioso. — Vogliono le terre del Comune — dice don Anselmo, cameriere del caffè dei nobili allo spiantato marchese Limòli — dicono che finora ve le siete godute voi altri signori e che adesso tocca a noi, perché siamo tutti uguali »¹⁶.

Nel romanzo, tuttavia, l'entità dei moti contadini è nettamente sminuita, perché all'ideologia moderata dello scrittore preme mettere in ridicolo la pretesa congiura carbonara: « A mezzogiorno, appena suonò la messa grande, ciascuno se ne andò pei fatti suoi. E rimase a vociare Santo Motta nella piazza deserta. Avete visto com'è andata a finire? »¹⁷.

Le fonti archivistiche confermano invece il radicamento sociale della rivolta, perché dopo l'ondata repressiva degli arresti il governo borbonico decide di procedere con urgenza alla censuazione del demanio comunale. Nella primavera del 1822 i periti completano l'estimo dei terreni, che propongono di suddividere in 794 quote di 2-3 salme ciascuna: nel mese di giugno si fa il « notamento » degli aspiranti, compilando una doppia graduatoria, la prima contenente 310 domande di « naturali possidenti », la seconda con 889 istanze di « impossidenti », per un totale di 1.200 richieste. Esclusi per forza maggiore gli abbienti, una commissione eletta dal decurionato si accinge a scremare la seconda lista, da cui sono eliminate 96 persone per carichi penali o per inabilità fisica: già in questa fase si verificano non pochi abusi, sia perché ad essere scartate sono le « teste calde » dei moti del '21, sia perché tra i confermati si riveleranno in seguito molti prestanome e dipendenti dei possidenti, che in tal modo tentano di reinserirsi fra i beneficiari (in un processo degli anni '30, ad esempio, il sacerdote Matteo Ficarra dichiarerà di essere stato prestanome di don Gregorio Verga). Nell'agosto del 1822 nella sede dell'Intendenza di Catania si procede al sorteggio delle quote, ma

¹⁶ G. VERGA, *Mastro don Gesualdo*, Milano, 1966, p. 146.

¹⁷ Ivi, p. 147.

al momento dell'immissione in possesso degli enfiteuti tutto si blocca per l'opposizione degli affittuari che chiedono un lauto indennizzo come compenso dei danni subiti per la cessione anticipata dei fondi. A difendere gli interessi dei contadini si erge il notaio Crisostomo Lentini, capo dei democratici vizzinesi: « Attualmente tutta la massa delle terre è in mano ai vecchi gabelloti — scrive nel ricorso all'intendente — i quali certamente rovesceranno tutti i segni divisorii, per cui le savie disposizioni di Sua Maestà saranno frustrate e si dovrà ripetere il sorteggio, il che si dovrà replicare sempre finché essi non saranno intimati legalmente di lasciare le terre del popolo ». Queste fosche previsioni si verificano puntualmente: dopo aver ottenuto la proroga di un anno, nell'agosto del 1823 gli arrendatari consegnano le terre senza i segni divisorii apposti dai periti, cosicché l'assegnazione ai quotisti avviene in un clima generale di confusione e tra liti collettive circa la sostituzione dolosa e l'occultamento di quote. L'evento non è certamente fortuito e le inchieste disposte dall'intendente appurano l'esistenza di un preciso piano organizzato dall'oligarchia dominante per far fallire la censuazione e ripristinare il tradizionale sistema dell'arrendamento. La trama ordita si basava sull'uso sapiente dell'inganno e della violenza. L'inganno nasceva dalla decisione del decurionato di fissare come canone enfiteutico annuale la somma di 3.200 onze, cifra quintuplicata rispetto al precedente affitto, cosicché gli assegnatari delle terre meno fertili non poterono saldare il canone alla scadenza con conseguente retrocessione della quota al Comune. La violenza agiva nel seguente modo: le partite abbandonate (dette anche « saltellanti ») venivano riaffittate a pascolo ai maggioranti del paese, i quali lasciavano scorazzare le greggi nelle terre coltivate dai quotisti, con danni ingenti (di cui sono testimonianza le centinaia di suppliche all'intendente) e nuovi forzati abbandoni. Nel complesso su 794 partite ben 384 risultavano abbandonate nel 1827 e circa due terzi nel 1840, e dopo che per altre due volte (nel 1830 e nel 1838) periti ed agenti ripartitori dell'Intendenza avevano cercato invano di rettificare i confini e riorganizzare le censuazione¹⁸.

La vicenda di Vizzini merita ancora un duplice ordine di considerazioni. In primo luogo essa smentisce l'interpretazione stori-

¹⁸ G. BARONE, *I Verga...*, cit.

grafica secondo la quale il regime borbonico sarebbe rimasto inattivo nel settore delle quotizzazioni demaniali fino alla legge del 1838 e al regolamento del 1841. Le indagini di storia locale documentano invece la continuità delle operazioni demaniali, ma anche la capacità di resistenza delle oligarchie locali interessate a svuotare dall'interno il riformismo borbonico. In secondo luogo, la fallita quotizzazione coincide con una massiccia ripresa delle usurpazioni delle partite « saltellanti », in cui accanto ai ceti aristocratici si distingue ora la nuova borghesia commerciale. All'alleanza borghesia-popolo del 1821-22 in funzione antinobiliare si sostituisce negli anni '30 un blocco borghese-nobiliare in una sorta di sfrenato « assalto al latifondo » alla rovescia, in cui la famiglia Verga si distingue per completare l'ascesa economica e politica. Don Salvatore, zio dello scrittore, più volte decurione e primo eletto, negli anni '30 rinuncia alla carica di sindaco per potere arrendarsi estese porzioni di demanio retrocesso, le cui usurpazioni in parte « concilia », in parte rivende puer acquistare 33 salme di seminato a Tebidi. Anche don Francesco Verga, che nel 1827 era stato condannato per l'abigeato di 100 capi di montoni, negli anni '30 usurpa e poi « concilia » 46 salme dell'ex feudo S. Domenica, cosicchè la sua rendita annua balza da 119 a 646 onze; accusato di tentato omicidio contro un usciere comunale per mancata esazione di canoni, lo stesso don Francesco viene cancellato dalla lista degli eleggibili del 1845, ma nel 1848 lo ritroviamo tra i membri del locale Comitato rivoluzionario e nel 1849, a restaurazione avvenuta, viene riabilitato e perciò riammesso in lista. Usurpazioni e « strasatti » di demanio civico, cariche pubbliche ed uso della violenza, alleanze familiari e strategie matrimoniali sono ormai strumenti diffusi di accumulazione originaria e di mobilità sociale della borghesia meridionale.

I Verga, più volte ricordati in questo breve spaccato di storia vizzinese, non sono certo stinchi di santi e in tutte le loro operazioni politiche ed economiche c'è un consistente tasso di violenza. Il problema è generale, nel senso che esiste un rapporto molto stretto tra accumulazione capitalistica, uso della violenza e mobilità sociale. Nella misura in cui l'Ottocento borbonico è un periodo di profonda trasformazione sociale, le radici della violenza affondano nel confuso ribollire dei nuovi ceti emergenti, nelle tensioni d'una società tutt'altro che immobile ma in caotico mutamento: anche se su piani di-

versi, identiche sono le motivazioni dell'aumentata criminalità contadina, della delinquenza diffusa della piccola borghesia, delle origini violente dei patrimoni alto-borghesi. Il Decennio francese e la legislazione successiva avevano rotto le barriere di ceto e di status fra le classi, suscitando una spinta di massa al cambiamento che produce trasgressione alle norme giuridiche e violenza. È questa l'altra faccia della medaglia che non possiamo trascurare, se vogliamo comprendere in tutta la sua complessità il processo di transizione di questi decenni.

E dunque anche il sistema politico locale conferma che accanto alle virtù prorompono i vizi della borghesia: il potere si conquista e si mantiene spesso con la corruzione, la funzione pubblica devia continuamente verso il peculato e la concussione, le prevaricazioni e gli abusi segnano con stimate profonde la vita dei Municipi. La scalata alle cariche pubbliche, la competizione inter/intrafamiliare per la supremazia politica a livello comunale e provinciale, l'assalto alle terre demaniali e la loro privatizzazione rappresentano costanti politiche per tutto l'Ottocento borbonico, smentendone clamorosamente i presunti caratteri di immobilismo politico-sociale. In tutti i centri urbani studiati con approccio microanalitico emerge una fisionomia complessivamente omologa dei decurionati, nel senso che la spinta più forte e diffusa per accedere ai gangli operativi del potere locale proviene soprattutto dalle classi medie, le più attive nella ricerca di supporti politici da affiancare all'accumulazione economica per forzare gli sbarramenti di status e di prestigio delle gerarchie sociali. Al pari della ricchezza, l'attività politico-amministrativa è considerata come una risorsa da conquistare e spendere per aprire maggiori varchi alla mobilità sociale. E nella misura in cui lo Stato amministrativo borbonico ha rinnovato nel decennio 1806-1817 le funzioni degli enti locali, gli strumenti della finanza pubblica e i meccanismi censitari della rappresentanza, la risorsa della politica diviene oggetto prioritario di conflitto egemonico tra vecchi e nuovi gruppi dirigenti. In un contesto come quello meridionale, caratterizzato dalla scarsità delle convenienze economiche e dalla debolezza della borghesia imprenditoriale, lo Stato e le sue istituzioni centrali e periferiche sembrano offrire le migliori opportunità di ascesa sociale, costituiscono una eccezionale « chance » per élites e borghesie emergenti; decurionati e consigli provinciali s'avviano a diventare qualcosa di più dei semplici « comitati d'affari », ad essere piuttosto il cuore di più vasti processi

di aggregazione degli interessi, di ricerca del consenso e del controllo sociale. All'ombra delle istituzioni pubbliche nate dal crollo dell'« ancien régime » si possono fare buoni affari o preparare futuri buoni affari, si possono costruire reti clientelari allargate con le quali e per le quali erogare la distribuzione di risorse, dai sussidi assistenziali alle promesse d'impiego, dalla concessione di privative all'appalto dei lavori pubblici. Nel quadro dell'economia debole del Mezzogiorno preunitario, questo ventaglio di possibilità non è cosa da poco. Fra i tanti appuntamenti mancati e le tante scelte sbagliate, questa del passaggio dal notabilato dei proprietari-rentiers a una nuova classe di amministratori e politici professionali non è stata certamente un'occasione sprecata, ma anzi uno dei pochi obiettivi lucidamente perseguiti dalla borghesia meridionale lungo tutto il secolo XIX, che ha rafforzato e prolungato fino ai giorni nostri un trend storico di terziarizzazione diffusa e però senza sviluppo su cui si è innestata la versione italiana di « Welfare State » sperimentata nel Mezzogiorno contemporaneo. Forse non è dei migliori, ma sicuramente è il frutto più maturo del riformismo napoleonico francese lasciato in eredità alle classi dirigenti del Sud.

ROSARIO CONTARINO

LA MORTE DI MASTRO DON GESUALDO OVVERO
LA CRUDELTÀ DELL' 'ARS MORIENDI' BORGHESE

Intanto che siete qui, potete fare le vostre meditazioni sulla vita e sulla morte, per passare il tempo. Che commedia, questo mondanaccio. *Vanitas vanitatum!*¹

A pronunciare queste parole, in cui la meditazione sulla morte si configura come surrogato di un vissuto a forza inoperoso, è il canonico Lupi, l'astuto e intrigante uomo di Chiesa, il quale, dopo esserci apparso in tutto il romanzo assolutamente estraneo ai problemi del sacro, viene ora ad assumere per mastro don Gesualdo le vesti inopinate di un pensoso e ironico *nuncius mortis*². La scena è la più adatta a rappresentare l'inizio del lungo itinerario tanatologico, che porterà l'eroe a morire espropriato del suo spazio, della sua gente, delle sue memorie. Siamo infatti nella decrepita casa dei Trao, più che mai fuliginosa *ianua Inferi*, una casa dove mastro don Gesualdo non è mai stato ammesso, il luogo per eccellenza dell'estraneità; attorno a lui si affaccendano i nobili del paese, i nemici di sempre, che gli apprestano interessato soccorso e sperano di salvarlo per scongiurare gli effetti della rivoluzione contadina, che potrebbe travolgere anche loro. In questo episodio vengono infatti preannunciati, come in un mimo premonitore, i due elementi che accompagneranno la fine di mastro don Gesualdo: la lontananza dall'universo domestico, l'indifferenza ostile dei casuali spettatori dell'evento. Da questo momento in poi l'eroe vivrà il suo ruolo di morituro oscillando tra rassegnazione e impazienza, i due sentimenti che emergono con

¹ G. VERGA, *Mastro don Gesualdo*, in *I grandi romanzi*, pref. di R. BACCHELLI, note di F. CECCO e C. RICCARDI, Milano 1987³, p. 653.

² Su questa figura, cfr. PH. ARIÈS, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du moyen âge à nos jours*, Paris 1975 (trad. it. *Storia della morte in Occidente*, Milano 1982³, p. 191), da cui peraltro deriviamo molti concetti del presente lavoro.

nettezza nell'estremo pellegrinaggio alle predilette terre di Mangalavite. E infatti « dinanzi alla sua roba » lo assale una sorta di *taedium vitae*, che gli rivela da un lato l'inanità del suo ideale personale: « si persuase che era finita davvero, che ogni speranza per lui era perduta, al vedere che di nulla gliene importava, ormai »³; e dall'altro la sensazione della perdita gli trasmette, come già all'invasato Mazzarò, una furia devastatrice, dolorosamente impotente e autodistruttiva:

Allora, disperato di dover morire, si mise a bastonare anatre e tacchini, a strappar gemme e sementi. Avrebbe voluto distruggere d'un colpo tutto quel ben di Dio che aveva accumulato a poco a poco. Voleva che la sua roba se ne andasse con lui, disperata come lui⁴.

Tutti gli avvenimenti che riguardano mastro don Gesualdo vengono successivamente ad assumere un aspetto cerimoniale, si aggirano attorno al tema della dipartita, di cui è figurazione anche l'episodio del saluto di Diodata all'uscita del paese, che rappresenta il vero congedo dell'eroe dal mondo in cui ha operato. Come una benigna eumenide, Diodata la soccorrevole, l'unica creatura che gli avesse dato « un momento di svago, un'ora di buonumore »⁵, lo intercetta nel suo transito verso la lunga agonia palermitana, dove gli mancheranno il conforto e l'assistenza, assumendo il ruolo dell'« intercessore », di una figura, cioè, destinata a lenire l'angoscia della fine con le sue affettuose premure e le sue attestazioni di solidarietà. Quella di Diodata è infatti l'ultima voce che pronuncia le parole « buon viaggio »⁶, parole che si possono facilmente intendere, nella semantica funebre verghiana, come l'augurio accorato di « buona morte », così dantesco e oltremondano in quei « cenni del capo », che sono invece insegna di un cupo sgomento dell'ignoto. E dopo questa così dubbiosa promessa di « buona ramogna », anche il piccolo « addio ai monti » di mastro don Gesualdo, l'addio alla « viottola fangosa, per cui era passato tante volte », al « campanile perduto nella nebbia », ai « fichi d'India rigati dalla pioggia »⁷, ha il sapore di un rito conclusivo, che comporta il sacrificio di tutti i più cari legami, lasciati inesorabilmente

³ G. VERGA, *Mastro don Gesualdo*, cit., p. 664.

⁴ Ivi, pp. 664-5.

⁵ Ivi, p. 529.

⁶ Ivi, p. 666.

« dietro le spalle », e l'assunzione della condizione creaturale, nuda di affetti e di beni. Ancora una volta il personaggio verghiano percorre fino in fondo il dramma dell'esclusione e dell'espulsione, che non viene questa volta giostrato da una società perversa e incomprendibile, ma dalla crudele necessità. L'approdo ad una deserta solitudine, descritto come l'atto involontario di una sconfitta, restituisce l'eroe alla sua condizione di estraneità dal mondo, lo intride dell'angoscia del 'morir soli', sottoponendolo nello stesso tempo ad una cerimonia desacralizzata, in cui tutti gli elementi della 'morte felice' (la presenza afflitta di congiunti, la formulazione di un testamento, i possibili risvolti edificanti di una testimonianza di vita) vengono capovolti rispetto ai loro usuali significati. Inopportuno è intanto il luogo: un « palazzone così vasto che ci si smarriva dentro »⁸, uno spazio mai prima abitato e perciò coatto. L'ingresso in questo spazio-recinto (« Parve a don Gesualdo d'entrare in un altro mondo, allorché fu in casa della figliuola »)⁹, è l'arrivo in una terra straniera, dove nemmeno l'enormità degli ambienti può nascondere la natura claustrale, tanto più avvertibile nel confronto con gli spazi aperti delle campagne fino ad allora frequentate da mastro don Gesualdo nella sua vera vita. La descrizione del suo soggiorno in questo sconcertante antinferno è perciò la testimonianza della progressiva delegittimazione da tutti i suoi diritti, la sua emarginazione al rango di ospite provvisorio:

L'avevano collocato in un quartierino al pian di sopra, poche stanze che chiamavano *la foresteria*, dove Isabella andava a vederlo ogni mattina, in veste da camera, spesso senza neppure mettersi a sedere, amorevole e premurosa, è vero, ma in certo modo che al pover'uomo sembrava d'essere davvero un forestiero¹⁰.

Qui, in casa d'altri, don Gesualdo il costruttore, lasciato in vita dalla maligna pedagogia del destino, può leggere ogni giorno i segni della sua disfatta attraverso gli « atti mancati » della storia e delle sue scelte personali; e così è costretto ad assistere alla rivincita della grande aristocrazia parassitaria, certo ben più temibile della rissosa

⁷ *Ibidem.*

⁸ *Ivi*, p. 667.

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ *Ivi*, p. 669

nobiltà paesana che si era ormai abituato a dominare; e ogni giorno sperimenta il vuoto tormento della mancata corrispondenza amorosa della figlia legittima, a questo punto ingigantito anche da tardivi sensi di colpa nei confronti dei trascurati figli naturali. Verga fa sopravvivere il suo personaggio oltre l'adempimento del suo percorso esistenziale, fino a fargli prendere visione del 'giudizio finale', che gli altri erogano sul suo conto, un verdetto pronunciato non solo dalle parole dei suoi lividi avversari, ma desumibile altresì dall'intreccio di vicende e situazioni determinate dal suo operato. Trattenendo mastro don Gesualdo nell' 'altro mondo' del palazzo del genero, e cioè 'muovendo dalla morte' per cogliere le sue « reazioni ad un passaggio che non ammette trucchi »¹¹, Verga illumina e chiarisce il significato di tutta la vita del suo personaggio, ed inoltre mette a nudo, attraverso la sua sconveniente *ars moriendi*, l'irriducibilità della sua figura alle tipologie sociali tradizionali.

Almeno in altri due casi (la morte di don Diego Trao e quella di mastro Nunzio) Verga aveva nel corso del romanzo descritto la ritualizzazione della morte, scegliendo gli estremi degli schieramenti sociali (un nobile, sia pur decaduto; un operaio caparbiamente fedele al mondo delle sue origini); ma in entrambe le circostanze egli aveva introdotto una componente derisoria e degradata per abbassare il livello cerimoniale delle due scene, introducendo connotazioni ora farsesche, ora sarcastiche in rituali, in cui si invoca il rispetto di forme e valori. E infatti nel primo caso la ricerca di 'decoro' per i funerali di don Diego Trao, il lucido e tormentoso custode della rovina della sua casa, si scontra con le pretese oggettivamente grottesche del maniaco e larvale don Ferdinando — il simbolo di una disfatta dinastia, con i suoi gesti di fantoccio e le sue ubbie di bambino —, che con il suo « scartafaccio » rivendica per il fratello l'onore di una sepoltura regale:

— Ecco il privilegio!... Il diploma del Re Martino... Bisogna metterlo nell'iscrizione mortuaria... Bisogna far sapere che noi abbiamo diritto di esser seppelliti nelle tombe reali... *una cum regibus!* Ci avete pensato alle bandiere collo stemma? Ci avete pensato al funerale?¹²

¹¹ M. VOVELLE, *La mort et l'Occident de 1300 à nos jours*, Paris 1983 (trad. it. *La morte e l'Occidente dal 1300 ai giorni nostri*, Roma-Bari 1986, p. V).

¹² G. VERGA, *Mastro don Gesualdo*, cit., p. 486.

Nella descrizione della morte di mastro Nunzio viene invece annullata ogni possibilità di epos familiare, viene evitata la riconciliazione idillica, la lacrima del perdono e della comprensione. Ed anzi Verga esaspera tutta l'ambiguità delle tensioni parentali, ora che « non la tradizione, ma la ricchezza ridistribuisce i ruoli »¹³. Nonostante gli interessati proclami di collettiva orfananza della sorella mastro don Gesualdo, che pure è stato l'unico dei figli a sobbarcarsi alla fatica della veglia, ritorna l'antagonista del padre, il fiacco patriarca proletario, lo scriteriato operatore economico, nei cui confronti proprio perché sente di aver scardinato l'etica familiare, egli nutre quei sensi di colpa, che lo hanno indotto per tutta la vita ad un vassallaggio recalcitrante e contraddittorio. Occasione di farsesche rivendicazioni oppure teatro di conflitti familiari, la rappresentazione della morte non diventa nel romanzo il barocco dispositivo autocelebratorio, su cui a lungo indugerà De Roberto nelle pagine iniziali de *I viceré*; né essa rimane costantemente fuori scena come ne *I Malavoglia*, dove padron 'Ntoni « aveva fatto quel viaggio lontano, più lontano di Trieste e d'Alessandria d'Egitto »¹⁴, senza che il lettore venisse fatto assistere all'evento; e tuttavia, dopo aver sorvolato sulla fase agonica, sulla fisiologia della morte, Verga restituisce la sua dignità al personaggio mutandolo alla fine in un lare doloroso, nello sconcertante simbolo della perdita:

e quando il suo nome cadeva nel discorso, mentre si riposavano, tirando il conto della settimana e facendo i disegni per l'avvenire, all'ombra del nespolo e colle scodelle fra le ginocchia, le chiacchiere morivano di botto, che a tutti pareva d'aver il povero vecchio davanti agli occhi, come l'avevano visto l'ultima volta che erano andati a trovarlo in quella gran cameraccia coi letti in fila, che bisognava cercarlo per trovarlo¹⁵.

Nel *Mastro*, invece, seguendo l'esempio del romanzo naturalista come *Madame Bovary* e *Une vie*, in cui la narrazione coincide con lo

¹³ G. GUGLIELMI, *Costruzione del « Mastro don Gesualdo »*, in *Ironia e negazione*, Torino, 1974. Cfr. anche in questo saggio le importanti conclusioni sul significato della morte di mastro don Gesualdo: « Non è in sostanza la morte che determina la crisi del personaggio, ma è la crisi del personaggio che trova nella malattia e nella morte la sua verifica suprema » (p. 110).

¹⁴ G. VERGA, *I Malavoglia*, in *I grandi romanzi*, cit., p. 284.

¹⁵ *Ibidem*.

sviluppo del ciclo biologico, Verga segue l'eroe fino al suo fisico disfacimento, calando pesantemente il sipario sugli ultimi atti della sua esistenza. Ma in realtà la morte, al di là di questa sua funzione narrativa, è stata la dissimulata protagonista del romanzo, apparendo in tutte le sue possibili gradazioni, installandosi nel seno della vita stessa, creando dei singolari stati di semiesistenza, di ridotta capacità vitale. Ed infatti essa domina gli atti non solo di personaggi minati dalla decadenza della *race* come gli spiritati Trao, ma diventa a un certo punto padrona anche dell'esistenza di una *self-made women* come la baronessa Rubiera, che, dopo esserci stata presentata nel frenetico attivismo della sua casa-magazzino, sopravviverà in tutto il romanzo nelle sembianze di un collerico manichino, governato dalle disfunzioni delle sue arterie. Non si trattava certo di assecondare la soave morbosità di tanto Ottocento romantico, che aveva avvolto di fasciose suggestioni il sentimento della fine, associando « l'attrattiva della morte al male di vivere »¹⁶. La rappresentazione realistica, a tratti anche fisiologica, dell'atto di morire comunica al lettore del *Mastro* l'impressione di un orrore, di una paura senza conforto, la sensazione di una catastrofe senza rimedio. La collocazione della morte dell'eroe *in limine libri* accresce in questo caso il terrore di un trapasso verso il nulla, mentre la dinamica agonica del protagonista, la sua stessa preparazione al morire, le reazioni infine degli altri davanti al suo stato rappresentano elementi di una verifica esistenziale mai apparsa tanto implacabile e chiara. Come le anime dantesche, mastro don Gesualdo viene colto nel momento in cui è negata ogni via all'agire; e tuttavia, proprio per questo stato di sospensione in cui si trova, la sua fisionomia morale emerge con immodificabile evidenza, e la sua morte « clandestina » se non « traumatica »¹⁷, appare lontanissima da qualsiasi ipotesi di catarsi e di redenzione, perfettamente conforme al funzionamento dell'impietosa società moderna, laica e scristianizzata. La cupa ostinazione di mastro don Gesualdo nel difendere il proprio corpo e gli oggetti che ne costituiscono quasi il prolungamento appare antitetica agli esempi di 'transizione catarica' che ancora sopravvivono nella grande letteratura dell'Ottocento. A questa tipologia corrisponde a pieno titolo la morte dell'Adelchi

¹⁶ M. VOVELLE, *La morte e l'Occidente*, cit., p. 520.

¹⁷ Queste definizioni ricorrono nella « voce » *Morte*, a c. di J.-D. URBAIN, in *Enciclopedia*, Torino, 1980, IX, pp. 519-555.

manzoniano, che affronta, preparato e consapevole, la sua fine: « Non era questo / il tempo di morire? » (*Adelchi*, a. V, sc. VII), esclama davanti ai « lamenti » di Desiderio, mostrandosi pronto ad affrontare l'atto a cui ogni cristiano è vocato, e che per la sua solennità lo autorizza a condensare in un breviario di alta moralità le sue certezze, la sue sperimentate verità. E questa illuminazione dovuta alla presenza dell'ultraterreno giustifica il rovesciamento di modelli — nella tragedia è il figlio che trasmette il suo testamento spirituale — e nello stesso tempo rende perfettamente naturale lo svelamento del « gran segreto » della vita e la promessa di un riscatto. Anche in altri autori moderni come Tolstoj la morte si associa al sublime, pur se essa accompagna non il dramma della regalità infranta, ma la scoperta conclusiva della mediocrità esistenziale. Nell'universo 'filisteo' di un racconto come *La morte di Ivan Il'ic*, dominato dal culto delle convenienze e da una vuota inconsapevolezza, l'evento della morte, vissuto come spaventosa e suprema indecenza, si trasforma progressivamente in un'occasione di verifica, se non di ravvedimento, un'occasione che agevola l'irruzione della coscienza di sé, anche se in un processo tardivo e perciò vano:

Fu per lui come quando, in treno, ci si figura d'avanzare e invece si retrocede, e a un tratto si riconosce la vera direzione. « Sì, tutto è stato non come doveva, — si disse — ma non importa. Si può, si può benissimo farlo ancora. Ma farlo che cosa? »¹⁸.

Mastro don Gesualdo non ha dubbi e contraddizioni sul senso generale della sua esistenza; non ha epifanie rivelatrici; ha solo sordi rimorsi che lo rendono ancor più impreparato a questa « intrusione del nonsense nella vita »¹⁹. L'affare privato con il sacro (« Voglio fare i miei conti con Domineddio »)²⁰ si può intraprendere solo quando sono state sistemate tutte le pendenze con gli uomini, dopo aver cercato di stabilire una successione e sperato di trovare un esecutore delle sue volontà. Ed è allora che egli si rende conto dell'irriducibile impermeabilità della figlia ad accettare la sua etica e di proseguire

¹⁸ L. N. TOLSTOJ, *Smyt Ivana Il'icia* (trad. it. *La morte di Ivan Il'ic*, intr. di A. M. RPELLINO, trad. di T. LANDOLFI, Milano, 1976, p. 88).

¹⁹ J.-D. URBAIN, *Morte*, cit., p. 531.

²⁰ G. VERGA, *Mastro don Gesualdo*, cit., p. 684.

un'attività e un culto (quello della roba), che erano stati l'essenza del suo agire e del suo vivere:

E voleva dirle delle altre cose, voleva farle altre domande, in quel punto, aprirle il cuore come a un confessore, e leggere 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.

Tutto l'episodio della morte di mastro don Gesualdo vive in un clima di fato e di necessità, perché la sua vita non poteva essere stata che quella che era stata. Proprio per questa tragica ineluttabilità all'eroe è negata la possibilità di una 'bella morte', della morte liberatrice e purificatrice della tradizione classico-cristiana, a cui in fondo, non si sa con quanta ironia, lo richiama il canonico con il suo *memento* del *vanitas vanitatum*. Tutto è diverso, nelle apparenti analogie, con le situazioni delle antiche *artes moriendi*; e se questo si può spiegare con l'evolversi di un costume e di una mentalità, è pur vero che a mastro don Gesualdo viene negata anche la ritualità tipicamente borghese di secondo Ottocento, incentrata sul culto e il compianto di una famiglia solidale. La sua solitudine ricorda quella che circonda la 'morte del povero', in genere espulso dal suo nucleo domestico e abbandonato in un luogo segregato e inospitale come l'ospedale²². Non servono a distogliere da questa impressione le circostanze topiche del trapasso « onorato di pianto »: la presenza di un discendente, che assiste e aiuta nella *transitio vitae*, la dignità dell'edificio che ospita l'evento, la memoria di una vita di grandi realizzazioni, di successi economici soprattutto. Verga arriva perfino a ritualizzare la solennità dell'*imminentia mortis*, quando don Gesualdo convoca vicino a sé Isabella per un affettuoso *aveu*, entro cui dovrebbe avvenire la consegna di beni e volontà:

Finalmente si persuase ch'era giunta l'ora, e s'apparecchiò a morire da buon cristiano. Isabella era venuta subito a tenergli

²¹ *Ibidem*.

²² Su questo aspetto, cfr. il cit. vol. di M. VOVELLE, *La morte e l'Occidente*, pp. 543-545.

compagnia. Egli fece forza coi gomiti, e si rizzò a sedere sul letto.
— Senti, — le disse, — ascolta...²³.

Ma l'atmosfera è palesemente degradata, fatta di ritrosie e di silenzi, e giustifica ancora una volta il mancato riconoscimento a mastro don Gesualdo di funzioni e autorità (questa volta quella paterna), lo condanna ad essere definitivamente un Motta; e ciò non tanto nel senso di una retrocessione all'etica della sua *gens*, che egli in sostanza ha superato ricevendone in cambio un iroso ripudio, quanto di una conferma delle sue precedenti scelte, che lo hanno destinato all'attuale isolamento di individuo non omologato nei dispositivi, nemmeno funebri-cerimoniali, di nessuna classe. A questo punto della sua vita l'assoluta libertà di mastro don Gesualdo coincide con l'assoluta necessità all'interno di un processo che non approda alla coscienza di uno scacco, ma presenta quest'ultimo come esito oggettivo e fattuale. Egli non percepisce, nemmeno retrospettivamente, la possibilità di un'alternativa; ma la sua soggettiva sicurezza dell'aver fatto il bene non riesce a trasferirsi nell'oggetto amato (la figlia), a dissolvere la sua latente diffidenza, a diventare lezione da potersi consumare in un universo di valori rinnovati. La verifica del fallimento si attua in un processo ancipite, ma non contraddittorio, che condensa in unico atto (il suo « morir disperato ») il destino dell'eroe. In questo senso il suo è il fallimento di un'azione individuale, che rispecchia i limiti operativi di una classe, quella borghese, incapace di sovvertire, al di là di un certo segno, le regole del gioco, e di aspirare almeno ad una 'sostituzione di ceti'. Nel dimostrare il suo teorema dell'immutabilità del potere Verga descrive il '48 come il momento della ritrovata ricomposizione della 'società a due classi', che invoca perfino la benedizione del clero per esorcizzare la minaccia della plutocrazia borghese:

Nobili e plebei, passato il primo sbigottimento, erano diventati tutti una famiglia. Adesso i signori erano infervorati a difendere la libertà; preti e frati col crocifisso sul petto; o la coccarda di Pio Nono, e lo schioppo ad armacollo²⁴.

Ma la sconfitta del protagonista della rivoluzione economica

²³ G. VERGA, *Mastro don Gesualdo*, cit., p. 681.

²⁴ Ivi, pp. 632-3.

non si coglie solo in queste pagine governate da uno scettico antistoricismo, da quella filosofia dell'immobilità, che Verga lascerà in eredità alla successiva generazione di letterati siciliani, che si occuperanno di rivoluzioni e di utopia. Troppo solo per rappresentare il prototipo di una nuova umanità e infrangere stabilmente la rigida stratificazione sociale, per di più oppresso dal fardello del personale insuccesso, mastro don Gesualdo riceve tangibile dimostrazione del fatto che la storia non ha fatto salti, constatando ogni giorno la qualità del *trend* economico di casa de Leyra, dove le sue ricchezze vengono convogliate, per puntellare il lusso del *rentier* e tacitare la civile gelosia del marito offeso:

La Canziria, Mangalavite, la casa, tutto, tutto sarebbe passato per quelle mani. Chi avrebbe potuto difendere la sua roba dopo la sua morte, ahimé, povera roba! ²⁵.

Alla fine la roba e la morte, i due grandi temi del libro, convergono; entrambe hanno il loro sintomo nell'angoscia, che diventa la condizione ordinaria di questa borghesia senza compenso ultraterreno, che sacrifica tutta la sfera del piacere a beneficio dell'interesse materiale. La roba, che pure ha conferito un senso alla vita tramandola di amarezze e apprensioni, ma anche della soddisfatta pienezza del possesso; che ha occupato tutto lo spazio della *libido* e dell'autorealizzazione, inibendo qualsiasi iniziativa contrastante con il primato del denaro, non aiuta finalmente ad attenuare il terrore del distacco, ma anzi lo esaspera presentandolo come l'« annientamento irreversibile del soggetto » ²⁶, come un affare in pura perdita e senza contropartita. L'affanno della ricchezza si espia in questa deserta ritualità, in questo 'morir borghese' non conformato a nessuna tradizione di pietà, in questa solitaria e augurata 'morte del povero', che beffardamente si celebra in mezzo al lusso e alla pompa. Soggetto che si distrugge e si perde con quanto ha tentato vanamente di edificare, mastro don Gesualdo depona con la vita un'« avidità di ricchezze » ²⁷, che si è infine rivolta contro di lui, condannandolo alla perenne ostilità del prossimo. *Homo oeconomicus* e, perciò, con

²⁵ Ivi, p. 670.

²⁶ J.-D. URBAIN, *Morte*, cit., p. 519.

²⁷ G. VERGA, Prefazione a *I Malavoglia*, cit., p. 5.

tutti i connotati dell'*homo novus*, che emerge in una società di cui interpreta con estrema coerenza la mentalità, da questa stessa società è infine ridicolizzato, destinato ad un reticente silenzio, preludio dell'oblio: « Pazienza servire quelli che realmente son nati meglio di noi... Basta dei morti non si parla »²⁸. Vittima e *φαρμακός* di un mondo che, come lui, crede solo nel denaro, ma ha bisogno di varie mistificazioni (l'onore della famiglia, soprattutto), per degnificarne il primato, mastro don Gesualdo deve concludere la sua esistenza con una morte obbrobriosa, circondata da ludibrio, irritazione e indifferenza. Invece di spettatori commossi, accorsi ad ascoltare le rivelazioni e gli annunci di un testimone dell'eterno, lo traghettano nell'aldilà quei servi, che sono tra i predoni della sua roba e che, proprio per la domestichezza con le maniere degli aristocratici, si sentono perfino superiori a lui. Così mastro don Gesualdo è privato della possibilità di 'presiedere'²⁹ alla sua morte; e, mentre nel cerimoniale tradizionale l'« approssimarsi della morte trasformava la camera del moribondo in una specie di luogo pubblico »³⁰, egli è ricacciato nella fenomenologia di un dolore tutto fisico e individuale; e Verga, diversamente da quanto pure aveva fatto Flaubert con i suoi ' cuori semplici ' e le sue eroine di cronaca giudiziaria non sorprende nel suo delirio l'attimo di autocoscienza o certi automatismi della psiche, che, nell'estremo affievolirsi dei sensi, scoprono la sostanza di una esperienza esistenziale attraverso le misteriose associazioni dell'immaginario. Abbandonato dal narratore oggettivo nella sua solitudine nel momento di massima sacralità del distacco dalla vita terrena, egli lancia gli ultimi segnali della sua vitalità nella sconcezza della sua fisiologica deformità, in quello « sbuffare supino »³¹ che turba la « nottata » di don Leopoldo. La coscienza di sé si è ormai trasformata nel giudizio degli altri: essa consiste nei lazzi dei domestici assonnati e infastiditi, che solo a mattino inoltrato si decidono a disturbare la « duchessa » per comunicarle l'ininfluyente notizia della morte del padre; assume infine una valenza derisoria nei loro commenti — per il lettore pietoso di sapore antifrastico —, che tuttavia codi-

²⁸ G. VERGA, *Mastro don Gesualdo*, cit., p. 686.

²⁹ Cfr. su questo atteggiamento, di piena padronanza, dell'evento della morte, il cit. vol. di PH. ARIÈS, *Storia della morte in Occidente*, in particolare le pp. 192 e sgg.

³⁰ Ivi, p. 192.

³¹ G. VERGA, *Mastro don Gesualdo*, p. 685.

ficano un'opinione prevalente, senza dubbio condivisa da molti: « Vedete cos'è nascer fortunati... Intanto vi muore nella battista come un principe!... »³². La morte clandestina, la morte occultata e vergognosa si consuma così in questo rito senza rito: un incidente della materia, che non compromette né turba un ordine, che cancella l'intruso e lo deride.

³² Ivi, p. 696.

LUISA MANGONI

1889: UNA SVOLTA NELLA CULTURA POLITICA ITALIANA?

È necessaria una breve premessa che vuole anche essere una motivazione del taglio del mio intervento. Esso non riguarda l'opera di Verga né *Mastro-don Gesualdo*, e tuttavia nasce da uno spunto sollecitato dal tema di questo convegno.

I *Malavoglia* avevano trovato una eco immediata nella cultura politica meridionalista, più significativa certamente di quella registrata nel mondo letterario. Per *Mastro-don Gesualdo* avvenne il contrario. Certamente il romanzo di Verga avrebbe potuto interessare, oltre che per lo spaccato sociale che proponeva, anche come racconto di una vicenda di mobilità sociale. Ma in realtà esso appariva in un momento in cui da vari fronti veniva un attacco allo Stato liberale, ed era inevitabile che ciò incidesse su uno degli aspetti più tipici della tradizione liberale appunto, l'immagine della borghesia come classe espandibile all'infinito, come luogo privilegiato di una possibile e permanente mobilità.

Ma non c'era solo questo, proprio in quel periodo andava affermandosi una cultura politica meridionale per molti aspetti antagonista a quella che nei *Malavoglia* si era riconosciuta. È su questo secondo punto che vorrei incentrare il mio intervento.

La pubblicazione dei *Malavoglia*, è già stato ricordato, era apparsa come particolarmente congeniale a quel settore della classe politica italiana teso a far emergere nel dibattito del tempo la questione meridionale come questione sociale nazionale, a portare in primo piano la più pesante eredità dell'unificazione, identificata nel suo aspetto più macroscopico geograficamente, socialmente unitario. La recensione di Torraca apparsa sulla « Rassegna settimanale » aveva avuto da questo punto di vista un valore esemplare; dal romanzo di Verga veniva una conferma e un ammonimento: le plebi dise-

redate meridionali sarebbero prima o poi entrate nella storia per esigere ciò che era stato loro negato ¹.

E varrà la pena di ricordare che le analisi e le riflessioni che avevano posto al loro centro la questione meridionale avevano influito sulla cultura italiana ben oltre il dibattito immediatamente politico. Può bastare un esempio: nel 1878 veniva pubblicata la seconda edizione dell'*Uomo delinquente* di Cesare Lombroso ², che rispetto alla prima del 1876 ³, presentava ampliamenti significativi soprattutto nella analisi delle « associazioni a mal fare », la mafia e la camorra, arricchita di nuove citazioni, sia pure a volte con dissenso, dalla inchiesta in Sicilia di Franchetti e Sonnino ⁴, che si aggiungevano così a quelle tratte dai recentissimi interventi di Villari ⁵. Era anche su questi nuovi dati che Lombroso trovava la conferma che « l'Italia è unita, non unificata », « l'Italia non è fusa nemmeno nel male » ⁶.

Nei meno di dieci anni che dividono la pubblicazione dei *Malavoglia* da quella di *Mastro-don Gesualdo* il clima, l'attenzione degli osservatori del tempo erano andati profondamente mutando.

Se, come io credo, è possibile leggere l'opera di Cesare Lombroso non solo dal punto di vista dell'affermarsi in Italia della medicina legale e dell'antropologia criminale, ma come la analitica descrizione di quella che potremmo definire una vera e propria 'patologia di una nazione', proprio le successive edizioni dell'*Uomo delinquente*, con gli innesti massicci di temi nuovi o con l'accentuazione di temi già presenti, appaiono da questo punto di vista significative. Nell'edizione del 1878 Lombroso aveva indicato, in consonanza con

¹ F. TORRACA, recensione a *I Malavoglia*, in « La Rassegna Settimanale », 7 agosto 1881, v. VII.

² C. LOMBRORO, *L'uomo delinquente in rapporto all'antropologia, giurisprudenza e alle discipline carcerarie*, Bocca, Torino 1878, p. 353 e sgg.

³ C. LOMBRORO, *L'uomo delinquente studiato in rapporto alla antropologia, alla medicina legale e alle discipline carcerarie*, Hoepli, Milano 1976.

⁴ *La Sicilia nel 1876* per Leopoldo Franchetti e Sidney Sonnino, Barbera, Firenze 1876 e *Condizioni politiche e amministrative della Sicilia*, per Leopoldo Franchetti, Barbera, Firenze 1877.

⁵ Come è noto, prima di essere raccolte in volume, le *Lettere meridionali* di Pasquale Villari erano state pubblicate nel 1875 su « L'Opinione ».

⁶ Si tratta di una affermazione che, già presente nell'*Uomo delinquente*, viene ripresa in un'occasione particolarmente significativa, qual'è l'opuscolo di Lombroso di polemica nei confronti del nuovo codice penale; cfr. C. LOMBRORO, *Troppo presto. Appunti al nuovo progetto di codice penale*, Bocca, Torino 1888, pp. 62 e 65.

le considerazioni dei Villari, dei Sonnino, dei Torraca, come ulteriore causa scatenante del delitto un fenomeno nuovo, specifico della situazione italiana, quello che derivava dal « cozzo contraddittorio, le mescolanze della poca o della troppa civiltà »⁷. Ma sempre più nel decennio successivo la sua attenzione si sarebbe rivolta sulla « criminalità specifica » connessa alla « progredita civiltà »⁸. Il moltiplicarsi alla fine degli anni '80 negli scritti di Lombroso e tra gli studiosi legati alla sua scuola di indagini sul vagabondaggio, il suicidio, la prostituzione, il pauperismo urbano segnalava l'esistenza di una questione sociale diffusa, l'affiorare di nuove frange di emarginazione che investivano l'intera realtà nazionale, prodotto di mutamenti profondi del suo tessuto sociale e in cui sembrava sfumare progressivamente la centralità stessa della questione meridionale nei termini in cui era stata imposta all'attenzione alla metà degli anni '70.

Contemporaneamente sembrava delinearsi anche un altro tipo di cambiamento, altrettanto e forse più significativo, che non potrei indicare altrimenti che come una vera e propria inversione dei termini con i quali la realtà meridionale si imponeva all'attenzione nazionale. Sinora essa si era presentata come banco di prova di un'attitudine analitica e statistica della cultura positivista; ora tendeva ad affermarsi come protagonista di un innesto culturale, che implicava una revisione di non solo delle analisi politiche ma degli stessi giudizi storici precedenti, aprendo la via all'affermarsi di una vera e propria egemonia.

Cercherò di spiegarmi meglio. Come è noto la questione meridionale aveva anche contribuito negli anni '70 a rendere esplicita una contraddizione interna alla cultura liberale che aveva portato ad esaltare la funzione dello Stato, in un'ottica tuttavia che prendeva pur sempre le mosse dall'indagine sulla società. Era dall'analisi di quella complessa e frammentata realtà, nella quale appariva così difficile cogliere elementi unificanti, che nasceva l'esigenza di una funzione restauratrice dello Stato. Quella, per esempio, che aveva indotto Pasquale Villari ad additare l'opportunità di abbandonare la scuola classica dell'economia, se essa non rispondeva più alle imperiose necessità del tempo, seguendo così l'esempio dei socialisti della cattedra

⁷ C. LOMBROSO, *L'uomo delinquente*, (1878), cit., p. 251 e sgg.

⁸ *Ivi*, p. 260.

tedeschi⁹. Era derivata anche da ciò la ricorrente polemica nei confronti di quel 'liberalismo dottrinario' che aveva contraddistinto la cultura politica della generazione che aveva fatto l'unità, e che si dimostrava ora inadeguato, agli occhi della maggior parte degli osservatori, ad affrontare il complesso processo che dall'unità avrebbe dovuto portare all'unificazione.

La polemica nei confronti di questo tipo di cultura politica era al centro anche del dibattito della fine degli anni '80, ma con una diversità di accenti che non riguardava aspetti secondari, ma che si collocava in quella inversione di termini di cui si diceva, mutando radicalmente l'angolo visuale, che diveniva non più la società ma lo Stato. Alla base di questo mutamento c'era ancora la difficoltà di rintracciare nella nuova realtà nazionale una qualche continuità di tradizioni storiche o di tessuto sociale che fosse chiaramente identificabile. E tuttavia andava delineandosi la persuasione che nel frattempo una qualche unificazione si fosse alla fine realizzata, ma, appunto, in un luogo diverso dalla società: era nello Stato che poteva essere riconosciuta una sicura espressione unitaria della pur breve storia d'Italia. E dallo Stato allora si poteva muovere alla ricerca di un passato, di una tradizione persuasivi.

C'è un aspetto di questo mutamento d'ottica, quello più compatto e metodologicamente fondato, su cui è opportuno soffermarci, perché esso implica appunto una diversa dislocazione del concetto stesso di 'realtà meridionale', che, proprio in questa nuova prospettiva, alla svolta degli anni '80 andava conquistandosi uno spazio nuovo sul terreno culturale. È un dato noto e largamente studiato, ma di cui vorrei sottolineare una specificità: non intendo riferirmi alla cultura politica genericamente intesa, ma più esattamente a quella cultura giuridica siciliana, che proprio alla fine degli anni '80 sarebbe stata protagonista nel trasformare il meridione da drammatico segnale dei costi sociali ed economici di una unità che non era stata unificazione, in portatore di una tradizione storica essenziale per un'idea dello Stato che si sarebbe affermata come vincente. È su questo aspetto che vorrei richiamare l'attenzione perché mi

⁹ P. VILLARI, *La scuola e la questione sociale in Italia*, (1872), in Id., *Le lettere meridionali e altri scritti sulla questione sociale in Italia*, Bocca, Torino 1885, 2a ed., pp. 191-2.

sembra decisivo di un mutamento che non era solo un aggiustamento di prospettiva, o una sottolineatura di aspetti comunque già presenti, ma intendeva proporsi come ridefinizione complessiva dei rapporti tra Stato e società, e come vera e propria reinterpretazione di una storia d'Italia di più lungo respiro.

È un passaggio essenziale: il lungo predominio della statistica che aveva animato l'indagine alla « scoperta dell'Italia », la lettura del « gran libro della società »¹⁰, per usare l'espressione di Capuana, aveva prodotto conoscenze, non rimedi; aveva anzi contribuito a mettere in luce fratture apparentemente insanabili, con riflessi sull'autorità dello Stato che apparivano alla classe politica del tempo sempre più pericolosi. Concentrarsi sullo Stato, significava innanzi tutto sottrarlo a rischi non teorici, ma concreti; e in secondo luogo apriva lo spazio a una diversa selezione tra le tradizioni del passato, in cui la cultura meridionale poteva inserirsi a pieno titolo.

Che almeno da un punto di vista cronologico questa complessa operazione culturale vedesse coincidere l'avvento al potere del siciliano Francesco Crispi, fra gli ultimi esponenti della generazione risorgimentale, e l'affermarsi di una giovane e precocissima generazione nata intorno al '60, può essere considerato significativo, perché significativo, come vedremo, lo considerarono gli stessi protagonisti del tempo.

In questo senso il 1889 è davvero un anno esemplare da vari punti di vista. Come è ovvio anche allora il centenario della Rivoluzione francese induceva a un ripensamento complessivo, con conseguenze di rilievo per la cultura politica del tempo. Era stata l'occasione per una sorta di autocoscienza di una classe dirigente ancora alla ricerca di una stabile identità, che non poteva più essere fornita dal solo passato risorgimentale.

Ma nell'89 giungeva a compimento anche la fase più attiva dal punto di vista dell'intervento legislativo e istituzionale del primo ministero Crispi, che vedeva concludere il loro iter tanto leggi che aspettavano da anni di essere approvate, quanto nuove proposte salcite da Crispi stesso. In questo senso si intrecciavano su un crinale non ancora pienamente identificabile tanto il prodotto di un pas-

¹⁰ L. CAPUANA, *Studi sulla letteratura contemporanea*, Prima serie, Brigola, Milano 1880, p. 236.

sato ancora in parte operante quanto strumenti legislativi nuovi che avrebbero espresso solo col passare del tempo le loro potenzialità. Per molti aspetti l'età giolittiana da un punto di vista istituzionale si servì di strumenti che erano stati predisposti dall'età crispina.

Se si volesse scegliere un esempio particolarmente evidente di ciò che si stava verificando, si potrebbe fermare l'attenzione su due episodi contemporanei: nel 1889 diveniva finalmente operante il Codice penale unitario che va sotto il nome di Zanardelli, su cui da quasi un ventennio si erano impegnati gli studiosi di diritto penale e nel quale si espresse forse il meglio che il liberalismo italiano fosse stato capace di produrre; nell'89 veniva anche approvata la legge sulla riforma della giustizia amministrativa, in cui la scuola giuridica siciliana, che si andava imponendo come scuola nazionale del diritto pubblico italiano, avrebbe indicato un passaggio essenziale del pieno affermarsi dell'assoluta sovranità dello Stato, e partendo dalla quale avrebbe posto le basi per una teoria dello Stato amministrativo, alternativa a quella dello Stato rappresentativo.

È su questi aspetti — che si potrebbero riassumere come una più chiara percezione della crisi, se non addirittura della fine, dell'età liberale, indotti dalla riflessione sulla Rivoluzione francese e dagli elementi contraddittoriamente posti in essere in quella zona di confine che si espresse nel primo ministero Crispi — che vorrei fermare, sia pure solo attraverso qualche esempio, brevemente l'attenzione.

Nell'anno accademico 1888-89 Antonio Labriola decideva di dedicare alla Rivoluzione francese il suo corso di Filosofia della storia all'Università di Roma. Prendeva concretamente avvio così quella riflessione sull'«era liberale», che sarebbe stata poi al centro del corso del 1900-01 e del IV saggio intorno alla concezione materialistica della storia. Un dato comunque era già intuibile nel corso sulla Rivoluzione francese: l'«era liberale» era ormai leggibile storicamente nel suo complesso perché gli impedimenti frapposti dal «grande *intrigo* della storia»¹¹ ne avevano arrestato il percorso, segnandone il progressivo declino. L'età liberale poteva essere oggetto di studio perché, in un certo senso, si era conclusa¹². Che nel programma del corso,

¹¹ A. LABRIOLA, *La concezione materialistica della storia*, a cura e con un'introduzione di Eugenio Garin, Laterza, Bari 1965, p. 324.

¹² Così, esplicitamente, Labriola scriveva l'anno successivo: «persuadiamoci che col glorioso centenario del 1889 è ormai chiuso il periodo della rivoluzione liberale,

pubblicato da Dal Pane, uno dei punti da trattare fosse relativo alla « rivoluzione fallita. Il cesarismo »¹³, e che nello stesso tempo Labriola andasse indicando in Crispi il « piccolo Cesare della nuova Italia »¹⁴, è un dato da sottolineare.

Un episodio minore, apparentemente, significativo soprattutto per il percorso intellettuale di Labriola, e tuttavia non lo considerò tale il Ministero che decideva di affidare a Ruggero Bonghi il compito di tenere contemporaneamente e nella stessa Università di Roma una serie di lezioni sull'Europa al tempo della Rivoluzione francese, allo scopo, come dichiarava Bonghi, di controbattere come « posticcia e menzognera » l'impostazione di chi, come Labriola, si sarebbe proposto di celebrare il 1789 come « principio non solo di era nuova, ma di ogni virtù, di ogni eroismo, di ogni bene nel mondo »¹⁵.

Evidente quanto strumentali fossero le considerazioni di Bonghi rispetto alla complessità dell'impostazione del corso di Labriola, quale è testimoniata dal programma delle lezioni. Ma ovviamente l'oggetto del contendere riguardava ben altro che una sistemazione storica della Rivoluzione francese. L'intenzione di Bonghi non era solo quella di opporre la sua interpretazione della Rivoluzione a quella di Labriola, ma anche quella di confutare la teoria delle « due rivoluzioni », quella liberale dell'89 e quella giacobina, per condannare in blocco l'intera esperienza rivoluzionaria, indicando in essa non il punto d'arrivo ma l'interruzione di un processo riformatore che avrebbe consentito di conseguire più durevoli risultati.

Anche questo era certamente un tema di rilievo in quegli anni. Lo avrebbe di lì a poco confermato Cesare Lombroso nell'introduzione alle conferenze dedicate a *La vita italiana durante la Rivoluzione francese*, in cui stigmatizzava l'intero periodo apertosi con l'89 come un orrendo crimine, che stimolando il misoneismo delle folle, aveva colpito a morte la graduale e positiva evoluzione della

cominciata il 26 aprile 1789 »; cfr. A. LABRIOLA, *Una lettera ad Alfredo Beccarini*, (1890), in Id., *Scritti politici*, a cura di Valentino Gerratana, Laterza, Bari 1970, pp. 202-3.

¹³ A. LABRIOLA, *Programma del corso di Filosofia della storia 1888-89*, in LUIGI DAL PANE, *Antonio Labriola nella politica e nella cultura italiana*, Einaudi, Torino 1975, pp. 485-6.

¹⁴ A. LABRIOLA, *Scritti politici*, cit., pp. 361 sgg.

¹⁵ R. BONGHI, *Storia dell'Europa durante la Rivoluzione Francese dal 1789 al 1795. Lezioni dette nell'Università di Roma l'anno 1888-89*, Paravia, Torino 1890-94.

società francese, di cui era possibile, a suo parere, cogliere sintomi certi nel periodo prerivoluzionario.

Quella che si era aperta, e di cui gli interventi contrapposti di Labriola e di Bonghi danno esemplare testimonianza, era in realtà una partita assai più impegnativa di un dibattito storiografico, e riguardava direttamente l'evoluzione in corso della cultura politica italiana. Una partita che diveniva eplicita quando lo stesso Bonghi decideva di far pubblicare sul « Fanfulla della Domenica » l'introduzione inedita del saggio rimasto incompiuto di Alessandro Manzoni su *La Rivoluzione francese del 1789 e la Rivoluzione italiana del 1859*¹⁶.

Il problema reale era allora quello di riaprire la questione dell'origine stessa dello Stato italiano, scindendo il legame ideale che congiungeva il Risorgimento all'evento rivoluzionario. Si riproponeva così, dopo trent'anni, e in termini ancora più pressanti che nel passato, il dibattito sul peccato d'origine di quel 'liberalismo dottrinario' intorno al quale sin dall'indomani dell'unificazione si era affannata tanta cultura politica italiana, stretta tra la necessità di non rimettere in discussione i fondamenti istituzionali di una unità fortunatamente conseguita e di liberarsi nello stesso tempo dai vincoli di strutture istituzionali di cui veniva messa polemicamente in luce l'eccessiva liberalità rispetto all'arretratezza di una società che in esse avrebbe dovuto riconoscersi.

Proprio nel 1889 un siciliano appena trentenne, Vittorio Emanuele Orlando, inaugurava i suoi corsi di diritto amministrativo alla Università di Palermo con una prolusione in cui, rivolto l'omaggio d'obbligo alla generazione che aveva dato vita alla « meravigliosa storia del Risorgimento », veniva indicato quale compito « delicatissimo e solenne » della generazione successiva, quello di creare un diritto pubblico italiano che fornisse allo Stato un'armatura giuridica tale da consolidarne le ancora fragili strutture¹⁷. Nello stesso anno Orlando dava alle stampe anche quei *Principii di diritto costituzionale*

¹⁶ Il testo sarebbe stato pubblicato integralmente nello stesso anno; cfr. *La Rivoluzione francese del 1789 e la Rivoluzione italiana del 1859*, saggio comparativo di A. Manzoni, con proemio di R. Bonghi, Fratelli Rechiedei, Milano 1889.

¹⁷ V. E. ORLANDO, *I criteri tecnici per la ricostruzione giuridica del diritto pubblico*, (1889), in Id., *Diritto pubblico generale. Scritti varii (1881-1940) coordinati in sistema*, Giuffrè, Milano 1940, p. 21.

su cui per almeno due decenni si sarebbe formata nelle facoltà di giurisprudenza parte non irrilevante della classe politica e della burocrazia italiana. In essi veniva innanzi tutto ribadita ancora una volta una decisiva difficoltà per gli studiosi di diritto pubblico: l'assenza in Italia di una qualsiasi tradizione unitaria per quanto riguardava la costituzione politica e la stessa esistenza dello Stato, ma anche l'impossibilità di rintracciare nelle diverse realtà che si erano giustapposte nello Stato unitario persino quei « nessi, ora deboli, ora forti » che potevano derivare da una qualche analogia di sviluppo. Da ciò la forse inevitabile, ma grave conseguenza, di essersi dovuti rifare « con procedimento non di rado precipitoso anzi abborracciato » a un liberalismo eccessivo dedotto da esempi stranieri. E tuttavia, osservava Orlando, in un caso almeno la classe dirigente italiana aveva dimostrato « senno politico », cioè quando era stato deciso di non mutare il numero nella serie dei re e delle legislature rispetto allo stato piemontese. Un esile filo che consentiva tuttavia ad Orlando di affermare che « l'odierno Stato italiano, quantunque nel fatto sorto da un procedimento rivoluzionario, tuttavia formalmente esso venisse costituendo per mezzo dell'allargamento successivo di un piccolo Stato, il quale aveva davvero una vita secolare »¹⁸.

Affrontato da un'ottica giuridica, il nodo concettuale era pur sempre lo stesso che aveva animato le conferenze di Bonghi: occultare l'origine rivoluzionaria dello Stato italiano, affermandone, contro la stessa riconosciuta evidenza storica, una qualche continuità con un passato statale. Nell'uno e nell'altro caso, sia pure con un procedimento ovviamente assai diverso, si dava una risposta al quesito sottinteso in gran parte del dibattito politico di trent'anni: il 'liberalismo dottrinario' non rappresentava la base giuridica dello Stato italiano, esso non era 'fondante', non ad esso andava ricondotta la continuità e la legittimità dello Stato stesso. Ma questo era possibile a una condizione ben chiara almeno ad Orlando, quella appunto di cambiare radicalmente l'angolo visuale ponendo al centro non più la società ma appunto lo Stato. Un passaggio che consentiva ad Orlando di compiere un'operazione, che sia pure fondata metodologicamente su piano giuridico, aveva anche un sottinteso squisita-

¹⁸ V. E. ORLANDO, *Principii di diritto costituzionale*, Barbera, Firenze 1894 (2a ed.), pp. 37-42.

mente politico. Se infatti egli poteva affermare che lo Stato non ha altra giustificazione che la sua stessa esistenza, che esso non si fondava né sulla volontà, né sulla sovranità popolare¹⁹, era logica conseguenza la svalutazione del valore dei plebisciti come fondamento dello Stato italiano.

Nello stesso periodo un altro siciliano, Gaetano Mosca, formatosi come Orlando e negli stessi anni all'Università di Palermo, andava elaborando la sua teoria della classe politica, indicandone la prima fonte di legittimazione nel possesso del potere stesso. E con un procedimento che ha evidenti affinità con quello di Orlando, Mosca affermava che la « formula politica » non era in realtà che una vera e propria forma di autolegittimazione²⁰. È pur vero che la « formula politica » diveniva in qualche modo vincolante per la classe politica stessa, ma in termini non diversi di quanto lo Stato di Orlando, possessore di tutta la sovranità, aveva poi concretamente forme di auto-limitazione. In realtà la « scienza politica » di Mosca presupponeva la scissione compiuta teoricamente da Orlando tra Stato e società.

Più volte è stato notato come nello stesso *Mastro-don Gesualdo*, ma ancor più nei *Viceré* di De Roberto, traspaia nella descrizione di avvenimenti politici, quali i moti del '48 o il plebiscito, un evidente pessimismo e una svalutazione del loro significato, in un certo senso era un atteggiamento che presentava analogie con quanto la cultura giuridica e politica siciliana andava contemporaneamente elaborando.

Ma naturalmente anche l'ipotesi di continuità istituzionale su cui aveva posto l'accento Orlando nel 1889 non era sufficiente. Non era dal « piccolo » Stato piemontese che si poteva attingere il tessuto di una tradizione statale sufficientemente articolata e solida da consentire di sradicare, come Orlando si proponeva, le connessioni tra Stato e società, sottraendo così la sovranità dello Stato ai rischi ricorrenti che potevano nascere dalle contraddizioni del suo tessuto sociale. Era necessario un passaggio concettualmente più complesso e delicato.

Nel 1923, in un clima ovviamente assai diverso, segnato ormai dalla marcia su Roma e dall'affermarsi del fascismo, Orlando dava il

¹⁹ Ivi, pp. 48-9.

²⁰ G. MOSCA, *Elementi di scienza politica*, (1895), in Id., *Scritti politici*, II, UTET, Torino 1982, pp. 633 sgg.

suo personale contributo alla fortuna postuma di Francesco Crispi con un saggio che era anche un rendere esplicito quanto era ancora sottinteso nel 1889. Anche Orlando, come già altri avevano fatto, a cominciare da Giovanni Amendola nel 1911²¹, sottolineava che con il passare degli anni sempre più chiaro appariva come la vera singolarità di Crispi fosse in quello « straordinario contrasto, che di un uomo del passato fa l'uomo dell'avvenire ». E insisteva poi sul fatto che molte delle apparenti contraddizioni della sua personalità non erano più tali se si sapeva guardare all'« essenza interiore », al suo essere cioè prima di ogni altra cosa « uomo di Stato », e precisava « se l'uomo di Stato è il ' genere ' cui appartiene Crispi, la ' specie ' è l'uomo di Stato meridionale ». Con lui era entrata a far parte a pieno titolo nella storia d'Italia quella diversa « tradizione dell'autorità dello Stato » che affondava le sue radici nella storia istituzionale del meridione. Ma Orlando andava oltre la sottolineatura di aspetti istituzionali, per affrontare un tema che riguardava né più né meno una possibile rilettura dell'intera storia d'Italia:

« Mentre la storia dell'Italia settentrinale e centrale è principalmente storia di Comuni, gloriosa senza dubbio; l'altra quella dell'Italia meridionale, non meno gloriosa, è puramente storia di stato. Mentre l'una è vicenda turbinosa di democrazie, che degenerano in demagogie, per poi smarrirsi in tirannidi paesane e in servitù straniere; l'altra è storia di vaste collettività di popolo, veri Stati seppure imperfettamente nazionali, retti da ordinamenti istituzionali che si appoggiavano ad una tradizione costante, presidiati da una indipendenza, che, almeno in diritto, non venne mai meno [...] Con Crispi, questa tradizione entrava nel governo d'Italia; la tradizione, cioè, dell'autorità dello Stato »²².

Il giudizio di Orlando, è opportuno sottolinearlo, non riguardava genericamente l'intera personalità politica di Crispi, ma si riferiva più precisamente agli atti del suo primo ministero, che avevano sottoposto le forme istituzionali dello Stato italiano ad accelerazioni nuove, per certi aspetti assai più significative di quelle che avevano ac-

²¹ G. AMENDOLA, *Francesco Crispi*, (1911), in *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste*, III: « *La Voce* » (1908-1914), a cura di Angelo Ronanò, Einaudi, Torino 1960, pp. 284-90.

²² V. E. ORLANDO, *Francesco Crispi*, in Id., *Scritti vari di diritto pubblico e scienza politica*, Giuffrè, Milano 1940, pp. 395-417.

compagnato l'avvento della Sinistra al potere. Le leggi approvate tra il 1887 e il 1889 — dalla legge di Pubblica Sicurezza all'approvazione del Codice penale unitario, dalla riforma comunale alla legge sui prefetti, dalla riforma della amministrazione centrale dello Stato a quella, già ricordata, della giustizia amministrativa con la creazione della IV sezione del Consiglio di Stato — venivano così collocate a posteriori in una rilettura complessiva che sottolineava energicamente l'esser Crispi uomo di Stato « meridionale », educato da una « lunga eredità secolare » a una diversa e più autoritaria visione dell'unità statale e della sua sovranità.

La scuola giuridica siciliana riusciva così a compiere un passaggio che in qualche modo era antagonista rispetto a quella cultura meridionale che ancora nello stesso periodo continuava a richiamare l'attenzione sulla realtà sociale del mezzogiorno e sulle sue contraddizioni. È già stato notato come essenziale fosse al procedimento di Orlando sostituire al concetto di « società » quello di « nazione » e di « popolo », e la conseguente scomparsa del sociale dalla rappresentazione dello Stato²³.

Da questo punto di vista non sarebbe privo di interesse ripercorrere gli articoli che l'« Archivio di diritto pubblico », la rivista fondata e diretta da Orlando, dedicò tra la fine del 1893 e il 1895 ai Fasci siciliani, con la loro significativa riduzione della questione sociale e politica per porre al centro dell'analisi il tema della giuridicità dello stato d'assedio e della legalità dei decreti relativi alla repressione in Sicilia, secondo la metodologia propria di Orlando. Nel 1895 Orlando pubblicava del resto della sua rivista il discorso tenuto agli elettori di Carini, in cui Francesco Crispi veniva indicato come « vero e grande uomo di Stato » per la riforma della legislazione amministrativa, e per il senso alto della sovranità dello Stato e l'autentico « patriottismo » con cui aveva affrontato la « rivolta » che « rumoreggiava ». Una significativa convergenza con la interpretazione del disagio sociale come espressione di croniche « forme di ribellione contro l'autorità », su cui Crispi aveva attirato l'attenzione della Camera.

È un dato significativo, e sul quale vorrei concludere. La « Ras-

²³ P. COSTA, *Lo Stato immaginario. Metafore e paradigmi della cultura italiana fra Ottocento e Novecento*, Giuffrè, Milano 1986, *passim*.

segna settimanale » aveva più volte ammonito sui rischi di un radicalizzarsi della ribellione endemica nel Mezzogiorno, e proprio a proposito dei *Malavoglia*, si ricorderà, Torraca aveva indicato come conseguenza dell'Unità e dell'ingresso delle plebi meridionali nella storia, la inevitabile e legittima richiesta di nuove condizioni di vita. La rivolta siciliana avrebbe dovuto rappresentare la conferma di questa diagnosi. Che essa venisse invece collocata dalla nuova scuola di diritto pubblico nell'area del delitto politico e della ribellione contro lo Stato, stava a confermare quanto la modificata prospettiva incidesse profondamente sulle analisi politiche.

L'ingresso nella storia era avvenuto, ma la storia stessa aveva acquisito una diversa accezione, era divenuta essenzialmente storia dello Stato. Questo mutamento di ottica, che optava per una reinterpretazione della storia d'Italia come statualità, innestava nella cultura nazionale il meridione per la sua storia istituzionale più che per la sua contraddittoria e drammatica realtà sociale.

PIETRO MAZZAMUTO

LE MARIONETTE VIVENTI E PARLANTI

Premetto che questa modesta ricognizione nell'immaginario del *Mastro* è nata dall'esigenza di percorrere per intero l'itinerario verghiano, tanto più che mi ero messo nell'ottica dell'ideologia e della storia, sin dalla prima ricerca sui *Carbonari*¹ e sopra tutto nell'ambito della discussione sulla proposta giarrizziana di romanzo storico relativamente a *I Malavoglia*², sicché era pressoché inevitabile giungere al grande romanzo del 1888-9 ed al suo protagonista, quasi come ad un necessario punto di arrivo. Così, almeno, l'ho inteso recentemente in un corso universitario, dedicato ai rapporti tra il Verga e l'unità d'Italia, allorché, parte consentendo con i più autorevoli verghisti del nostro tempo, parte dissentendo, mi sono convinto di guardare al personaggio don Gesualdo come ad un modello positivo di *homo oeconomicus* e perciò di uomo pubblico, lasciando da parte la sua vicenda privata, come il *parvenu* risorgimentale che, nell'utopia o nella programmazione postunitaria del positivismo sociale, anche catanese, e della destra liberale, rappresentata da Franchetti e Sonnino, sembrava garantire quell'avvento del capitalismo nelle campagne che segnasse la fine delle strutture feudali e la modernizzazione e il rilancio dell'economia agraria del Sud e della Sicilia in particolare, in sintonia col decollo industriale del Nord³. Dopo di che m'è parso doveroso risolvere questo dato antropologico-storico in dato

¹ P. MAZZAMUTO, *I Carbonari della montagna tra ideologia e codice*, in AA. VV., *I romanzi catanesi di G. Verga*, Catania, 1981; ora col titolo *Carbonari e briganti*, in *Il parvenu risorgimentale - Giovanni Verga fra antropologia e storia*, Palermo, 1989, pp. 7-27.

² P. MAZZAMUTO, *Il cronotopo della casa e della strada*, in *Il parvenu risorgimentale* cit., pp. 51-76, già in AA. VV. *I Malavoglia*, Catania, Fondazione Verga, 1982, pp. 181-207.

³ P. MAZZAMUTO, *Il parvenu risorgimentale* cit., pp. 101-122.

antropologico-letterario, verificarne cioè lo specifico esito narrativo, sempre in concomitanza con la poetica dello scrittore, con la particolare coscienza critica che gli si era maturata nei tempi del *Mastro*.

Per compiere tale verifica, mi sono ovviamente servito di quella parte della storiografia sul Verga che ho ritenuto congeniale al mio progetto, a cominciare da Giuseppe Petronio che, nel lontano 1948, definiva il nostro romanzo una « commedia della vita sociale », anche se commedia « seria e acre, resa con distacco più che con simpatia, con amarezza più che con divertimento »⁴, per finire a Nino Borsellino che, nel 1982, prima ricalca tale giudizio parlando di « grottesca commedia », di « messinscena comica », di « farsa » e poi definisce « balzacchiano » il protagonista (un « re Lear di provincia ») e crede di scoprire nel romanzo « una seconda conversione del Verga questa volta dalla natura alla storia, dal verismo al realismo »⁵. Sono coordinate critiche delle quali sono grato a chi le ha intuite e formulate e delle quali mi servirò proprio per giungere al risultato che mi sono proposto di conseguire.

Per questo diventa seconda imprescindibile premessa un breve sondaggio della poetica verghiana nella fase del *Mastro*, una poetica che, sulla base dei giudizi sopra menzionati, non esitiamo a definire teatralistica o narrativo-teatralistica, se appartiene allo stesso torno di tempo il ciclo delle « maschere » di don Candeloro, che Cosimo Cucinotta nel suo convincente saggio ha da qualche anno finito di illustrare⁶, se il Verga sembra porsi in questa fase, più esplicitamente e più consapevolmente di prima, il problema proprio della gnoseologia positivista, specialmente spenceriana, del rapporto tra 'essenza' e 'fenomeno', tra noumeno e fenomeno, tra fatto in sé e fatto significativo, tra fatto ed *exemplum*, tra momento conoscitivo e rappresentazione critica, problema ampiamente discusso dal pensiero sociologico, dallo stesso Marx sino a Gramsci, e affrontato dal pensiero linguistico, ricordiamo almeno Jakobson, nella chiave antropologica della paradigmaticità metaforica e della sintagmaticità metonimica dell'esito poetico. Per me si tratta, in verità, di conciliare la paradigmaticità antropologica con la sintagmaticità storica, quanto di-

⁴ G. PETRONIO, *Lettura di Mastro don Gesulado*, in « Rassegna d'Italia », III, 1948; IV, 1949; ora in *Dall'illuminismo al verismo*, Palermo, 1962.

⁵ N. BORSELLINO, *Storia di Verga*, Bari, 1982, pp. 102-8.

⁶ C. CUCINOTTA, *Le maschere di don Candeloro*, Catania, Fondazione Verga, 1981.

re, per servirmi di categorie enghelsiane, l'atto cognitivo con la sua resa esemplaristica.

Ora, mi chiedo se sia possibile distinguere come prevalentemente 'veristico' l'impianto de *I Malavoglia*, fondamentalmente indirizzato al fatto, s'intende colto nella sua fenomenicità (è questo il convincimento di Lukács sul naturalismo), che comunque non esclude una sua teatrale, piuttosto implicita, esemplarità, specialmente nella vicenda dei due 'Ntoni, dall'impianto prevalentemente 'realistico' del *Mastro*, piuttosto rivolto alla 'significazione' dei fatti, alla più vistosa extrapolazione da essi di un modello ideologicamente e storicamente funzionale, quanto meno per la convinzione, di cui il discorso del Verga non fa mistero, circa la provvisorietà e ambiguità dei modelli malavoglieschi dinanzi alla perentorietà e conclusività del modello dongesualdesco, quanto meno, ancora, per la convinzione della negatività protestataria del primo romanzo di fronte alla negatività costruttiva del secondo. Ma non credo che il problema si debba affrontare e risolvere in termini per così dire 'quantitativi' e fenomenistici, in termini metonimici di combinazione, per tornare ad Jakobson, quanto nei connotati più deliberatamente realistici della metaforicità storica, della fenomenologia evenemenziale selezionata in funzione del paradigma vincente. Certo, il Verga malavogliesco, come attesta la lettera a Salvatore Paolo Verdura, del 21 aprile 1878, e la lettera del 1880 a Salvatore Farina, a preludio de *L'amante di Gramigna*, sembra puntare maggiormente sul 'realismo' come 'sincerità', sul « fatto nudo e schietto », sull'opera « fatta da sé », « sorta spontaneamente come un fatto naturale ». Né gli manca la coscienza, come si legge nella prima lettera, della « lotta per la vita », come « fantasmagoria », come « gran grottesco umano », come « lato drammatico, o ridicolo o comico di tutte le fisionomie sociali », che è già tanto in favore di quello che andiamo a dimostrare. Tuttavia sembra che il Verga dongesualdesco non solo è il Verga di don Candeloro, di un ciclo di novelle significativamente coevo del *Mastro*, nelle quali è viva e presente la condizione 'vivente' e 'parlante' delle marionette che sono gli uomini, si direbbe la finzione scenica o, come la chiama Cucinotta, la « finzione teatrale » propria delle marionette parlanti, e la finzione reale, o, secondo Cucinotta, la « menzogna della vita » propria delle marionette viventi, ma è anche il Verga che sin dal 1888, come si legge in una lettera del 18 aprile a Federico

De Roberto, comincia a lamentarsi dei naturalisti e dei loro deboli risultati; che, nel 1890, in una lettera a Felice Cameroni, dell'8 aprile, dichiara di ammirare con Zola e Flaubert anche Balzac, che sin dal 1874 aveva chiesto di leggere (lettera del 14 dicembre al Capuana, che nella « Nazione » del 12 settembre 1867 aveva già non solo privilegiato il romanzo ' contemporaneo ' contro quello ' storico ' tradizionale, « ibrido e falso », ma aveva sostenuto che proprio *Père Goriot* meritasse essere posto nella storia alla pari dell'*Iliade* e dell'*Odissea*)⁷, il Verga, cioè, che, avendo esaurito il teatralismo univoco e fenomenistico sperimentato ne *I Malavoglia*, dove esso aveva risposto bene ai consacrati e immobili valori di una realtà insidiata e difesa, ora, dinanzi ad un processo storico in movimento, con le nuove dimensioni capitalistiche dell'Italia unita che si vogliono sostituire a quelle decrepite della Sicilia borbonica preunitaria, intravede, come ha notato Nino Borsellino, la necessità borghese del « punto di vista », dunque dell'ideologia, questa volta pensata e formulata in termini di agente storico, di forza trainante, da perdere il suo lukaciano significato di mistificazione e reazione, e dunque di un impianto che concili, per dirla con Pirandello, la finzione necessaria delle marionette viventi con la finzione voluta delle marionette parlanti, l'*intus* psicologico del dramma sociale, privato e pubblico, e l'*incute* figurativo della sua messinscena, della forma teatrale in cui si esprime, la storia empiricamente colta e il suo messaggio civile e politico, starei per dire quasi la condizione schizofrenica in cui comincia ad agitarsi l'uomo italiano ed europeo di fine Ottocento e di primo Novecento, la vicenda dimidiata e drammatica di chi recita per vivere e di chi vive per recitare, la vicenda poi pirandelliana delle due maschere, il teatro vero, dietro al palcoscenico, di Candeloro (Martino e Violante) e il teatro falso, sul palcoscenico, della *Fata Alcida* che vuol sedurre il *Meschino*.

Ne *I Malavoglia*, insomma, trionfa la finzione reale, che vuol significare il recitare per vivere, giacché vi campeggiano, per usare termini sociologici, più o meno aggrediti o traditi, i cosiddetti valori d'uso, un recitare, per dirla con Pirandello, alla maniera della « corda seria », un impiego della finzione necessaria (è la nota distinzione

⁷ G. FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Regesto delle lettere a stampa di G. Verga*, Catania, 1977, pp. 16 e 106.

messa in bocca a don Cosmo Laurentano). Nel *Mastro* c'è sempre e non può non esserci, se vi giuoca un ruolo dialettico di fondo, la finzione reale che mantiene inalterata la dimensione cognitiva dell'indagine letteraria, ma c'è pure, e per giunta in grado più risolutivo, la finzione scenica, la vita in funzione dello sceneggiato che gli uomini hanno la volontà, più che la necessità, di rappresentare, per mettere in campo i cosiddetti valori di scambio, e perciò il profitto e il danno, l'investimento e il rischio, il falso e l'inganno, lo scambio e la truffa, che ne divengono i valori dominanti, e dentro di essi, il nuovo corso storico che chiede di affermarsi: il tutto, per tornare a Pirandello, nelle modalità della corda civile e della corda pazza, nell'ottica della finzione voluta.

Ecco perché il codice malavogliesco sembra ritagliato su Zola e Flaubert e il codice dongesualdesco su Balzac. Il Balzac, per intenderci, dell'impianto fenomenologico intuito bene da Lukács, del nesso profondo, colto dietro la sollecitazione di una precisa *Weltanschauung* (che non è più ideologia del tipo mistificante e reazionario, non è più 'falsa coscienza'), tra l' 'essenza' e il 'fenomeno', che possono ben corrispondere ai due livelli, quello delle marionette viventi (l'essenza) e quello delle marionette parlanti (il fenomeno), quel nesso che rende conto bene del 'realismo', o critico o sociale, che le estetiche marxistiche hanno in vario modo celebrato. Paradossalmente il Verga torna indietro a Balzac, per farsi più moderno di Zola e Flaubert, per entrare in una cultura di tipo problematico (in fondo, la problematicità dell'eroe, già intuita da Hegel per il romanzo moderno), che è pur sempre la cultura dell'alienazione, per restare ancora sulle tracce dell'ottima intuizione di Nino Borsellino. Che non è, nel nostro caso, l'alienazione filosofica di tipo hegeliano, quanto l'alienazione per così dire esistenziale e storica osservata da Feuerbach e da Marx, dall'uno, prima con la creazione di una divinità perfetta e poi con la sottomissione ad essa, prima con l'arricchimento dell'uomo e poi con la sua mortificazione; dall'altro, prima con la confezione di un prodotto e poi col ritorcersi del prodotto contro chi lo ha confezionato. Questo avviene in Europa in tempi balzacchiani (Feuerbach scrive nel 1839 la sua critica alla filosofia hegeliana e nel 1841 l'*Essenza del cristianesimo*; Marx scrive nel 1844 i suoi *Manoscritti economico-filosofici* destinati proprio al tema dell'alienazione; Balzac scrive *Papà Goriot* nel 1834 e *Cesare Birotteau* nel

1837) e in Sicilia in tempi anch'essi balzacchiani e in tempi addirittura verghiani, come attestano sopra tutto le riflessioni sia del girgentano Michele Foderà che nel 1846 intuisce con buona approssimazione le due componenti dell'alienazione, quella che egli chiama la « direzione sapiente », propria della ragione e della verità (la corda seria), e l'altra che egli chiama la « direzione malvagia », propria dell'« abito » e del « calcolo » (la corda civile), cioè della maschera e della reificazione⁸; sia del catanese Giuseppe Vadalà Papale, docente universitario, positivista e socialista, che, nel 1882, sia pure in termini di darwinismo naturale e sociale, intuiva il processo storico come « sviluppo » e come « dissoluzione », come presenza e successo di « forze attive » e come intervento di « forze di dissoluzione sociale », sicché la vita è una « perpetua » « affermazione » e « distruzione » « di se stessa »⁹. Orbene, Papà Goriot, per citare la fonte più diretta e specifica del nostro don Gesualdo, è forse il primo grande modello, moderno ed europeo, di personaggio alienato, se è vero che da « semplice operaio pastaio », divenuto ricco commerciante di granaglie in virtù della sua intelligenza (« Goriot non aveva l'eguale. Vedendolo dirigere i propri affari, spiegare le leggi sull'esportazione e sull'importazione dei grani, studiarne lo spirito, affermarne i difetti, lo si sarebbe ritenuto capace di reggere un ministero. Paziente, attivo, energico, tenace, rapido nelle sue spedizioni, aveva un occhio di lince, preveniva tutto, sapeva tutto, nascondeva tutto, diplomatico nel concepire e soldato nel marciare »)¹⁰, dopo la dolorosa morte della moglie, riversa affetti, attenzione e denari sulle sue due figlie, sino a spogliarsi di tutto, sino a ridursi a vivere in una pensione, sino a sentirsi addosso come una vendetta, come una spietata ritorsione, lo sperpero del suo denaro, il disamore delle figlie, il rifiuto dei generi, sino a dichiarare di non avere più nulla, di essere stato « ingannato », di essere un « uomo finito », il tutto come un « dramma » straziante che si conclude con la morte¹¹. È l'alienazione efficacemente compendiata nel lamento del personaggio: « avrei lavorato per quaranta anni, avrei portato sacchi sulla schiena, avrei superato i peggiori ro-

⁸ M. FODERÀ, *Le abitudini dichiarate secondo le teoria della verità*, Palermo, ed. M. Consolo, 1846, p. 94.

⁹ G. VADALÀ PAPALE, *Darwinismo naturale e darwinismo sociale*, Torino, 1882, pp. 109, 131, 297.

¹⁰ Per il testo balzacchiano, v. la trad. di G. ALZATI, Milano, 1950.

¹¹ Trad. ALZATI cit., pp. 224, 231, 235, 234-7.

vesci, mi sarei lesinato il centesimo durante tutta la vita, per voi, angeli miei [le due figlie]... e oggi il mio patrimonio, la mia vita, se ne andrebbero in fumo! Questo mi farebbe morire disperato». Ebbene, Balzac sa di avere intuito per la parte eroica ed attiva del suo protagonista la condizione del « grande attore », dato che la « potenza di espansione posseduta dei sentimenti » è quella che fa sì che, quando si tratta di esprimere « un affetto forte e sincero », essa emani « un fluido particolare che trasforma la fisionomia, anima il gesto, colorisce la voce ». È la finzione reale, il vivere recitando, senza maschera, senza ipocrisia, senza menzogna (che è quella che « ci avvilita » dice Eugenio). Viceversa Balzac intuisce pure che i protagonisti, i responsabili della ritorsione, sono dei « commedianti », perché « maligni e ciarlatani », fa dire allo stesso papà Goriot, i cui comportamenti sono « tutte finzioni », ripete lo stesso protagonista, riferendosi al « cuore di pietra » delle figlie, tutto a livello di finzione scenica, di finzione voluta, da marionette parlanti¹².

È il modello quasi scrupolosamente rispettato dal Verga per il suo protagonista don Gesualdo, i cui connotati sarebbe superfluo ripetere se non servissero a prendere maggiore contezza delle affinità con l'exemplum balzacchiano e a toccare meglio con mano i termini più specifici della sua alienazione. Ed esattamente quelli diairetici, propri del *parvenu*, disegnato sulla falsariga delle proposte sonniniane sull'economia siciliana, visto in una *gradatio* ascensionale: « tirato su dal nulla », « manovale », « coi sassi in spalla », le « spalle lacere », ma una « testa fine », che a forza di badare « a ogni cosa », di stare « sempre addosso » ai suoi dipendenti « come la presenza di Dio », era riuscito ad avere « le mani in pasta in tutti gli affari del comune », a diventare il « padrone del paese »¹³. In questa fase la maschera è quella della forte tensione psicologica di chi costruisce senza un attimo di sosta, con gli occhi puntati su tutto, con un progetto chiaro e sicuro. È, per intenderci, la stessa condizione teatrale dell'altro *parvenu* che è la baronessa Rubiera, la cui « faccia » appare « tutta irrigidita nella maschera dei suoi progenitori, improntata della diffidenza arcigna dei contadini che le avevano dato il sangue delle vene e la casa messa insieme a pezzo a pezzo

¹² Trad. cit., pp. 130, 189, 217, 252.

¹³ Per il testo verghiano, v. G. VERGA, *Mastro don Gesualdo*, ed. critica a cura di C. RICCIARDI, Milano, 1979.

colle loro mani »: eccolo, don Gesualdo, in questo stesso essere marionetta vivente, in questo recitare per vivere, « duro come un sasso, col sorriso amaro sulle labbra sottili e pallide », con « una faccia allegra per quanto poteva, colla febbre maligna che ci aveva nello stomaco », con gli « occhi grigi e penetranti », una faccia che, per essere autentica, non era quella giusta, ad esempio, per andare « a chiedere un favore » (come lo rimproverava il canonico Lupi), la faccia di chi sta in guardia verso chi la sa più lunga e tenta di circurlo (« tornò a lisciarsi il mento, come quando stava a combinare qualche negozio con uno più furbo di lui »). È la maschera di chi lavora e suda e soffre del lavoro, come quel « vecchio » che « spezzava i sassi » ed aveva « le braccia scarne », « gli stinchi bianchi di polvere » e il « viso che pareva una maschera ».

Di contro, le marionette parlanti, chi vive per recitare, i sanguisuga come Mastro Nunzio, che temeva di essere diventato « un fantoccio », « un pulcinella », i maneggioni come il canonico Lupi, che « fanno le cose sottomano », che « manipolano delle cose sporche », i bellimbusti come Nini Rubiera con il suo fare « pettoruto », col suo lisciarsi la « barba scarsa », col suo viso rosso e la bocca aperta. Dinanzi a tale scenario, don Gesualdo diventa uno che deve « difendere la sua roba contro tutti », il suo antagonismo verso il fronte dell'intrigo e del calcolo è pieno e totale, se nel paese « non uno solo che non gli fosse nemico, o alleato pericoloso e temuto », se egli è il primo ad averne lacerante coscienza: « Lo so io quel che mi costa! Tutto frutto dei miei sudori, quello che ho... E quando lo vedo a buttarmelo via, chi da una parte e chi dall'altra! ... che volete, vossignoria, il sangue si ribella!... », se, quando è straricco, giunge alla paradossale avvertenza di essere diventato povero, in virtù di quella componente privata, e solo di quella, che stravolge e distrugge l'altra componente dell'uomo d'affari, del *parvenu* di successo: « Non sono più padrone... come quando ero un povero diavolo... Ora ci ho tanta roba da lasciare... ». Di qui la traiettoria catamorfica, che si fa nictomorfica e travolge il nostro protagonista: e quando lo vediamo che gli piangeva il « cuore », tutte le volte che si recava a vedere le sue terre « date in affitto a questo e a quello, divise a pezzi e bocconi dopo tanti stenti durati a metterle insieme, mal tenute, mal coltivate, lontane dall'occhio del padrone, quasi fossero di nessuno »; e quando desolatamente dichiara: « Ho se-

minato bene e raccolgo male da tutti quanti... »: un tutto che si compendia nell'esclamazione della marionetta parlante per eccellenza, il canonico Lupi: « che commedia, questo mondaccio! » e nel farneticare di don Gesualdo che « nella febbre » si ritrova totalmente alienato, « un altro se stesso » e tutti « col viso arcigno, che gli sputavano in faccia: “ Bestia! Bestia! Che hai fatto? Ben ti stia! ” » e si compendia, più tragicamente ancora, nella sequenza finale della morte, dove le affinità con papà Goriot si fanno indubbiamente meno generiche, cioè più puntuali e convincenti.

Probabilmente la crisi agraria di fine secolo, che afflisse la Sicilia più di ogni altra regione, dovette togliere al Verga l'illusione coltivata attraverso l'utopia del suo modello economico e, a parte tutte le altre ragioni ideologiche ed esistenziali, gli dovette suggerire il pesante scotto che don Gesualdo paga alla sua avventura economica, al suo successo imprenditoriale, di capitalista della campagna, e lo paga con la pronta ritorzione del fronte nobiliare e feudale che egli aveva sconfitto (alla fine, non a caso è proprio il genero, il duca di Leyra, come in *Papà Goriot*, ad impersonare la vendetta degli sconfitti; è la stessa figlia Isabella che ritorna Trao, come don Gesualdo ritorna Motta).

Per concludere, non è fuori luogo sostenere che la conflittualità che scaturisce dalla dinamica dell'alienazione è quella che consente il dramma che abbiamo visto (di drammaticità parlano esplicitamente Balzac e Verga) e dunque autorizza e legittima i due registri teatralistici che abbiamo illustrato, il dramma tra l'autenticità delle marionette viventi (papà Goriot e don Gesualdo) e la vacuità corrotta e infida delle marionette parlanti, dei « commedianti » responsabili in varia misura dell'alienazione che affligge i due protagonisti.

ROBERTO MERCURI

PROSPETTIVE INTERTESTUALI NEL
MASTRO DON GESUALDO

Una preliminare spiegazione del titolo del mio intervento. Negli ultimi anni si è fatto un gran parlare di intertestualità, dai primi interventi della Kristeva, di Genette al più recente di Bloom: come si vede, la problematica ha avuto grande fortuna in diversi ambiti metodologici, dallo strutturalismo al decostruzionismo. La caratteristica di questi contributi, più marcata in quelli dei primi due critici, è stata quella di muoversi a livello esclusivamente teorico: l'analisi dei testi, che serve da supporto all'illustrazione della teoria, è condotta a livello delle macrostrutture tematiche e si arresta alla soglia, per così dire, contenutistica dei testi; ne risulta un'insoddisfacente e preoccupante dicotomia fra il grande sforzo di classificazione e teorizzazione e la sostanziale povertà dell'analisi testuale.

Ricordo che Tronti, in *Operai e capitale*, ironizzava felicemente nei confronti di coloro che pensano di aver operato una rivoluzione solo spostando la scrivania da una parte all'altra del loro studio; è quello che accade spesso nella critica letteraria dopo il grande *éclat* dello strutturalismo, per cui si pensa di rivoluzionare la metodologia procedendo a riforme onomastiche, reinventando e complicando la nomenclatura: il tutto con ambiziose pretese tassonomiche. Si è trascurato di fatto il livello della scrittura: solo spingendo l'analisi intertestuale nelle pieghe della scrittura si arrivano a toccare i meccanismi profondi della testualità e a individuare il funzionamento della memoria poetica che è alla base di ogni creazione letteraria.

In un mio recente lavoro ho tentato di ricostruire il processo di fondazione della letteratura italiana attraverso l'analisi dei rapporti intertestuali fra Dante, Petrarca e Boccaccio, cercando di dimostrare come la memoria dantesca in Petrarca e Boccaccio sia funzionalizzata a una volontà di traslitterazione che comporta la crea-

zione di nuove tipologie culturali, questo sia a livello delle microstrutture (lessemi, stilemi, citazioni e allusioni), sia a livello delle macrostrutture (genere letterario, struttura dell'opera, aree tematiche); del resto i due livelli sono strettamente collegati: l'intreccio fra questi due livelli costituisce il tragitto, che l'ermeneutica deve percorrere per intero, dall'intertestualità all'interdiscorsività.

Si può parlare di intertestualità in senso stretto quando la memorizzazione implica una volontà di traslitterazione, quando il *Wiedergebrauchsrede* dei materiali lessematici, stilematici e semantici è in funzione di una ricodificazione dell'universo letterario e dell'instaurazione di nuove tipologie culturali (è il caso del rapporto fra Dante, Petrarca e Boccaccio); ma si può parlare di intertestualità in senso più lato quando esiste, anche al di fuori di una programmatica *aemulatio*, un rapporto oggettivo di interazione fra autori che non si pongono espressamente in relazione di agonismo. A questo secondo tipo di intertestualità fa riferimento il mio intervento odierno. L'analisi della scrittura del *Mastro don Gesualdo* nelle sue proiezioni intertestuali consentirà una visione dell'opera da un inconsueto punto di vista e una sua collocazione che prescinda da pregiudizi critici che legano troppo univocamente l'esperienza scrittoria di Verga alla categoria storiografica del verismo.

Cercherò di evidenziare alcune coincidenze di scrittura e, in certa misura, di poetica in Verga e Pascoli.

È stata già notata la dipendenza di Pascoli da Manzoni, ma quello che non è stato percepito è che proprio la scrittura verghiana, particolarmente quella del *Mastro*, dovette confermare in Pascoli la liceità della strada intrapresa, quella, per dirla col Seroni, della riduzione impressionistica della prosa manzoniana; con questo non si vuole affermare una dipendenza di Pascoli da Verga o viceversa, ma una oggettiva coincidenza.

Le antologie di Pascoli (*Sul limitare*, *Fior da fiore*) costituiscono un'importante cartina di tornasole per verificare il rapporto di Pascoli con gli autori, che vengono, mediante il taglio antologico, introiettati e, per così dire, pascolizzati. I *Promessi sposi* sono ampiamente antologizzati da Pascoli in *Sul limitare*, particolarmente nella sezione *Quadri e suoni*, dove vengono isolati brani che riguardano descrizioni atmosferiche connesse al temporale, il motivo delle campane, le descrizioni floreali, basate su quell'onomastica dei fiori tanto cara al Pascoli, il

quale su questo motivo esemplifica la polemica con Leopardi sull'indeterminatezza della poesia italiana.

Uno dei brani dei *Promessi sposi* antologizzato in *Sul limitare* è il cap. XXI, a cui Pascoli dà il titolo di *Campane a festa* (sono le campane che annunciano all'Innominato l'arrivo del Cardinale):

Ed ecco, appunto, sull'albeggiare, pochi momenti dopo che Lucia s'era addormentata, ecco che, stando così immoto a sedere, sentì arrivarsi all'orecchio come un'onda di suono non bene espresso, ma che pur aveva non so che d'allegro. Stette attento, e riconobbe uno scampanare a festa lontano: e dopo qualche momento, sentì anche l'eco del monte, che ogni tanto ripeteva languidamente il concerto, e si confondeva con esso. Di là a poco, sente un altro scampanio più vicino, anche quello a festa: poi un altro.

Il motivo delle campane è molto importante nella poetica di Pascoli, il quale fa iniziare la prima sezione di *Myricae* con *Alba festiva*. Riguardo a questa poesia sono stati fatti vari accostamenti, ad esempio a *The Bells* di Poe, alla quale *Alba festiva* si avvicina per il particolare reticolato timbrico, per giunta nell'ambito di un'acclarata conoscenza pascoliana di Poe, del quale Pascoli aveva tradotto *Il corvo*. Inoltre, Pascoli è sicuramente stato suggestionato dal cap. XXI dei *Promessi sposi* sia per quanto pertiene a immagini manzoniane come « l'onda del suono » (« sentì arrivarsi all'orecchio come un'onda di suono ») che fanno parte del brano antologizzato in *Sul limitare*, sia per quanto pertiene ad altre immagini che fanno parte della fine del cap. XXI, peraltro non antologizzata da Pascoli:

e quel rimbombo non accordato ma consentaneo delle varie campane, quali più, quali meno vicine, pareva, per dir così, la voce di que' gesti, e il supplimento delle parole che non potevano arrivar lassù.

Il lessema « rimbombo » richiama *Alba festiva* (« sotto l'amor rimbomba », v. 17); d'altronde, lo stesso titolo *Alba festiva* deriva dall'immagine manzoniana dello « scampanare a festa » e dall'inquadramento della scena all'alba (« ed ecco appunto all'albeggiare »). Ma in *Alba festiva*, Pascoli va oltre Manzoni nella ricerca del suono; e qui possiamo riscontrare una prima coincidenza con il *Mastro don Gesualdo*: Pascoli mutua da Manzoni lo schema vicino/lontano, ma

è in sintonia con Verga nell'iconizzare la diversa qualità dei suoni, allo scopo di creare un effetto fonico attraverso un sapiente gioco di alternanza timbrica che rende fonosimbolicamente il suono delle campane. Intento lontano da Manzoni e perseguito con determinazione da Pascoli, come dimostra l'analisi delle varianti di *Alba festiva*. Leggiamo l'incipit del *Mastro*:

Tutt'a un tratto, nel silenzio, s'udì un rovinò, la campanella squillante di Sant'Agata che chiamava aiuto, usci e finestre che sbattevano, la gente che scappava fuori in camicia, gridando:

— Terremoto! San Gregorio Magno!

Era ancora buio. Lontano, nell'ampia distesa nera dell'Alia, ammiccava soltanto un lume di carbonai, e più a sinistra la stella del mattino, sopra un nuvolone basso che tagliava l'alba nel lungo altipiano del Paradiso. Per tutta la campagna diffondevasi un uggolare lugubre di cani. E subito, dal quartiere basso, giunse il suono grave del campanone di San Giovanni che dava l'allarme anch'esso; poi la campana fessa di San Vito; l'altra della chiesa madre, più lontano; quella di Sant'Agata che parve addirittura cascar sul capo degli abitanti della piazzetta. Una dopo l'altra s'erano svegliate pure le campanelle dei monasteri, il Collegio, Santa Maria, San Sebastiano, Santa Teresa: uno scampanò generale che correva sui tetti spaventato, nelle tenebre.

Qui Verga opera una sorta di mimesi fonica che individua i diversi toni dello « scampanò generale »; attraverso un accorto gioco basato sull'alternanza delle vocali toniche principali, Verga iconizza le varie voci delle campane: lo stilema « campanella squillante » con l'accento centripeto su *e* e *i* a indicare il suono argentino della campana, indicazione rafforzata dall'allitterazione della liquida *l* (campan-ella/squ-illa-nte; si pensi, inoltre, alla significativa comparsa in *Alba festiva* della *Reimbildung* « squilla/dilla/tranquilla »); lo stilema « campana fessa » con l'accento centripeto su *a* ed *e* a indicare il suono in falsetto; l'espressione « suono grave del campanone di S. Giovanni » con l'alternanza di *o* ed *a* a indicare il suono profondo della campana.

Proprio per quanto riguarda l'immagine e il motivo delle campane, le corrispondenze fra Verga e Pascoli travalicano la stessa influenza manzoniana per costituire un significativo reticolato di analogie e convergenze. Solo un esempio: il verso 9 di *Pervinca* (« mentre squillava grave dal convento l'avemaria ») ricorda il « suono grave del campanone di San Giovanni » sia nell'uso dell'epiteto « grave »,

sia nell'uso di « squillare » e di « suono », omologhi sulla base della probabilmente comune suggestione dello stilema leopardiano « suon di squilla » (*Il passero solitario*, 29).

Altrettanto significative le differenze con Manzoni. Abbiamo visto che nel capitolo XXI dei *Promessi sposi* Manzoni parla della voce delle campane; ma possiamo riscontrare una sostanziale differenza nell'immagine della voce delle campane fra Manzoni da un lato e Pascoli e Verga dall'altro, i quali antropomorfizzano le campane; infatti nel *Mastro* lo « scampanò [...] correva sui tetti spaventato » e nelle *Myricae* « si parlano i bianchi villaggi / cantando in un lume di rosa » (*Sera festiva*, 8-9). Manzoni, al contrario, nega vita autonoma alle campane, le subordina all'uomo, nel momento in cui esse sono come le voci degli uomini che si muovono in lontananza.

In Verga e Pascoli senza alcun dubbio agisce la memoria dei *Promessi sposi* sia a livello di singoli lessemi (particolarmente interessanti i frequentativi, come « scampanò » che spesseggiano nel *Mastro* e nelle *Myricae*), sia a livello di immagini come quella del suono che si propaga ad ondate: « senti arrivarsi all'orecchio come un'onda di suono ». Ma anche nell'uso di questa immagine possiamo riscontrare una sostanziale differenza fra Manzoni da un lato e Pascoli e Verga dall'altro; infatti, Pascoli dice:

a rintocchi lenti squilla
e dai remoti campanili intorno
un'ondata di riso empie la villa

(*Mezzogiorno*, 8-10)

e Verga:

« col suono del mezzogiorno che passava a ondate trasportato
dal vento che si sperdeva in lontananza »

(*Mastro don Gesualdo*, I, 5)

Dove ritornano, in analogia con Pascoli, il concetto di lontananza (« remoti campanili ») e la collocazione dell'azione a mezzogiorno. La differenza di cui parlavamo consiste nel fatto che Manzoni opera una similitudine che serve a razionalizzare l'immagine: il suono delle campane è come un'ondata, mentre in Verga e Pascoli il suono è di fatto un'ondata.

L'incipit del *Mastro* deve aver colpito Pascoli, il quale vi po-

teva trovare una non epidermica corrispondenza con alcuni elementi della sua poetica e della sua espressività.

In primo luogo, l'immagine di un elemento del paesaggio che taglia il cielo (« sopra un nuvolone basso che tagliava l'alba nel lungo altipiano del Paradiso ») ritorna in due composizioni di *Myricae*, ambedue posteriori alla pubblicazione del *Mastro*:

Tra cielo e mare (un rigo di carmino
recide intorno l'acque marezzate)

(*I puffni dell'Adriatico*, 1-2)

E quelle creste, aereo castello
tagliare in cielo un lembo più celeste

(*Il miracolo*, 14-15)

Quest'ultimo esempio richiama, inoltre, un'immagine del *Mastro*, quella delle « rocce che s'orlavano d'argento [...] disegnandosi nettamente nel gran chiarore come castelli incantati » (*Mastro don Gesualdo*, III, 2); si notino le corrispondenze: creste/rocce, aereo castello/castelli incantati, celeste/argento, tagliare/s'orlavano (è la medesima immagine dell'orizzonte).

In secondo luogo la ricerca del suono, che rende familiare Verga al Pascoli, il quale doveva sentire vicina un'espressione come « un uggolare lugubre di cani » con gli accenti che enfatizzano l'allitterazione *la-lu*, con l'insistenza timbrica sulla vocale *u*, replicata tre volte in « uggolare » e in « lugubre » in posizione tonica e post-tonica, iterazione di suono rinforzata dal rispecchiamento nei due lessemi dei suoni liquidi.

In terzo luogo, Pascoli, in questo passo del *Mastro*, poteva ritrovare la poetica sua peculiare, basata sulla dialettica dell'infinitamente piccolo e dell'infinitamente grande che caratterizza, ad esempio, nel *Ciocco* e nel *Bolide*, la poesia astrale pascoliana; « il lume dei carbonai che ammicca e manda bagliori come la stella della mattina » suggerisce quel legame misterioso e inquietante fra la terra e il cielo, che è proprio di certe zone della poesia di Pascoli, caratterizzate dall'angoscioso slittamento dei piani fra microcosmo terreno e macrocosmo celeste.

Il capitolo II della III parte del *Mastro*, incentrato sulla fantasticheria della figlia di Gesualdo, Isabella, relegata nella campagna

paterna, sradicata dal *milieu* dorato del collegio signorile e nobile, presenta interessanti analogie con la poetica pascoliana e precisamente con quei concetti che legano la poesia alla capacità di contemplazione della realtà e della natura e segnatamente dei particolari inavvertiti:

A volte, non ravvisando nulla di luminoso e di bello nelle cose che li circondano, si chiudono a sognare e a cercare lontano. Ma pur nelle cose vicine era quello che cercavano, e non avervelo trovato, fu difetto, non di poesia nelle cose, ma di vista negli occhi.

(*Il fanciullino*, VIII)

La poesia consiste nella visione d'un particolare inavvertito, fuori e dentro di noi.

(*Il fanciullino*, XIV)

Non diversamente dal fanciullino pascoliano, Isabella osserva la natura nei suoi particolari (« formiche », « lucertoline », « rosa canina ») e la ascolta nei suoi rumori (« sgocciolare dell'acqua », « stormire delle fronde », « squittire del nibbio »):

All'ombra dei noci, vicino alla sorgente, in fondo al viale che saliva dalla casina, c'era almeno una gran pace, un gran silenzio, s'udiva lo sgocciolare dell'acqua nella grotta, lo stormire delle frondi come un mare, lo squittire improvviso di qualche nibbio che appariva come un punto nell'azzurro immenso. Tante piccole cose che l'attraevano a poco a poco, e la facevano guardare attenta per delle ore intere una fila di formiche che si seguivano, una lucertolina che affacciavasi timida a un crepaccio, una rosa canina che dondolava al disopra del muricciuolo, la luce e le ombre che si alternavano e si confondevano sul terreno.

(*Mastro don Gesualdo*, III, 2)

Isabella osserva, dunque, le piccole cose con quell'attenzione che caratterizza l'osservazione sia del fanciullo, sia del poeta:

Guardate i ragazzi quando si trastullano seri seri. Voi vedete che hanno sempre alle mani cose trovate per terra, nella loro via, che interessano soltanto loro e che perciò sol essi sembrano vedere: chioccioline, ossiccioli, sassetti. Il poeta fa il medesimo.

(*Il fanciullino*, XIV)

Ma c'è di più: Isabella esercita le facoltà tipiche del poeta, cioè vedere e udire: « vedere e udire: altro non deve il poeta » (*Il Sabato*, II).

Il passo seguente del *Mastro* è caratterizzato da una serie di coincidenze con la poetica e la poesia pascoliane:

La vinceva una specie di dormiveglia, una serenità che le veniva da ogni cosa, e si impadroniva di lei, e l'attaccava lì, col libro sulle ginocchia, cogli occhi spalancati e fissi, la mente che correva lontano. Le cadeva addosso una malinconia dolce come una carezza lieve, che le stringeva il cuore a volte, un desiderio vago di cose ignote. Di giorno in giorno era un senso nuovo che sorgeva in lei, dai versi che leggeva, dai tramonti che la facevano sospirare, un'esaltazione vaga, un'ebbrezza sottile, un turbamento misterioso e pudibondo che provava il bisogno di nascondere a tutti. Spesso, la sera, scendeva adagio adagio dal lettuccio perché la mamma non udisse, senza accendere la candela, e si metteva alla finestra, fantasticando, guardando il cielo che formicolava di stelle. La sua anima errava vagamente dietro i rumori della campagna, il pianto del chiù, l'uggiolare lontano, le forme confuse che viaggiavano nella notte, tutte quelle cose che le facevano una paura deliziosa. Sentiva quasi piovere dalla luna sul suo viso, sulle sue mani una gran dolcezza, una gran prostrazione, una gran voglia di piangere.

(*Mastro don Gesualdo*, III, 2)

Isabella che, di notte al buio, spento il lume della candela, fantastica guardando il cielo, Isabella, che prova una « malinconia dolce » una « paura deliziosa », è simile al fanciullino che ha paura del buio, luogo della visione e del sogno:

Egli è quello, dunque, che ha paura del buio, perché al buio vede o crede di vedere; quello che alla luce sogna o sembra sognare, ricordando cose non vedute mai; quello che parla alle bestie, agli alberi, ai sassi, alle nuvole, alle stelle: che popola l'ombra di fantasmi e il cielo di dei.

(*Il fanciullino*, III)

La qualità ossimorica degli stilemi « malinconia dolce » e « paura deliziosa » ci riportano in modo ancora più stringente al motivo pascoliano della compresenza di riso e pianto, che è la *Stimmung* insieme del fanciullino (« egli è quello che piange e ride senza perché »)

della poesia (« poesia è trovare nelle cose, come ho da dire? il loro sorriso e la loro lacrima ») e della scrittura della memoria:

Sempre un villaggio, sempre una campagna
mi ride al cuore (o piange) Severino

(*Romagna*, 1-2)

Le espressioni « paura deliziosa », « desiderio vago di cose ignote » richiamano anche quell'inquietante lacerto di poesia conventuale che è *Digitale purpurea*; il « desiderio vago di cose ignote » trova una sua rispondenza nell'« alito ignoto di sua vita » emanato dalla digitale purpurea, che affascina e attrae Rachele, la quale prova il piacere e insieme l'angoscia dell'ignoto, come Isabella:

In quella testolina che portava ancora le trecce sulle spalle, nasceva un brulichio, quasi uno sciame di api vi recasse tutte le voci e tutti i profumi dela campagna, di là dalle roccie, di là da Budarturo, di lontano.

(*Mastro don Gesualdo*, III, 2)

È l'alito, il profumo dei fiori che attiva il pensiero e l'immaginazione; in *Digitale purpurea* il pensiero di Rachele e Maria « si profuma... d'odor di rose e di viole a ciocche » così come il pensiero di Isabella è attivato dai « profumi della campagna ».

Altrettanto interessante un'altra coincidenza, cioè l'immagine della digitale purpurea, che « ha come un miele / che inebria l'aria »; questa immagine corrisponde a quella della testolina di Isabella che gusta il nettare del fantasticare: la metafora del miele accomuna i due testi e in modo tanto più significativo, in quanto la metafora ritorna altrove in Pascoli, ad esempio in *Solitudine*, dove l'« aureo sciame » è l'eco del pensiero, veicolo, come nel *Mastro don Gesualdo* il « brulichio » dello « sciame di api », della visione e del sogno. E non sarà un caso che al lessema verghiano « brulichio » corrispondano in *Solitudine* i frequentativi « vocio », « ronziò », « polverio ».

La contemplazione di Isabella si conclude con un « brivido di freddo » (« un brivido di freddo la sorprende di tratto in tratto »); anche il racconto di Rachele, in *Digitale purpurea*, si conclude con un « lungo brivido » di Maria, la quale ora vede e ascolta, guidata per mano dalla compagna nel regno dell'ignoto e della poesia: lo stesso brivido del fanciullino dinanzi alla contemplazione della morte e della

poesia (« è dentro noi un fanciullino che non solo ha brividi... ma lagrime e tripudi suoi », *Il fanciullino*, I).

Nel passo sopracitato del *Mastro*, brivido e lontananza sono collegati: i profumi vengono da lontano, lessema che ricorre spesso in questo capitolo del *Mastro*.

Il « desiderio vago di cose ignote » di Isabella ricorda *Campane a sera*, dove le donne sospendono « il ticchettio dell'ago » per inseguire « un fiocco di bambagia vago » — appunto l'erranza del sogno — come Isabella, che interrompe il ricamo per correre lontano con la mente, quella mente che, dice Verga, « errava vagamente ». E ancora, l'« uggolare lontano », il « pianto del chiù », i rumori notturni che fanno intuire la presenza di forme e persone sono tutti elementi che tornano significativamente, ad esempio, in *Mezzanotte* e nell'*Assiuolo*: « i rumori della campagna » corrispondono alla « voce dai campi » (*L'Assiuolo*, 7); il « pianto del chiù » corrisponde al « singulto » del chiù (*L'Assiuolo*, 15-16) e a « un chiù singhiozza » (*Mezzanotte*, 3); l'« uggolare lontano » corrisponde a « uggiola un cane » (*Mezzanotte*, 2); le « forme confuse che viaggiano nella notte » ricordano « È mezzanotte. Un doppio suon di pesta / s'ode che passa. C'è per vie lontane / un rotolio di carri » (*Mezzanotte*, 4-6). È di grande interesse l'uso verghiano di un elemento fonosimbolico pascoliano tanto importante, quale il *chiù*.

Proprio *Mezzanotte* e questo passo del *Mastro* ci aiutano a capire la diversità fra Manzoni da un lato e Pascoli e Verga dall'altro. *Mezzanotte* è stata messa in relazione con il capitolo XVII dei *Promessi sposi*, con la descrizione, cioè, della fuga di Renzo:

Ciò non ostante andò avanti; e siccome nella sua mente cominciavano a suscitarsi certe immagini, certe apparizioni, lasciatevi in serbo dalle novelle sentite raccontar da bambino, così, per discacciarle, o per acquetarle, recitava, camminando, dell'orazioni per i morti.

Al di là di alcune superficiali coincidenze quali, ad esempio, l'abbaiare dei cani, Manzoni fa agire Renzo in modo diametralmente opposto: Renzo scaccia i fantasmi, mentre Pascoli e Isabella li evocano.

In questo passo del *Mastro* sono riscontrabili anche degli echi leopardiani, che Pascoli sicuramente deve aver notato: ciò che ha probabilmente contribuito a stabilire un filo simpatetico con Verga

e a confermarlo nella necessità dell'annullamento, caro alla poetica decadente, della distanza fra prosa e poesia.

Alcuni elementi della scrittura verghiana da un lato, a livello lessicale, ricordano Leopardi e dall'altro, a livello fonico, costituiscono un momento di coincidenza con la ricerca espressiva pascoliana. Penso all'espressione « la sua anima errava vagamente dietro i rumori della campagna », in cui « vagamente » richiama il lesema « vago » che tanta importanza ha in Leopardi; lo stilema, poi, « errava vagamente », con l'iterazione della sillaba *va* e, quindi, con l'allitterazione della labiodentale sonora, ricorda certo fonosimbolismo pascoliano. Ancora, la contemplazione delle formiche è del Pascoli astrale del *Ciocco*, ma prima del Leopardi della *Ginestra*.

La descrizione del fantasticare di Isabella si conclude con una serie di domande alla luna:

Luna bianca, luna bella [...] che fai luna? dove vai? che pensi anche tu?

(*Mastro don Gesualdo*, III, 2)

Qui possiamo riscontrare una rammemorazione del *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*: « che fai luna? » corrisponde a « che fai tu luna nel ciel? » (*Canto*, 1); « dove vai? » corrisponde a « sorgi la sera e vai » (*Canto*, 3); « che pensi anche tu? » corrisponde a « Pur tu solinga, eterna peregrina / che sì pensosa » (*Canto*, 61-62). Non diversamente, il fantasticare di Isabella, l'immaginazione del cugino La Gurna nella sua stanza richiamano la situazione di *A Silvia*:

Lassù, lassù, nella luce d'argento, le pareva di sollevarsi in quei pensieri quasi avesse le ali, e le tornavano sulle labbra delle parole soavi, delle voci armoniose, dei versi che facevano piangere, come quelli che fiorivano in cuore al cugino La Gurna. Allora ripensava a quel giovinetto che non si vedeva quasi mai, che stava chiuso nella sua stanzetta, a fantasticare, a sognare come lei.

(*Mastro don Gesualdo*, III, 2)

Il « giovinetto » (cfr. il « limitare di gioventù ») che sta nella stanza (cfr. « sonavan le quiete stanze ») ricorda la visione *in absentia* che Leopardi ha di Silvia; le « voci armoniose » ricordano « il suon della tua voce », le « parole soavi » e « i versi che fiorivano in cuore » ricordano « che pensieri soavi, che speranze, che cori ».

Possiamo, allora, tirare alcune conclusioni. L'inserzione della memoria leopardiana avviene, nel *Mastro*, in forma piana, lontana da qualsiasi intento agonico: di per sé il riuso dei segni di un'altro genere letterario, quello lirico, appaga lo sperimentalismo verghiano; al contrario, la memoria manzoniana comporta, mediamente, una translitterazione, una rielaborazione tesa a realizzare un nuovo tipo di narrazione e un nuovo universo di significazione. Verga, proprio con il *Mastro*, costituisce per Pascoli un termine di mediazione nei confronti della prosa manzoniana, dato che alcune caratteristiche della scrittura manzoniana trovano in Verga una funzionalizzazione particolare nella direzione dell'impressionismo delle immagini e della ricerca del valore fonico, se non fonosimbolico, della scrittura, ciò che costituiva una conferma per Pascoli a procedere nella sua ricerca stilistica e formale.

Da qui si comprende anche l'importanza per Pascoli del clima culturale positivista e verista (si ricordi quanto Pascoli debba alle ricerche erudite di un Pitré, di un D'Ancona, di un Rajna): Pascoli trovava nello scrittore verista per eccellenza la possibilità di evocare fantasmi e sensazioni misteriose dagli elementi della realtà e la conferma dello stretto legame fra realtà e mistero, fra definito e indefinito, fra terra e cosmo; così come Verga trovava nel linguaggio della lirica i modi di superamento della prosa manzoniana: ciò è tanto più importante in quanto dimostra l'alto tasso di sperimentalismo della scrittura verghiana, all'altezza del *Mastro*.

Questo mio intervento è, evidentemente, solo un abbozzo di una linea di ricerca da approfondire, ma spero che esso abbia sufficientemente dimostrato l'improduttività, per lo studioso di letteratura, di rifarsi aprioristicamente ad astratte categorie storiografiche e a distinzioni troppo rigide, come quella di Russo fra provinciali e decadenti, la sostanziale convergenza, al di là delle etichette di verismo e decadentismo, di alcuni procedimenti stilistici e formali in Pascoli e Verga, l'uno, come bene ebbe a dire Schiaffini, « eversore della poesia tradizionale », l'altro « maestro della nuova prosa »; spero che abbia, altresì, suggerito quanto la comprensione di un'opera possa essere potenziata dall'ottica intertestuale: fondata, però, sull'analisi puntuale della scrittura.