

MARIELLA MUSCARIELLO

LA SORTE DELL'IDILLIO:  
DAL PRIMO VERGA AL MASTRO-DON GESUALDO

A proposito della riduzione cinematografica di *Storia di una capinera*, Verga così scriveva a Dina di Sordevolo il 6 aprile 1912:

Per esempio, nella *Storia di una capinera*, il titolo di *Scena di seduzione* non va neppure a me, e assai meno a voi. Bisognerebbe forse dire semplicemente *Idillio* e con questo titolo designare il nascere e il divampare dell'amore fra i due giovani, dal primo incontro e dal primo ballo campestre nell'aia, alla passeggiata fra i boschi, all'ultimo convegno notturno alla finestra, ma *senza abbracci*, delicatamente, timidamente quasi — l'amore ingenuo puro e caldo, con sfumature delicate, sino alla morte<sup>1</sup>.

Confessando il timore che « *l'ingrossamento* fotografico » ed il linguaggio sintetico dell'inquadratura filmica potessero attentare alla 'sobrietà' ed 'allusività' con cui la scrittura aveva inteso rappresentare un frammento di storia<sup>2</sup>, per così dire, miniaturizzato e diluito nel tempo progressivo del racconto, Verga finiva per costringere una porzione di testo — quella, per l'appunto che va dalla prima lettera della *Capinera* all'impacciata dichiarazione d'amore di Nino Valentini — nello spazio protettivo e consolatorio dell'idillio, un registro privilegiato della narrativa rusticana.

Strano destino, quello della *Capinera*, un romanzo prima frain-

<sup>1</sup> G. VERGA, *Lettere a Dina*, a cura di G. Raya, Roma, Ciranna 1963, pp. 283-284.

<sup>2</sup> « È verissimo. Però c'è da cavare, cinematograficamente parlando di certi lavori, di certi quadretti letterari, che se hanno un valore o un intendimento artistico, è di tutt'altro genere. Io poi non mi sentirei affatto, precisamente per gli stessi intendimenti e per lo stesso valore che ho inteso donare al quadro, spesso disegnato di scorcio, di sottinteso quasi, con sobria pennellata che sarebbe sciupata altrimenti, dall'*ingrossamento* fotografico [...] Ma si potrà questo rappresentare in cinematografia, dove l'ingrossamento del quadro e della sintesi è necessario e necessariamente brutale? » (*ibidem*).

teso dai suoi lettori contemporanei — le contesse e le marchese intente a leggersi la resa *larmoyante* di un tema sociale alla moda piuttosto che l'essenza sentimentale di un dramma intimo<sup>3</sup> —, poi, a distanza di anni, sottoposto, persino dal suo autore, ad una rilettura 'deviante', evidentemente dimentica delle ragioni personali e delle motivazioni di una complessa biografia intellettuale che, in quel lontano 1871, avevano ispirato una maschera e uno scenario che De Roberto prima e Debenedetti poi non esitarono a definire un « tragico idillio »<sup>4</sup>.

Certo, di fronte allo spettacolo della campagna etnea, alla tavolozza cromatica dei boschi, del mare, degli alberi, delle valli, la voce di Maria, a lungo vincolata al silenzio sacrale del convento, articola diminutivi e vezzeggiativi, mima, nell'abbondanza di puntini sospensivi, di esclamative ed interrogative<sup>5</sup>, le pause del pensiero e le emozioni di un'esperienza conoscitiva, conferendo al suo testo — perché la Capinera attraverso le lettere è autrice della propria vicenda d'amore e morte, ed è dunque artista al pari di Brusio e di Lanti —

<sup>3</sup> « Ah! dimenticavo che in fatto di piaceri abbiamo quelli delle lodi e dei complimenti delle contesse e delle marchese che ci fanno l'onore di chiederci il nostro libro (rilegato - 2 franchi di spesa!) »; G. VERGA, *Lettere a Luigi Capuana*, a cura di G. Raya, Firenze, Le Monnier 1975, p. 32 (lettera da Milano del 7 febbraio 1873). In merito all'intenzione verghiana di scrivere un romanzo intimo, più che provarsi nel tema sociale della 'monacazione forzata', si confrontino G. CATTANEO, *Verga*, Torino, UTET 1963, p. 95 e L. CAPUANA, *Storia di una capinera*, in *Verga e D'Annunzio*, a cura di M. Pomilio, Bologna, Cappelli 1972, pp. 61-73.

<sup>4</sup> « Dalla *Peccatrice*, e più ancora dalle *Lagune* e dai *Carbonari*, egli veniva compiendo un immenso progresso, e il linguaggio adoperato in questo tragico idillio gli riusciva quasi sempre semplice, sobrio e scorrevole »; F. DE ROBERTO, *Storia della Storia di una capinera*, in *Casa Verga e altri saggi verghiani*, a cura di C. Musumarra, Firenze, Le Monnier 1964, p. 159; « La dolcezza di un ritorno commuove l'artista, gli promette musica, lena di scrivere, in concordia con le cose che dipingerà; la spietata certezza che quel ritorno significa fallimento e fine, assicura le ombre capaci di rendere tragico quell'idillio »; G. DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti 1976, p. 157.

<sup>5</sup> « Com'è bella la campagna, Marianna mia! Se tu fossi qui, con me! [...] Se vedessi com'è bello da vicino il nostro Etna! [...] Tutto qui è bello, l'aria, la luce, il cielo, gli alberi, i monti, le valli, il mare! [...] Ci chiamano le *elette* perché siamo destinate a divenire spose del Signore: ma il buon Dio non ha forse fatto per tutti queste belle cose? E perché soltanto le sue spose dovrebbero esserne prive? » (SC, p. 5); o ancora: « Non amo far altro che correre pei campi, raccogliere le pratelline, e ascoltare il canto degli uccelletti... alla mia età! Ho quasi vent'anni!... capisci? » (SC, p. 9). Per i romanzi verghiani si è utilizzata la seguente edizione: G. VERGA, *Tutti i romanzi*, Firenze, Sansoni 1983, a cura di E. Ghidetti, voll. 3. Per *Storia di una capinera* e *I Malavoglia* (rispettivamente d'ora innanzi, SC e M) si fa riferimento al II volume, per *Mastro-don Gesualdo* (MDG) al III.

lo stile euritmico di una consonanza tra io e spazio circostante. Ma Monte Illice non è, per Maria, il paese natio; non è, per così dire, uno spazio « limitato ed autosufficiente » che recinge il tempo biologico delle generazioni; è, al contrario, una contrazione del mondo, di quel « resto del mondo » solitamente esorcizzato dai rigidi confini del cantuccio idillico<sup>6</sup>. Di qui il tendenzioso insinuarsi del racconto della seduzione e del turbamento nelle cadenze monotone con cui Maria redige, nella monodia epistolare, il resoconto enfatico di un 'fuori' solo ora percepito; sicché la memoria di continuo riaffiorante delle mura claustrali e l'immutabilità della propria condizione producono diafonia, un contrappunto evidentemente necessario alla funzionalizzazione drammatica del momento idillico nel racconto di una 'disarmonia prestabilita':

Ci son dei momenti in cui questa folla di pensieri trabocca e mi riempie la testa di vertigini, m'inebbria, mi stordisce. Son folle, tutte queste nuove sensazioni saranno troppo violente per me abituata alla pace ed al raccoglimento claustrale. [...] Confortami, tranquillizzami, discorri colla tua povera amica, ch'è inquieta, turbata, sconcertata da tutti codesti rumori, da tutte codeste novità, da tutte codeste strane impressioni, e trema come un uccelletto spaventato persino dai curiosi che stanno ad osservarlo, i quali non avranno certamente intenzione di fargli del male, ma gliene fanno col solo stargli d'attorno (SC, pp. 18-19).

Una memoria che, peraltro, disseminando nel testo funerei pregi, funziona anche da dispositivo indiziario della catastrofe incalzante — il ritorno in convento — non a caso coincidente con la sostituzione del linguaggio iperbolico della passione prima<sup>7</sup> e di quello farneticante della follia poi<sup>8</sup>, al lessico arcadico e lezioso delle ar-

<sup>6</sup> Per la definizione del « cronotopo » idillico nel romanzo su cui verificare gli adeguamenti e gli scarti verghiani ci si è rifatti alla trattazione di M. BACHTIN in *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi 1979, pp. 372-383. E Bachtin, infatti, a parlare dello spazio idillico come di un « piccolo mondo [...] limitato e autosufficiente [...] non [...] legato sostanzialmente ad altri luoghi, al resto del mondo » e dell'« unità della vita delle generazioni » determinata, nell'idillio, dall'« unità di luogo »; ivi, p. 373.

<sup>7</sup> « Non ho più lagrime e l'angoscia mi divora come un cane rabbioso. Provo una smania, una febbre, un delirio!... Questa pioggia che cade, questo vento che sibila, questi lampi sono insoffribili; questo tetto mi schiaccia, queste pareti mi soffocano [...] vorrei godermi quei fulmini, quella tempesta che urla, che si contorce, che geme come me » (SC, p. 45).

<sup>8</sup> « Sì! ebbene, la monaca fuggirà!... fuggirà con lui... col marito di sua sorella... »

monie della natura. Nella logica di una trama romantica la *Spannung*, per dirla in termini narratologici, coincide con le peripezie d'amore che in *Storia di una capinera* si esauriscono nelle disavventure di un desiderio che, tra inconsapevolezza, reticenza e maniacale verbosità, è pur sempre costretto a rimanere inappagato. Nino subentra alla campagna e come e più della campagna funge, per Maria, da simbolo seducente ed attentatore e, perciò, anti-idillico. Nell'episodio dell'incontro notturno alla finestra dove, tra allusioni ed effusione, ha luogo l'ingenua ed ellittica confessione d'amore, peraltro sapientemente preparata da alcune sequenze precedenti — il ballo campestre nell'aia, la passeggiata fra i boschi —, il registro idillico si misura con le figure del discorso amoroso scoprendo anche qui le sue compromissioni con il racconto principale, quello tragico, di un dramma intimo già anticipato ed indicato come percorso di lettura nella microstoria emblematica, premessa al romanzo, del « povero uccelletto » e dei suoi « innocenti e spietati carnefici »<sup>9</sup>. Le poche battute che i due giovani si scambiano, sul fondale di una natura complice della clandestinità, riscrivono, infatti, il campo semantico dell'infelicità: l'angusto « scatolino »<sup>10</sup> in cui Maria cautela ed espande la propria « anima sbigottita »<sup>11</sup> è una variante della gabbia; il binomio aguzzini-vittima si ripete nel sistema oppositivo dell'educanda reclusa da una parte e della « cattiveria [della] matrigna, della debolezza [del] padre, del destino » dall'altra<sup>12</sup>, diversamente garanti di un'esclusio-

glielo ruberà... Andranno lontano... Cammina... cammina!... Andranno nei monti; andranno nei boschi... saranno assieme; non avranno paura... non udranno le grida di suor Agata... [...] egli picchierà sui vetri... ella tossirà... egli dirà Maria... Maria!... Chi è Maria? Mi pare di averla conosciuta... [...] Ah! la mia povera testa!... » (SC, p. 82).

<sup>9</sup> « Allorché la madre dei due bimbi, innocenti e spietati carnefici del povero uccelletto, mi narrò la storia di una infelice di cui le mura del chiostro avevano imprigionato il corpo, e la superstizione e l'amore avevano torturato lo spirito [...] storia di un cuore tenero, timido [...] che infine si era chiuso nel suo dolore ed era morto, io pensai alla povera capinera che guardava il cielo attraverso le grate della sua prigione, che non cantava, che beccava tristamente il suo miglio, che aveva piegato la testolina sotto l'ala ed era morta. Ecco perché l'ho intitolata: *Storia di una capinera* » (SC, p. 3).

<sup>10</sup> « Giuditta, mia sorella, dorme in una bella camera grande, accanto alla mia; ma io non darei il mio *scatolino*, come la chiama celiando il babbo, per la sua bella camera » (SC, p. 7).

<sup>11</sup> Cfr. SC, p. 27.

<sup>12</sup> Si rilegga questo stralcio dell'idillio notturno alla finestra: « — Ascoltatemi, ripigliò: voi siete una vittima. — Oh! no, signore! — Sì, voi siete la vittima della vostra posizione, della cattiveria di vostra matrigna, della debolezza di vostro padre, del destino!... » (SC, p. 35).

ne irrimediabile; lo « sguardo che avrebbe potuto dirsi pieno di lacrime » della « povera capinera » (SC, p. 3) si fa pianto ininterrotto, evidentemente l'unico linguaggio consentito a Maria, personaggio carico di 'naturalità' e costretto in pubblico, nella piccola società di campagna, come in un colloquio appassionato, all'afasia dei sentimenti<sup>13</sup>.

La duttilità delle strutture dell'idillio amoroso, ciò che, per Bachtin, ne garantisce la disponibilità ad interagire con una cospicua varietà di universi narrativi<sup>14</sup>, presuppone, comunque, alcune convenzioni che ne legittimano la coerenza al genere d'appartenenza. Di queste, *Storia di una capinera* rispetta le norme della sublimazione e del legame metaforico e non già reale tra situazione privata e paesaggio<sup>15</sup>:

Tenevamo gli occhi fissi nel cielo, e mi pareva che le anime nostre si parlassero attraverso l'epidermide delle nostre mani e si abbracciassero nei nostri sguardi che s'incontravano nelle stelle (SC, p. 36).

L'eros trova dunque in alto, nel cielo e nelle stelle — correlativi oggettivi dell'emozione —, lo spazio adatto alla propria idealizzazione, peraltro ribadita nell'epilogo della lettera, nella conclusione di un idillio raccontato e perciò mitizzato dai meccanismi magnificanti della memoria e dal *pathos* della parola scritta:

Ora ti lascio. Ho il cuore troppo pieno per pensare ad altro. Scrivendoti ho provato ancora le stesse emozioni... Ora ho bisogno di rimaner sola, di sognare, di pensare di esser felice (SC, p. 37).

Ma ciò che qui manca e che concorre alla distruzione dell'idillio,

<sup>13</sup> Sul particolare significato della 'naturalità' come un tratto distintivo del personaggio e sul motivo delle lacrime in *Storia di una capinera*, cfr. M. MUSCARIELLO, *Le passioni della scrittura. Studio sul primo Verga*, Napoli, Liguori 1989, pp. 95-118.

<sup>14</sup> « Nell'idillio amoroso tutti i momenti da noi indicati sono espressi nel modo più debole. [...] È per questo che l'idillio amoroso è potuto diventare la base di una varietà romanzesca ed entrare come componente in altre varietà romanzesche [...] Ma particolarmente produttivo, nella storia del romanzo, l'idillio amoroso si è dimostrato non nella sua forma pura, bensì unito all'idillio familiare (*Werther*) e a quello dei lavori campestri (romanzi regionalistici) »; M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, cit., p. 374.

<sup>15</sup> È sempre Bachtin a parlare di sublimazione e di legame *metaforico* tra fenomeni della natura ed eventi della vita umana nell'idillio amoroso; cfr. *ibidem*.

è l'unità di luogo dei protagonisti. Una finestra, infatti, separa gli amanti configurandosi come un limite invalicabile tra interno ed esterno, tra lo spazio della segregazione di Maria e lo spazio della partecipazione, il mondo, di cui la campagna e Nino sono vagheggiati emblemi<sup>16</sup>. *Leit motiv* del romanzo, la finestra ora corre<sup>17</sup>, ora « inflessibile accusatrice » dei deliri della Capinera<sup>18</sup>, partecipa, dunque, alle resistenze della storia ai toni 'minori', impedisce che l'amore sia semplicità di vita in seno alla natura, accelera la metamorfosi di Maria in « lupa »<sup>19</sup> — personaggio a venire del dizionario verghiano, ma qui già presagito — ed altera gli stilemi del sentimentalismo fino a farne moduli per un dramma passionale. La « calma », la « pace », la « serenità » sono chiuse nello spazio piacevolmente angusto della casa del castaldo — racconto della famiglia e del lavoro — dove consistono quelli che Bachtin definisce vicinati ed oggetti idillici<sup>20</sup> — « la culla del bimbo, il pagliericcio, il deschetto » —, dove il tempo della vita è scandito sui ritmi delle occupazioni campestri e sull'alternarsi delle stagioni:

Dall'altra parte della spianata c'è una bella capannuccia col tetto di paglia e di giunchi, ove abita la famigliuola del castaldo. Se vedessi la bella capanna, com'è piccina ma pulita! come tutto vi è in ordine e ben tenuto! La culla del bimbo, il pagliericcio, il deschetto! Per quella capannuccia sì che cambierei il mio stanzino. Mi pare che codesta famigliuola, riunita in due passi di terreno, debba amarsi dippiù ed esser maggiormente felice; mi pare che tutte quelle affezioni, circoscritte fra quelle strette pareti debbano esser più intime, più complete; che il cuore commosso e quasi sbalordito dal quotidiano spettacolo di codesto orizzonte ch'è grande, debba trovare un gaudio, un conforto nel ripiegarsi in se stesso, nel rinchiudersi fra le sue affezioni, nel circoscriversi in un

<sup>16</sup> Sul motivo della 'finestra' e sulle sue valenze semantiche, cfr. B. BASILE, *Lo specchio e la finestra ne «Gli indifferenti» di A. Moravia*, in AA. VV., *Dal «Novellino» a Moravia. Problemi della narrativa*, a cura di E. Raimondi e B. Basile, Bologna, Il Mulino 1979, pp. 241-287.

<sup>17</sup> E, infatti, attraverso la finestra 'complice' che Nino e Maria parlano, clandestinamente, d'amore; cfr. SC, pp. 35-36.

<sup>18</sup> « Arrossivo persino della Madonna che mi guardava dal mio capezzale, arrossivo di quella finestra che stava lì, di faccia al mio letto, come un'inflessibile accusatrice » (SC, p. 38).

<sup>19</sup> « Invento anche dei peccatucci che non ho mai commesso come per farne un compenso con quello che non oso mai dire, che mi nascondo gelosamente nel cuore come una lupa nasconde i suoi figli nell'antro! » (SC, p. 70).

<sup>20</sup> Cfr. M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, cit., p. 375 e sgg.

piccolo spazio, fra i pochi oggetti che formano la parte più intima di se stesso, e che debba sentirsi più completo, trovandosi più vicino ad essi (SC, p. 7).

Scene domestiche a cui Maria accede solo con lo sguardo, in lontananza, « dall'altra parte della spianata », con la dolorosa coscienza che quello non è né potrà essere il suo romanzo.

Con la lettera del 26 novembre si è consumato il tempo della ' condensazione drammatica ' <sup>21</sup> ottenuta proprio attraverso il sotterraneo sgretolamento dell'impalcatura idillica; da ora in poi la storia di Maria si esprimerà solo nei toni forti, eccessivi del romanzo borghese, perché il punto focale da cui Verga osserva il suo personaggio coincide qui ancora con l'altro lato del « cannocchiale », con la lente d'ingrandimento necessaria alla dilatazione deformante delle febbri e dei deliri della passione metropolitana. Quando Verga girerà il « cannocchiale » per osservare al « microscopio le piccole cause che fanno battere i piccoli cuori » <sup>22</sup>, le fantasticherie sentimentali assumeranno ' proporzioni naturali ' e all'ombra di un nespolo Mena ed Alfio parleranno, sommessamente, d'amore.

Nel 1881, anno della pubblicazione de *I Malavoglia*, Verga, invitato a collaborare ad un testo a più mani in occasione delle celebrazioni dell'Esposizione Universale, così terminava la sua descrizione della periferia milanese:

Poi, come tutt'a un tratto vi si allarga dinanzi la Tremezzina quasi un riso di bella fanciulla [...] e Bellaggio comincia a luccicare di fiammelle, e il ramo di Colico si fa smorto, di là di Varenna, e Lenno e San Giovanni vi mandano le prime squille dell'Avemaria, voi vi drizzate sul parapetto a mirare le stelle [...] e appoggerete la fronte sulla mano sentendovi sorgere in petto del

<sup>21</sup> Di « drammaturgia per condensazione » come procedimento tipico di Verga e già presente in *Storia di una capinera* parla G. DEBENEDETTI in *Verga e il naturalismo*, cit., p. 134 e sgg.

<sup>22</sup> Ci riferiamo alla metafora adoperata da Verga nella novella *Fantastiche* per distinguere il ' gran mondo ' della signora ' elegante ' dal piccolo mondo di Aci-Trezza: « — ma per poter comprendere siffatta caparbieta, che è per certi aspetti eroica, bisogna farci piccini anche noi, chiudere tutto l'orizzonte fra due zolle, e guardare col microscopio le piccole cause che fanno battere i piccoli cuori. Volete metterci un occhio anche voi, a cotesta lente? voi che guardate la vita dall'altro lato del cannocchiale? Lo spettacolo vi parrà strano, e perciò forse vi diventerà »; G. VERGA, *Fantastiche*, in *Tutte le novelle*, I, Milano, Mondadori 1973, p. 151.

pari ad una ad una tutte le cose care e lontane che ci avete in cuore, e dalle quali non avreste voluto staccarvi mai<sup>23</sup>.

Sembra dunque lecito individuare nella nostalgia una delle chiavi di lettura del primo romanzo dei « vinti » così come, in precedenza, un frammento di memoria ritrovata, sollecitata dalla fiamma di un camino, aveva reso possibile l'intermezzo di *Nedda*<sup>24</sup>. Una nostalgia che, è stato detto, predilige l'imperfetto, tempo commemorativo per eccellenza, per descrivere nei primi capitoli un paesaggio edenico, come fissato nell'immobilità del mito<sup>25</sup>. L'idillio di Alfio e Mena, che funziona, nella logica di un contrappunto di assolo e coro, da delicato *refrain* degli infortuni del destino, ha inizio proprio sul finire del secondo capitolo, in significativo contrasto con la tempesta che sta per travolgere, insieme alla *Provvidenza*, le modeste ambizioni di una famiglia di pescatori. Esso è dunque, sul nascere, partecipe delle armonie del tempo e dello spazio folclorico, ma già insidiato dagli sconcerti del mondo e dalle catastrofi del progresso. Il testo offre, in proposito, segnali eloquenti. Sublimazione e presagi funesti convivono nello sdoppiamento del punto di vista dal quale i due innamorati ed un autore impegnato a nascondersi ma nondimeno a tratti palese guardano le stelle, percependo opposte immagini di felicità e di lutto<sup>26</sup>. Poi, l'indiretto libero di Mena — un per-

<sup>23</sup> G. VERGA, *I dintorni di Milano*, in AA. VV., *Milano 1881*, Milano, Ottino 1881, p. 425.

<sup>24</sup> Sulla 'memoria' come una chiave di lettura di *Nedda* e, più in generale, dell'opera verghiana, cfr. G. DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo*, cit., p. 244 e L. SCIASCIA, *Verga e la memoria*, in *Cruciverba*, Torino, Einaudi 1983, pp. 150-160.

<sup>25</sup> « Basti pensare ai paesaggi che incontriamo così frequenti nei primi capitoli [...] Sono paesaggi essenzialmente nostalgici e costruiti sempre (o quasi) su un solo tempo, l'imperfetto — che è, appunto, un po' il tempo della nostalgia »; v. R. LUPERINI, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, Padova, Liviana 1971, p. 79.

<sup>26</sup> « — Guardate quante stelle che ammiccano lassù! — rispose Mena dopo un pezzetto. Ei dicono che sono le anime del Purgatorio che se ne venno in Paradiso. — Sentite, le disse Alfio dopo che ebbe guardate le stelle anche lui; voi che siete Sant'Agata, se vi sognate un terno buono, ditelo a me, che ci giuocherò la camicia, e allora potrò pensarci a prender moglie... »

— Buona sera! rispose Mena.

Le stelle ammiccavano più forte, quasi s'accendessero, e i tre re scintillavano sui faraglioni colle braccia in croce, come sant'Andrea. [...]

Il nonno s'affacciò ancora due o tre volte sul ballatoio, prima di chiudere l'uscio, a guardare le stelle che luccicavano più del dovere, e poi brontolò: — « Mare amaro! » » (M, p. 453).

G. MAZZACURATI, in *Parallele e meridiane: l'autore e il coro all'ombra del nepolo*, in AA. VV., *I Malavoglia*, Atti del Congresso Internazionale di Studi, I, Ca-

sonaggio « immaginoso », come lo definì sinteticamente Verga in una nota preparatoria al romanzo, disposto, cioè, alla fantasticheria, quella contenuta di un mondo piccino; programmaticamente fornito dell'antieconomica attitudine all'ideale e al sentimento<sup>27</sup> — prefigura un 'altrove', un mondo « il quale è tanto grande che se uno potesse camminare e camminare sempre, giorno e notte, non arriverebbe mai », popolato di « gente che [...] non sapeva nulla di compar Alfio, né della *Provvidenza* ch'era in mare, né della festa dei Morti »; uno spazio ampio, nel qualche qualche carro — metonimia del 'vagabondare' — cerca, « sobbalzando sui sassi » (M, p. 453), di soddisfare « la vaga bramosia dell'ignoto »<sup>28</sup>.

Come il testo mette in relazione di contiguità i silenzi reticenti di un'elegia d'amore ed il rumoroso mugghiare del mare, così il pensiero di Mena accosta, per antitesi, il luogo natio all'immensità sconosciuta che minacciosamente lo circonda. E questo mondo, « pesce vorace »<sup>29</sup>, finisce inevitabilmente per invadere le zone franche della storia e, dunque, l'idillio. Certo, la casa nel nespolo non è lo *scatolino* di Monte Ilice: qui non si consumano deliri di passione, ma si cerca, a fatica, di cautelare la religione dei padri, di conservare gli strumenti aviti della sopravvivenza — reti, esche, nasse<sup>30</sup> —; eppure si parla d'amore ragionando di lupini e di sale, di terni al

tania, Fondazione Verga 1981, a commento di questo brano scrive: « Qui è difficile attribuire la costellazione antropomorizzata in una figura religiosa di sofferenza solo all'immaginazione del narratore interno anonimo, ancor meno alla Sant'Agata (Mena), cui è attribuito in parte l'indiretto libero che (non citato qui) completa il capoverso. È vero che siamo alla festa dei Morti: ma il brillio delle stelle Mena ed Alfio lo traducono in un'immagine felice (il transito delle anime dal Purgatorio al Paradiso), mentre la forma assunta dai *Tre Re* parla di contrizione e di lutto. Più che un presagio, aleggia sul simbolo l'ombra di una prescienza (l'affondamento della *Provvidenza*) che non è ancora tra i presentimenti dei Malavoglia né del paese; e sembra che attraverso quel simbolo l'autore, detentore di un sapere non ancora collettivo, abbia anticipato una tragedia che solo il suo disegno conosce » (p. 171).

<sup>27</sup> La nota era intitolata *Personaggi, carattere, fisico, e principali azioni*. In essa Mena veniva così definita: « Mena (Filomena) (*Sant'Agata*): zoppetta, buona, laboriosa, *immaginosa*, il ritratto della madre, ubbidisce e si rassegna facilmente », ora in N. CAPPELLANI, *Vita di Giovanni Verga*, Firenze, Le Monnier 1940, pp. 209-210.

<sup>28</sup> Cfr. la prefazione a *I Malavoglia*, cit., p. 429.

<sup>29</sup> « Un dramma che qualche volta forse vi racconterò, e di cui parmi tutto il nodo debba consistere in ciò: — che allorquando uno di quei piccoli, o più debole, o più incauto, o più egoista degli altri, volle staccarsi dai suoi per vaghezza dell'ignoto, o per brama di meglio, o per curiosità di conoscere il mondo; il mondo, da pesce vorace ch'egli è, se lo ingoiò, e i suoi più prossimi con lui », G. VERGA, *Fantasticheria*, cit., p. 155.

<sup>30</sup> Cfr. M, p. 481.

lotto e partite di vino<sup>31</sup>; qui non una, ma due finestre — poi, nel tempo, sprangate, pesanti « come una porta di palmento » (M, p. 518) — fanno da barriere all'idillio, evidentemente insidiato dalla necessità di raccontare due destini divergenti, dalla progressiva polverizzazione della verginità edenica di una micro-società di primitivi.

Nel bestiario allestito da Verga per fissare, nella stabilità del proverbio, le qualità dei suoi personaggi, Mena è « una povera formica » (M, p. 569), « aggrappa[ta] disperatamente al [suo] monticello bruno »<sup>32</sup>, caparbia, eroica, laboriosa; Alfio è il suo asino perché anch'egli cambia continuamente di posto nel mondo che « è fatto come uno stallatico, che chi viene e chi se ne va, e a poco a poco tutti cambiano di posto, e ogni cosa non sembra più quella » (M, p. 516): sicché il vicinato idillico automaticamente si dissolve nel contrasto tra immobilità e movimento, tra contuccio e mondo, nella metamorfosi di lui — emblemizzata nell'acquisto di un « mulo » [...] grasso e col pelo lucente » (M, p. 631) — e nella fedeltà di lei alla religione della casa. Il motivo del viaggio, un simbolo autobiografico variamente impiegato da Verga nella stagione fiorentina e milanese a significare un'ansia di integrazione e di successo<sup>33</sup>, è qui funzionale all'unico modo, ora consentito, di rappresentazione dell'idillio, niente più che un sogno, una nostalgia, un sapore di cose lontane:

Ah, Nunziata! chi l'avrebbe detto, quando stavamo a chiacchiere da un uscio all'altro, e c'era la luna, e i vicini discorrevano lì davanti, e si udiva colpettare tutto il giorno quel telaio di sant'Agata, e quelle galline che la conoscevano soltanto all'aprire che faceva il rastrello, e la Longa che la chiamava pel cortile, che ogni cosa si udiva da casa mia come se fosse stato proprio là dentro! [...] Adesso, vedi, che ci ho il mulo, e ogni cosa come desideravo, che se fosse venuto a dirmelo l'angelo del cielo non ci avrei creduto, adesso penso sempre a quelle sere là, quando

<sup>31</sup> Cfr. M, pp. 506-507.

<sup>32</sup> « Vi siete mai trovata, dopo una pioggia di autunno, a sbaragliare un esercito di formiche, tracciando sbadatamente il nome del vostro ultimo ballerino sulla sabbia del viale? Qualcuna di quelle povere bestioline sarà rimasta attaccata alla ghiera del vostro ombrellino, contorcendosi di spasimo; ma tutte le altre, dopo cinque minuti di pánico e di viavai, saranno tornate ad aggrapparsi disperatamente al loro monticello bruno »; G. VERGA, *Fantasticherie*, cit., pp. 150-151.

<sup>33</sup> Sul simbolismo autobiografico nella narrativa mondana di G. Verga e sulla funzione di apprendistato delle esperienze fiorentine e milanesi, cfr. M. MUSCARIELLO, *Le passioni della scrittura*, cit., pp. 11-71.

udivo la voce di voialtre, mentre governavo l'asino, e vedevo il lume nella casa del nespolo, che ora è chiusa, e quando son tornato non ho trovato più niente di quel che avevo lasciato, e comare Mena non mi è parsa più quella. Uno che se ne va dal paese è meglio non ci torni più (M, pp. 639-640).

Il ritorno non coincide, dunque, con la reintegrazione nel noto, con l'approdo dall'« estraneo mondo dei casi fortuiti al piccolo ma confortevole e solido mondo natio della famiglia »<sup>34</sup> dove è possibile ristabilire antichi costumi, ma, al contrario, con la consapevolezza di una condizione alienata, quella da cui, con opportune variazioni, comincerà, faticosamente, tra abbozzi e riscritture, a prender forma il protagonismo tragico di Gesualdo Motta.

In una trama costruita sul ritmo calante di una « scommessa perduta » con la vita<sup>35</sup>, l'idillio della Canziria è sembrato come una, forse l'unica, vera sosta concessa agli affanni di un capitalista di provincia, costantemente impegnato a misurare, pesare, contare, a passare in rivista, « tirandosi dietro la mula stanca » (MDG, p. 390), « i suoi armenti, i suoi campi, i suoi contadini » (MDG, p. 526).

Il confronto tra gli abbozzi dell' '81-'84 e le due redazioni a stampa dell' '88 e '89 induce a leggere questo frammento lirico, innanzitutto, in termini di metodo, alla luce, cioè, di un'opzione compositiva, strutturale, peraltro già sperimentata, ma con altri significati ed altri intenti, nel *Marito di Elena*<sup>36</sup>. La necessità di saggiare

<sup>34</sup> A proposito dell'inserimento del 'momento idillico' nel romanzo familiare, M. Bachtin scrive: « Spesso il protagonista principale all'inizio è una persona senza casa, senza famiglia, senza beni, che vaga per un mondo estraneo tra gente estranea [...] Il movimento del romanzo porta il protagonista principale (o i protagonisti) dal vasto ma estraneo mondo dei casi fortuiti al piccolo ma confortevole e solido mondo natio della famiglia, dove non c'è nulla di estraneo, fortuito, incomprensibile, dove si ristabiliscono i rapporti autenticamente umani, dove sulla base familiare si ricostruiscono gli antichi vicinati: amore, matrimonio, procreazione, serena vecchiaia dei ritrovati genitori, agapi familiari »; M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, cit., pp. 379-380.

<sup>35</sup> « Soli duri, malarie, spaventati di mezzogiorno nell'isola. E quei muli carichi, in fila indiana per la trazzera. E lui, come un altro mulo, sporco di schizzi di calcina nella barba lunga e sudata, con le reni e le mani a pezzi, ma con una forza di bestia dentro di sé, un cuore di leone per vincere la vita. Vincere? Saprà ch'era una scommessa perduta (per lui, per tutti) il giorno in cui sentirà un'altra bestia morsi-cargli le viscere, e col viso contro il muro, per morire solo, penserà che le sue uniche ore buone erano state quella volta sull'aia: con Diodata ai piedi come un cane fedele, bianca bianca di luna »; G. BUFALINO, *Dizionario dei personaggi di romanzo*, Milano, Il Saggiatore 1982, p. 325.

<sup>36</sup> Si ricordi che il *Marito di Elena* fu pubblicato nel 1882, dunque tra *I Malavoglia* e *Mastro-don Gesualdo*.

nuovamente l'effetto narrativo dell'attacco in *medias res* — l'incendio in casa Trao come prima la fuga d'amore di Elena e Cesare Dorello — è forse un motivo genetico di *Vagabondaggio* e *Mondo piccino*, due novelle in cui riflù la materia di quegli abbozzi primitivi, altrettanti schizzi della giovinezza e degli esordi di Mastro-don Gesualdo<sup>37</sup>. Espunta dal progetto più ampio ed articolato del romanzo, la preistoria del personaggio ricompariva, sotto forma di annessi narrativa, proprio nello spazio testuale riservato a Gesualdo e Diodata quando, in una notte 'argentata', i ricordi servono a riscrivere le asperità di una storia di miseria e di fatiche nei toni eroici di un'epopea della roba e del lavoro:

Egli invece non aveva sonno. Si sentiva allargare il cuore. Gli venivano tanti ricordi piacevoli. Ne aveva portate delle pietre sulle spalle, prima di fabbricare quel magazzino! E ne aveva passati dei giorni senza pane, prima di possedere tutta quella roba! Ragazzetto... gli sembrava di tornarci ancora, quando portava il gesso dalla fornace di suo padre, a Donferrante! Quante volte l'aveva fatta quella strada di Licodia, dietro gli asinelli che cascavano per via e morivano alle volte sotto il carico! Quanto piangere e chiamar santi e cristiani in aiuto! Mastro Nunzio allora suonava il deprofundis sulla schiena del figliuolo, con la funicella stessa della soma... [...] — Più colpi di funicella che pane! — Poi quando il Mascalise, suo zio, lo condusse seco manovale, a cercar fortuna ... Il padre non voleva, perché aveva la sua superbia anche lui, come uno che era sempre stato padrone, alla fornace, e gli cuoceva di vedere il sangue suo al comando altrui. — Ci vollero sette anni prima che gli perdonasse, e fu quando finalmente Gesualdo arrivò a pigliare il primo appalto per conto suo... la fabbrica del Molinazzo... [...] — E le dispute allorché cominciò a speculare sulla campagna!... — Mastro Nunzio non voleva saperne... Diceva che non era il mestiere in cui erano nati. [...] — Ma poi, quando il figliuolo lo condusse a veder le terre che aveva comprato, lì proprio, alla Canziria, non finiva di misurarle in lungo e in largo, povero vecchio, a gran passi, come avesse nelle gambe la canna dell'agrimensore... E ordinava bisogna far questo e quest'altro per usare del suo diritto, e non confessare che suo figlio potesse aver la testa più fine della sua. [...] Ne aveva fatta della roba! Ne aveva passate delle giornate dure e delle notti senza chiuder occhio! Vent'anni che non andava a letto una sola

<sup>37</sup> Cfr. C. RICCIARDI, *Gli abbozzi del «Mastro-don Gesualdo» e la novella «Vagabondaggio»*, in «Studi di filologia italiana», XXXIII (1975), pp. 265-392.

volta senza prima guardare il cielo per vedere come si mettesse. [...] Sempre in moto, sempre affaticato, sempre in piedi, di qua e di là, al vento, al sole, alla pioggia; colla testa grave di pensieri, il cuore grosso d'inquietudini, le ossa rotte di stanchezza [...] 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 [...] Le astuzie di ogni giorno; le ambagi per dire soltanto « vi saluto »; e 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... (MDG, pp. 393-395).

Da questa sorta di monologo interiore emergono alcuni elementi decisamente anti-idillici: la Canziria è terra nuova, che affranca dai vincoli familiari; è il primo latifondo di un manovale che è andato a « cercar fortuna » e che ha dunque violato l' « integrità natia ». Da tali presupposti è forse lecito rileggere queste pagine, più che come idillio d'amore, come la fantasticheria di una rifondazione dei legami di parentela e di una ricostruzione della casa. Le cospicue varianti apportate all'antefatto concorrono alla percezione della Canziria come Eden, un paesaggio di sogno che emerge, inaspettatamente, tra il gracidiare dei corvi, tra « rupi brulle », « arroventate », tra « monti foschi nella caligine »<sup>38</sup>. La volontà di rappresentare un bozzetto di vita contadina induce, frettolosamente, a sostituire il fondale di scena perché una natura prodiga — il raccolto, la mula, i buoi, le messi<sup>39</sup> —, immersa in un « chiarore d'alba » e

<sup>38</sup> « Pareva di soffocare in quella gola del Petrajo. Le rupi brulle sembravano arroventate. Non un filo di ombra, non un filo di verde, colline su colline, accavalate, nude, arsicce, sassose, sparse di olivi rari e magri, di fichidindia polverosi, la pianura sotto Budarturo come una landa bruciata dal sole, i monti foschi nella caligine, in fondo. Dei corvi si levarono gracchiando da una carogna che appestava il fossato; delle ventate di scirocco bruciavano il viso e mozzavano il respiro; una sete da impazzire, il sole che gli picchiava sulla testa come fosse il martellare dei suoi uomini che lavoravano alla strada del Camemi. [...] I corvi ripassarono gracchiando, nel cielo implacabile », (MDG, p. 390). Questa descrizione del paesaggio attraversato da Gesualdo per giungere alla Canziria manca del tutto nell'edizione della « Nuova Antologia »; si confronti, ora, *Mastro-don Gesualdo* (1888) nell'edizione citata di *Tutti i romanzi*, a cura di E. Ghidetti, III, p. 176.

<sup>39</sup> « Le ova friggevano nel tegame, il fiasco pieno davanti; dall'uscio entrava un venticello fresco ch'era un piacere, insieme al trillare dei grilli, e all'odore dei covoni nell'aia: — il suo raccolto lì, sotto gli occhi, la mula che abboccava anch'essa

confortata da « qualche folata di venticello più fresco » (MDG, p. 393), affolli la pagina. Ed è oltremodo significativo che nell'edizione dell' '89 Verga abbia scelto di far comparire Diodata qui, sulla soglia della fattoria, nello spazio a lei congruo della campagna e delle chiere <sup>40</sup>.

Sotto l'apparente semplicità Diodata nasconde una complessa stratigrafia di simboli: è insieme roba — « roba fine », precisa Gesualdo — e, in qualche modo, padrona — ha « le spalle grosse » anche lei <sup>41</sup>; il « duro mestiere ha lasciato anche sul suo viso l'arsura del solleone, le rughe precoci dei giorni senza pane, il lividore delle notti stanche » <sup>42</sup>; ed in quanto trasfigurazione simbolica dei feticci di Gesualdo e sua immagine speculare, è a lei che è consentito di ristabilire, in un'atmosfera da fiaba, il vicinato idillico prima compromesso dalle frontiere invalicabili di una finestra:

Essa, vedendosi rivolta la parola, si accostò tutta contenta, e gli si accovacciò ai piedi, su di un sasso, col viso bianco di luna, il mento sui ginocchi, in un gomitollo (MDG, p. 395).

Ma torniamo, per un attimo, a quella esclamazione di Gesualdo: « Roba fine! ... sangue di barone sei, di certo!... » (MDG, p. 398). Dirà così anche a Bianca, la prima notte di nozze, pettinandole i « capelli fini », guardandole la « nuca china che impallidiva e arrossiva », e le mani, « quelle mani piccole, che avevano lavorato come le sue » (MDG, p. 442). Lo sguardo di Gesualdo coincide con lo sguardo del narratore intento ad osservare la fisionomia di Diodata, i « capelli di gente ricca », la « nuca che mostrava la pelle bianca

avidamente nella bica dell'orzo [...] Giù per la china, di tanto in tanto, si udiva nel chiuso il campanaccio della mandra; ed i buoi accovacciati attorno all'aia, legati ai cestoni colmi di fieno, sollevavano allora il capo pigro, soffiando, e si vedeva correre nel buio il luccichio dei loro occhi sonnolenti, come una processione di lucciole che dileguava » (MDG, pp. 391-392).

<sup>40</sup> Cfr. MDG, p. 390. Nell'edizione del 1888 Diodata compare ad apertura del IV capitolo, nella stalla della casa di Gesualdo dove la ragazza accorre per avvertire il padrone del crollo del ponte; cfr. *Mastro-don Gesualdo* (1888), cit., p. 170.

<sup>41</sup> Hai le spalle grosse anche tu... povera Diodata!... » (MDG, p. 395). Quella delle 'spalle' è una sineddoche più volte adoperata per e da Gesualdo a significare la fatica del lavoro ed il peso delle responsabilità; si confrontino, per fare qualche esempio, le pagine 393, 394, 535.

<sup>42</sup> « Gli stenti, la fame, le percosse » segnano la giovinezza sia di Diodata che di Gesualdo; si confrontino, in merito, le pagine 392 e 394 di cui qui e in precedenza si sono riportati alcuni stralci.

dove il sole non aveva bruciato e le mani, annerite, [...] piccole e scarne: delle povere mani pel suo duro mestiere » (MDG, p. 392). La sovrapposizione delle due immagini femminili sembra confortare una lettura dell'idillio della Carinzia come la scommessa più ardita che Gesualdo possa fare con se stesso e con la vita: quella di ristabilire la dispersa religione della famiglia, ma sulle basi traballanti dell'affarismo borghese<sup>43</sup>. Il progetto di un doppio matrimonio spezza l'incanto di una notte sull'aia prefigurando in Nanni l'Orbo e Bianca Trao — l' 'ultimo uomo' e la 'prima donna' di questo mondo narrativo — un futuro di separazione e di lontananza<sup>44</sup>; dopo, nel chiuso di una camera nuziale, i tremori ribelli e le timide riluttanze di una sposa<sup>45</sup> vanificano l'illusione idillica, lasciando intendere che disinganno e alienazione hanno urgenza di rappresentare la parabola discendente dell'ascesa di un *parvenu*.

Antiche memorie e più recenti conquiste collaborano alla scrittura dell'idillio amoroso di Isabella e Corrado La Gurna. Nel racconto di una passione contrastata che, per le evidenti affinità con la storia di Bianca Trao e Ninì Rubiera, sembra inscrivere nelle ferree leggi del determinismo genetico, si aggirano, infatti, i fantasmi della Capinera e di Elena Dorello.

Isabella, come Maria, scopre la campagna a causa del colera: ma lo scenario di Mangalavite, popolato di « povera gente », reso sonoro dalle « fucilat[e] pazz[e] », dalle « grida selvagge d'allarme » (MDG, p. 525), non produce più stupore idillico; ad una fanciulla proveniente da un esclusivo collegio della capitale, quella terra sassosa appare, al primo impatto, come una smentita alle seducenti fantasticherie che hanno bisogno, per crescere, delle distanze dell'immaginazione; il colera, una « villeggiatura », una « vacanza » per l'educanda di Monte Illice<sup>46</sup>, è ora tragica realtà collettiva che minaccia i castelli in aria di una Bovary in sedicesimo, con la 'testolina' infar-

<sup>43</sup> « — Sai? Vogliono che prenda moglie. ...

— Per avere un appoggio... Per far lega coi pezzi grossi del paese... Senza di loro non si fa nulla!... Vogliono farmi imparentare con loro... per l'appoggio del parentado, capisci?... Per non averli tutti contro, all'occasione... Eh? che te ne pare? » (MDG, p. 396).

<sup>44</sup> « — Sì, sì, bisogna maritarti!... Sei giovane, non puoi rimaner così... Non ti lascerei senza un appoggio... Ti troverei un buon giovane, un galantuomo... Nanni l'Orbo, guarda! Ti darei la dote... » (MDG, p. 398).

<sup>45</sup> Cfr. MDG, pp. 441-443.

<sup>46</sup> Cfr. G. DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo*, cit., p. 158.

cita di romanzi. È la letteratura — quei « volumetti tenuti nascosti sotto la biancheria, in collegio » (MDG, p. 528), e ora consumati nella solitudine campestre — che trasforma l'iniziale ostilità per la terra del padre in una sorta di immedesimazione panica nella natura, investita della sensualità di Isabella, evidentemente predisposta all'epifania d'amore che le si sta per svelare:

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 [...] 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 putibondo che provava il bisogno di nascondere a tutti. Spesso, la sera [...] si metteva alla finestra, fantasticando, guardando il cielo che formicolava di stelle. [...] Le sembrava confusamente di vedere nel gran chiarore bianco, oltre Budarturo, lontano, viaggiare immagini note, memorie care, fantasie che avevano intermittenze luminose con la luce di certe stelle: le sue amiche, Marina di Leyra, un altro viso sconosciuto che Marina le faceva sempre vedere nelle sue lettere, un viso che ondeggiava e mutava forma, ora biondo, ora bruno, alle volte colle occhiaie appassite e la piega malinconica che avevano le labbra del cugino La Gurna (MDG, pp. 528-529).

Tutte le gradazioni del registro mondano vengono rispolverate per soccorrere all'occorrenza, e parole come « spasimo », « vampa » e « delirio »<sup>47</sup> distinguono gli eccessi aristocratici di Isabella dalla par-

<sup>47</sup> « Isabella invece s'era fatta pallida come un cadavere. [...] Poi, quando fu sola, a un tratto, con un gesto disperato, si strappò la gorgierina che la soffocava, con un'onda di sangue al volto, un abbarbagliamento improvviso dinanzi agli occhi, una fitta, uno spasimo acuto che la fece vacillare, annaspando, fuori di sé.

Voleva vederlo, l'ultima volta, a qualunque costo [...] La Madonna l'avrebbe aiutata — La Madonna!... la Madonna!... — Non diceva altro, con una confusione dolorosa nelle idee, la testa in fiamme, il sole che le ardeva sul capo, gli occhi che le abbruciavano, una vampa nel cuore che la mordeva, che le saliva alla testa, che l'acceca, che la faceva delirare » (MDG, p. 543).

simonia contadina di Diodata: un contrasto sapientemente costruito anche sull'opzione significativa di due opposte tecniche di descrizione, 'zoomorfa' l'una, 'antropomorfa' l'altra, sicché se nella Canzaria la serva fedele ha « un sorriso di cane accarezzato » (MDG, p. 392), qui, a Mangalavite, lo sciaquio di una sorgente e le gocce d'acqua stillanti dal capelvenere diventano i gemiti e le lacrime di una Trao, infelicamente, innamorata<sup>48</sup>. All'ingenita attitudine della Capinera alla contemplazione idillica della campagna sottentra, dunque, un rapporto mediato, artificioso a cui la natura, non più complice, ma semmai accusatrice, non tarda a sottrarsi: sicché, cancellate le tracce simboliche della trasfigurazione sentimentale, essa svela a Gesualdo, nell'« erba [...] pesta, come se ci si fosse sdraiato un asino », i segni tangibili di un segreto convegno d'amore<sup>49</sup>.

L'esperienza verghiana delle insidie del 'cuore' e dell'arte in una società di « Banche e di Imprese industriali »<sup>50</sup> è, ora, argine alle idealizzazioni ed i congegni dell'ironia, già impiegati per ridimensionare i 'deliri febbrili' di La Ferlita e del marchese Alberti<sup>51</sup>, permettono che i languori di Isabella vengano scossi dal russare di Gesualdo, precipitando dalle altezze della fantasia alla terrestrità delle miserie domestiche<sup>52</sup>. Accade così che il personaggio di Corrado La Gurna venga sottoposto, nell'edizione definitiva, ad un'alterazione vistosa, evidentemente sintomatica del processo di consunzione dei miti giovanili — la passione d'eccezione e la dignità dell'artista — già profondamente scossi, nel *Marito di Elena*, dalla parodizzazione delle lusinghe intellettuali e sentimentali, sottesa al ritratto del poeta Fianadura<sup>53</sup>. Anche Corrado è un poeta, ma i suoi versi sono « scar-

<sup>48</sup> Cfr. MDG, p. 544.

<sup>49</sup> « Don Gesualdo aveva dei buoni occhi. Non poteva indovinare tutte le stramberie che fermentavano in quelle teste matte, — i baci mandati all'aria, e il sole e le nuvole che pigliavano parte al duetto — a un miglio di distanza, — ma sapeva leggerle nelle pedate fresche, nelle rose canine che trovava sfogliate sul sentiero » (MDG, pp. 531-532); si legga anche MDG, p. 542.

<sup>50</sup> Si rilegga l'introduzione a *Eva*, in G. VERGA, *Tutti i romanzi*, II, cit., p. 89.

<sup>51</sup> Sull'uso dell'ironia in *Tigre reale* ed *Eros* come strumento per un distaccato dominio della scrittura mondana, cfr. M. MUSCARIELLO, *Le passioni della scrittura*, cit., pp. 141-186.

<sup>52</sup> Cfr. MDG, p. 529.

<sup>53</sup> Cfr. *Il Marito di Elena*, in G. VERGA, *Tutti i romanzi*, III, cit., pp. 107-111. Sull'« idillio » di Elena e del poeta Fianadura si legga I. FRANGES, *Un episodio 'brutto' nel romanzo « Il marito di Elena » di Giovanni Verga*, in *La critica stilistica e il Barocco letterario*, Atti del secondo Congresso Internazionale di studi italiani, a cura dell'A.I.S.L.L.I., Firenze, Le Monnier 1958.

tafacci » sciorinati dalla zia Cirmena « in mezzo al crocchio dei cugini Motta [...] accalorandosi come un sensale che fa valere la merce » (MDG, p. 530); è un amante ormai assente, di cui possiamo intuire le emozioni solo attraverso i pensieri della cugina ed i sospetti di Gesualdo, perché la volontà di un autore deciso a rappresentare l'inconsistenza dell'*amour-passion* gli ha tolto la parola, votando il personaggio ad una significativa latitanza, consegnandolo all'immagine sfocata di un « cappello di paglia » (MDG, p. 531) che si scorge di lontano, oltre la siepe, nascosto tra le piante<sup>54</sup>.

La proverbiale riluttanza di Verga al documento teorico ha indotto i critici a cercare tra le pieghe del suo denso epistolario la trama di una poetica esplicitata con oculatezza, sporadicamente, in alcune prefazioni-manifesto<sup>55</sup>. Sulla funzione dell'idillio abbiamo, per esempio, una dichiarazione, si potrebbe dire, obliqua, affidata ad una lettera del marzo 1881 a Felice Cameroni. Discutendo di Zola, di cui fu peraltro ammiratore entusiasta, Verga sottolineava una « lacuna » di metodo, uno « svarione »: l'idillio di Miette e Silvière in *La fortune des Rougon* gli appariva, infatti, « sbagliato e falso da cima a fondo »<sup>56</sup>. Quelle scene ortodossamente arcadiche nell'« *histoire naturelle et sociale* » di una famiglia durante il secondo Impero che ha come caratteristica « le débordement des appétits »<sup>57</sup>, dovettero apparirgli come un'infrazione alla compattezza realistica del romanzo sperimentale.

Attento, dunque, alle coerenze stilistiche ed all'inserimento armonico dei suoi momenti idillici, Verga finiva per adattare, programmaticamente, i frammenti lirici alle logiche dei propri mondi fittizi. È così che le strutture dell'idillio, già disponibili, diventano flessibili sino a spezzarsi: adibite alla 'condensazione drammatica', o co-occorrenti a descrivere la bancarotta di un epos primitivo, o piegate all'evocazione fallimentare di valori abiurati, o, infine, predisposte al filtro deformante dell'ironia, sempre cospirano a mimare, nella costru-

<sup>54</sup> Nell'edizione del 1888 l'idillio di Isabella e Corrado era invece raccontato anche attraverso il 'punto di vista' e la 'voce' del giovane La Gurna; cfr. *Mastro-don Gesualdo* (1888), cit., pp. 272 sgg.

<sup>55</sup> Cfr. G. MAZZACURATI, *Verga*, Napoli, Liguori 1985, p. 32 e sgg.

<sup>56</sup> G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni 1979, pp. 107-109 (lettera da Milano del 19 marzo 1881).

<sup>57</sup> É. ZOLA, *Préface* a *La fortune des Rougon*, in *Les Rougon-Macquart*, I, Paris, Gallimard 1960, p. 3

zione degli intrecci narrativi, i percorsi obbligati di un destino di sconfitta. La volontà dell'idillio — un inganno al lettore irretito, ma per poco, dall'illusione di un'altra storia possibile — cede alla necessità di un intrigo dagli esiti inesorabilmente predeterminati. Il dramma che attende gli eroi verghiani — quelli mondani e quelli di Sicilia — sulle soglie di una resa fatale, sconcerta le armonie della natura, del 'cuore' e della famiglia, per le quali non è prevista altra sorte che quella di una altrettanto inevitabile dissoluzione.

GIANNI OLIVA

## SULLA TIPOLOGIA DEL PERSONAGGIO: I FRATELLI TRAO

0. Un'analisi dettagliata della tipologia e del comportamento di Diego e Ferdinando Trao, fratelli di Bianca, può essere un esperimento per penetrare da un lato all'interno del romanzo attraverso una porta secondaria, dall'altro un modo per contribuire a definire la tecnica verghiana di costruzione del personaggio nell'ottica della resa oggettiva. Le teorie narratologiche generali, infatti, escono dalla loro astrattezza solo in quanto rese funzionali a centrare il meccanismo di scrittura di un autore specifico implicandone la poetica storica. Verga, com'è noto, non è Balzac né Manzoni e, pertanto, rifugge il più possibile dalla presentazione diretta degli agenti del racconto. Egli affida unicamente al lettore la possibilità di procedere alla ricomposizione della fisionomia complessiva dei personaggi celando tra le pieghe del testo tracce sparse e un insieme di dati indiretti. È, per intenderci, il meccanismo dell'opera d'arte che si *fa da sé*, sul cui sistema organizzativo è opportuno intervenire in concreto, se non si vuole che il concetto rimanga una semplice formulazione manualistica. Utilizzando gli elementi a disposizione offerti da una schedatura del *Mastro*, l'obiettivo della ricerca sarà quello di definire una fisiognomica di massima delle due figure in questione procedendo ad interpretarne la funzione specifica all'interno del 'mondo possibile' cui appartengono.

Occorre distinguere per prima cosa quattro coordinate di base intorno a cui organizzare la materia: a) *l'essere*, che investe le qualità fisiche e morali; b) *il fare*, con cui se ne precisa la sfera pragmatica (l'azione); c) *il parlare*, che è relativo ai loro eventi verbali e atti linguistici; d) *il vedere*, ossia il loro punto di vista nei riguardi del mondo e, a rovescio, come essi sono visti dal mondo. Naturalmente, va da sé che tali isotopie non sono chiuse in compartimenti stagno (le distinzioni sono operate più che altro per rispettare un ordine espo-

sitivo), ma si pongono in stretta e reciproca connessione. Nel loro insieme esse offrono una gran quantità di implicazioni primarie e secondarie (i particolari o sotto-qualità) e precisano lo statuto anagrafico e sociale dei personaggi, i loro attributi morali, psicologici, caratteriali, ideologici, il loro comportamento nelle relazioni con gli altri (il microcosmo paesano). Infine, giusto rilievo assume nel processo di caratterizzazione il gioco del narratore che si alterna tra rappresentazione diretta e indiretta attraverso una rotazione di punti di vista o tecnica di presentazione mista (da parte di altro personaggio, da parte del narratore implicito o di quello eterodiegetico), così come richiedeva la struttura complessa del secondo romanzo dei 'Vinti'. Si preciserà meglio in tal modo il ruolo che Verga assegna loro: quello di essere proiezione viva della decadenza d'una casata illustre, spie superstiti della miseria presente della famiglia Trao. Attraverso il paradigma dei loro tratti psico-comportamentali, i due fratelli finiscono anche per essere mezzi indispensabili di raccordo dei motivi dell'intreccio ed emanazione oggettiva dell'ideologia dell'autore.

1. Tra i due fratelli Trao, Ferdinando è più anziano di Diego, anche se si sarebbe indotti a credere il contrario, data la sua palese dipendenza psicologica dall'altro. Meno risoluto di Diego, egli si è completamente affidato alla maggiore energia di questi, di cui invoca il soccorso fin dalla movimentata scena dell'incendio ad apertura di romanzo. La differenza di età, non però quantificata in anni, si ricava solamente fermando l'attenzione su un passo del colloquio tra la baronessa Rubiera e don Diego: « Non parlo di vostro fratello don Ferdinando — dice la donna —, ch'è stupido, poveretto, sebbene sia il primogenito... ma voi che avete più giudizio... e non siete un bambino neppur voi » (I, II).

I due compaiono quasi sempre insieme, o almeno diventano indissociabili nella mentalità del lettore e nell'opinione della collettività e quasi, per l'incisività del loro tratteggio, finiscono per gareggiare con alcune coppie celebri di cui è ricca la tradizione letteraria. Sono personaggi connaturati nell'ambiente in cui vivono e parte 'fisica' degli oggetti e delle stanze in rovina del palazzo che abitano. Una casa minata dallo squallore e dall'assenza completa di decoro: « una vera bicocca », con « i muri rotti, scalcinati, corrosi; delle fen-

diture che scendevano dal cornicione sino a terra; le finestre sgangherate e senza vetri; lo stemma logoro, scantonato, appeso ad un uncino arrugginito, al di sopra della porta ». Per accentuare lo stato di povertà, Verga si sofferma a descrivere con minuti dettagli la miseria della dispensa, le poche briciole rimaste di una sostanza svanita: « due salsicciotti magri appesi a un gran cerchio; una forma di cacio bucata dai topi; delle pere infracidite su di un'asse; un orciolino d'olio appeso dentro un recipiente che ne avrebbe contenuto venti cafisi; un sacco di farina in fondo a una cassapanca grande quanto un granaio; il cestone di vimini che aspettava ancora il grano della Rubiera ». Poco più avanti non risparmia la cameretta sudicia, col « lettuccio che sembrava un canile », ove giace don Diego malato; infine, la desolazione della casa è rimarcata attraverso gli occhi di Isabella di ritorno dal collegio, condotta dalla madre in visita allo zio Ferdinando:

Isabella che soleva spesso rammentare colle compagne la casa materna, negli sfoghi ingenui d'ambizione, provò un senso di sorpresa, di tristezza, di delusione al rivederla. Entrava chi voleva dal portone sconquassato. La corte era angusta, ingombra di sassi e di macerie. Si arrivava per un sentieruolo fra le ortiche allo scalone sdentato, barcollante, soffocato anch'esso dalle erbacce. In cima l'uscio cadente era appena chiuso da un saliscendi arrugginito; e subito nell'entrare colpiva una zaffata d'aria umida e greve, un tanfo di muffa e di cantina che saliva dal pavimento istoriato col blasone, seminato di cocci e di rottami, pioveva dalla volta scalcinata, veniva densa dal corridoio nero al pari di un sotterraneo, dalle sale buie che s'intravedevano in lunga fila, abbandonate e nude, per le strisce di luce che trapelavano dalle finestre sgangherate. In fondo era la cameretta dello zio, sordida, affumicata, col soffitto sconnesso e cadente.

In questa dimensione la figura del primogenito, leggera, silenziosa, quasi trasparente, si aggira a suo agio come nel suo alveo naturale. Più che un essere in carne e ossa, egli è un 'fantasma'; un'immagine su cui Verga insiste più di una volta, probabilmente per sottolineare la sua condizione di sopravvissuto, di superstita di un'antica grandezza.

2. Spesso la caratterizzazione di Ferdinando e di Diego assume un valore quasi simbolico, offrendo di per sé l'immagine concreta

della decadenza materiale dei Trao, direttamente affrontata nei passi appena ricordati. Verga procede nei loro confronti ad una caratterizzazione 'grottesca' e sembra offrire una deformata percezione del reale. Sulla verosimiglianza assoluta, dettata dalla credibilità della quotidiana esperienza, sembra prevalere la forza dell'ironia che esaspera i caratteri fisici e comportamentali dei due. La mano dell'autore tuttavia non scivola mai nella caricatura e nella macchietta, tanto meno nella farsa, né in un rovesciamento dei fatti. Il 'grottesco' verghiano, insomma, è ritagliato nella realtà e non ha accesso al registro dell' 'euritmia fantastica' di cui parlerà Gobetti. Non c'è polemica nella sua rappresentazione del bizzarro, che, se rasenta talvolta il goffo e il paradossale, evita decisamente il ridicolo; anzi, si veste spesso di un fondo di soffusa malinconia e, semmai, di tragica comicità. Quello di Verga non smette mai di essere un osservatorio orientato su una tipologia esistente nella società siciliana dell'Ottocento, in cui il 'grottesco' nasce dall'anacronismo, dalla sottolineatura dello stridente contrasto tra il mondo che va per la sua strada e l'ostinata caparbieta di chi, rifiutandone i nuovi valori, rimane attaccato al passato.

3a. L'aspetto esteriore dei fratelli Trao ne è la prova più evidente. Fra i tratti fisici più spiccati c'è la vocetta stridula, isterica, di Ferdinando, che si ode chiamare aiuto per i ladri in casa, allorché forse s'illude di essere ancora possessore di un ingente patrimonio. Attraverso l'ottica speciale della folla agitata, da cui don Gesualdo Motta non si è ancora elevato a protagonista, Verga ce lo mostra mentre in cima alla scala «ripeteva come un'anatra: — di qua! di qua!». Più avanti gli è attribuita una «voce chioccia» come quella di Pluto nell'*Inf.* (VII, 2) di Dante; l'espressione ricorre una seconda volta durante la scena della morte di Don Diego: «Una sera, tardi, i vicini che stavano cenando, udirono la voce chioccia di don Ferdinando chiamare il sagrestano, lì dirimpetto: una voce da far cascare il pan di bocca» (p. 174). Altrove l'emissione della voce in don Ferdinando è un vero e proprio belato: «Chi è — si udì belare di dentro una voce asmatica» (p. 335). Diego per suo conto ha una voce 'strozzata' che è effetto dell'agitazione di cui è preda durante l'incendio. Spie rispettive delle precarie condizioni fisiche sono ancora la voce

asmatica di Ferdinando e la tosse insistente di Diego, afflitto da un male incurabile: la tisi.

3b. Come altre volte nella narrativa verghiana, i Trao non sfuggono alla tipologia zoomorfa, alle comparazioni esplicite o alla diretta identificazione con animali. Ad eccezione di una citazione riservata per l'orso, lo zoo verghiano appartiene per lo più all'universo paradosmico. Esso si popola di anatre e di pecore, come si è già visto, ma anche di tartarughe, di barbogianni, di gufi, di generici uccelli di malaugurio delle credenze popolari, di galline, di lumache. Quasi tutti questi attributi si riferiscono indistintamente all'uno o all'altro dei fratelli, ma il più bersagliato dei due è Ferdinando, col suo collo dal « cravattono nero, al pari di una tartaruga », i suoi occhi di barbogianni; mentre alla coppia si adattano le espressioni « ritiravano il capo come la lumaca » o « come due galline appollaiate sul medesimo bastone », come « due gufi, che si rintanano di stanza in stanza » « rincantucciati come gli orsi ». Per Diego, invece, quando è descritto singolarmente, domina l'analogia con il cane, forse a significare da un lato il suo fare vigile sul destino della famiglia, dall'altro, più esplicitamente, la solitudine in punto di morte, lo stato di disperazione e di indigenza in cui è ridotto.

3c. Qua e là è dato il giusto rilievo all'abbigliamento dei Trao, che indica l'appartenenza ad un gruppo sociale elevato. I colori stinti, però, l'aspetto trasandato e la foggia *demodée* dei loro abiti accentuano la caratterizzazione grottesca dei due personaggi. L'elemento specifico che permette nel corso del racconto di individuarne la figura è la « vecchia palandrana » in cui è « infagottato » Ferdinando, ma anche Diego, addirittura « seppellito vivo » in essa. Quell'abito è il simbolo del loro stato e il tratto metonimico che ne rileva le rispettive sagome. Un tale espediente adatterà Capuana per descrivere il modo di vestire di uno dei due fratelli Maiori, Don Mario, nella novella *Quacquarà*: anche qui un « soprabito dalle ali lunghe fino ai piedi e ondegianti al vento » (a parte la « tuba rossiccia, alta due palmi, a tese strette ») è testimonianza del suo disadattamento e della tenace fedeltà ad un mondo ormai inesorabilmente tramontato: si tratta di un « soprabito alla foggia di mezzo secolo addietro [...] spelato e rattoppato ». Con la differenza però che i fratelli Maiori di

Capuana, pur vivacchiando « di quel poco da essi ereditato » sono attivi e decorosi, persino maniaci della pulizia, laddove i Trao sono trascurati in tutto e per tutto: Diego ha il « berretto da notte sudicio e i capelli grigi svolazzanti », Ferdinando un « fazzolettaccio legato in testa », « la barba lunga di otto giorni » e il « bavero bisunto che gli arrivava alle orecchie pelose » e solo dopo la morte di Diego egli appare « raso di fresco », ma sempre « con un vestito nero del cugino Zacco che gli si arrampica sulla schiena ».

Rifiutando ogni soccorso e avendo rotto i legami con la società circostante, essi si riducono a vivere nel più gretto squallore. Alla visita di Bianca e di Isabella, Ferdinando, ormai unico superstite della casa, si fa sorprendere « in maniche di camicia », mentre sul « lettuccio disfatto c'era ancora la vecchia palandrana di don Diego che stava rattoppando ». All'apparire delle due donne, « l'avvolse in fretta, insieme a un fagotto d'altri cenci, e la cacciò nel cassetto ». Mentre Bianca le presenta la nipote, il vecchio, in preda all'imbarazzo e all'inquietudine, andava raccogliendo « un oggetto dimenticato sul tavolino o sulla seggiola zoppa, del refe sudicio, un fazzoletto di cotone posto ad asciugare al sole » e li nasconde, così come corre « a chiudere a chiave il cassetto della scrivania ».

4. Il ritratto fisico è poi completato, com'è naturale, dall'insistenza su una mimica e una gestualità corrispondenti, utili per rilevare anche le peculiarità psicologiche dei due. Se c'è un aggettivo che può assurgere a parola-chiave della loro condizione è senz'altro « stralunato », che indica appunto la loro assenza dalla realtà. Al comportamento isterico e delirante di Ferdinando si accompagnano sempre una faccia « stralunata » o gli occhi « grigiastri e stralunati che sembravano quelli di un pazzo in quella faccia incartapecorita di asmatico ». Ferdinando è ancora « sciocco » e curioso « allampanato » come un « cucco ». Al suo riguardo Verga sfodera una fitta gamma di espressioni che ineriscono a questa area semantica: egli è sordo, ottuso, non ci vede bene la sera, goffo, ancora con « gli occhietti grigi e stralunati » « il mento aguzzo e color di filigine », con « il gran naso dei Trao palpitante, il codino ricurvo, simile alla coda di un cane ». Durante la festa per la processione in casa Sganci mostra il proprio egoismo ed è chiuso nel suo mutismo; se da un lato è « infastidito » da presenze estranee come quella di

Mastro don Gesualdo, dall'altra si diverte come un bambino nella folla degli invitati. All'uscita non partecipa ai discorsi e preferisce contare i sassi camminando adagio adagio dietro gli altri. Altrove compare « come un fantasma », con gli « occhi stralunati », « sospettosi, inquieti », « allampanato », « taciturno », « sospettoso »; in una delle ultime scene è simile a un fantasma, « giallo e allampanato », con il « viso smorto e istupidito » e gli occhi immancabilmente « stralunati ».

Dal canto suo Diego non sfugge ad una caratterizzazione per molti versi analoga. È anch'egli « allibito » e « stralunato », « pallido come un cadavere, colle mani scarne e tremanti », con la « faccia di cartapesta ». Ma soprattutto egli è devastato dalla tosse. Nella scena che lo vede protagonista nel magazzino della baronessa Rubiera, mentre questa è indaffarata con il sensale Pirtuso per il negozio del farro (I, II), la tosse di Don Diego campeggia in primo piano: essa, oltre ad essere esplicitazione del male che lo mina e che lo porterà inesorabilmente alla morte, diventa anche l'espedito narrativo adoperato da Verga per accentuare la *suspence* che l'incontro richiede, ossia il rinvio di una conversazione imbarazzante. L'intera struttura dell'episodio tende a scolpire, mediante una tecnica oggettiva di rappresentazione, l'aspetto fisiognomico del personaggio.

L'uscita dalla casa-prigione in cui è volutamente rinchiuso con il fratello, è avvenimento eccezionale che desta sorpresa e curiosità in paese. Indossando un « cappello bisunto e la palandra delle grandi occasioni », egli si reca dalla cugina con l'intenzione di sistemare la faccenda tra Bianca e il baronello Rubiera, sorpresi insieme dallo stesso Diego durante la scena del fuoco. Appena apre bocca, la tosse gli impedisce di proseguire, mentre la baronessa continua indisturbata la sua trattativa. Con gli occhi del sensale, Verga apre una parentesi sull'antica condizione di prestigio di quel magazzino « vasto quanto una chiesa », dove una volta si svolgevano persino spettacoli teatrali a cui Pirtuso ricorda di aver assistito. Ma l'antica grandezza non intacca la mentalità pragmatica della baronessa, oculata e risoluta amministratrice dei beni: « Io non ho fumi, — dice — grazie a Dio! Io sono rimasta quale mi hanno fatto mio padre e mia madre... gente di campagna, gente che hanno fatto la casa colle loro mani, invece di distruggerla! e per loro c'è ancora della grazia di Dio nel magazzino dei Rubiera, invece di feste e di teatri ». I vecchi ideali della nobiltà paesana, insomma, sono stati sostituiti definitivamente

dall'ottica della roba; l'opinione corrente, esposta anche dal canonico Lupi, è « che chi ha più denari quello ha ragione ». Don Diego avverte la propria condizione di estraneo di fronte ai « tempi nuovi », mentre, « impresciuttito nella sua palandrana », attende di parlare con la cugina. Ma il colloquio è ancora una volta rinviato perché la baronessa « s'era quasi dimenticata del cugino ». Egli le va dietro « passo passo », si soffia il naso e si passa il fazzoletto sulla fronte (il sudore è il segno esteriore del suo imbarazzo), ha la bocca amara e gli « occhi lacrimosi », il viso « incartapecorito ». Ancora una volta « tossì, si soffiò il naso » rimanendo « inchiodato sull'uscio, rimpiccinito nel soprabitone ». Quando la cugina gli concede di parlare, la sua voce è « roca, le labbra smorte e tremanti, gli occhi umidi e tristi ». Il confronto diretto tra i due infine arriva e due mondi tanto diversi cozzano violentemente l'uno contro l'altro: da una parte gli ideali di un mondo in sfacelo, dall'altro la praticità del mondo prospero dei Rubiera. Per don Diego è una vera e propria disfatta che dal piano morale ha riflessi sensibili anche su quello fisico: « cadaverico, col fazzoletto sulla bocca per frenare la tosse, continuava a balbettare delle parole senza senso ».

Solo all'offesa della donna che chiama Bianca « gattamorta », sale alle guance del cugino Trao « un rimasuglio del vecchio sangue ». Sconfitto e « avvilito », temendo anche lo scherno della comunità che lo giudica, continua a inseguire la cugina Rubiera, « sgambettando più lesto che poteva ». Alla sua uscita di scena, « colla coda fra le gambe, la testa infossata nelle spalle, barcollando », se ne va « rasente al muro, continuando a scrollare la testa, come fosse stato colto da un accidente, inciampando nei sassi ogni momento ». L'umiliazione subita, tuttavia, forte e devastante, non ha piegato l'orgoglio di chi nel corso del colloquio aveva esclamato: « ... siamo poveri... è vero... Ma quanto a nascita... ».

Un altro episodio che pone Diego e Ferdinando al centro dell'attenzione è quello della malattia e della morte del primo. Verga dà qui una prova ulteriore della sua capacità di costruire il personaggio con un accumulo di particolari pertinenti alla condizione di squallore di casa Trao. Nella « cameretta sudicia » il malato si aggira « in camiciuola di flanella, col fazzoletto in testa, le gambe stecchite che gli tremavano a verga dentro le mutande logore: un ecceomo! Andava errando per la stanza, stralunato, facendo gesti e discorsi incoerenti,

tossendo, tirando il fiato a stento, soffiandosi il naso, quasi suonasse una tromba ». Ferdinando di fronte a un tale degrado fisico ha paura (un « terrore vago » si disegna sul suo viso « attonito ») ed è pietrificato, mummificato. Debole com'è, e vivendo in simbiosi con il fratello, egli ha paura di perdere il proprio sostegno e della conseguente solitudine. Questa domina la scena desolante della morte, in cui emerge ancora il contrasto tra poveri e ricchi e il cinismo del dottor Tavuso, che si rifiuta di andare a visitarlo. La morte degli altri, come quella di don Gesualdo, provoca sempre indifferenza e al massimo commiserazione. Non manca, per l'occasione, il campanello del viatico, una sorta di *leit-motiv* della letteratura verista che meriterebbe d'essere meglio indagato.

5. La ritrattistica verghiana a proposito dei Trao affina i suoi strumenti coronandone la gestualità e il comportamento con alcune fissazioni che contribuiscono a definirne meglio la personalità complessiva. Il germe dell'attaccamento morboso e caparbio ad un *modus vivendi* tramontato, conduce i due ad essere custodi ostinati delle carte di famiglia, una vasta documentazione che diventa per loro lo strumento di un futuro quanto improbabile riscatto sociale e patrimoniale. Lo scrupolo con cui, specialmente Diego, ne coltiva lo studio, mostra la loro speranza in una rinascita della gloria familiare e la battaglia contro una società da cui si sentono traditi. Il loro vittimismo denuncia la mancanza di una presa di coscienza del mutamento dei tempi. Non a caso, durante l'incendio del primo capitolo, il loro pensiero corre innanzitutto a quegli scartafacci, ai quali essi hanno affidato interamente il loro destino: « Don Diego allora si picchiò un colpo in fronte, balbettando: — Le carte di famiglia! Le carte della lite! — E don Ferdinando scappò via correndo, colle mani nei capelli, vociando anche lui » (p. 13). Più avanti il fratello minore mette in salvo il tesoro di famiglia: « Don Ferdinando il quale tornava in quel momento carico di scartafacci, batté il naso nel corridoio buio contro Giacalone che andava correndo ». Alla morte di Diego, Ferdinando mostra pateticamente uno scartafaccio col privilegio *una cum regibus*, che prevedeva per gli appartenenti ai Trao la sepoltura nelle tombe reali. Fino alla fine Ferdinando sente il peso della responsabilità ereditata con la morte del fratello e non vuole abbandonare la casa in tempo di colera, né fa entrare

nessuno, soprattutto Mastro don Gesualdo, sempre disconosciuto come parente: « Era occupatissimo ad incollare delle strisce di carta a tutte le fessure delle imposte, con un pentolino appeso al collo, arrampicato su di una scala a piuoli ».

Tra le abitudini meno appariscenti, invece, che Verga riconosce ai fratelli Trao (a parte quella del sonnellino pomeridiano, retaggio d'uno stato di soddisfazione e di agiatezza) c'è il rito, che si perpetua « da gran tempo, ogni giorno alla stessa ora » dell'accudire i fiori. Il quadretto è tra i più delicati del romanzo e sfuma in tonalità patetiche. Dopo aver fatto capolino prima da una finestra con atteggiamento sospettoso e guardingo, che è il loro naturale sistema di difesa (« volgevano poi un'occhiata a destra, un'altra a sinistra, guardando in aria, e ritiravano il capo come la lumaca »), compaiono finalmente sul grande balcone dalle imposte stridenti. Verga fissa analiticamente come in una didascalia teatrale i dettagli fisici dei suoi personaggi e ne segue contemporaneamente la gestualità:

don Diego, curvo, macilento, col berretto di cotone calcato sino alle orecchie, tossendo, sputando, tenendosi nell'inferriata con una mano; e dietro di lui don Ferdinando che portava l'annaffiatoio, giallo, allampanato, un vero fantasma. Don Diego annaffiava, nettava, rimondava i fiori di Bianca; si chinava a raccattare i secumi e le foglie vizze; rimescolava la terra con un coccio; passava in rivista i bocciuoli nuovi, e li covava cogli occhi. Don Ferdinando lo seguiva passo passo, attentissimo; accostava anche il viso scialbo a ciascuna pianta, aguzzando il muso, aggrottando le sopracciglia.

La cura meticolosa posta nell'operazione rivela nei due una sensibilità insospettata che essi esprimono in privato, allorché credono di essere al sicuro dall'ingerenza del prossimo (in effetti però la scena è costruita attraverso gli occhi indiscreti dei vicini). Appoggiati alla ringhiera « come due galline appollaiate sul medesimo bastone », quasi gareggiano nel contare le persone che passavano nell'arco di un giorno in un pezzetto di strada lontano stretto fra i tetti delle case. È un passatempo maniacale che precisa la loro condizione di solitudine, la quale si aggrava sempre più per Ferdinando con il venir meno di Diego.

6. Le loro manie, il sistema di vita anacronistico, la chiusura pressoché totale verso l'esterno, suscitano la commiserazione e l'iro-

nia della comunità a cui appartengono e che non può comprenderli. I fratelli appaiono agli altri ottusi nel loro ebbitismo, sciocchi, illogici, minati da una irreversibile follia:

Sono pazzi! Pazzi da legare tutti e due! — esclama la zia Cirmena, che esprime per l'occasione il punto di vista del resto del mondo. — Don Ferdinando già è stato sempre uno stupido... e don Diego... vi rammentate? Quando la cugina Sganci gli aveva procurato quell'impiego nei mulini?... Nossignore!... un Trao non poteva vivere di salario!... Di limosina, sì, possono vivere!...

Appena più avanti il barone Mèndola rincara la dose deprecando la loro incapacità di adattarsi alle nuove circostanze:

Vendere metà di casa, cugini cari... anche una o due camere... tanto da tirare innanzi!... Ma nossignore!... Vendere la casa dei Trao?... Piuttosto, ogni stanza che rovina chiudono l'uscio e si riducono in quelle che restano in piedi...Così faranno per la cucina... Faranno cuocere le uova qui in sala, quando le avranno... Vendere una o due camere?... Nossignore... non si può, anche volendo... La camera dell'archivio? e ci son le carte di famiglia!... Quella della processione? e non ci sarà poi dove affacciarsi quando passa il *Corpus Domini*!... Quella del cucù?... Ci hanno anche la camera pel cucù, capite!

Luca il sagrestano non è da meno allorché giudica il loro rifiuto alle nozze di Bianca con Mastro don Gesualdo, la loro assenza a quello « sbarco di Cristoforo Colombo » che fu la festa di matrimonio. Essi « tengono al fumo perché sono vecchi... hanno i piedi nella fossa, loro »; « sono pazzi [...] pazzi da legare » e altrove si dice che non hanno « più la testa a segno ».

Il rilievo della loro ottusità, in questi, come in altri passi del romanzo, è sempre affidata alle voci della folla, che esprimono debitamente la mentalità vigente, l'incomprensione della borghesia paesana e affaristica che ha ribaltato i valori del mondo condannando i vecchi ideali. Ma è vera follia quella dei fratelli Trao? E qual è la posizione di Verga nei loro riguardi? Certo, è difficile dirlo con precisione in un procedimento narrativo orientato verso la rappresentazione indiretta. Il fatto stesso poi che l'autore non si lasci sorprendere in giudizi di qualità è l'indizio sicuro che egli non intende esprimere opinioni personali. Tuttavia, alcuni particolari rivelano la sua

celata simpatia per i due personaggi, di cui è sempre sottolineato l'orgoglio incrollabile e il disprezzo per l'incomprensione e la curiosità altrui, pur nella certezza del disfacimento totale. « Poveri sì, ma i Trao non s'erano mai cavato il cappello a nessuno »: è la frase emblematica che Verga proietta nella coscienza espressiva di Diego all'uscita dalla casa-prigione, allorché si dirige verso il magazzino della baronessa Rubiera. In quell'occasione non accetta l'invito del cugino Zacco che voleva condurlo al Caffé dei Nobili e fa un lungo giro per evitare le maldicenze del dottor Tavuso e di quella « linguaccia » di Ciolla. La sua dignità, ultimo baluardo di una nobiltà derelitta, non ammette compromissioni e un tale atteggiamento sarà fino in fondo anche di Ferdinando, che sceglierà la solitudine piuttosto che la mescolanza con una parentela non confacente. Il rifiuto della società mutata, insomma, è l'estrema difesa nei confronti di un meccanismo che li ha stritolati e ridotti in miseria. E Verga, dal suo angolino di burattinaio, si può credere che sorrisesse compiaciuto.

MARINA PALADINI MUSITELLI

## IL PROGETTO VERISTA INCONTRA LA STORIA

Recensendo, nel 1889, sulle pagine de « L'Indipendente », il *Mastro-don Gesualdo*, Italo Svevo lo definiva un « romanzo storico », intendendo alludere, con questa etichetta, ad un carattere del romanzo che gli ricordava il progetto zoliano per quel proposito di situare l'analisi della società in un periodo storico « già chiuso e giudicato », specchio del desiderio di capire come e perché si fossero prodotti quei fenomeni e quei processi destinati a condizionare tutti gli aspetti della società contemporanea. Si affrettava, perciò, a chiarire che il romanzo di Verga non aveva nulla a che fare « con quello che il Manzoni fece » sì che, a volerlo definire in rapporto a quel tipo di fedeltà alla storia, esso poteva dirsi contemporaneamente « tutto favola e tutto storia ».

Non c'è dubbio che Svevo coglieva qui un aspetto importante del romanzo che, di esso, costituisce uno degli elementi di maggior fascino: l'intreccio particolare, cioè, che vi si istituisce tra i criteri e le finalità della rappresentazione naturalistica e quelli della comprensione e valutazione storica.

La scelta di collocare cronologicamente la vicenda del romanzo tra il 1820 e il 1848, all'inizio del processo di capitalizzazione della società meridionale, tra lo scoppio delle prime insurrezioni antiborboniche e la rivoluzione del 1848, è tutt'uno, infatti, per Verga, con il proposito di esemplificare nel loro funzionamento concreto i meccanismi economici essenziali in base ai quali si era formata e sviluppata, con tutte le sue luci ed ombre, anche in Italia, una moderna società borghese.

Un'ambizione, questa, comune a tutta la narrativa di ispirazione positivista, che è alla base, infatti, della concezione stessa dei gran-

di cicli ottocenteschi di romanzi, da *La Comédie humaine*<sup>1</sup> ai *Rougons-Macquart*, e da cui è indivisibile una riflessione appassionata ed un giudizio critico sulle vicende del proprio tempo (la Restaurazione per quanto riguarda Balzac, il Secondo Impero per Zola, il processo risorgimentale nel caso di Verga); fasi storiche di cui gli autori in questione avvertono con fascinazione e disagio insieme la profonda e dirompente modernità e di cui, perciò, con tanta maggiore 'scientificità' si propongono di illustrare, romanzo dopo romanzo, i vari aspetti, per poter scoprire e denunciare la causa nascosta, il motore primo di quella fantasmagoria di fenomeni sociali che è sotto ai loro occhi.

Sicuramente la tormentata ricerca di una risposta storico-politica ai tanti perché sollevati dai mali del presente ha a che fare, anche nel caso di Verga, con la genesi della sua arte, con il progetto de *I Vinti* e sostanza di umori polemici la valutazione che del Risorgimento italiano le vicende del *Mastro-don Gesualdo* suggeriscono.

Penso sia legittimo, infatti, ipotizzare che, negli anni della stesura del *Mastro-don Gesualdo*, a rafforzare, in Verga, la convinzione materialistica che l'agire umano fosse dominato dall'avidità di ricchezza intervenisse la lezione sempre più amara che lo scrittore doveva ricavare dagli avvenimenti della storia italiana (dove la crisi agraria e l'introduzione delle leggi protezionistiche, approfondendo gli squilibri tra Nord e Sud della penisola, facevano presagire la definitiva sconfitta di ogni ipotesi di 'giusta' distribuzione delle risorse del paese). Essa dovette radicare sempre di più, in lui, la persuasione che i mali e le contraddizioni della società italiana post-unitaria andassero fatti risalire ad alcuni sviluppi distorti della crescita borghese come la progressiva rifeudalizzazione del primitivo ceto imprenditoriale, il prevalere, anche nelle campagne, di forme parassitarie e speculatrici di capitalismo tra cui l'usura, e, soprattutto, il compromesso sempre più scoperto tra i nuovi gruppi borghesi e le vecchie classi dirigenti di origine feudale.

È questa, forse, la ragione per cui il *Mastro-don Gesualdo* si può leggere, da un lato, come una parabola sulla disumanità e l'in-

<sup>1</sup> La cui influenza — e penso soprattutto alla famosa prefazione al ciclo del 1842 — sulla maturazione verghiana proprio ai fini della messa a punto del progetto de *I Vinti*, andrebbe studiata con maggiore attenzione di quanto finora sia stato fatto.

sensatezza della corsa all'arricchimento, un invito, cioè, a riflettere sui costi del progresso moderno, a riconoscere la logica egoistica ed utilitaristica che lo sostiene, a constatare l'inevitabile sconfitta che essa impone ai suoi adepti; dall'altro, come un bilancio estremamente critico della fragilità e dei compromessi del nostro Risorgimento, dovuti soprattutto alla mancanza di uno strato di piccola e media proprietà nelle campagne, di borghesia professionistica nelle città<sup>2</sup>.

Credo che gran parte dell'effetto realistico del romanzo vada cercato in questo intreccio di contributi conoscitivi anche se il problema, in questa sede, rimane quello di capire con quali strumenti e quali tecniche esso ci comunichi queste impressioni.

È stata per anni opinione comune dei critici che Verga fosse riuscito ad ottenere, nel *Mastro-don Gesualdo*, un effetto di maggiore realismo proprio rinunciando al progetto di una narrativa impersonale, optando, cioè, per una forma di racconto e una modalità di rappresentazione più tradizionali rispetto alla struttura de *I Malavoglia*.

Questo giudizio, la cui illustre paternità risale, per certi aspetti a Momigliano, per altri a Montale, è stato ripreso e rilanciato anche dalla critica contemporanea. È stato Masiello a sostenere, infatti, che il superamento dell'atteggiamento paternalistico nei confronti delle classi popolari — frutto indubbiamente della consapevolezza che anche la realtà isolana era contraddistinta da un profondo travaglio sociale — aveva potuto trovare la chiave per approdare ad un realismo autenticamente critico solo grazie al rifiuto della poetica verista, alla decisione, cioè, di « accantonare definitivamente l'ambigua ricerca di una mimetica *oggettività* »<sup>3</sup>. Questa convinzione, in cui si esprime, tra le altre cose, anche quella perplessità nei confronti del naturalismo che ha caratterizzato tutto lo sviluppo della critica marxista di matrice lukácsiana, continua ancor oggi a

<sup>2</sup> Si tratta di un'ipotesi di sviluppo borghese, alternativa a quella effettivamente realizzata in Italia, già prefigurata, come ho cercato di dimostrare in un intervento dedicato a *I Malavoglia*, nella contrapposizione tra l'operosità e l'onestà della famiglia dei Malavoglia e un ceto agrario improduttivo, parassitario, usuraio. Un programma di sviluppo sociale non molto lontano da quello proposto dalla « Rassegna settimanale » a cui Verga rimase fedele pur senza condividere pienamente la fiducia in una sua possibile realizzazione. Cfr. M. PALADINI MUSITELLI, *Tipologie sociali e ideologia ne « I Malavoglia »*, in « *I Malavoglia* », Atti del Congresso Internazionale di Studi, Catania, 26-29 novembre 1981, Biblioteca della Fondazione Verga, Catania, 1982, vol. II°, pp. 385-400.

<sup>3</sup> V. MASIELLO, *La lingua del Verga tra mimesi dialettale e realismo critico*, in *Il caso Verga* a cura di Alberto Asor Rosa, II<sup>a</sup> ed., Palermo, Palumbo, 1987, p. 113.

problematizzare il dibattito sul realismo verghiano a conferma che si è ancora lontani dall'aver esaurito l'analisi delle varie e complesse modalità attraverso cui può « prender forma » una rappresentazione critica della realtà. Una lezione aggiornata di quelle posizioni si può considerare, infatti, anche il tentativo recente di Mazzacurati di collegare l'effetto realistico del *Mastro* alla riappropriazione, da parte dell'autore, della piena responsabilità della narrazione<sup>4</sup>.

Ora non c'è dubbio che per capire il romanzo sia necessario tener presenti le ragioni che portarono Verga a ridurre progressivamente, e già a partire dalle *Rusticane*, l'ampiezza della delega narrativa ad una fonte popolare per affidare via via gran parte del racconto ai singoli personaggi, dando vita — in questo modo — ad un gioco di prospettive in cui sono lo scontro e le tensioni tra i vari punti di vista ad emergere in primo piano. Ma ciò non significa attribuire necessariamente a questa scelta un valore di per sé positivo, come se riprendere le redini del racconto fosse comunque una garanzia di realismo, laddove affidare la narrazione ad un narratore popolare comportasse, invece, la rinuncia ad esprimere un giudizio critico sulla realtà rappresentata<sup>5</sup>.

Da questo punto di vista uno degli auguri che rivolgo ai lavori di questo Convegno è che essi possano contribuire a rovesciare l'immagine di un realismo verghiano estraneo all'influenza della poetica naturalistica, dimostrando che le scelte narrative e gli artifici letterari del *Mastro-don Gesualdo*, pur così diversi da quelli de *I Malavoglia*, mantengono una sostanziale fedeltà al progetto verista, di cui applicano con intelligenza e duttilità la teoria dei livelli sociologico-espressivi, la necessità, cioè, di adattare di volta in volta gli strumenti della rappresentazione letteraria alla natura diversa degli ambienti sottoposti ad analisi, per rendere di conseguenza con maggiore *verità* i loro diversi e specifici criteri di funzionamento.

La difformità tra le due strutture narrative è direttamente funzionale, infatti, alla profonda diversità degli ambienti da rappresentare: solo sfiorato dai processi della « storia » contemporanea,

<sup>4</sup> G. MAZZACURATI, *Parallele e meridiani: l'autore e il coro all'ombra del nespolo*, in « *I Malavoglia* », Atti cit., pp. 164-165.

<sup>5</sup> Credo sia stato sufficientemente dimostrato ormai che, nel caso de *I Malavoglia*, questa delega non implica affatto l'assenza di una posizione critica da parte dell'autore, ma solo il suo spostamento, per dirla con Iser, sul piano del lettore implicito.

ma a quelli rimasto sostanzialmente estraneo, il primo (una ' storia ', infatti, di cui i Malavoglia subiscono gli effetti e i contraccolpi, senza esserne mai attori); luogo in cui si pongono le basi del futuro sviluppo borghese e se ne decidono le sorti il secondo (uno dei tanti paesi della realtà provinciale italiana del primo Ottocento, i cui abitanti sono i veri protagonisti del processo storico risorgimentale).

Un'ambiente, dunque, in cui la tirannia del movente economico e la subalternità dei sentimenti alla legge dell'utile che essa impone — tipici, secondo Verga, dell'agire umano e comuni, dunque, a tutte le forme di società — trovano nei processi di crisi e di trasformazione che investono le società europee nei primi anni dell'Ottocento la situazione ideale per divenire ossessiva avidità di ricchezza, forza propulsiva per la creazione e la formazione del processo di accumulazione che avrebbe dato origine alla società borghese capitalistica.

È a questo livello che l'incontro con la *storia*, con le dinamiche economiche e gli avvenimenti politici del nostro Risorgimento risultava non evitabile e Verga non poteva non prenderne atto.

Render conto dell'evoluzione storica nel progetto verista: questa, dunque, la nuova sfida che Verga pone a sè stesso con il *Mastro-don Gesualdo* e che non può non incidere profondamente sull'impianto, la struttura, le tecniche rappresentative del romanzo.

Io mi limiterò qui ad analizzare solo alcuni degli effetti che l'interferenza del ricorso alla dimensione della storia apporta al modello verista e solo quelli più evidenti perché un'analisi completa di questi richiederebbe strumenti molto più complessi.

Il primo, e più evidente, effetto che l'impatto con la storia produce è l'eliminazione di quell'estraneità sociale e culturale dell'autore rispetto al proprio oggetto d'indagine, che aveva condizionato, in tutte le sue scelte, l'operazione di progettazione e di scrittura de *I Malavoglia*.

Non si trattava più, infatti, di istituire un confronto, per quanto implicito, tra due « diverse prospettive delle idee e dei sentimenti » e di contrapporre, di conseguenza, alle passioni turbinose della vita moderna un mondo regolato da leggi e tradizioni arcaiche, molto diverse da quelle della società contemporanea, (le quali, peraltro, analizzate con lo scrupolo del sociologo e gli strumenti dello scienziato, si erano rivelate, come oggi ben sappiamo, molto meno idilliache di quanto potessero apparire al Verga stesso alcuni anni prima); un

mondo che per essere capito e rappresentato nella sua logica aveva richiesto una regressione al livello di quella mentalità elementare. Si trattava, invece, nel caso del *Mastro-don Gesualdo*, di fare i conti con una mentalità ed una logica di comportamento che erano già quelle della propria realtà, una realtà dominata e stravolta dalla corsa all'accaparramento.

La completa assimilazione ed interiorizzazione di questa regola di vita da parte di tutti i componenti della società di Vizzini (un'accettazione, infatti, che non lascia margini di dissenso consapevole dato che ad essa, nel romanzo, ci si può sottrarre solo da posizioni di profonda estraneità sociale, come provano i casi di Diodata, di Nardo, dello spaccapietre) rende inutile, se non controproducente, il ricorso ad un filtro sistematico della narrazione che riporti ad un ingenuo, ma comune, punto di vista interno alla materia da rappresentare l'interpretazione dei fatti.

Ciò non significa, però, che Verga rinunci in questo modo a perseguire la sua particolare concezione dell'impersonalità, nè che voglia imporre al romanzo, riprendendo nelle sue mani il filo dell'intera narrazione, la propria prospettiva ideologica. Il fatto è che Verga si rende perfettamente conto che, in questo caso, la narrazione dei fatti, come la loro interpretazione, non può più essere demandata ad un narratore popolare, utile solo finché quest'ultimo poteva apparire il portavoce di un nucleo sperimentato, anche se superato, di verità comuni all'ambiente da descrivere, frutto di un'effettiva comunanza tra i suoi membri di valori, convinzioni, tradizioni.

La realtà provinciale rappresentata nel *Mastro-don Gesualdo* non costituisce più, sotto nessun riguardo, una comunità: i suoi protagonisti sono ormai espressione di una società profondamente divisa e spaccata da interessi contrastanti — di classe — i quali armano gli uni contro gli altri, in una lotta tanto più assurda e spietata quanto più ammantata di ipocrisia, senza distinzione nè rispetto neppure per i legami più profondi: quelli di sangue.

Non si può dunque considerare un omaggio alla struttura tradizionale del romanzo la decisione di Verga di affidare gran parte della narrazione alla parola diretta dei personaggi, ai loro contrastanti punti di vista, perché essa è frutto della consapevolezza che ognuno in quella società agisce esclusivamente in base al proprio tornaconto personale e soprattutto che non esiste più alcun codice comune di com-

portamenti e di valori a cui ancorare un sistema di interpretazione oggettiva dei fatti (anche se, ricordiamolo, si trattava, pur sempre, di un'oggettività tutta interna a quel mondo popolare e quindi, a volte, tutt'altro che accettabile per Verga ed i suoi lettori borghesi).

Nel *Mastro-don Gesualdo* ciascuno è pronto a dare, dei medesimi fatti, una versione faziosa e interessata. E questa deformazione non sempre è il frutto di un'azione premeditata che mira ad ottenere un vantaggio diretto; più spesso le mistificazioni costituiscono una sorta di autoinganno, un modo cioè per creare l'unica legittimazione possibile al proprio egoistico operato in assenza di norme codificate e rispettate. Da qui lo spazio e l'importanza che, nel romanzo, assumono via via i monologhi interiori e soprattutto il ricorso sempre più massiccio, nel corso del romanzo, anche quando è il narratore impersonale a riferire i fatti, al punto di vista di Gesualdo; un accorgimento che contribuisce a fare dell'ottica di Gesualdo l'osservatorio privilegiato, anche se tutt'altro che oggettivo, per capire le motivazioni e le contraddizioni di quell'insensata corsa all'arricchimento.

Eppure, per quanto ridotto risulti il suo spazio, il narratore nel *Mastro-don Gesualdo* c'è e non è una semplice controfigura dell'autore. Si tratta di un narratore impersonale che, pur non identificandosi con una entità precisa e riconoscibile, dimostra, però, una certa conoscenza di luoghi, abitudini, personaggi, antefatti della vita del paese. Una conoscenza che non gli è più sufficiente, però, nè per capire, nè per giudicare: ad essa egli tende a sostituire perciò la propria osservazione, la registrazione cioè attenta e fedele di ciò che entra nel suo campo visivo e auditivo. Da questo punto di vista potremmo dire, anzi, che lo statuto più originale e caratteristico del narratore del *Mastro* consiste proprio nella rinuncia a interpretare i fatti: interpretazione a cui egli sostituisce la pura registrazione di ciò che gli riesce di inquadrare dal proprio punto di osservazione. Colpisce a questo proposito l'analogia che è possibile istituire tra il punto di vista del narratore e l'ipotetico fuoco di una macchina fotografica, una volta constatato che il suo occhio funziona da vero e proprio obiettivo attraverso cui osservare le cose, ora da lontano, ora da vicino, ora da sotto in su, ora di lato, ma sempre con una nitida consapevolezza che esse ne sarebbero uscite riflesse in modi di volta in volta diversi.

Credo sia legittimo ritenere che Verga deducesse dalla pratica

personale della fotografia (un'arte e una tecnica a cui si dedicò con grande passione, sotto la guida dell'amico Capuana, proprio nel corso degli anni Ottanta) questa sensibilità e questo rispetto per la localizzazione spaziale del punto di vista del narratore, così evidente soprattutto nei primi capitoli del romanzo, dove tanto le voci ed i rumori, quanto le immagini, sono sempre registrate da un punto preciso dello spazio, rispetto al quale esse si orientano e si ordinano secondo rapporti conseguenti.

Questo narratore lungi dallo svolgere una semplice funzione di ricordo tra le prospettive contrastanti dei personaggi, è l'elemento strutturale a cui Verga affida il compito di restituire un certo grado di oggettività ai fatti rappresentati, ricorrendo all'unica autorità riconosciuta — la fiducia nell'oggettività dei dati sensoriali — in un mondo che non possiede più certezze precostituite.

La funzione, dunque, di quell'osservatore scrupoloso al cui sguardo nessun particolare sembra sfuggire è quella di smascherare le vere intenzioni dei personaggi, contrapponendo alla falsa interpretazione di sé, che essi propongono, l'evidenza di gesti, espressioni, atteggiamenti che, con quella, stridono palesemente e risultano in evidente contraddizione.

Un mezzo inoltre particolarmente felice per rappresentare la psicologia dei personaggi senza rinunciare al principio dell'impersonalità. Sappiamo che questo era un problema che stava molto a cuore a Verga, che, in una lettera a De Roberto del 1888, si era lasciato strappare l'ammissione che ciò che, a suo parere, aveva maggiore importanza per la riuscita di un'opera d'arte era proprio la capacità di rappresentare con tecniche oggettive i dati sfuggenti dell'osservazione psicologica<sup>6</sup>. Uno strumento di rappresentazione della realtà, inoltre, che diventava tanto più indispensabile quanto più la vita appariva a Verga sotto l'aspetto della commedia sociale in cui ciascuno recita, di volta in volta, una parte.

Ma l'impatto con la dimensione della storia non si limita a condizionare (potrei dire preventivamente) lo statuto della narrazione, a modificare, cioè, il rapporto tra l'autore, il narratore e la materia da rappresentare. La storia è anche materia di rappresentazione per

<sup>6</sup> Verga, *De Roberto, Capuana*, Catalogo della Mostra a cura di A. CIAVARELLA, Catania, Giannotta, 1955, pp. 116-117.

il *Mastro-don Gesualdo*, parte integrante della vicenda che quel romanzo ricostruisce: capire come viene trattata ci aiuterà a chiarire attraverso quali modalità la rappresentazione naturalistica riesca a rispettare i principi della comprensione e della valutazione storica.

Crede non si possa negare che attraverso la vicenda della irresistibile ascesa di Gesualdo ai vertici della scala sociale del paese, della sua combattuta integrazione nella classe dirigente di Vizzini e, infine, del suo tragico declino, il romanzo affronti e ricostruisca, anche se a modo suo, le tappe più significative della storia economica, sociale, politica dell'isola.

Verga le riflette, nel romanzo, ad una ad una, a partire dalla crisi economica che aveva investito la società meridionale nei primi anni del secolo, e di cui riconosciamo gli effetti sia nella decadenza di una delle più prestigiose ed antiche famiglie nobiliari di origine spagnola, i Trao, sia nella rovina a cui va incontro la vecchia industria artigiana e manifatturiera, (tra l'altro, una delle maggiori cause di disgregazione sociale dei ceti popolari) e di cui sono testimonianza, con buona probabilità, le difficoltà prima, la chiusura poi, della fornace di gesso di Mastro Nunzio Motta, padre di Gesualdo. Da qui e dal fallimento delle misure antifeudali votate dal parlamento nel 1812 (presupposto storico di tutto l'episodio dell'asta delle terre comunali) quella precarietà dello sviluppo borghese che spiana la strada ad uno sparuto ceto di imprenditori deciso a sfruttare con ogni mezzo le poche occasioni di profitto che quella situazione economicamente depressa poteva offrire (da una parte gli appalti per la costruzione di strade, ponti, infrastrutture pubbliche, attraverso cui passava, in mancanza di libere iniziative private, una delle poche possibilità di avviare un processo di accumulazione capitalistica; dall'altra « l'affare » delle terre comunali, grazie al quale moltiplicare con astute manovre speculative il proprio patrimonio di pertenza).

Ma se questi sono, in un certo senso, gli antefatti della vicenda, è proprio la parabola di Gesualdo a risultare profondamente e inestricabilmente intrecciata alla storia del nostro Risorgimento. Un esempio di come dovette effettivamente svilupparsi il processo di affermazione borghese nella maggior parte della provincia meridionale e insieme una lezione per capire — lontani, ormai, da ogni agiografica mitizzazione — il vero significato di quella fase storica.

Per ottenere questo risultato il romanzo opera su piani diversi,

istituendo un gioco di effetti di cui la fedeltà al dato storico è indubbiamente una componente, anche se non la più importante.

Ad analizzare, infatti, gli episodi in cui nel testo si rappresentano gli effetti che nel paese suscitano le notizie delle rivoluzioni del 1820<sup>7</sup> e del 1848, sorprende la precisione con cui sono riportati — pur attraverso fugacissime allusioni — alcuni dati oggettivi concernenti i fatti di Palermo<sup>8</sup>.

Verga, cioè, doveva avere ben presenti quegli episodi in rapporto soprattutto ad alcuni aspetti che gli dovevano apparire particolarmente significativi. Per quanto riguarda i moti del 1820: il carattere ambiguo dell'insurrezione napoletana in cui accanto agli elementi borghesi si erano schierati anche ex ufficiali murattiani e a cui la stessa casa regnante aveva concesso l'*imprimatur* nominando Vicario del Regno il principe ereditario Duca di Calabria, di cui si sbandierava la benevolenza nei confronti della Carboneria<sup>9</sup>; il carattere vio-

<sup>7</sup> Il riferimento al 1820 richiede, comunque, alcune precisazioni soprattutto in rapporto alle ipotesi avanzate da G. BARONE nel suo interessantissimo contributo su *I Verga di Vizzini e l'«affare» delle terre comunali*, destinato agli «Annali della Fondazione Verga». In esso lo storico attribuisce la fonte dell'episodio dell'insurrezione popolare della «domenica dell'Assunta» alla rivolta contadina per la censuazione dei demani comunali che gli archivi di Vizzini documentano nell'agosto del 1821. La critica, d'altronde, ha sempre registrato alcune incertezze nella datazione di quegli avvenimenti attribuiti ora, sulla base degli avvenimenti di Palermo, al 1820; ora, invece, in base ad alcune esplicite affermazioni testuali al 1821 (cfr. p. 373).

Il fatto è che nella rielaborazione letteraria di quell'episodio Verga deve aver tenuti presenti contemporaneamente sia il piano della storia locale (la rivolta documentata da Barone) sia quello della storia nazionale (le insurrezioni di Napoli e soprattutto quelle di Palermo risalenti al luglio del 1820) mescolando e sovrapponendo abilmente i due ordini di riferimento proprio per conservare, dell'episodio in questione, il carattere esemplare, il suo essere, cioè, un caso particolare delle vicende più generali del nostro Risorgimento.

Nascono forse da qui quelle incongruenze interne alla cronologia del romanzo che hanno creato tanti problemi alla critica e non solo in rapporto a questi episodi, quanto, soprattutto, in relazione alla gestazione di Isabella. Si può infatti ipotizzare che Verga, mescolando riferimenti del 1820 con dati del 1821, non si sia reso conto di dilatare o di comprimere anche il tempo della *fabula*, prolungando o accorciando al di là di qualunque limite di verisimiglianza, la durata della gravidanza di Bianca.

<sup>8</sup> Traggio le notizie storiche a cui faccio riferimento soprattutto da G. CANDELORO, *Storia dell'Italia moderna*, voll. II° e III°, Milano, Feltrinelli, rispettivamente 1962 e 1966.

<sup>9</sup> «La Carboneria, capite!... Anche qui hanno portato questa bella novità! Posso parlare giacchè non l'ho avuta sotto il suggello della confessione. Abbiamo la setta anche qui!».

«Dicono che vi è pure il figlio del Re, nientemeno! il Duca di Calabria. Don Gesualdo, ch'era stato ad ascoltare con tanto d'occhi aperti, scappò a dire: — s'è così... ci sto anch'io! non cerco altro!...».

«Voi dovrete farne una!... — interruppe don Gesualdo. — Parlare con chi ha

lento che, invece, assunse la rivoluzione popolare a Palermo dove fu gestita dagli artigiani e dagli operai senza nessun appoggio da parte della borghesia e che si concluse, infatti, il 17 luglio con la sconfitta dell'ala moderata e conservatrice del partito indipendentista e l'uccisione di due suoi prestigiosi rappresentanti: il principe di Aci e il principe della Cattolica, figure di spicco del movimento costituzionale del 1812<sup>10</sup>; infine l'esito contraddittorio di quella rivolta sancita da un'alleanza tra maestranze e nobiltà che portò alla costituzione di una Giunta di Governo presieduta dal cardinale filoborbonico Pietro Gravina.

I riscontri precisi non mancano neppure per la rivoluzione del 1848, di cui Verga dovette tener presenti soprattutto due dati di fatto: il carattere popolare, ma istintivo, della rivolta che, nei primi giorni (12 e 13 gennaio), fu gestita da squadre di ribelli rafforzate da bande di contadini scese dai paesi vicini, mentre aristocrazia e borghesia stavano a guardare; la svolta unitaria che ad essa fu impressa, invece, dalla costituzione dei Comitati, alla cui direzione furono invitati tutti i maggiorenti della città, anche quelli che, fino allora, avevano mostrato una certa diffidenza nei confronti del movimento insurrezionale e che trasformò la rivoluzione palermitana in un movimento unitario di lotta contro il governo borbonico a cui aderirono tutte le componenti della classe dirigente, e che sanzionò di conseguenza, anche questa volta, l'alleanza tra borghesia liberale e nobiltà d'origine feudale a danno ancora una volta dei contadini. Un'alleanza adombrata con grande finezza in quell'aria di festa che al narratore sembra caratterizzare la vita del paese nei giorni della rivoluzione,

le mani in questa faccenda, e dire che vogliamo esserci anche noi.

— Eh? Che dite?... un sacerdote! — Lasciate stare, canonico!... Poi se vi è il figlio del Re, potete esserci anche voi! — Caspita! Al figlio del Re non gliela tagliano la testa, se mai! ».

(G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, Edizione critica a cura di Carla Riccardi, Fondazione Arnaldo e Alberto Mondadori, Milano, Il Saggiatore, 1979, pp. 183-185). Si tratta di un particolare che, proprio perché riferito dal canonico Lupi e utilizzato da Gesualdo a sostegno delle proprie tresche politiche, assume una connotazione ironica che lascia intravedere in controluce il sarcasmo dell'autore.

<sup>10</sup> « Il notaro la pigliava allegramente. Narrava che a Palermo avevano fatto il pasticcio; avevano ammazzato il principe di Aci e s'erano impadroniti di Castellamare: — Chi comanda adesso è un prete, certo Ascenso! ». (G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 195). In questo caso l'allusione ai tragici fatti storici, commentata allegramente dal notaro Neri, meschino rappresentante di una borghesia rivoluzionaria solo a parole, denuncia per antitesi la riprovazione morale che Verga doveva sentire nei confronti di quelle azioni.

passato il primo sbigottimento, quando nobili e plebei sembravano diventati tutti una famiglia<sup>11</sup>.

Ma nonostante la precisione con cui Verga rivela di essersi documentato, quei dati storici — occultati ad arte, abbassati, per lo più, secondo il canone dell'impersonalità (un principio, detto per inciso, tutt'altro che inattivo nel romanzo) al livello della mentalità, del grado di coscienza politica e dell'effettivo interesse che per quei fatti i protagonisti potevano avere e ridotti, di conseguenza, alla dimensione più familiare delle reazioni che essi suscitano sul piano dei rapporti di potere interni al paese — giocano, nel romanzo, un ruolo analogo a quello della documentazione naturalistica.

Essi fanno parte, cioè, di quel materiale preparatorio che il romanziere naturalista deve necessariamente raccogliere, ma che è libero poi di utilizzare solo per quegli aspetti che gli servono per caratterizzare meglio ambienti e personaggi e per definire, di questi ultimi, mentalità, carattere e psicologia.

L'assimilazione della storia, delle sue leggi, nella struttura narrativa di un romanzo naturalista ha poco a che fare infatti con la fedeltà ai fatti storici concreti. Ciò che conta è, invece, il quadro concettuale in cui quei dati vengono immessi, assumendo un significato e una funzione generalizzanti. Per il *Mastro-don Gesualdo* quel quadro è rappresentato dalle tensioni e dai progetti di sopraffazione che l'ipotesi di una rivoluzione scatena nella società di Vizzini e che mettono a nudo, a loro volta, il meccanismo spietato della lotta per la vita in cui ciascuno, scoprendo la belva che è in lui, si rivela pronto ad aggredire ed ingannare i suoi rivali. La logica della storia viene così tradotta in quella darwiniana, mentre i personaggi del romanzo divengono attori di uno scontro sociale che supera la dimensione con-

<sup>11</sup> « 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 armacollo. Don Nicolino Margarone s'era fatto capitano cogli speroni e il berretto gallonato. Donna Agrippina Macri preparava filacce e parlava d'andare al campo, appena cominciava la guerra. La signora Capitana, raccoglieva per la compera dei fucili, vestita di tre colori, il casacchino rosso, la gonnella bianca, e un cappellino calabrese colle penne verdi ch'era un amore. Le altre dame ogni giorno portavano sassi alle barricate, fuori porta, coi canestrini ornati di nastri e la musica avanti. Sembrava una festa, mattina e sera, con tutte quelle bandiere, quella folla per le strade, quelle grida di viva e abbasso, ogni momento, lo scampanio, la banda che suonava, la luminaria più tardi » (G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, cit., pp. 409-410).

tingente di quei fatti, per assumere valore di leggi significative dell'agire umano nel mondo moderno.

È significativo, a questo proposito, che il primo accenno alla Rivoluzione di Palermo sia messo in bocca al canonico Lupi<sup>12</sup>, l'anima nera di tutte le tresche e gli inganni che si ordiscono in paese. Personaggio in qualche modo filiato dal Reverendo delle *Rusticane*, egli assomma su di sè i vizi più abietti della categoria dei parassiti sociali. Canonico senza diritto di confessione, amministratore disonesto per conto di opere pie, prestando ad usura i denari della Confraternita e mettendo a frutto, oltre che un'intelligenza priva di scrupoli, una sordida attività di mediatore, è riuscito a conquistare un posto di primo piano nella gestione del potere. Tipico rappresentante di un ceto arricchitosi con il ricatto e la piaggeria, avverte immediatamente l'insidia che quella rivoluzione rappresenta per i suoi privilegi e, con buon fiuto, individua nei villani « gli affamati, i nullatenenti »<sup>13</sup>, nelle classi contadine, cioè, i propri nemici di classe.

Non è un caso, neppure, che l'aspetto più concreto e temibile di quella rivoluzione gli si presenti, in un primo momento, con i panni della Carboneria in cui vede profilarsi l'alleanza tra borghesia e ceti popolari « pesci grossi e minutaglia tutti insieme »<sup>14</sup>, da cui teme l'attacco a quelle antiche strutture di potere grazie a cui potevano prosperare vecchie e nuove forme di parassitismo economico.

Ma se il canonico Lupi coglie, dal suo punto di vista, il rischio, almeno potenziale, di trasformazione sociale che la rivoluzione portava con sè, è Gesualdo ad intuire quale corso avrebbero potuto prendere quegli avvenimenti. È sintomatico che spetti a lui, l'unico che sembra sapere veramente come va il mondo, perché del mondo moderno ha capito e interiorizzato pienamente le regole di fondo, intravedere le possibilità di strumentalizzazione che la stessa rivoluzione offre.

Nel programma che espone all'allibito canonico ci sono, infatti, elencate, tutte le manovre fraudolente (rese topiche dall'accumulo di citazioni proverbiali) con cui cavalcare vittoriosamente la tigre della rivoluzione: da un lato ammansire i villani, troppo ingenui per risul-

<sup>12</sup> « — Che paura ho per... mio!... Non sapete che a Palermo hanno fatto la rivoluzione » (G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 183).

<sup>13</sup> G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 184.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

tare pericolosi, dall'altra allearsi con i loro rappresentanti e, soprattutto, con la borghesia professionistica per penetrare nella loro roccaforte e utilizzare a proprio esclusivo vantaggio la battaglia borghese contro il potere baronale<sup>15</sup>.

Eppure al lettore borghese, al suo punto d'osservazione esterno al testo, ma implicito nella sua logica, quel progetto doveva apparire una vera e propria truffa ai danni del progresso. Ma gli doveva apparire altrettanto evidente che, per far andare le cose diversamente, ci sarebbe voluta una classe borghese ben più motivata e consapevole di quella di Vizzini. Quel ceto, non diversamente che ne *I Malavoglia*, è rappresentato, infatti, nel romanzo, da tre figure di professionisti borghesi ben poco ideali: il notaio Neri, funzionario al servizio del potere; il dottor Tavuso, un medico pavido ed esoso che trascura il proprio mestiere per sedere in cattedra tutto il giorno nella farmacia dell'amico; quest'ultimo, Bomma, il farmacista, che passa il suo tempo a pestare nel mortaio e a predicare, in un circolo di perdigiorno, parole d'ordine rivoluzionarie. In queste figure l'adesione alla causa rivoluzionaria si esaurisce, infatti, in un protervo atteggiamento giacobino fatto essenzialmente di propaganda parolaia e destinato, dunque, anch'esso, a squagliarsi miseramente di fronte alla paura di perdere i propri privilegi. Se nella sarcastica ironia da cui sono colpiti questi personaggi è possibile cogliere un'eco del giudizio verghiano, è vero, però, che nella logica testuale essa è il prodotto di una interferenza molto sottile tra il punto di vista del narratore impersonale e quello, invece, (ad esso spesso artatamente sovrapposto, soprattutto negli episodi delle rivoluzioni) del fazioso e pettegolo commento popolare, voce di una maggioranza anonima che si schiera sempre dalla parte del più forte e che sa che da quella rivoluzione non usciranno vincitori nè i borghesi nè tanto meno i villani. Non è un caso che a questi ultimi lo schema strutturale del romanzo non conceda nè spazio politico, nè voce per rivendicare i propri diritti, ma solo una presenza muta che si esprime, tutt'al più, in un brontolio minaccioso e in un ondeggiare cupo.

<sup>15</sup> « E spiegò meglio la sua idea: cavar le castagne dal fuoco con le zampe del gatto; tirar l'acqua al suo mulino, e se capitava d'acchiappare anche il mestolo un quarto d'ora, e di dare il gambetto a tutti quei pezzi grossi che non era riuscito ad ingraziarsi neppure sposando una di loro, senza dote e senza nulla, tanto meglio »... (G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, cit., pp. 184-185).

Di quella prima battaglia 'borghese' il vero vincitore risulta, paradossalmente, proprio il barone Zacco, colui cioè che, avendo in affitto da quarant'anni le terre del Comune, avrebbe dovuto essere la prima vittima della congiura carbonara e che, invece, grazie alla sua adesione ad essa, sventa, almeno in parte, la manovra di Gesualdo, conservando rendite e privilegi feudali.

Il romanzo insegna infatti che se i baroni si adattano a dividere il potere con i vari Gesualdi di ieri e di oggi, se sono disposti anche a misurarsi sul loro stesso terreno economico (quello degli appalti, per esempio, come si deduce dalla notizia che il baronello Rubiera nel 1848 è diventato appaltatore in proprio)<sup>16</sup> essi, però, alla gestione del potere non intendono rinunciare e per difendere questo diritto atavico sono disposti anche all'assassinio. Con l'uccisione di Nanni l'orbo siamo ormai in una fase storica diversa del romanzo, alle prese con la seconda rivoluzione borghese, eppure i due episodi risultano strettamente collegati, tanto che gli avvenimenti della rivoluzione del '48 sembrano, da un certo punto di vista, destinati a rivelare le conseguenze fatali di quelle scelte lontane, le contraddizioni di quel progetto ambiguo con cui Gesualdo sperava d'acchiappare il mestolo e dare il gambetto a tutti quei pezzi grossi. E certo non è un caso che la narrazione risulti distribuita e concentrata in due grandi blocchi complementari che ruotano intorno ai fatti delle rivoluzioni borghesi indubbiamente determinanti, come abbiamo visto, per il significato del romanzo.

Quello schema risulta infatti lo strumento più idoneo a sottolineare le grandi linee di un'evoluzione paradigmatica: negli anni '20 cioè l'ascesa di Mastro-don Gesualdo (metafora dunque dell'ascesa della borghesia), un'ascesa caratterizzata in un primo momento da una totale dedizione al lavoro che è tutt'uno con la resistenza alla fatica e lo sprezzo per i sacrifici personali, ma destinata a perdere progressivamente questi caratteri *eroici*, mano a mano che Gesualdo fa proprie le logiche speculative dell'arricchimento parassitario, imbrici-

<sup>16</sup> « — Volete ridere adesso? Il cugino Rubiera dirà all'asta per gli altri due tronchi di strada!... Sissignore! quella bestia!... Eh? eh? che ne dite?... Lui che non ha potuto pagarvi ancora i denari della prima donna? ».

« E sapete chi compare all'asta, eh? volete saperlo?... Canali, figuratevi!... Canali che fa l'appaltatore in società col barone Rubiera!... Ora s'è svegliata in tutti quanti la fame del guadagno!... Eh?... Non avevo ragione di dire?... Non ridete?... ».  
(G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, cit., pp. 370-371).

gliata, infine, dall'alleanza con la nobiltà feudale con cui Gesualdo è costretto a venire a patti per poter accedere a quelle ghiotte fonti di reddito che essa difende gelosamente; nel 1848 la sua inarrestabile decadenza, vittima di quelle stesse alleanze e di quei giochi di potere che credeva di poter dominare, ma vittima forse anche dei primi dubbi sul senso di quella vita in cui, per non farsi travolgere, bisognava essere sempre in lotta con tutti. A dividere questi due episodi, vero e proprio spartiacque della parabola, l'episodio del colera che, anche cronologicamente, si colloca in un periodo intermedio, dove il conflitto tra interessi e sentimenti sembra investire lo stesso protagonista, problematizzandone la figura e preparando in qualche modo il suo declino.

A capire come vanno le cose, a prendere le redini della situazione, troviamo ora nel 1848 il canonico Lupi, indubbiamente l'esponente più spregevole dei nuovi ceti borghesi: sua la trovata — come intuisce Gesualdo — di anticipare il denaro necessario ad acquistare le terre del comune a gente fidata « che non sa cosa farsene della terra e non ne caverà neppure i denari del censo »<sup>17</sup> per riprendersi così in capo ad un anno tutte le terre del comune; sua la capacità camaleontica di mettersi a capo della rivoluzione perché tutto cambi senza che nulla cambi.

E a dividersi le spoglie del bottino rimangono sempre gli stessi: i Zacco, i Rubiera. Gesualdo è passato come una meteora in quel mondo, colpevole, forse, agli occhi di Verga, di non aver saputo trasformare in un'occasione di autentico progresso le potenzialità implicite nell'ascesa borghese.

Eppure un'evoluzione nelle condizioni sociali rispetto alla situazione iniziale è avvenuta, solo che il significato di quell'evoluzione sembra confermare il carattere circolare del processo storico. Alla decadenza dei Trao, cui corrisponde l'ascesa di nuove classi sociali, si contrappone alla fine del romanzo la loro rinascita, se è proprio una Trao grazie alle ricchezze di Gesualdo a riprendere il proprio posto di prima fila in quel mondo.

È indubbiamente una lezione amara, il cui fascino, ma soprattutto il cui contributo critico, sono strettamente legati ai processi di strutturazione del romanzo: una struttura in cui il sistema dei per-

<sup>17</sup> G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 380.

sonaggi, le logiche oppostive che ne governano i rapporti, la concentrazione degli avvenimenti intorno a situazioni capaci di evidenziare caratteri e prospettive di quei rapporti, riescono ad oggettivare un processo storico-sociale in cui è possibile ritrovare sia il riflesso della storia sia quello della sua lezione esistenziale.

PAOLO MARIO SIPALA

## IL PESCO E L'ULIVO: LE TRAO IN CASA MOTTA

La contrapposizione interna al romanzo tra casa Trao e casa Motta è costruita figurativamente sin dalle prime pagine: in occasione dell'incendio nel cadente palazzo patrizio, si scopre che contro il muro della casa accanto, che è quella del « vicino Motta », è accatastata legna grossa (« assi d'impalcati, correntoni fradici, una trave di palmento che non si era mai potuta vendere »)<sup>1</sup> che Don Gesualdo vorrebbe buttar fuori dal cortile per evitare la propagazione del fuoco, il che spiega anche il suo particolare prodigarsi per spegnere le fiamme.

Contiguità e opposizione costituiscono l'asse lungo il quale si trovano disposte le ricorrenze tematiche del rapporto tra le due famiglie. Per Bianca Trao la notte del fuoco è la notte del disonore, quella in cui si rivela al fratello Diego e alla gente la sua relazione carnale con il cugino, baronello Rubiera. Dalla casa (e dall'episodio) esce mortificata per assistere alla processione del Santo da un balcone secondario del palazzo Sganci: « colle spalle un po' curve, il busto magro e piatto, i capelli lisci, il viso smunto e dilavato, vestita di lanetta in mezzo a tutto il parentado in gala »<sup>2</sup>. Resterà fissata in questo identikit psico-fisico e specialmente nel suo vestito di lanetta (citato tre volte) per tutta la durata del ricevimento che nei progetti matrimoniali previsti per lei da parenti pietosi e da interessati amici di Mastro-don Gesualdo doveva essere l'occasione di un primo accostamento tra i due 'promessi sposi'. Solo il marchese Limòli può commentare la timida apparizione della figurina, « bella », nonostante tutto, con un riscontro genealogico: « è di buona razza »<sup>3</sup>.

S'introduce, così, una connotazione fondamentale, destinata a

<sup>1</sup> G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, edizione critica a c. di C. Riccardi, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Il Saggiatore, 1979, p. 6.

<sup>2</sup> Ivi, p. 37.

condizionare il destino dei due personaggi. Nel romanzo verista, com'è noto, — secondo lo schema dei principi di Ippolito Taine — la *race* è il primo degli elementi strutturali del sistema che si produce con l'apporto del *milieu* e del *moment*. « Ce qu'on appelle la *race*, ce sont ces dispositions innées et héréditaires que l'homme apporte avec lui à la lumière, et qui ordinairement sont jointes à des différences marquées dans le tempérament et dans la structure du corps »<sup>4</sup>.

L'elemento razziale è costantemente ribadito da Verga nella fisiognomica del personaggio: « il viso dilavato e magro dei Trao »<sup>5</sup>, il « profilo angoloso dei Trao »<sup>6</sup>, il viso stralunato dei Trao »<sup>7</sup>. Esso sarà scoperto più tardi da Don Gesualdo anche nella trasmissione di una patologia ereditaria, il torpore mentale dell'ebetismo (« diventano tutti così nella sua famiglia »)<sup>8</sup> ed infine nella sintomatologia della tisi.

Non per queste ragioni, ma per le resistenti motivazioni di casta il matrimonio tra i due viene percepito dai contraenti e clamorosamente dichiarato dalle rispettive parentele come un'operazione innaturale. Una Trao che sposa mastro-don Gesualdo « scende tanto in basso » da far male allo stomaco del cavaliere Peperito e che il mastro voglia salire tanto in alto da sposare una Trao è cosa che lascia attonito don Diego, il quale preferisce ancora aggrapparsi al « grand'albero genealogico » conservato come una reliquia tra le carte gialle e polverose della lite storica con il Re di Spagna<sup>9</sup>. Tuttavia, il matrimonio si compie in stato di necessità per Bianca; per ragioni di opportunità per Gesualdo il quale conta così di stabilire un'alleanza tattica con l'aristocrazia paesana, tradizionalmente detentrica del potere economico costituito dalla rendita fondiaria; ma, anche quando per la non-festosa cerimonia del sì nuziale, ha lasciato l'abito di lanetta per un vestito candido e spumante, Bianca sembra « un'estranea » in quel lusso ed un'estranea si sentirà alcuni mesi dopo, nella vecchia famiglia, accorrendo al capezzale di Don Diego: fragile nel suo destino, sullo spartiacque tra due case, Bianca vivrà in una permanente crisi di identità.

<sup>3</sup> Ivi, p. 49.

<sup>4</sup> I. TAINE, *Histoire de la littérature anglaise*, Paris, Hachette, 1893<sup>2</sup>, p. XXII.

<sup>5</sup> G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 50.

<sup>6</sup> Ivi, p. 140.

<sup>7</sup> Ivi, p. 334.

<sup>8</sup> Ivi, p. 330.

<sup>9</sup> Ivi, p. 42 e p. 133.

Nell'intimità della prima notte, l'emozione erotica, che fa tremare le mani grosse di Gesualdo tra i capelli fini di lei, che accende il suo sguardo sugli omeri candidi, sulla peluria dorata della schiena, sulle cicatrici del vaccino sulle braccia, si spegne subito: « e come le sollevava il capo dolcemente si sentì cascare le braccia »<sup>10</sup>, tanto il viso di lei era contratto e bagnato di lacrime. Eppure il muratore arricchito si accostava con insolita tenerezza; le sue mani mangiate dalla calcina avrebbero voluto stringere quelle mani gracili « un po' sciupacchiate alle estremità di ragazza povera avvezza a far tutto in casa »; sentiva per lei la solidarietà umana e il rispetto per chi — come lui stesso — aveva conosciuto gli stenti della vita e le fatiche del lavoro umile. Ma non riesce a spezzare la barriera dell'incomunicabilità del sangue. Lo aveva ammonito la zia Cirmena: « Siamo fatti di un'altra pasta... tutta la famiglia »<sup>11</sup>.

Se riflettiamo per un momento sulla semiotica del corpo, possiamo osservare che Gesualdo legge nel corpo di Bianca i segni della fatica e della povertà (le spalle curve, i capelli lisci, le mani sciupacchiate) e i segni del desiderio (la pelurie in fondo alle vertebre, gli omeri candidi). De Roberto, poco dopo, leggerà nel corpo femminile (con poche eccezioni) i segni della deformità e della patologia ginecologica; Capuana l'anomalia neuro-fisiologica tra *Ribrezzo* e *Profumo*. Secondo Rodolphe Gasché, « le corps-écrit c'est un métaphorique, l'ensemble métaphorique des transformations qui s'accomplissent dans un organisme et l'ensemble des transformations des métaphores qui constituent un corps »<sup>12</sup>.

Nelle figure femminili che noi citiamo, Verga ha insistito sulla continuità di alcuni caratteri psico-fisici, per sottolineare la semiotica della razza. La ragione del sangue era iscritta nel motto araldico della famiglia: « virtutem a sanguine traho »<sup>13</sup>. La nascita di Isabellina, concepita dal rapporto pre-matrimoniale di Bianca con il baronello, viene salutata come una rinascita della casa Trao. « Eccovi Isabella Trao », grida la zia Sganci. « Motta e Trao! Isabella Motta e Trao! — corresse il marchese. Zacco soggiunse che era un innesto »<sup>14</sup>.

<sup>10</sup> Ivi, p. 161.

<sup>11</sup> Ivi, p. 157.

<sup>12</sup> R. GASCHÉ, *Ecco homo ou du corps écrit*, Centro internazionale di Semiotica e di Linguistica, Urbino, 1976, p. 13.

<sup>13</sup> G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 133.

<sup>14</sup> Ivi, p. 254.

Nella metafora mutuata dalla società agricola in cui i personaggi vivono, il rapporto tra le due famiglie è concepito come una operazione di fisiologia vegetale; innesto — secondo il recente DIR — è « tecnica antichissima consistente nel trapiantare su una pianta legnosa e ben radicata al suolo una parte prelevata da un'altra della stessa specie o di specie affine, praticata sia per diffondere varietà di difficile riproduzione, sia per rinvigorire varietà deboli, sia per ottenere qualità più pregiate di frutti ». La prima ipotesi sembra privilegiata nell'ottica aristocratica del marchese. La terza era, invece, nel programma di don Gesualdo. Però in un bilancio tutto privato dell'esperienza matrimoniale a cinque anni quasi dalla nascita della bambina, il protagonista del romanzo riconosce che è stato un « affare sbagliato », che quel matrimonio non gli ha dato nulla: né la dote (e ciò era noto), né il figlio maschio (che era atteso), né l'aiuto del parentado (che era previsto) e neppure un momento di tenerezza, di abbandono amoroso: « Bianca non ci aveva colpa. Era il sangue della razza che si rifiutava. Le pesche non si innestano sull'ulivo »<sup>15</sup>. All'occhio esperto del proprietario terriero che egli è diventato si spiega — con la fatalità di un errore tecnico — l'impossibilità dell'innesto tra piante di specie non affine.

Isabellina (che non somiglia a Ninì Rubiera come insinuano i maligni) risulta essere « tale e quale sua madre »: in collegio il dispendio di mezzi e privilegi con cui Gesualdo la vuole spingere avanti a tutte le altre fanciulle più nobili e meno ricche, contribuisce non ad avvicinarla ma ad allontanarla da lui: « Io son figlia della Trao. Io mi chiamo Isabella Trao »<sup>16</sup>. È il disconoscimento superbo di una paternità amaramente cercata da Gesualdo, il quale ancora una volta può commentare senza astio: « Così il pescò non s'innesta all'ulivo »<sup>17</sup>, l'ulivo che egli è stato: forte, generoso, ben radicato al suolo.

Giovanni Verga, da personaggio verghiano egli stesso, assillato da preoccupazioni economiche, che si sente assediato da gente che vuole derubarlo dei suoi diritti d'autore, che soffre l'incubo delle malannate e dei limoni che non si vendono, è stato certo dalla parte

<sup>15</sup> Ivi, p. 274.

<sup>16</sup> Ivi, p. 279.

<sup>17</sup> Ivi, p. 278. Poco dopo aggiunge: « Isabella s'era fatta una bella fanciulla, un pò gracile ancora, pallidina, ma con una grazia naturale in tutta la personcina gentile, la carnagione delicata e il profilo aquilino dei Trao; un fiore di un'altra pianta, in poche parole ». (Ivi, p. 285).

di Don Gesualdo, sia nel rappresentarlo nell'epos di un costruttore di ricchezza, vincitore sulla congiura degli interessi, sia nel compiangerlo come vinto nel circolo domestico degli affetti. Tuttavia egli non assume nei confronti di eroine non positive come le donne Trao, Bianca e Isabella, un atteggiamento critico, una posizione di rigetto come farà Federico De Roberto erede e continuatore del ciclo.

Il romanziere verista, mentre schernisce il falso romanticismo delle « canzonette », le poesie di Corradino La Gurna, cacciatore di dote, comprende ed esprime il sentimento lirico delle due donne: immerge nel pathos leopardiano di una sera del dì di festa il commiato tra Bianca e Ninì che avrebbe voluto essere nel cuore della giovane l'estremo tentativo di un recupero stabile, nuziale della loro storia d'amore e invece: « la notte si portava via gli ultimi rumori della festa, l'ultima luce, l'ultima speranza... »<sup>18</sup>, descrive in due pagine lo stato d'animo romantico in cui nasce l'idillio di Isabella: l'inquietezza, l'uggia della casa di campagna assediata dalla paura del colera; la malinconia dolce, il desiderio vago di cose ignote che precludono alla scoperta dell'amore: « Penetrava in lei il senso delle cose, la tristezza della sorgente, che stillava a goccia a goccia attraverso le foglie del capelvenere, lo sgomento delle solitudini perdute lontano per la campagna, la desolazione delle forre dove non poteva giungere il raggio della luna, la festa delle rocce che s'orlavano d'argento... »<sup>19</sup>.

Gli eventi, però, consumano rapidamente questa delicata disponibilità sentimentale. Come si legge nei profili dei personaggi predisposti da Verga per la *Duchessa di Leyra*,

Isabella Motta Trao, nata nel 1819, nel 1837 [è l'anno del colera] s'innamora del cugino Corrado La Gurna e fugge con lui nel 1838. Nel maggio del 1838 sposa, costretta e riluttante, sebbene affascinata dalle lusinghe della vanità, Don Alvaro Filippo Maria Ferdinando Gargantas duca di Leyra. Sei mesi dopo (novembre del 1838) nella sua villa di Carini nasce da lei un bambino, frutto dei suoi amori col cugino La Gurna, che vien messo nasco-stamente alla Ruota di Palermo e cresce sotto il nome di Scipione. Ella è come un'intrusa nella società palermitana, ove pure ha le sue relazioni e le sue parentele. — Puntigliosa, altera, di un'estrema sensibilità affettiva e di orgoglio...<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> Ivi, p. 67.

<sup>19</sup> Ivi, p. 305.

<sup>20</sup> F. DE ROBERTO, *Casa Verga e altri scritti verghiani*, a c. di C. Musumarra, Firenze, Le Monnier, 1964, p. 220.

Per farne l'antefatto del futuro romanzo, Verga ha ricostruito nel suo schema la storia di Isabella raccontata nell'ultima parte del *Mastro-don Gesualdo*, parallelamente alla storia di Bianca.

Perché la madre non blocca sul nascere il romanzetto amoroso di Isabella e Corrado? Perché trasgredisce alle raccomandazioni severe di Gesualdo? È soltanto per « l'intermittenza dolorosa della ragione annebbiata »<sup>21</sup>, per quella linea ereditaria della malattia mentale oppure perché partecipa al sentimento della figlia, trasferendo in lei, rivivendo in lei la pagina romantica del proprio passato?

Quest'ultima ipotesi è avvalorata dal commento della solita Cirmena alle nozze di Isabella con il duca di Leyra: « Come sua madre!... Vedrete che sarà fortunata perché è figlia di sua madre »<sup>22</sup>. 'Fortuna' in senso allusivo e sarcastico perché tale non era considerata dalla fanciulla la rinuncia all'amore di Corradino per il quale spedisce contemporaneamente una lettera d'addio più eloquente ma non meno disperata del commiato silenzioso di Bianca da Ninì Rubiera. Don Gesualdo deve riparare anche allo scandalo nella villa di Carini e « placare il signor genero a furia di denari »<sup>23</sup>.

La famiglia Trao si estingue per esaurimento con la morte di Bianca. Ma quando anch'egli è alla fine, in un estremo colloquio testamentario con la figlia, « avrebbe voluto aprirle il cuore come al confessore e leggere nel suo. Ma ella chinava il capo, tirandosi indietro, colla ruga ostinata dei Trao fra le ciglia, 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 altro »<sup>24</sup>.

Risorge l'opposizione dura, incolmabile Motta/Trao, in una simmetria compositiva esemplare. Ancora una volta, in uno degli ultimi giorni di vita, come nella prima notte di nozze, a Don Gesualdo cascano le braccia, sulla barriera naturalistica della razza: « Così il pescò non s'innesta all'ulivo ».

<sup>21</sup> G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 315.

<sup>22</sup> Ivi, p. 361.

<sup>23</sup> Ivi, p. 365.

<sup>24</sup> Ivi, p. 468.

MARIO TROPEA

*MASTRO-DON GESUALDO* ROMANZO 'FAMIGLIARE'  
O ROMANZO DI 'PADRI E FIGLI'  
FRA TRAGEDIA E PARODIA

Ci sembra che la definizione di *Mastro-don Gesualdo* come « romanzo della roba », la più nota nell'ambito della critica, oltre che nell'opinione media dei lettori — che rimane comunque ampiamente condividibile — non esaurisca del tutto la complessità dei motivi che dovettero essere nelle intenzioni di Verga, e che risultano poi anche, obiettivamente, nell'opera realizzata.

L'ampiezza dei temi nel romanzo, e l'intrecciarsi di essi lungo la trama della vicenda; la stessa struttura in quattro parti lungo un percorso temporale che abbraccia un arco di per lo meno trent'anni; lo svilupparsi della storia di ascesa e caduta del protagonista che implica un intreccio di relazioni anche affettive e psicologiche e di conflitto con gli altri personaggi (Bianca, Isabella, Diodata, il padre mastro Nunzio: storia, questa, vista anche *à rebours*, per es. nei capp. IV e V, in cui è lueggiata la formazione del ragazzo o la emancipazione e la dura lotta che conferma il carattere del protagonista quale lo troviamo nel pieno dell'azione) compongono un quadro molto più ampio e più mediato, più ricco, di quanto non possa far pensare la riduzione a un unico motivo economico cui è stato prevalentemente addotto l'interesse (e l'ispirazione) del *Mastro-don Gesualdo*.

Pertanto conviene sottolineare, con le parole dell'autore, quella maggiore complicazione nel « meccanismo delle passioni » quando « il disegno » comincia « a farsi più ampio e più variato » che lo stesso Verga indicava sinteticamente a introduzione del ciclo<sup>1</sup> delineandone la gradualità e la complessità man mano che se ne ampliava l'orizzonte; e collocare più decisamente *Mastro-don Gesualdo*, al di

<sup>1</sup> Si veda l'Introduzione ai *Malavoglia*: «...La ricerca diviene avidità di ricchezze, e si incarnerà in un tipo borghese, *Mastro-don Gesualdo* [...] del quale i colori cominceranno ad essere più vivaci, e il disegno a farsi più ampio e più variato ».

lità di quell'*unicum* linguistico-compositivo che, comparativamente, risultano essere *I Malavoglia*, nell'ambito del romanzo europeo di quegli anni, cui appunto questo romanzo del Verga può più convenientemente essere accostato.

In questa prospettiva il *Mastro-don Gesualdo* può interpretarsi anche, in verità, come una cospicua elaborazione di « romanzo familiare », una 'saga' vera e propria come i grandi romanzi dell'Ottocento, al cui modello l'opera di Verga non poteva non ispirarsi originalmente la sua parte, pur nella spiccata angolazione paesana che la caratterizza, e nella accentuazione su un personaggio protagonista come don Gesualdo, con la forte autonomia, quindi, che l'autore seppe dare a questo schema nello sviluppo del suo romanzo.

La stessa impostazione ciclica dei romanzi che Verga prospettava, dai *Malavoglia* a *Mastro-don Gesualdo*, e che doveva continuare, come si sa, con gli sviluppi della *Duchessa di Leyra*, *L'uomo di lusso*, *L'onorevole Scipioni*, sulla base di una continuità di vincoli famigliari e discendenze, e sul modello, sempre chiamato in causa, dei cicli zoliani, col progressivo degradarsi e commischinarsi di legami collaterali e di sviluppi, inquadra in questa prospettiva anche il romanzo verghiano che ci interessa.

L'ottica in cui Verga compone il suo ciclo dipende dalla prospettiva; e dentro questa vanno considerate le vicende famigliari dei *Malavoglia* e del *Mastro-don Gesualdo*, anche se lo sviluppo del ciclo si fermò, come è noto, a questo secondo romanzo.

Del resto l'inizio del libro, con la scena dell'incendio che apre la vicenda, con don Diego che sorprende Bianca e Ninì Rubiera nel suo stesso palazzo, è la rappresentazione della dissoluzione di una famiglia, anche se dei resti di questa si tratta, ormai, e anche se Verga la colloca, con voluta teatralità e abbassamento parodico, in mezzo al vociare di una folla rustica indifferente o addirittura malignamente compiaciuta di questa catastrofe.

Nel cap. II, quello in cui don Diego si reca umiliato, e quasi di nascosto, dalla cugina Rubiera a riferirle del misfatto, e la trova indaffarata a vagliare il grano, a contrattare con Pirtuso, a badare ai suoi cento affari, è ancora il motivo della decadenza di un vecchio ordinamento (di cui peraltro rimangono ridicoli e malinconici vestigi ad attestare il fasto: il teatro a brandelli ora diventato magazzino, seggioloni sventrati, una portantina decrepita con lo stemma...) che

domina la scrittura dell'autore: la caduta di un vecchio mondo cui se ne sostituisce un altro che quello soppianta anche con gli intrecci e gli innesti di sangue.

« Così andavano in rovina le famiglie » dice la Rubiera alludendo a quei resti e mentre con la scopa si dà da fare, quasi simbolicamente, a separare grano da inutili mondiglie.

« Se non ci fossi stata io in casa dei Rubiera »; e si dà a rivendicare le sue origini contadine, suo padre e sua madre che hanno fatto la casa con le loro mani invece di distruggerla così che ora lì c'è la grazia di Dio invece di feste e di teatri<sup>2</sup>.

Ancora, nel cap. III, questo motivo di un vecchio mondo di feudalità decrepita e parodiata nei suoi stereotipi di comportamento e di grettezza quasi da *tic* e da maschera, su cui viene ad iscriversi la nuova forza e il nuovo interesse personificati dal protagonista don Gesualdo, è messo in scena nella grande sequenza del ricevimento in casa Sganci dove da una parte sta questa nobiltà decaduta e gretta di provincia (l'arciprete Bugno lucente di raso nero; donna Giuseppina Alosi; il marchese Limòli con la faccia e la parrucca del secolo scorso; tutto il casato dei Margarone, da donna Fifi a donna Bellonia soffocata in un busto di raso verde, pavonazza, sorridente)<sup>3</sup>, dall'altra don Gesualdo che fa proprio qui, si direbbe, il suo 'ingresso in società', come nelle grandi scene dei balli e dei 'debutti in società' tipici dei romanzi ottocenteschi ricordati, attorno a cui l'autore, come qui Verga, in misura parodiata e sarcastica, dato il contesto, fa ruotare i vari personaggi e il protagonista, presentandoli e mettendoli in azione quindi meglio nei loro intrecci di interesse e psicologici<sup>4</sup>.

Il romanzo di Verga vive su queste grandi scene e sequenze 'corali', per così dire, (quella dell'incendio nel I cap.; questa del ricevimento in casa Sganci nel cap. III; quella del matrimonio nel cap. VII, per limitarci alla prima parte)<sup>5</sup> intersecate da altre in cui la

<sup>2</sup> G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, ed. critica a c. di C. Riccardi, Milano, Mondadori, pp. 24-5.

<sup>3</sup> *Idem*, p. 36 e p. 45.

<sup>4</sup> « Mastro-don Gesualdo fece così il suo ingresso fra i pezzi grossi del paese, raso di fresco, vestito di panno fine... », ecc., in *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 36. Da *Guerra e pace* al *Gattopardo*, tanto per citare due estremi, la scena del ballo e della « presentazione in società » (si pensi per questo a don Calogero Sedàra che fa anche egli il suo ingresso nel salone delle feste vestito a nuovo) è un punto portante, per così dire, del romanzo tradizionale « storico », fino ai giorni nostri.

<sup>5</sup> Si pensi ancora alla scena dell'asta per le terre del comune; a quelle della

storia del protagonista si accampa invece a pieno titolo, in verticale, si direbbe, per tutto il corso dell'intero capitolo (per es. nel cap. IV e V che contengono una vera e propria 'vicenda di formazione' a ritroso del protagonista) secondo un modello che, al di là ormai dell'irripetibile struttura monotematica dei *Malavoglia*, si accostava, ancora una volta, ai grandi esempi di sviluppo narrativo europei dell'Ottocento.

Così, quindi, alla vicenda di degradazione e dissoluzione del vecchio mondo (che abbiamo visto, in apertura, nella fase di *acme* dell'incendio emblematico del palazzo, e poi nell'episodio della Rubiera e nella sequenza di casa Sganci che s'è detto) si connette, nel romanzo, la presentazione della progressiva elevazione e ascesa di mastro-don Gesualdo che su questa si innesta tramite il matrimonio con Bianca e la nascita dell'erede Isabella; vicenda 'storicamente' destinata a vincere come risulta nei fatti, ma segnata anch'essa, in termini personali e di destino familiare, al fallimento, per lo stesso contesto ibrido su cui si fonda, giacchè Gesualdo, nella sua ambizione di elevamento, abbandonando il suo *status*, contravviene alle sue radici etiche e di sangue, come più volte, nel corso del romanzo, gli rimprovera, con rancore, il padre mastro Nunzio, rimasto 'mastro' e non 'don', come caparbiamente tiene a precisare egli stesso al barone Zacco nel capitolo dell'asta delle terre del comune [cap. I, parte II] quando questi, per ingraziarselo momentaneamente, lo chiama appunto: « don Nunzio »<sup>6</sup>.

A guardar bene, è questa linea del matrimonio, nascita di Isabella, e morte di don Gesualdo (lontano dal suo mondo, a casa della figlia a Palermo) che costituisce, al fondo, la linea reale di sviluppo del romanzo, con la prevalenza drammatica e contenuta, al tempo stesso, della morte, poichè del romanzo tragico di una decadenza (di un ordine, di un uomo) da un lato, e di una ascesa (e fallimento) dall'altro si tratta, anche nella parabola del protagonista, appunto, l'« uomo nuovo » don Gesualdo, come si sa. Collateralmente la morte tocca l'aristocratico (seppur inselvaticito) don Diego [cap. III, parte II], Bianca [cap. II, parte IV], o il *rusticus* mastro Nunzio [cap. III, parte III], a non contare i morti per il colera

« rivoluzione »; della rappresentazione teatrale al paese; del battesimo di Isabella, ecc..., rispettivamente nel cap. I; II; IV; V della seconda parte.

<sup>6</sup> *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 172.

non considerabili nella vicenda familiare che ci interessa, ma pienamente ascrivibili alla cornice fatale e di miseria che aleggia sul *Mastro-don Gesualdo*.

Isabella nasce quando muore don Diego, e, con un altro *coup de théâtre* sintomatico di questo innesto familiare e 'storico' dei due mondi che si è detto, Verga la fa nascere nello stesso palazzo e, si direbbe, nella stessa stanza dove muore don Diego<sup>7</sup>; i capitoli del matrimonio di Gesualdo con Bianca [VII e ultimo della prima parte] e quello del battesimo di Isabella [V e ultimo della seconda parte], vengono ad essere quindi, a questo riguardo, 'strutturali' nella vicenda familiare del romanzo, tanto che sono posti sintomaticamente a chiusura delle parti stesse in cui si trovano.

Si può obiettare che, in un romanzo che abbraccia così vasto arco di anni, è naturale che ci siano nascite, matrimoni e morti; e si può rispondere che sono queste, appunto, di evoluzione, nascita e morte, in generale, le vicende canoniche della 'saga' e del processo di sviluppo e decadenza delle grandi famiglie e dell'affermazione e caduta del protagonista, dell' 'eroe', su cui si fonda lo svolgimento del grande romanzo ottocentesco sopra ricordato, e comunque punti di perno, per così dire, su cui poggia, nel caso, la trama originale del *Mastro-don Gesualdo*.

Se si pensa che Verga fa morire don Gesualdo non nella sua casa, o alla Canziria, o a Mangalavite, come potrebbe, ma dalla figlia, e senza che questa, alla fine, stia al suo capezzale, dopo una scena in cui i due, per l'ultima volta, tentano di accostarsi, di dire parole nella commozione affettiva del momento, e ancora una volta non si intendono, si rileverà subito quanta importanza abbia nel romanzo la vicenda familiare e il rapporto tra 'padri e figli' in questo secondo e ultimo volume del ciclo naturalistico di Verga.

C'è poi una doppia linea familiare che va rilevata nel *Mastro-don Gesualdo* e che si salda, come è logico, nella persona del protagonista: la linea dei rapporti tra don Gesualdo, Bianca e Isabella, principale, come si sa, ma più allotria, si direbbe, nonostante tutto (che prospetta, alla fine, col matrimonio di Isabella e il duca di Leyra, esiti mondani e di società della vicenda, i quali non furono mai scritti, almeno nella ampiezza che Verga si proponeva di svolgere nel suo

<sup>7</sup> Cfr. il cap. III della parte seconda.

ciclo) e che, assieme al fallimento dell'ambizione di don Gesualdo, connota, come si è detto, anche il dramma tragico di una paternità frustrata, di una non-continuità, di una mancanza di comunicazione con la figlia; e la linea rustica e 'naturale', per così dire, — secondaria ma non meno importante nel romanzo — dei rapporti tra Gesualdo e Diodata e i figli avuti da questa; linea cui si debbono alcuni dei momenti di alto *pathos* del libro (per es. il famoso 'idillio' alla Canziria, cap. IV, parte I, o l'addio di Gesualdo a Diodata sotto la pioggia quando lascia per sempre il paese, cap. IV, parte IV) e ugualmente drammatica, se vi si connette, per es., il rapporto continuamente contrastato e 'conflittuale' tra Gesualdo e mastro Nunzio che si protrae fino alla morte di questi nella terza parte e che ha un suo rilievo, come vedremo, nel corso della vicenda.

Non è che si voglia fare di *Mastro-don Gesualdo* un romanzo di paternità tradita *tout court* o un romanzo di 'padri e figli' innestato sullo schema del romanzo naturalista e degli interessi per l'accumulo della «roba»; ma non si può negare l'importanza che questo motivo conflittuale del rapporto di mentalità e di 'cultura' — ma ancor più di 'sangue' e di 'rango', di affetti e di passioni — visto come passaggio da un mondo ad un altro, ha nel romanzo; e questo considerato appunto nell'incontro che tale motivo ha nella persona del protagonista come nodo centrale della situazione (che egli sconta sulla sua pelle), e, strutturalmente, lungo tutto lo svolgimento della vicenda, la quale si sposta sempre più gradualmente, nella terza e quarta parte, per es., su Isabella quale frutto ibrido di questo incontro e sul suo rapporto di incomprendimento col padre; che sarà un motivo sempre più accentuato fino alla scena della morte da estraneo di don Gesualdo nel palazzo della figlia: una specie di vendetta del sangue, questa, come la si può considerare, e di nemesi, e un cruccio, per don Gesualdo, da portarsi dentro fino alla fine, che dà ragione, fra l'altro, di tutta la vicenda riguardante l'educazione nel collegio di Isabella, o della sua infatuazione e della fuga con Corrado La Gurna; parti piuttosto protrate nell'economia della vicenda, ma connesse peraltro a quella funzione ciclica di cui si diceva, che Verga forse già da allora aveva intenzione di sviluppare e riportare poi, col matrimonio di Isabella col duca di Leyra, al grande quadro dello studio delle passioni e dell'innalzamento da rustico a borghese e ad aristocratico, di cui il *Mastro-don Gesualdo* doveva essere una delle tappe.

Gli tornavano in mente le parole di suo padre, gli stessi rancori, le stesse gelosie [...]. Così aveva fatto lui con suo padre, così faceva sua figlia<sup>8</sup>

troviamo in un passo del cap. I della parte III in cui Gesualdo riflette sulla sua vicenda matrimoniale e sul destino della figlia, e che è ampiamente occupata, appunto, dalla storia di Isabella. Questa, cominciando a crescere, in collegio, avverte di essere figlia di un'altra pianta come non può non rilevare lo stesso Gesualdo (« il pesco non s'innesta all'ulivo »)<sup>9</sup>; la piccina diceva sempre: « Io son figlia della Trao. Io mi chiamo Isabella Trao »<sup>10</sup>.

Quando, già signorina, tornata al paese per il colera, il padre la porta a far visita a mastro Nunzio, è questi, d'altra parte, che si erge ancora una volta come coscienza implacata contro il figlio, rimproverandogli la sua ambizione e il suo cieco rinnegamento:

Ah! sei venuto a vedermi? Credevi che fossi morto? [...] Gli hai messo anche un bel nome; tua madre però si chiamava Rosaria! Lo sai?<sup>11</sup>.

Come in un vero e proprio 'romanzo familiare' c'è, nella vicenda del *Mastro-don Gesualdo*, il ricorso dalla figlia a Gesualdo e da questa al vecchio padre mastro Nunzio, talchè non sembra improprio riconsiderare tutta la trama del romanzo alla luce di questa lettura ciclica e familiare in cui la vicenda 'darwiniana' di innalzamento e accumulo della roba, che si iscrive dentro il mutare di stato di una società e di un mondo dallo stadio arcaico a quello borghese e 'moderno', passa anche attraverso il processo di una evoluzione generazionale e esistenziale, attraverso le leggi delle 'passioni' che fanno del *Mastro-don Gesualdo* un romanzo molto più complesso (per. es. nel motivo del rinnegamento delle proprie radici che comporta questa avanzata) di quanto non implicherebbe la sola linea economica tante volte perseguita dai critici.

Un rammarico, una colpa oscura involge infatti l'ascesa del protagonista per tutto il corso del romanzo, come una colpa atavica e

<sup>8</sup> P. 279.

<sup>9</sup> P. 278.

<sup>10</sup> P. 279, e, prima: « Era il sangue della razza che si rifiutava. Le pesche non s'innestano sull'olivo », p. 274.

<sup>11</sup> Pp. 290-1.

‘ biblica ’ che finirà poi per perderlo; e i due motivi fondamentali che lo percorrono: l’avanzata sociale e il tradimento delle proprie radici (rappresentato, da un lato, dalla figura emblematica del padre, dall’altro, in linea discendente, man mano che cresce, dalla figlia — « una Trao » come non si mancherà di sottolineare da più parti nel corso del romanzo —) mostrano così la loro connessione tragica nello sviluppo della vicenda.

Una istanza di ‘ parricidio ’ investe addirittura il *Mastro-don Gesualdo*, al di là della linea economica da sempre individuata come portante, elevandone il valore e la funzione a quel senso di fatalità alta e immutabile dentro cui la stessa parabola del protagonista viene a delinarsi come la vicenda ‘ epica ’ di un superuomo lottante contro le avversità naturali (l’incendio nel cap. I; l’inondazione e il crollo del ponte nel IV; le malannate, la pioggia e il solleone, ancora nel IV e V) contro la grettezza e l’ostilità dell’elemento sociale che lo circonda, e contro le sue stesse radici naturali e famigliari. (Aggiungendosi così quel senso archetipico e di fatalità ‘ edipica ’, per così dire, rilevato fin dai primi critici più attenti all’opera di Verga e che dà ragione del riferimento, anche, ai termini della tragedia greca, e della complessità drammatica di questo come del primo romanzo del ciclo dei « *Vinti* »).

La prima volta che Gesualdo si sente male e gli debbono cavare sangue è proprio quando sa del tradimento di sua figlia lì al collegio dove l’ha fatta rinchiudere ed è scappata con Corrado La Gurna:

Quell’assassino! quel briccone! In galera voglio farlo morire!... tutti e due!...<sup>12</sup>.

E quando si era trovato a vagheggiare sul futuro di lei, i termini erano stati ancora quelli di una sanguinità del possesso, per così dire, dentro la quale passa tutta la vicenda del protagonista:

Se ho fatto tanto per lei, voglio almeno sapere a chi lo dò il sangue mio. Adesso [...] è già nato chi deve godersi il frutto delle mie fatiche, senza dirmi neppure grazie...<sup>13</sup>.

Dove non si tratta solo del corrivo tema economico su cui si è

<sup>12</sup> P. 345.

<sup>13</sup> P. 285.

tanto insistito, quanto della felice sintesi con cui Verga riesce a suggerire (nell'ambivalenza della parola alludente alla figlia come alla roba [« il sangue mio »]) il legame coi vincoli conflittuali (in quella società come, in assoluto, dentro le leggi naturali che la regolano), dell'*auctoritas* paterna; che è motivo profondo nel romanzo fino alla fine. Tanto che il manifestarsi con evidenza carnale della terribile malattia che rode progressivamente la vitalità del protagonista<sup>41</sup> non è che la somatizzazione di questo cruccio che lo porterà a morire fra ricchezze estranee e presso una figlia commossa, ma attesa anch'essa a un'altra cura, la quale neppure riuscirà ad essergli accanto al momento della morte<sup>15</sup>.

E lui allora sentì di tornare Motta, com'essa era Trao, diffidente, ostile, di un'altra pasta. Allentò le braccia, e non aggiunse altro<sup>16</sup>.

La tragedia della paternità, che non tanto impropriamente (nei termini così diversi) può far accostare questa morte a quella di un altro eroe-vittima della paternità, Père Goriot, è anche tragedia di stati e generazioni diverse, oltre che di 'alienazione' (della « roba », capitalistica e affettiva); e per questo può chiamarsi in causa, sullo sfondo, anche un romanzo come *Padri e figli* di Turgheniev<sup>17</sup>. Ma nella peculiarità di questo mondo ancora in parte primitivo e 'naturale' di don Gesualdo, la sua tragedia non può non avere, anche, i connotati originari di una trasgressione: una catastrofe di chi ha varcato i limiti e per cui la morte, pur coi segni naturali dell'imbestiamento, e del ritorno alle radici, è punizione, non placamento.

E volse le spalle, tal quale suo padre, buon'anima. Appena fu solo cominciò a muggire come un bue, col naso al muro<sup>18</sup>.

<sup>14</sup> Non infrequenti gli accenni di don Gesualdo stesso a quel « cane » che lo morde dentro, ecc...

<sup>15</sup> Anche Papà Goriot di Balzac muore solitario, assistito da un estraneo quale, in fondo, è Rastignac, mentre le figlie, pur se diversamente, non son presenti perché prese dalle loro vicende e disavventure mondane.

<sup>16</sup> P. 478.

<sup>17</sup> *Padri e figli* di Turgheniev, in francese, è contenuto nella biblioteca di Verga. (Cfr. G. GARRA AGOSTA, *La biblioteca di Giovanni Verga*, Catania, Greco, 1977, p. 89); ma l'ed. è del 1898.

<sup>18</sup> P. 472.

Dove il ritornare ad essere come il padre, ripetendone il gesto nella morte<sup>19</sup>, è un'ormai, per don Gesualdo, impossibile redenzione all'ineluttabile ' progresso ' che egli ha compiuto nel corso della vicenda, un prezzo da pagare al suo allontanamento dalle origini, e quindi una punizione tragica e naturale, non una catarsi.

Il motivo dell'accumulazione (dell' ' avarizia ', in senso biblico e dantesco) che è il peccato di fondo del libro, non va disgiunto dal senso di colpa per il tradimento delle proprie radici, dal ' rinnegamento del padre ', dal crimine (sociale e atavico, al tempo stesso) che vi è connesso: cioè la trasgressione di un comandamento fondamentale, l' ' onora il padre e la madre ' della legge.

All'accumulo che è vanità (*vanitas vanitatum* come, alla fine, ricordano beffardamente Mendola e il canonico Lupi a don Gesualdo: « Intanto che siete qui, potete fare le vostre meditazioni sulla vita e sulla morte. Che commedia questo mondaccio! *Vanitas vanitatum!* »)<sup>20</sup>, motivo in sè sufficientemente tragico per dar forza a un libro di così ampia vicenda come questo, si aggiunge l'atto del disonorare, del tradire le origini, che conferisce una vera e propria impronta ' sacrale ', ' biblica ', al fondamento naturalistico del romanzo.

Il fatto è che Verga, come scrive A. Di Grado nell'analisi di una novella vicina al *Mastro-don Gesualdo*, *I galantuomini*, non può pensare il trauma della disgregazione sociale e l'esperienza storica della modernizzazione e della crisi di un assetto fondato sulla proprietà terriera « se non come una irreparabile perdita, come un evento luttuoso: di più, come una ripetizione di quel terribile archetipo (l'uccisione del padre) che allunga la sua ombra accusatoria sulle aggregazioni sociali fondate dai figli ribelli e ne denuncia l'origine in quel lontano crimine, in quel cruento peccato originale »<sup>21</sup>.

Nel *Mastro-don Gesualdo*, che rappresenta nel modo più ampio questa trasformazione, non solo nella storia del protagonista, ma nelle vicende collaterali che vi si intrecciano, i termini di questa colpa atavica si riverberano drammaticamente sui personaggi; siano essi lo stesso Gesualdo, che muove attorno a sè l'irreversibile processo

<sup>19</sup> Cfr. avanti e n. 39.

<sup>20</sup> P. 434.

<sup>21</sup> A. DI GRADO, *I galantuomini*, in AA. VV., *Novelle rusticane. Letture critiche* a c. di C. MUSUMARRA, Palermo, Palumbo, 1984, p. 148.

e si merita pertanto la sconfessione del padre e, viceversa, la muta incomprendimento della figlia, siano, per es., i Rubiera che (in una vicenda analoga di padri e figli) ripropongono la situazione conflittuale (Ninì Rubiera, sperperando il patrimonio accumulato dalla madre, ne causa direttamente l'insulto apoplettico che la inchioda a una feroce immobilità, 'uccide', cioè la madre), siano i Trao per i quali la disgregazione ultima, dopo quella patrimoniale già avvenuta, e cioè quella del blasone nobiliare, è compiuta dall'innocente Bianca la quale si fa sorprendere col baronello nella scena iniziale del romanzo e ancor più, poi, acconsente a sposare l'uomo *novus* don Gesualdo, infliggendo così il colpo definitivo a quest'assetto.

L'archetipo si riveste così, anche, di un oscuro senso di colpa sessuale che non per nulla, come si è visto, apre teatralmente il romanzo. La scena di don Diego che scopre Bianca con Ninì Rubiera mentre il palazzo brucia, corrisponde ad un momento cruciale, e non solo 'ad effetto' e ripropone (anche nei gesti) uno stereotipo tragico dove si consuma un delitto che è contro gli statuti e le regole di quella società in declino, un 'parricidio' che non per questo è meno rilevante in quanto è perpetrato dall'unico personaggio 'incolpevole' e disinteressato del romanzo, e cioè Bianca.

Allora si aprì l'uscio all'improvviso e comparve donna Bianca, discinta, *pallida come una morta*, annaspando colle mani convulse, senza profferire parola, fissando sul fratello gli occhi pazzi di terrore e d'angoscia. Ad un tratto *si piegò sulle ginocchia, aggrappandosi allo stipite* balbettando: « Ammazzatemi, don Diego... Ammazzatemi pure!... ma non lasciate entrare nessuno qui!... »<sup>22</sup>.

Che di 'parricidio' si tratti, nel senso esteso del termine che si è detto, lo conferma (con la parola) l'occorrenza di stilemi gestuali e linguistici analoghi in una scena simile dei *Galantuomini*, dove è don Piddu a sorprendere la figlia donna Marina che s'è preso il mozzo di stalla:

... Marina *pallida come una morta* che pure osava guardarlo in faccia, e *si afferrava* con le braccia disperata *allo stipite* dell'uscio [...] — « Tu! tu! » — balbettava. Ella tremava tutta, la scellerata, ma

<sup>22</sup> P. 11

non rispondeva. Poi *cadde sui ginocchi* colle mani giunte come se gli leggesse in faccia il parricidio<sup>23</sup>.

Dove non importa se il 'parricidio' (in linea discendente) sia quello meditato dal padre nei confronti della figlia, o quello (più usuale linguisticamente) in linea ascendente che la figlia, colpevole, con la sua nefandezza, di lesa maestà paterna, di 'uccisione del padre', vede riflesso nella faccia di lui<sup>24</sup>, quanto che di crimine contro una legge etica e naturale (ma anche 'patrimoniale' ad essa connessa in questa società) si tratti, come confermano, per quanto riguarda il romanzo, le parole di don Diego nei riguardi di Bianca le altre due volte che lo vediamo ricomparire in azione nel romanzo, e che ridefiniscono chiaramente la questione nei termini 'famigliari' (di padre e figlia) che ci interessano: la prima volta quando si reca umiliato e quasi di nascosto dalla cugina Rubiera a riferirle del convegno notturno (« e Bianca, sua sorella, la sua figliuola, il suo sangue, che gli aveva mentito, che s'era stretta tacita nell'ombra all'uomo il quale veniva a recare così mortale oltraggio ai Trao »)<sup>25</sup>; la seconda a tu per tu con Bianca, quando tenta di distoglierla dal matrimonio con don Gesualdo (« ... Io... io... Bianca!... come una figlia ti voglio bene!... Mia figlia sei... Bianca! »)<sup>26</sup>. Ed entrambe le volte adoperando l'epiteto « figliuola » non solo per convenzionalità affettiva e patetica, ma come segno di questa impotente e ormai tradita *auctoritas* del legame patronimico e statutario del sangue, per così dire.

Vista sotto questo aspetto si spiega l'importanza del matrimonio tra Gesualdo e Bianca nel romanzo; la vicenda familiare di don Gesualdo (il conflitto col padre, come vedremo meglio, ma anche, per es., i litigi con la sorella per motivi di eredità ecc...)<sup>27</sup>; la parte dedicata a Isabella e addirittura quella mondana che si intravede nei pallori e nel mutismo ostinato e orgoglioso della figlia quando una

<sup>23</sup> *I galantuomini*, in *Novelle rusticane*, in *Tutte le novelle*, Milano, Oscar Mondadori, vol. I, p. 331. Le sottolineature sono mie.

<sup>24</sup> Propenderemmo per questa interpretazione vista l'aura fatale e più coerente al contesto di nefandezza che il crimine contro il padre, da sempre, suggerisce.

<sup>25</sup> P. 31.

<sup>26</sup> Pp. 135-6, alla fine del cap. VI della prima parte.

<sup>27</sup> Anche in questo motivo delle continue recriminazioni per l'eredità del padre, mosse da Speranza contro mastro-don Gesualdo, può vedersi un'eco, degradata e parodica, delle questioni di retaggio dei grandi romanzi dell'Ottocento. (Si veda, per es., una di queste liti nel cap. III della terza parte, p. 324).

notte don Gesualdo, ormai alla fine, sente trambusto e uno sbatter di porte e ne vorrebbe chiedere alla figlia il mattino dopo perché gli confessi il suo cruccio, come egli le vorrebbe confermare il suo<sup>28</sup>: cioè quella trama che si svolge collateralmente e contestualmente accanto a quella 'economica' e naturalistica, di groppi di amarezza e di passione che fanno così di *Mastro-don Gesualdo*, su uno sfondo di evoluzioni sociali e di 'sentimenti', un romanzo più complesso, meno compatto, più 'spurio' che non *I Malavoglia* e implicato nel giro evoluzionistico e di conflittualità del grande romanzo a intreccio, tematico e familiare, dell'Ottocento.

La parte che ha mastro Nunzio nel romanzo non si spiegherebbe pienamente se non alla luce di questo profilo atavico che s'è detto, come, per es., quando, nel cap. dell'asta per le terre del comune [parte III, cap. I] Verga lo fa irrompere fra la baraonda della stanza « stralunato, tremante di collera, coi capelli bianchi irti sul capo » tirandosi dietro il genero Burgio che tenta di trattenerlo per la manica della giacca, « come un pazzo »; e, in un delirio punitorio di onnipotenza senile, gli fa gridare davanti a tutti:

Sono il padre, sì o no?... comando io, sì o no? [...] Nemico di suo padre stesso! [...] com'è vero Dio!... Io l'ho fatto e io lo disfo!<sup>29</sup>.

Dove non si tratta solo del rimprovero per l'acquisto sbagliato delle terre che egli crede il figlio abbia fatto, quanto, piuttosto, di un dramma di esautoramento di un padre-padrone, di un capo famiglia ormai soppiantato nelle radici del suo potere, come, del resto, questa specie di apparizione shakesperiana nel contesto della società contadina in dissoluzione avverte ormai di essere.

Non son padrone di muovere un dito in casa mia... Son padrone da burla...<sup>30</sup>.

va deplorando, nel suo feroce rancore contro il figlio quando lo vede

<sup>28</sup> « Senti!... Ho degli scrupoli di coscienza... Vorrei lasciare qualche legato a delle persone verso cui ho degli obblighi [...]. E mentre la guardava, a quel modo, gli parve di scorgere anche lui quell'altro segreto, quell'altro cruccio nascosto, in fondo agli occhi della figliuola », p. 477.

<sup>29</sup> Pp. 170-1.

<sup>30</sup> P. 97.

subentrato al suo posto (nel cap. V cit., quello del ponte che sta crollando e che Gesualdo interviene a puntellare)

Già non conto più nulla io!... Non so far più nulla!... Ti ho fatto quel che sei!.. Come se non fossi il capo di casa!... Come se non conoscessi il mio mestiere!...<sup>31</sup>.

E più avanti, nel riflesso speculare che questo motivo ha nella vicenda dei rapporti tra padre e figlio, sentiamo don Gesualdo lamentarsi col canonico Lupi, fra gli altri guai, del padre « che si ostinava a far di testa sua per mostrare ch'era sempre lui il capo, dopo aver dato fondo al patrimonio »<sup>32</sup>, e ricordare un altro suo affare sbagliato, quello della fornace del gesso che era toccato a lui ricomprare due volte (« ... E mio padre che strepitava perché lasciavo il mestiere in cui ero nato »)<sup>33</sup>. In cui è evidente, se fosse il caso di ribattervi, che la gelosia paterna si affisa non solo sulla volontà naturale di emancipazione di ogni figlio nei confronti del padre, ma sul mestiere, quello del muratore, che il figlio ha intrapreso e che lo porterà così in alto, cioè, in sostanza, sul sovvertimento di *status* (dalla terra alla manovalanza, ma poi al lavoro in proprio e al possesso; dalla struttura agraria a quella 'borghese' di cui un rappresentante è il padre e l'altro il figlio) che chiaramente, nella sua pur rozza coscienza primitiva e intransigente, il padre intuisce.

Che di un 'romanzo familiare' si tratti, di un romanzo delle radici (quasi in senso 'analitico'), in quella forma che poteva entrare nel grande schema del romanzo naturalista e darwiniano della lotta per l'esistenza, lo conferma, del resto, l'altro squarcio contiguo del cap. IV quando Gesualdo, alla Canziria, ormai padrone egli stesso di campi e poderi, ripercorre all'indietro per consolazione (si direbbe per 'compensazione') col pensiero tutta la sua storia familiare e la vicenda col padre. (« Ragazzetto... gli sembrava di tornarci ancora, quando portava il gesso alla fornace di suo padre, a Donferrante [...] Mastro Nunzio allora suonava il deprofundis sulla schiena del figliuolo, con la funicella stessa della soma »)<sup>34</sup>. In quella famiglia « più

<sup>31</sup> P. 98.

<sup>32</sup> P. 103.

<sup>33</sup> Ivi.

<sup>34</sup> Pp. 85-6.

colpi di funicella che pane! »; Santo buono a nulla; Speranza che cominciava a voler marito; la mamma con le febbri tredici mesi l'anno; e poi, quando va a cercar fortuna con suo zio il Mascalise, il padre che non voleva « perché aveva la sua superbia anche lui, come uno che era stato sempre padrone, alla fornace, e gli cuoceva di vedere il sangue suo al comodo altrui », e che ci mette, con una misura biblica e favolosa, « sette anni » a perdonarlo.

Una ' storia di formazione ', come si vede, in cui la figura ancestrale del padre impartisce la forma di educazione che gli è consentanea, e da cui, come in ogni storia di ' padri e figli ', appunto, bisognerà emanciparsi; ma storia anche di un ' processo ' e di una evoluzione, pur con quest'ombra che incomberà, rancorosa e imbellè al tempo stesso, su tutta la ' carriera ' del figlio per buona parte del libro (allorché, per es., da quel Re Lear povero, ostinato e recriminante che, in fondo, è sempre stato, — pervicacemente autolesionista, anzi, in tutte le speculazioni sbagliate che è toccato poi al figlio raddrizzare —, a vedere tutte le terre che Gesualdo era riuscito a mettere insieme, non finisce più di misurarle in lungo e in largo a grandi passi, povero vecchio, « e ordinava “ bisogna far questo e quest'altro ” per usare il suo diritto, e non confessare che suo figlio poteva aver la testa più fine della sua »)<sup>35</sup>.

Mastro Nunzio non va al battesimo di Isabella (« si vede che non è sangue nostro... » commenta acida Speranza che non è stata neppure invitata)<sup>36</sup> e, coerentemente con la sua natura e la sua etica, rifiuta di seguire il figlio a Mangalavite in occasione del colera (talché Gesualdo commenterà che suo padre « ... non gliela doveva lasciare questa spina, lui... »)<sup>37</sup>; la sua morte sarà la sua ultima forma di rivendicazione e di rimbrotto contro il figlio. « Ah! sei venuto a vedere la festa, finalmente? » gli dice aprendo gli occhi a stento e con la sua voce cavernosa, poi « perchè non lo seccassero, voltò il naso contro il muro, e non si mosse più »<sup>38</sup>; che è, in questo caso, una morte coerente alle origini, la stessa morte imbestiata ma naturale che Gesualdo, nel suo spostamento di *status*, nell'estraniamento, anche fisico,

<sup>35</sup> P. 86.

<sup>36</sup> P. 248.

<sup>37</sup> P. 299.

<sup>38</sup> P. 321.

nel palazzo della figlia a Palermo, può solo ricalcare, con rovello, e senza pace, nell'ultima ora<sup>39</sup>.

L'accapigliarsi (in senso letterale) tra padri e figli, come segno fisico, addirittura, di questo conflitto, non può avvenire, poi, che su questa linea 'rustica', per così dire, del romanzo, che si sta seguendo. Più che il dramma delle convenzioni sociali a cui pur Gesualdo è costretto con la moglie e con la figlia (per es. quando, andando a trovare quest'ultima, in collegio, lo chiamano « il signor Trao », ed egli lascia passare per amor della figliuola), è la esplosione delle passioni che qui si manifesta.

Mastro Nunzio « voleva entrare ad ogni costo, e andare a mettere le mani addosso al suo figliuolo »<sup>40</sup>, come abbiamo visto nel capitolo dell'asta delle terre del comune. E, in un ricorso che non può essere, ancora una volta, casuale, Nunzio, il figlio di Diodata, che ha il nome del nonno, ubriaco e aizzato dalle chiacchiere della gente all'osteria, una sera va a chiedere il conto suo a don Gesualdo. « Per poco non s'accapigliarono, padre e figlio. Si fece un gran gridare, una lite che durò mezz'ora »<sup>41</sup>, talchè don Gesualdo « andò a coricarsi più morto che vivo », e in mezzo a tanti dispiaceri « s'era ammalato davvero » [cap. III della IV parte; che è l'inizio della catastrofe].

Durante la 'rivoluzione', un'altra delle grandi sequenze drammatiche per il destino dei protagonisti e dei personaggi, ma 'comiche' per l'impatto che gli eventi generali della storia hanno in quel chiuso mondo provinciale, si può cogliere ancora una volta un riflesso di questo dramma famigliare quando Nunzio e Gesualdo, entrambi i figli di Diodata, vengono spinti a vociare sotto le finestre del proprio padre naturale anche loro. È una vendetta a furor di popolo e 'edipica', come si vede, talchè Verga può introdurre lo stereotipo tragico di Diodata la quale, sentiti i suoi figli nella baraonda gridare vita e morte contro Gesualdo, accorre con le mani nei capelli gridando a sua volta e supplicando:

<sup>39</sup> Non 'catartica' ma disperata, comunque, resta questa morte che però è il solo modo possibile di sciogliere quel nodo senza sbocco che è stata la vicenda di questa ascesa e ricaduta di don Gesualdo: « Ostinavasi sempre più taciturno, implacabile, col viso al muro, rispondendo coi grugniti, come una bestia », p. 474.

<sup>40</sup> P. 167.

<sup>41</sup> Pp. 412-3.

Nunzio! Gesualdo! Figliuoli miei!... Che vi fanno fare?... Nunzio... Ah Madonna santa!...<sup>42</sup>.

E non stride che in questa ottica tragica e naturale di Diodata (anche se è obiettivamente 'comico' nel contesto degradato di quella situazione) i figliuoli suoi (e di Nanni l'Orbo secondo la convenienza), prendano il lutto per la morte di mastro Nunzio; come non manca di far rilevare a don Gesualdo, con insinuante connivenza, e sfruttando la situazione a suo vantaggio, Nanni l'Orbo stesso, indice di quella mentalità nuova ossequiosa nella forma e sfrontata nella sostanza, che il cambiare dei tempi e il degradarsi dei costumi andavano introducendo:

Il sangue è sangue. Avete da ridirci? Tutti e due... hanno voluto portare il lutto alla buon'anima di vostro padre [...] Vi somigliano, don Gesualdo... Se date loro qualche agevolazione, pensate infine che non lo fate per degli estranei!...<sup>43</sup>.

E prima, quando, ancora in nome di questo corollario di discendenze famigliari e naturali, allo scoppiare del colera, si era presentato con tutta la famiglia a Mangalavite a chiedere ospitalità:

Don Gesualdo... qui c'è roba vostra. Guardate Nunzio e Gesualdo come vi somigliano!<sup>44</sup>

Tanto che don Gesualdo, infuriato, si vede costretto a mandarli tutti nel palmento, raccomandando almeno di non farsi vedere da quelle parti:

Qui c'è mia moglie e mia figlia adesso!...<sup>45</sup>.

Che è una situazione tragica — ma oggettivamente comica e parodiata nei fatti — se si considera che stanno a fronte chi (come Nanni l'Orbo) avoca un diritto in nome di figli non suoi, e chi, (come don

<sup>42</sup> P. 429.

<sup>43</sup> P. 332.

<sup>44</sup> P. 298.

<sup>45</sup> Ivi. Ancora un riferimento a questi nodi famigliari lo fa Nanni l'Orbo quando Gesualdo è rifugiato in casa sua e di Diodata per sfuggire alla cattura durante i fermenti rivoluzionari e cospirativi: « Considerate dunque il vostro prossimo, vossignorìa!... La moglie da mantenere... I figli che nasceranno... Se mi tornano a casa anche gli altri... quelli che son venuti prima, bisogna mantenerli come se fossero miei [...] La gente dirà magari che li ho messi al mondo io... », p. 199.

Gesualdo) esige prudenza in riguardo di una figlia altrettanto spuria.

Sul 'comico' grottesco e parodiato delle *Novelle rusticane* in rapporto al tono epico-lirico di *Vita dei campi* e dei *Malavoglia* ho insistito altre volte perché se ne possano riassumere qui, neanche brevemente, i termini<sup>46</sup>, ma la chiave per leggere la tragedia paterna del *Mastro-don Gesualdo* non può che essere allora anche quella 'comica' di un dramma paese o sottaciuto che involge il protagonista nel martirio della sua stessa vicenda tra il ludibrio feroce e gretto dell'ambiente che lo circonda e dei comprimari.

Bisogna convenire che questo livello 'comico' che Verga fa pienamente suo nelle *Novelle rusticane* e nel *Mastro-don Gesualdo*, costituisce un ulteriore grado di rappresentazione cui l'autore seppe arrivare nella riflessione « spassionata »<sup>47</sup> di quel mondo, cioè un vero e proprio metodo determinatamente perseguito che complica la tragicità drammatica del livello alto (per es. quello dei *Malavoglia* e delle novelle maggiori di *Vita dei campi*) con la vena parodica e 'ironica' della osservazione dell'ambiente e dello studio dei sentimenti; come un nuovo e ultimo grado del canone naturalistico che trovava così una applicazione più complessa e più avanzata che non quella del tono epico-lirico o epico-elegiaco dell'opera precedente.

È vero che questa linea impassibilmente ironica è più rilevante-mente perseguita, poi, sulla figura di don Gesualdo (e, come qui ci interessa, lungo il tema della paternità spuria) e della sua straziante solitudine di protagonista in quel mondo che lo rende, al tempo stesso, eroe e zimbello agli occhi degli altri personaggi nel rapporto tra pubblica affermazione e privato fallimento cui egli stesso dà quasi il crisma di una inconscia autopunizione con le sue battute e il suo comportamento di *homo rusticus* in quella dura società dell'interesse e della grettezza sempre attesa a coglierne debolezze e mancamenti e sempre attesa a riprenderlo e a fagocitarlo.

Già nel capitolo della 'cospirazione' [cap. II della seconda parte] dove c'è una rappresentazione farsesca dell'impatto che i grandi

<sup>46</sup> Cfr. il mio *L'apologo, la favola, il grottesco, 'forme semplici' e strutture simboliche nelle « Novelle rusticane » di Giovanni Verga*, in *Naturalismo e Verismo*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania 10-13 febbraio 1986), Catania, Fondazione Verga 1988, pp. 279-305.

<sup>47</sup> « Questo racconto è lo studio sincero e spassionato del come probabilmente devono nascere e svilupparsi [...] le prime irrequietudini pel benessere »; come suona ancora la Prefazione ai *Malavoglia* cit.

eventi producono su questo mondo paesano, e, prima, alla fine del capitolo precedente, compare qualche esempio di questa ironia impassibile e straziante, oggettiva e nei fatti, si direbbe, che involge il protagonista; per es. quando, con verità, e intenerito nei confronti di Bianca (che era impallidita al sentire delle prime avvisaglie dei moti che arrivavano da Palermo, temendo dei pericoli che ne potevano derivare al marito) Gesualdo se ne esce con questa battuta col canonico Lupi:

Lo vedete? Comincia ad affezionarmi. Già i figliuoli sono un gran legame<sup>48</sup>.

senza accorgersi della inconscia parodia che suona nelle sue parole a proposito della figlia (non sua) la quale dovrebbe costituire legame con la moglie. Dapprima obliquamente, per così dire, poi centrando sul protagonista, questo motivo della paternità spuria di Gesualdo si accampa sempre più nel romanzo, specialmente quando, nata Isabella, cominciano commenti e insinuazioni tutt'attorno.

Nel capitolo della rappresentazione teatrale fatta al paese dalla compagnia della Aglae e del signor Pallante [cap. IV, parte II] (uno di quei capitoli che sembrano introdurre motivi collaterali nel libro e che sono invece indice di una diversa impostazione e di un allargamento rispetto all'ottica della rappresentazione 'oggettiva' e naturalistica di Verga) tocca per prima alla Capitana, con la sua aria esterna e da gran mondo, far rilevare la somiglianza che c'è tra Ninì Rubiera e la bambina di donna Bianca [pag. 232]; mentre un po' più sotto, quando tutti scoprono che, nel dramma che si rappresenta in scena, uno dei personaggi, la « sorella di latte », è figlia di un altro, Canali butta lì il suo commento malizioso: « Son cose che succedono »; e tutti lo zittiscono, fintamente scandalizzati, mentre gli occhi si volgono al baronello Rubiera che fa le viste di non capire. E già Zacco, riferendosi al rescritto di Sua Maestà con cui il marchese Limòli ha ottenuto di far passare il nome dei Trao alla linea laterale, cioè alla figlia di Bianca e Gesualdo, aveva sintetizzato perentoriamente la situazione con una « barzulletta » che « fece ridere »; e che Canali con compiacimento si fa ripetere per gustarla meglio una seconda volta:

<sup>48</sup> P. 186.

Così Mastro-don Gesualdo ci ha guadagnato che neppur la sua figliuola è roba sua<sup>49</sup>.

Il tema della paternità spuria diventa così un motivo conduttore di questi capitoli del libro, uno scandalo non solo di natura sessuale, quanto sociale e etica, che tutto il paese è inteso tacitamente ad allargare in rivalsa contro il protagonista, l'uomo che ha voluto sovvertire le regole del suo *status*, e il vero punto focale su cui si concentra, da ora in poi, lo sviluppo del romanzo.

Considerando la parabola del *Mastro-don Gesualdo* idealmente delineata in due grandi suddivisioni: la prima coincidente con la sua ascesa e innalzamento (e che comprende la prima e seconda parte del libro) in cui lo vediamo nelle varie tappe della sua progressiva affermazione<sup>50</sup>; e la seconda che progressivamente segna la sua catastrofe (e che comprende le altre due parti del romanzo), il centro del libro viene a trovarsi appunto in questo discrimine che ripresenta indissolubilmente collegati il motivo economico e quello famigliare e i moduli della tragedia con quelli dell'ironia e del sarcasmo pur pietoso e cocente.

Nel capitolo del battesimo ricordato [cap. V, seconda parte] in cui tutta la parentela è spiegata attorno a Isabella, il calvario di don Gesualdo, vincitore e connivente la sua parte per ottusità e fatale bonomia in queste cose, raggiunge il suo acme in un universo dove tutto è avarizia, malanimo e insinuazione contro di lui, e dove tutto ruota sul tema dei figli, sul loro destino, e sul loro comportamento nelle famiglie rispetto ai padri.

Ancora una volta non si comprenderebbe la forza stilistica di questo romanzo di Verga se non si rilevasse la qualità ironica e la *pietas* che, nelle situazioni, l'autore sa così oggettivamente creare.

Comincia la Cirmena, scalmanata come sempre, che se ne esce in questa battuta che

... i figliuoli bisogna pigliarseli come Dio li manda, maschi o

<sup>49</sup> P. 230.

<sup>50</sup> Dalla comparsa durante l'incendio del palazzo Trao (cap. I); alla sua accettazione in società in casa Sganci (cap. III); alla piena affermazione anche nei confronti del padre e nell'esemplarità di una sua giornata (capp. IV e V); al matrimonio (cap. VII); all'intervento nell'asta per le terre comunali (cap. I, parte II); o nella 'cospirazione' per i moti carbonari (cap. II, seconda parte); al battesimo della figlia (cap. V, seconda parte).

femmine... Se si potesse andare a sceglierli al mercato... a don Gesualdo non gli mancherebbero i denari per comprare il maschio<sup>51</sup>.

E la Rubiera (ora tormentata da un dramma analogo, quello del figlio che si ribella e le dilapida la roba dietro all'attrice forestiera Aglae) e che vuole ingraziarsi Bianca perché ha saputo che don Gesualdo presta denari a credito all'infatuato Ninì, mirando a rifarsi sulle terre che i Rubiera hanno,

abbracciava Bianca, come una mamma che abbia ritrovato la sua creatura, asciugandosi gli occhi col fazzoletto [...] « Non mi pareva vero, dopo di averti allevata come una figliuola! [...] Son rimasta una contadina... tale e quale mia madre, buon'anima... col cuore in mano... »<sup>52</sup>.

Dove è superfluo insistere sull'ironica, e pur così reale, contraddittorietà di questa temporanea mimesi materna della Rubiera, la quale era stata la prima, anzi, a rifiutare Bianca come nuora (come figlia acquisita, cioè) quando si trattava di riparare allo scandalo del Baronello Ninì con lei. E sfogandosi a proposito dell'antica docilità del figlio<sup>53</sup> che ora, invece, per quella donnaccia « si rivolterebbe anche a sua madre », le pone la domanda che le sta a cuore; tanto che don Gesualdo, che sta in orecchi, interviene a voce alta entrando abilmente 'fuori tempo', per così dire, a stornare il discorso, e quasi rispondendo alla battuta della Cirmena (ma, ancora, con inavvertito scherno contro sè stesso, come è evidente):

Certo, certo [...] i figliuoli bisogna prenderseli come vengono<sup>54</sup>.

In questo giuoco di ambiguità e patetico strazio cui Verga fa sottostare, con gli altri personaggi, soprattutto il protagonista, la misura sarcastica, 'tragicomica' del *Mastro-don Gesualdo* viene fuori ancora su tale linea dell'intreccio famigliare e del nodo di conflitti che questi innesti si portano con sè, tanto che il pasticcio onomastico

<sup>51</sup> P. 251.

<sup>52</sup> P. 250.

<sup>53</sup> P. 252. E con inopportunità feroce le richiama il passato (« Ti rammenti che figliuol d'oro »); tanto che Bianca non può trattenersi dal balbettare uno: « Zia! » di rimprovero e di dolore col sangue al viso.

<sup>54</sup> Ivi.

(famigliare e di *ethos* che don Gesualdo ha mosso con la sua ingenuità e con le sue qualità e la ambizione) si rivolta su lui stesso, e Verga ce lo presenta, al centro del capitolo, e nel momento che dovrebbe essere del suo trionfo, dubitoso e ammutolito, con la figlia in braccio come un fantoccio.

La zia Sganci trionfante gli mise sulle braccia la figliuola:  
« Eccovi Isabella Trao! ».

« Motta e Trao! Isabella Motta e Trao »; corresse il marchese. Zacco soggiunse ch'era un innesto. Le due famiglie che diventavano una sola. Però don Gesualdo tenendo la bambina sulle braccia rimaneva alquanto imbroncito<sup>55</sup>.

Alla fine lo strumento di rivalse è proprio quella figlia cui tutti fanno applausi e complimenti con un misto di sincerità e di cattiva e subdola ritorsione.

Ecco che risorgeva casa Trao. Voleri di Dio. Quella bambina stessa che aveva voluto nascere nella casa materna<sup>56</sup>.

E mi sembra che, salva restando l'ambientazione naturalistica e paesana così fortemente connotata da Verga, lo scenario potrebbe benissimo applicarsi a una di quelle storie di eredità e retaggio, di supremazia e sopravvivenza, di sangue e parentado e famigliare, a una storia 'balzacchiana', insomma, come era nei grandi romanzi europei, appunto, sopra richiamati.

Ancora, all'inizio della parte terza, che è l'inizio della parabola discendente, come si è detto, Gesualdo stesso, tracciando un bilancio fallimentare, su questa linea (Bianca che « figliuoli era certo che non ne faceva più »; il matrimonio che nulla gli aveva fruttato « nè la dote nè il figlio maschio [...] era il sangue della razza che si rifiutava »)<sup>57</sup> deve convenire che « Domineddio l'aveva castigato giusto nei figliuoli [...] dandogli una bambina invece dell'eredità legittimo che aspettava »; ancora con una sfumatura di pietà ironica dell'autore in quell'epiteto attribuito all'eredità, vista appunto la paternità putativa di Gesualdo nei confronti di Isabella (eredità 'illegittima' perché femmina; perché Trao e non Motta, ora, anche secondo il rescritto di

<sup>55</sup> P. 254.

<sup>56</sup> P. 255.

<sup>57</sup> Pp. 273-75.

Sua Maesta; e perché non sua, infine, nel riflesso che questa idea, continuamente rimbalzante fra i circostanti, sembra insinuare, alla fine, anche nella mente dello stesso protagonista)<sup>58</sup>.

A quest'ora c'è già nel mondo chi deve portarvi via la figliuola e la roba<sup>59</sup>.

incalza la Rubiera per far ridere e per ingraziarselo, ma pensando alla sua vicenda del figlio che le dissipa il denaro e le si ribella; e poi, con richiamo alla sua neo-condizione di padre,

Volevo parlarvi di quello scapestrato di mio figlio [...] Ora che siete padre anche voi, don Gesualdo, capirete quel che devo averci in cuore... una spina... che tormento...<sup>60</sup>.

Una situazione 'comica', ancora una volta, questa dell'appello inopportuno, e pur così veritiero, alla paternità di don Gesualdo; e tanto più perché fatto dalla Rubiera che è madre del vero genitore naturale di Isabella, se non fosse la condizione di sincerità che, ancora una volta, l'ansia per il patrimonio e per il figlio mette nelle parole della Rubiera, svelando quanta perfidia e quanto *pathos* è nei 'cuori semplici' di questi *paysans* così eroicamente attaccati alla loro conservazione ed al possesso.

Ma don Gesualdo, che ha risposto irridendo e arrischiando a suo modo una « barzelletta » alla prima battuta della Rubiera, dicendo cioè che, quando si mariterà, Isabella lascerà quel nome dei Trao (anche se la dote « non la lascia » [pag. 256]), alla seconda richiesta di dire se ha prestato denaro a Ninì si schermisce ridendo e risponde che questo lo vada a chiedere direttamente a suo figlio, e che lui non è il confessore di nessuno [pag. 257].

E « non sapeva di quell'altro dispiacere che doveva procurargli la figliuola, al pover'uomo », come scrive l'autore qualche capitolo più in là [cap. II, parte III, pag. 299] (quando Isabella, fatta signorina, scapperà con Corrado La Gurna); anch'egli tradito dalla figlia,

<sup>58</sup> Si veda, per es., alcune pagine prima della fine: « Gli vennero insieme delle altre cose sulle labbra, delle ondate di amarezza e di passione, quei sospetti odiosi che dei bricconi, nelle questioni d'interesse, avevano cercato di mettergli in capo », p. 475.

<sup>59</sup> P. 256.

<sup>60</sup> Ivi.

quindi, che scappa con uno spiantato, come Ninì dilapida tutto per l'attrice Aglae (e come Bianca ha fatto a sua volta tradendo l'onore dei Trao, o lui stesso, don Gesualdo, nel confronti del padre): « Scomunicato! Nemico di sua madre stessa... » come dice la Rubiera nei confronti del figlio, « Assassino! figlio snaturato! » [pagg. 264 e 266], in un ricorrere di stilemi che abbiamo visto nel cap. I, parte II, nel contrasto tra Gesualdo e il padre e nel cap. IV della III parte, quando Gesualdo inveisce contro Corrado La Gurna e Isabella che sono scappati; che è un ricorrere stilistico e linguistico non stereotipo, ma archetipico, per così dire, nel ripresentarsi di queste storie parallele di 'padri e figli' che percorrono il romanzo.

« Ci fu una scena terribile tra madre e figlio », come scrive Verga a pag. 267, quella del baronello Ninì e della Rubiera appunto, che non per nulla chiude il capitolo del battesimo di Isabella che abbiamo esaminato, e dove l'autore ricorre ai moduli teatrali parodiati frequenti in altre scene drammatiche del romanzo<sup>61</sup>. (Ninì che era presso la Aglae, a sentire del colpo apoplettico della madre, e, ancor più, che lei parla di notaio e di donazione, lascia la cantante lunga distesa sul pavimento « come all'ultimo atto di una tragedia », e accorre al capezzale della baronessa che « stava lunga distesa sul letto, simile a un bue colpito dal macellaio, con tutto il sangue al viso e la lingua ciondoloni. La bile, i dispiaceri [...] le gorgogliavano dentro, e le uscivano dalla bocca e dal naso, le colavano sul guanciale »<sup>62</sup>, e da allora in poi non si muoverà dal fianco della madre, imbolsito, stupito e attento che lei, nonostante tutto, non lo interdica dalla trasmissione dell'eredità, come lo ha minacciato di fare): « Son cose che si dicono in un momento di collera [...] Sono infine il sangue suo... »<sup>63</sup>.

Così come ad altri figliuoli « sangue suo stesso », « eredi nati prima di lei » penserà Gesualdo nella confusione (e nella lucidità) del delirio della morte, quando ne vorrà parlare alla figlia Isabella in

<sup>61</sup> Sulla 'teatralità' di molte delle scene del *Mastro-don Gesualdo* si potrebbe insistere altrimenti. Si veda, per es., già in apertura, quella dell'incendio del palazzo Trao e la sequenza (alla ribalta; dietro la scena; ancora sul proscenio, si direbbe) della drammatica scoperta del convegno di Bianca e di Ninì: « Allora si aprì l'uscio all'improvviso e comparve donna Bianca [...] quello che accadde poi dietro quell'uscio che don Diego aveva chiuso [...] S'affacciò don Diego, invecchiato di dieci anni », pp. 11-12.

<sup>62</sup> P. 268.

<sup>63</sup> P. 270.

un contesto più alto ma ugualmente desolato e tragico, ancora nella scena di padre e figlia che chiude il romanzo <sup>64</sup>.

Ma, a conferma di come la misura ironica del *Mastro-don Gesualdo* potesse assumere i toni elevati e 'sublimi' della solenne pietà e del compianto, pur nella impassibilità (e nel *pathos*) dell'irrisione, si può portare qui a chiusura l'esempio di un'altra sequenza in cui — in un momento di rara tenerezza e di confidenza fra i due — don Gesualdo si rivolge alla moglie ancora a proposito del destino della figlia e dei raggiri dei parenti:

Lasciali tranquilli. Loro non pagano nè frutti nè capitali e col tempo quelle terre serviranno per la dote di Isabella. Che te ne pare? Non è da ridere? Lo zio Rubiera che pensa a mettere insieme la dote della tua figliuola!...

e, ancora una volta, non pensa (non sa) che il 'comico' è in quella dote costruita da lui, dal padre putativo, ai danni del padre naturale (« lo zio Rubiera »); dove la piccola astuzia umana dell'uomo della roba è irrisa e messa a gabbo proprio da quella fatale congiuntura familiare e di sangue che lo ha reso, anche lì, un « vinto ».

Egli aveva di queste uscite buffe, alle volte [...] quando era contento della sua giornata, prima di coricarsi, mettendosi il berretto da notte, in maniche di camicia [...] mostravasi proprio quel che era, bonaccione, colla risata larga che mostrava i denti grossi e bianchi, passandosi anche la lingua sulle labbra, quasi gustasse già il dolce boccone buono, da uomo ghiotto della roba <sup>65</sup>.

« Storia di roba », innegabilmente, quella del *Mastro-don Gesualdo*, e di interessi, ma di tessuto innegabilmente connesso alle diramazioni e agli intrecci familiari che si son voluti dimostrare, dove lo schema del romanzo naturalistico veniva rappresentato in tutte le sue derivazioni etiche e drammatiche, e nel suo modello più ampio di trasformazione, e dove l'alta tragedia incontrava la parodia e il modulo grottesco come limite ultimo al quale Verga poté arrivare nell'adeguazione e nell'avanzamento di questo schema.

<sup>64</sup> « Avrebbe voluto rispondergli che ce n'erano ancora, degli eredi nati prima di lei, sangue suo stesso. Gli nascevano dei rimorsi, colla bile », p. 469.

<sup>65</sup> P. 284-85.

RITA VERDIRAME

## VILLANI E CARBONARI NELL'OPERA DI GIOVANNI VERGA

L'esordio narrativo di Giovanni Verga avviene nel segno del romanzo storico, dietro la suggestione dei modelli dumasiano e guerraziano, mediati dalle letture dei manzoniani catanesi — il Castorina e il Brancaleone, sopra tutti <sup>1</sup> — e sotto la spinta ideologica unitaria ed antiborbonica sottesa alle lotte indipendentistiche, che lo vedono acceso protagonista e partecipe sostenitore.

La trilogia costituita dall'inedito *Amore e Patria*, scritto tra il dicembre 1856 e l'agosto '57, *I Carbonari della Montagna*, pubblicato nel 1861-62, *Sulle lagune*, apparso in appendice nella rivista fiorentina diretta da Alberto Mario « La Nuova Europa » fra il 13 gennaio ed il 15 marzo 1863, nasce appunto nel clima degli entusiasmi civili e morali del Risorgimento e si sviluppa nella direzione dell'impegno politico impressa al genere del racconto di materia storica d'ascendenza manzoniana dal Guerrazzi, propugnatore e divulgatore di un uso militante del romanzo, di *utilità* immediata in quel contesto politico: « Niente arte per arte, ma arte sì, in quanto giova all'odio della tirannide, all'amore della libertà [...] quando la spada ci manca, diamo di piglio alla penna » <sup>2</sup>. Posizione coincidente con quella del D'Azeglio nel conclamato scopo di « iniziare un lento lavoro di rigenerazione del carattere nazionale [...] ridestare alti e nobili sentimenti ne' cuori [...] elettrizzare i caratteri », anche a scapito delle regole di poetica e deviano dalla « linea di buon senso e di gusto » <sup>3</sup> additata dal Manzoni.

Che il giovane Verga assuma tali proposte scavalcando l'atteggia-

<sup>1</sup> Per la ricostruzione dell'ambiente letterario catanese del secondo Ottocento si vedano C. MUSUMARRA, *Vigilia della narrativa verghiana*, Catania, Giannotta 1971<sup>2</sup>, e i saggi contenuti nel volume AA.VV., *I romanzi catanesi di Giovanni Verga*, Catania, Fondazione Verga 1981, comprendente gli *Atti del Convegno*.

<sup>2</sup> F. D. GUERRAZZI, *Racconti e scritti minori*, cit. da S. ROMAGNOLI, *Manzoni e i suoi colleghi*, Firenze, Sansoni 1984, pp. 209-10.

<sup>3</sup> M. D'AZEGLIO, *Ricordi*, ivi, p. 200.

mento di prudente distacco ed anzi di condanna nei confronti del genere, di cui proprio Manzoni s'era fatto portavoce nel discorso *Del romanzo* (1845), definito senza esitazione « componimento, nel quale riesce impossibile ciò che è necessario », è dimostrato da due elementi: da un lato la progressiva assunzione di una materia narrativa sempre più prossima cronologicamente al tempo del racconto (dalla Rivoluzione Americana ch'era al centro di *Amore e Patria*, alla rivolta antimuratiana del primo decennio dell'Ottocento dei *Carbonari*, fino alla perorazione antiaustriaca della cronaca contemporanea narrata in *Sulle lagune*), quasi a voler accreditare la lettura dei suoi romanzi come « opere d'assedio ». Dall'altra parte, Verga persegue consapevolmente e dichiaratamente un prevalente fine propagandistico ed educativo, soprattutto nel secondo romanzo<sup>4</sup>, ed è tal fine a giustificare il criterio di selezione dei motivi e dei temi portanti della narrazione, la cui garanzia di credibilità e veridicità è consegnata al narratore onnisciente con il supporto di documenti inconfutabili, come il memoriale di Corrado Gran Maestro della Carboneria che occupa per intero il terzo volume del romanzo del '61, e lo scambio epistolare cui è affidata gran parte della storia di Giulia e Stefano nell'opera successiva. Infine, offerta una solida base testimoniale al racconto, lo scrittore s'ingegna a catturare l'attenzione del lettore da conquistare alla nobile causa patriottica ricorrendo a una serie di elementi romanzeschi desunti dall'appendicistica e dalla narrativa nera; per cui invenzione, storia e politica interferiscono secondo la ricetta degli epigoni manzoniani, assicurando il funzionamento della macchina romanzesca.

La *Prefazione ai Carbonari* e il *Manifesto*, con cui l'autore volle accompagnare il lancio pubblicitario del romanzo, costituiscono due documenti illuminanti dell'atteggiamento verghiano di fronte al problema dell'uso 'politico' della letteratura e al ruolo dell'*énonciation historique*, nella prima fase della sua attività di romanziere. Nella nota introduttiva, infatti, si leggono le ragioni della ripresa attualizzante di fatti

<sup>4</sup> Sono interessanti al riguardo le missive al Guerrazzi e al Dumas, destinatari di copie omaggio dei *Carbonari*; all'uno Verga sollecitava un parere « schietto e franco rigido » non mancando tuttavia di sottolineare il significato politico della sua opera (« La sua bontà, saprà, spero, farle scusare il mezzo pel fine »); all'altro inviava il romanzo come « tributo d'ammirazione », ribadendo il valore patriottico del suo lavoro e a questo appellandosi: « In questa considerazione mi perdoni il mezzo pel fine ». Le lettere del Verga si leggono nell'*Introduzione* all'edizione critica de *I Carbonari della Montagna e Sulle lagune*, a c. di R. Verdirame, Firenze, Banco di Sicilia-Le Monnier 1988.

lontani un cinquantennio e tuttavia utili all'interpretazione della storia contemporanea:

Cominciammo *I Carbonari* in un giorno di lutto nazionale. Alle ferventi speranze d'Italia [...] avea fulminato la pace di Villafranca. [...] Noi Italiani di Sicilia udimmo il cannone di Marsala [...]. Alla nostra volta ripresimo i capitoli che dormivano da qualche mese in mezzo alle ansie supreme dell'aspettativa dell'Aprile 1860. Li ripresimo quasi con slancio... e poi, ci si perdoni il peccato, in quei momenti ci parevano belli, ci pareva di combattere anche la nostra battaglia morale ai Borboni [...]. Quando si parlò di briganti *I Carbonari* per una strana coincidenza, ci tornarono in mente — Quando questo brigantaggio assunse caratteri tanto terribili da fare illudere anche spiriti elevati, italiani irreprensibili sulle vere aspirazioni di quel popolo, ebbimo la nostra ultima maledizione da lanciare a questa razza perversa [...] eppure bastava appena addentrarsi nei fatti degli Abruzzi di questi ultimi tempi, per leggervi la più splendida prova dei sentimenti altamente nazionali di queste popolazioni [...] noi ringraziamo questi briganti che oggi hanno lanciata l'estrema maledizione dei popoli anche più illusi<sup>5</sup>.

È perciò una visione lineare, progressiva, didascalica, e tutto sommato fiduciosa della storia, quella che anima il giovane Verga. Una visione ribadita nel *Manifesto*, pagina di non poca importanza per lo studioso verghiano in quanto, oltre a costituire la prima dichiarazione programmatica di poetica dello scrittore, per l'avvenire sempre avaro di teorizzazioni letterarie, è anche l'unica incentrata sul ruolo che nella narrativa debba ricoprire il momento storico.

Afferma Verga, dopo aver ricordato la funzione svolta dalla setta in epoca pre-*risorgimentale*:

La storia ci ha tramandato queste tradizioni splendide di fede inconcussa di prove eroiche, di abnegazione generosa. Ma parlando d'uomini e avvenimenti non si deve dimenticare il cuore, il cuore che pure vi ha tanta parte. Sì, noi ci siamo internati nella vita intima di quei personaggi, abbiamo provato un lampo delle loro emozioni, e presentiamo lo spettacolo degli avvenimenti e la storia del cuore quale si sviluppò nel suo eroismo e nelle sue passioni [...] abbiamo palpitato la vita dei nostri personaggi, ed abbiamo sentito, e sentito fortemente, colle loro passioni [...] abbiamo operato come abbiamo sentito<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> *I Carbonari della Montagna*, ed. cit. pp. 5-6.

<sup>6</sup> Anche il *Manifesto* è riportato integralmente nella citata *Introduzione al romanzo*, p. XII.

Accanto al *fatto*, dunque, c'è il *cuore*; ovvero l'adesione simpatetica dell'autore e la lirica espressione degli affetti dei personaggi, secondo la prospettiva metodologica e le indicazioni tecniche ed esecutive di un altro fecondo cultore del romanzo storico, il Grossi.

Alla luce di tali premesse, Verga si impegna non solo e non tanto nella rappresentazione documentale e veritiera degli eventi — per la quale peraltro sfrutta le ricostruzioni del Botta e del Colletta<sup>7</sup> — quanto e di più nella descrizione di sentimenti eterni ed universali: l'amore, la pietà filiale, l'avidità di denaro e di potere, il coraggio, la viltà, l'eroismo e le nefandezze del tradimento... Alla tipicità e peculiarità del tempo della storia egli preferisce l'astratta ed acronica genericità di tipi e caratteri di presunta perennità, validi ed immutabili in ogni epoca e ad ogni latitudine: la vergine bella ed indomita, la corrotta *femme fatale*, l'eroe positivo cavalleresco e magnanimo, il demoniaco efferato antagonista, satanico paradigma di tutti i mali...

In tal modo, se è operante e riconoscibile nel romanzo la volontà dell'autore di integrare l'accensione immaginativa con la moralità politica, tuttavia la prima si esaurisce nel ricalco dei momenti più facili del *feuilleton*, determinando un sistema narrativo giocato sui moduli del racconto d'intreccio (fughe avventurose, amori impossibili, agnizioni...); la seconda si irrigidisce nell'astratto schematismo dell'impianto antinomico buoni-cattivi, impersonati rispettivamente dai carbonari e dagli oppressori stranieri (« malgrado quanto si è detto e fatto per denigrarla, per calunniarla, questa carboneria fu l'unica, la vera, e coraggiosa manifestazione del sentimento nazionale »<sup>8</sup>, è la tesi politica centrale del romanzo).

I due momenti potevano ben saldarsi proprio nel romanzo storico, disponibile per statuto alla macchinosa concatenazione fabulistica e insieme atto ad accogliere, secondo le norme interne e la tradizione del genere, la verità effettuale. Ma, come si è detto, Verga utilizza il dato storico come un ingrediente, apparentemente dominan-

<sup>7</sup> Sono conservate nella biblioteca dello scrittore sia l'opera di P. COLLETTA, *Storia del Reame di Napoli dal 1734 sino al 1825*, Milano, Oliva 1848, che quella di C. BOTTA, *Storia d'Italia dal 1789 al 1814*, Torino, Pomba 1852; inoltre erano in suo possesso i volumi di C. CANTÙ, *Storia universale*, Napoli, Pedone Lauriel-Marghieri 1856-1863. Sulle fonti storiche dei Carbonari si veda l'acuto saggio di N. MINEO, *Strutture narrative e orientamenti ideologici ne « I Carbonari della Montagna »*, in AA.VV., *I romanzi catanesi...* pp. 81-103.

<sup>8</sup> Così nel *Manifesto*, cit.

te ma strutturalmente subalterno, dell'*inventio* fantastica, finendo per soggiacere alle leggi del consumo letterario. Così la fantasiosa ricostruzione della cronaca diaristica e del romanzo epistolare sostituiscono l'inoppugnabilità del documento autentico, la lettura delle fonti non è correttamente finalizzata all'individuazione ed interpretazione dei fatti ma piegata arbitrariamente all'assunto ideologico dello scrittore, e la dialettica delle forze politico-sociali si sclerotizza nelle drastiche e rozze opposizioni tipologiche della narrativa d'intrattenimento.

L'opera perciò, in quanto utilizza il dato storico riducendolo a strato contenutistico sublimato in una sfera mitica e piegandolo alla dimostrazione di una tesi, è piuttosto inscrivibile nella categoria del 'romanzo politico', ove — secondo la definizione di Howe — le idee politiche hanno « una parte predominante o nel quale il mondo della politica costituisca la scena predominante »<sup>9</sup>.

Il forte processo mitizzante ed emblemizzante<sup>10</sup> cui è sottoposto il racconto risulta particolarmente evidente nelle due fasce sociali protagoniste della narrazione: i gentiluomini promotori e dirigenti della setta carbonara e i villani, che di questa costituiscono lo strumento di penetrazione popolare e la massa d'urto militare. Il trattamento di emblemizzazione cui sono sottoposti nel romanzo i carbonari e i contadini delle Calabrie risulta particolarmente evidente a livello delle strutture significanti e retoriche, elementi connotanti e segni forti dell'operazione condotta dallo scrittore, ed è attestato tra l'altro dalla messe degli interventi correttori riscontrabili nell'autografo, che proprio relativamente a questi due nuclei della narrazione appaiono fitti e significativi.

Costante appare in Verga la preoccupazione di attribuire elevatezza d'intenti e sentimenti agli aristocratici che compongono le alte gerarchie carbonare; alla nobiltà è demandato il compito di conservare e propagandare l'ideale indipendentistico nonché di realizzare tale ideale, di cui si sottolinea la genesi elitaria nonostante il richiamo d'obbligo alla Rivoluzione Francese, che accompagna quello ben più insistente alla rivoluzione napoletana del 1799. Si vedano, per esempio, alcuni brani tratti dal capitolo III, che Verga integrò a

<sup>9</sup> I. HOWE, *Politica e romanzo*, Milano, Lerici 1962, p. 15.

<sup>10</sup> Cfr. il già citato saggio di N. Mineo.

marginie nel manoscritto, muovendosi proprio nella prospettiva di una vera apologia dei *gentiluomini* cospiratori: <sup>11</sup>

Ms

143-52 — Tutta intera la nobiltà di Francia cadendo col suo re sotto la scure degli assassini [...] ha mostrato al mondo che la nobiltà si uccide ma non si calpesta.

In questo momento la massa del castello si spiegava dinanzi ai loro occhi.

St

— Tutta intera la nobiltà di Francia cadendo col re sotto la scure degli assassini [...] ha mostrato al mondo che la nobiltà si uccide ma non si calpesta.

Questi sensi di un'elevatezza entusiasta quantunque smentite fin d'allora dalle idee che cominciavano a sorgere colla Rivoluzione Francese recavano un'impressione potente profferiti da quell'uomo che rappresentava quasi gli ultimi slanci della nobiltà alla sovranità morale.

In questo momento la massa bruna del castello si spiegava dinanzi ai loro occhi.

La vena antigiacobina e antifrancesa dell'autore, fieramente esibita nell'appassionata allocuzione del conte di San Gottardo, si accende di toni oratori nell'esaltazione del ruolo salvifico assegnato alla nobiltà, depositaria unica e privilegiata dei destini della sventurata patria in balia dello straniero:

Ms

167-75 — Ma che volete che faccia egli,... isolato contro una forza superiore?

— Giustina, anche tu devi saperle certe cose; soggiunse il conte.

St

— Ma che volete che faccia egli,... isolato contro una forza superiore?

— Che fecero i gentiluomini che salirono il patibolo per le loro leggi e la loro patria quando la dominazione degli Austriaci ci pesava per mezzo della regina straniera e del re debole, ma crudele quando ha paura? La loro morte sembrò infruttuosa. Ebbene no... dal loro sangue è sorta la nuova libertà; la dominazione tedesca è abbattuta, e se Dio ci dà la forza di cacciare i francesi

<sup>11</sup> I *Carbonari della Montagna*, ed. cit., pp. 22-3.

come abbiamo cacciato gli austriaci, e da ogni parte i forestieri, noi avremo leggi proprie e un Re nobilitato dalla Costituzione.

— Ora, Giustina, anche tu devi sapere certe cose; soggiunse il conte.

Ms

183-7 — Il giorno in cui questi *Carbonari* scenderanno dalle montagne, sarà l'ultimo della dominazione straniera.

Lo sguardo di Giustina si animò.

— Ah! Fece con emozione; una società segreta.

St

Il giorno in cui questi *carbonari* scenderanno dalle montagne, sarà l'ultimo della dominazione straniera. Quello che al 1799 lo tentarono i martiri della libertà, come Cirillo, Pagano e Conforti, lo faranno i gentiluomini; e noi avremo l'Italia per noi e la Costituzione.

— Ah! fece con emozione la giovinetta, una società segreta...

In questa prospettiva unidirezionale si spiega l'insistenza con cui Verga contrappone l'impegno dei patrioti, la cui strategia politica ed azione militare sono rivolte sempre contro gli oppressori ma giammai al sovvertimento dell'ordine sociale, e i briganti, condannati a più riprese e senza ambiguità. È da sottolineare che lo scrittore attua il recupero di un tema di grande attualità negli anni Sessanta dell'Ottocento — e si ricordi ancora quanto afferma nella *Prefazione* — respingendo però la lettura romantica della figura del brigante come ribelle eroe di una protesta generosa e solitaria contro il potere ed evidenziando, al contrario, i tratti asociali del fuorilegge e le conseguenze nefaste della sua azione sovvertitrice.<sup>12</sup>

All'ammirazione per l'eroe protestatario Verga sostituisce la populistica sublimazione delle classi subalterne. L'universo dei contadini, degli emarginati, dei derelitti è raffigurato in un disegno pietistico, privo di chiaroscuri ed essenzialmente paternalistico.

Se i termini ricorrenti nella definizione dei capi-carbonari attonano alla sfera degli ideali eccelsi e dell'eccezionalità psicologica (Francesco di San Gottardo è « un gentiluomo franco, ardito, virile », il suo sguardo è « chiaro e brillante », l'accento « maschio e

<sup>12</sup> Sul tema del brigantaggio nella letteratura unitaria e post-unitaria si vedano le osservazioni di S. ROMAGNOLI, *Manzoni...*, pp. 295-99.

vibrato », il gesto « risoluto », egli perora il riscatto « della nostra patria conculcata da un dominio odioso e straniero »; Corrado è un « giovinetto debole ma altiero e bello di espressione » che sfida « la collera del suo nemico col sorriso sulle labbra », l'accento suo è « calmo e sereno », il volto « non era bello, ma vi era là la magia di un'anima superiore che si rivela, il magnetismo dell'espressione che lo faceva ideale », il sorriso è « orgoglioso sulle labbra, lo sguardo brillante e la fronte altiera »...); i significanti usuali nella rappresentazione del mondo contadino sono confinati entro i ben circoscritti limiti delle virtù passive dell'obbedienza, del rispetto, della rassegnazione, del sacrificio: « cuori semplici ed ingenui dei contadini », « vi sono altri doveri fra di noi poveri campagnuoli che non son quelli della famiglia », gli occhi del contadino-carbonaro Angelo hanno una « espressione di semplicità naturale » e nelle parole di Padron Parafanti, capo-popolare della setta, si avverte una « sublime abnegazione al dovere e ai giuramenti profferiti », e, ancora, si esalta « l'ospitalità esemplare del contadino », la dedizione di Barbetta, « l'ingenuo contadino [...] riverente » di fronte al Capo sconfitto ma sempre carismatico...

Alla stereotipia dei referenti sociali corrisponde nel romanzo una ricostruzione della dimensione cronospaziale di notevole minuzia descrittiva, ma sostanzialmente esterna ai fatti: l'esattezza della rievocazione ambientale (la Corte di Palermo, la campagna calabrese che fa da sfondo agli avvenimenti cruciali, il carcere di Favignana...), la stessa insistita precisazione del tempo della storia, svolgono una funzione di generici operatori realistici e non una fondante funzione costruttiva. Si è già detto della parziale e tendenziosa utilizzazione delle fonti da parte del giovane romanziere, che non esita a riferire al 1810 — dopo un ripensamento documentato dalle varianti riscontrabili nell'autografo, dove lo scrittore accoglie inizialmente la datazione suggerita dal Botta, ovvero il 1808 — eventi che risalgono al 1813, al fine di sostenere con questa retrodatazione la propria tesi antiborbonica. In tal modo Verga scardina quel rigore cronologico previsto dal codice del romanzo storico, manipolando il materiale documentale con un'operazione di 'falsificazione' che non trova giustificazioni all'interno del discorso narrativo, ma che viene perseguita con la precisa volontà di porgere la propria personale decifrazione degli avvenimenti presentati al lettore nella veste di indiscutibile realtà.

Proprio per avvalorare la valenza storica del narrato Verga colloca ad incipit del romanzo, in posizione privilegiata ed emergente nell'economia del racconto, i riferimenti geografici e temporali. Tecnica che non riscontreremo nella successiva scrittura verghiana e che anzi verrà ribaltata nelle opere della maturità, allorquando l'acritica fiducia nella storia cederà il passo alla fiducia nella riproducibilità artistica dell'osservazione oggettiva del reale.

Ciò risulta evidente nel romanzo in cui ritornano i due perni della pittura sociale dei *Carbonari*, quel *Mastro-don Gesualdo* in cui ci imbattiamo ancora nei gentiluomini e 'mastri' cospiratori e nei villani, paria e ribelli. Naturalmente, modi e forme della rappresentazione sono, nel romanzo dell'89, antitetici rispetto all'opera giovanile, e tuttavia siamo sempre di fronte a un nodo cruciale dell'ideologia operativa dello scrittore: il rapporto del narratore con il fatto storico. Nel *Mastro* Verga, « abbandonato lo schema del romanzo storico, fonderà storia e memoria e il ritmo sarà scandito più dalla fusione tra passato e presente nella logica interna dei personaggi che da un tempo cronologico concluso e remoto. E di fatto il suo felice incontro col senso vero della storia avverrà dopo il definitivo abbandono del romanzo programmaticamente storico »<sup>13</sup>.

Il *Mastro* è dunque romanzo storico non perché aderisca pedissequamente alla normativa del genere, bensì nel senso che vi appare realizzata un'idea della storia ove si fondono nello stesso tempo « percezione dell'oggetto e avventura spirituale del soggetto conoscente »<sup>14</sup>. È una visione — quella verghiana — che ci sembra fuorviante definire sostanzialmente adialettica<sup>15</sup>, e di cui è invece più opportuno sottolineare la potenzialità gnoseologica e critica. Essa risponde a quei parametri lukacciani, ancor oggi validi e condivisibili, dell'essere la narrazione storica « riproduzione artisticamente fedele di una concreta epoca storica », « capace di rievocare lo spirito di un'epoca », resa « viva ed artisticamente elaborata della totalità della vita », che « può sorgere solo sulla base della comprensione reale dei nessi essenziali e

<sup>13</sup> *I Carbonari della montagna - Sulle lagune*, letti da F. Branciforti e G. Cingari, Palermo, Edikronos 1981, p. xxiv.

<sup>14</sup> H. I. MARROU, *La conoscenza storica*, Bologna, Il Mulino 1975, p. 233.

<sup>15</sup> R. LUPERINI, *Verga e le strutture narrative del realismo. Saggio su « Rosso Malpelo »*, Padova, Liviana 1976; v. anche G. P. MARCHI, *Verga e il rifiuto della storia*, Palermo, Sellerio 1987.

delle leggi fondamentali della vita nel destino del singolo e della società », e che « pur nel lacerarsi apparentemente senza uscita degli uomini, esprime al tempo stesso anche un' *approvazione della vita* »<sup>16</sup>.

Se la storia è « conoscenza *scientificamente elaborata* del passato »<sup>17</sup>, quella del Verga verista è un'opera che quel passato vuol far rivivere nel racconto, ovvero in Verga la storia diventa conoscenza *letterariamente elaborata* del passato. Lo scrittore non può perciò essere sottoposto a una interna critica dell'attendibilità (processo inquisitorio applicabile allo storico), proprio perché il suo racconto è di tipo *historisant*, specificamente e dichiaratamente narrativo, aperto all'apporto della fonte testuale, del documento e della testimonianza tradata oralmente, ma a questi e da questi non vincolato per statuto.

Per calarci nella concretezza dell'analisi, esaminiamo i due elementi di maggiore rilevanza al fine del riconoscimento del *Mastro* come romanzo storico: l'uso delle due strutture portanti della storia — ovvero il rigore cronologico e il realismo geografico — all'interno del testo romanzesco; e l'interazione tra *histoire événementielle* (Paul Lacombe) e *invention*.

Relativamente al primo punto si evidenzia subito nell'opera l'estrema parsimonia dei riferimenti temporali: la prima data certa, il 1837, « quando in Palermo cominciavano già a correre le prime voci di colera »<sup>18</sup> appare solo nella parte III del romanzo (cap. I); quindi, nel capitolo successivo, ancora un breve fugace cenno, allorché Gesualdo lascia il paese per evitare il contagio e « a ogni contadino aveva procurato il suo bravo schioppo, dei vecchi fucili a pietra nascosti sotto terra fin dal '12 o dal '21 »; e infine, nel capitolo I dell'ultima parte del romanzo, « Ma il barone non si dava pace [...]. Vi rammentate, nel ventuno, eh? don Gesualdo? », battuta pronunciata nell'infuriare della rivoluzione del '48.

La datazione dell'inizio della peripezia del personaggio eponimo giunge dunque solo *a posteriori*, nel momento conclusivo dell'intera parabola gesualdesca, e viene offerta non dal narratore onnisciente ma, quasi incidentalmente, da uno dei personaggi del romanzo. Il narra-

<sup>16</sup> G. LUKÁCS, *Il romanzo storico*, Torino, Einaudi 1965, pp. 9, 53, 156.

<sup>17</sup> H. I. MARROU, *La conoscenza...*, p. 30.

<sup>18</sup> Le citazioni dal *Mastro-don Gesualdo* sono tratte dall'edizione critica curata da C. Riccardi, Milano, Mondadori 1979.

tore, cioè, per illustrare il « cammino provvidenziale », « fatale, incessante », che conduce alla « conquista del progresso », adotta un metodo per il quale non sono funzionali né indispensabili gli esatti referenti cronologici o lo scrupoloso riscontro ambientale; le coordinate geografiche ed anagrafiche che si evincono durante il dipanarsi degli eventi acquistano in tale ottica un valore del tutto non determinante, un senso non assoluto, e già questa scelta tecnica basterebbe di per sé a segnare lo stravolgimento del modello romanzesco tradizionale a favore di una visione d'insieme, di una interpretazione della realtà che, mediante l'analessi e l'interiorizzazione della dimensione evolutiva del tempo, assurge non alla ricostruzione cronachistica ma alla sintesi totalizzante del contingente.

Nel *Mastro* la storia effettuale giunge al lettore attraverso informazioni parziali ed allusive che scaturiscono, marginali e di scorcio, dalle parole dei personaggi — secondo il procedimento già collaudato nei *Malavoglia* — cosicché i grandi sconvolgimenti sociali, le rivoluzioni, le epidemie, le sollevazioni sedate nel sangue, che si svolgono in un arco ultraventennale (tra il '21 e il '48) acquistano spessore e si amplificano solo in quanto interferiscono con la microstoria, rifrangendosi nella molteplicità delle vite individuali.

Lo scrittore offre per tal via la « rappresentazione della realtà com'è stata, o come avrebbe dovuto essere », secondo l'enunciato della *Prefazione* malavogliesca, inserendo l'opera della maturità entro i paradigmi conoscitivi del romanzo storico classico, immergendosi nelle contraddizioni del divenire storico, esplorandone pieghe e risvolti, antefatti e non sensi.

Lo soccorrevano in questa ricerca più che lo studio dei documenti (quei documenti da cui De Roberto non sapeva prescindere), la conoscenza diretta, la memoria parentale, l'eco che degli avvenimenti decisivi del protorisorgimento e dell'Unità si conservava nei racconti della sua famiglia: di un « nonno paterno, liberale, carbonaro e deputato per la nativa Vizzini al primo parlamento siciliano del 1812 » parla De Roberto; i nobili Verga e vari membri del ramo civile collaterale dei Caffarelli sono presenti tra gli amministratori vizzinesi di quegli anni; un barone Verga è decurione nel '20; don Gregorio Verga, segnalato nel '31 come « persona depravata e di scandalosa condotta », è eminenza grigia del Sindaco don Salvatore Aliotta; don Gioacchino Caffarelli è Presidente del Comitato Centrale Rivoluzionario del paese

nel '48; e un « famigerato » barone Bartolomeo Verga è vittima, con la sua squadra di « fuorbanditi », delle repressioni che seguirono la restaurazione borbonica<sup>19</sup>.

La misurazione del mutamento della prospettiva verghiana nei confronti della storia è facilitata dall'accostamento comparativo dei due romanzi più lontani cronologicamente, ma più affini contenutisticamente dal punto di vista della stratigrafia sociale. Una lettura ravvicinata dei *Carbonari* e del *Mastro* consente di individuare il nucleo del capovolgimento ideologico verificatosi nel narratore: all'esaltazione delle virtù ideali del Risorgimento è sostituita una interpretazione economicistica degli eventi unitari, alla sublimazione dell'operato dei patrioti è sostituito lo 'spettacolo' della vita; soprattutto è caduta ogni tentazione mitizzante, ogni rielaborazione idealistica dei moventi, cui è opposta la consapevolezza storicistica dello scrittore, che appunta l'attenzione sulla classe che fu al centro dell'intero Risorgimento siciliano: la borghesia rurale e finanziaria, i *mastri* arricchitisi pervenuti al civilesimo e divenuti *don*, in ascesa di fronte alla vecchia aristocrazia fondiaria e in fiero antagonismo con le classi emarginate dei villani, dei piccoli affittuari subgabelotti, degli industriosi. Simbolo ed archetipo del borghese, Gesualdo, *brasseur d'affaires* spregiudicato e iperattivo, che nonostante il matrimonio nobilitante non risolve il problema della sua legittimazione sociale, incarna il pragmatismo, il trasformismo della *middle class* che al Verga dell'89 non poteva più sfuggire.

Il nodo centrale dell'analisi sul *Mastro* sarà allora costituito non tanto dal dilemma tra rispetto e alterazione della verità storica da parte dello scrittore, quanto dall'individuazione delle fonti — cronache, documenti, racconti tramandati nell'area geografica teatro della narrazione — liberamente utilizzate dall'artista come sostrato documentale.

I critici hanno tuttavia preferito percorrere la prima via, giungendo alla conclusione della scarsa attendibilità del racconto verghiano: così Luigi Russo e Gaetano Trombatore hanno denunciato l'uno la forzatura temporale del *Mastro* (« Le date [...] restano esterne,

<sup>19</sup> F. DE ROBERTO, *Casa Verga e altri saggi verghiani*, a c. di C. Musumarra, Firenze, Le Monnier 1964, p. 43. Il giudizio negativo su don Gregorio Verga si legge in una nota inviata da Vizzini, 8 novembre 1831, conservata presso l'Archivio di Stato di Catania, *Intendenza Borbonica*, 3185. Della morte del barone Benedetto Verga di Vizzini

non poeticamente trasfigurate [...] non colore intimo di quel tempo », l'altro l'approssimazione dei dati<sup>20</sup>. Non diversamente Aurelio Navarria ha negato l'esattezza della ricostruzione verghiana riguardo al « fervore di opere pubbliche (il ponte di Fiumegrande, la strada di Cameni...) straordinario se non impossibile in quell'angolo dell'isola sotto il monte Lauro mentre durava la guerra contro la Francia napoleonica », contestando la complessiva veridicità cronologica del racconto, in cui « la cronologia è così vaga che persino il 1820 è confuso col 'ventuno', perché questo vocabolo suona meglio »<sup>21</sup>. Osservazione ripresa da Calogero Colicchi (« c'è, sì, una sostanziale aderenza allo spirito e allo svolgimento dei fatti, ma i dati sono spesso inesatti e imprecisi »)<sup>22</sup>.

Lo spoglio del ricco materiale d'archivio della Sottintendenza di Caltagirone, cui faceva capo Vizzini, ci consente di rettificare gli appunti mossi dal Navarria e dal Colicchi; in primo luogo perché quel « fervore di opere pubbliche » nei primi decenni dell'Ottocento era una realtà e l'imponenza dell'intervento pubblico a favore del risanamento del territorio e delle infrastrutture (ponti, strade, gli edifici del macello, il camposanto...) è documentata nelle carte dell'epoca<sup>23</sup>. Inoltre, Verga non confonde i sommovimenti del '20 con quelli del '21, in quanto a Vizzini la rivolta scoppia effettivamente nella notte del 15 agosto 1821, ben tredici mesi dopo i moti palermitani, di cui

e dei membri della sua « banda » dedita a « ruberie » dà comunicazione il Ministero dell'Interno al Presidente del Comitato di Catania. La nota informa il Commissario del Potere Esecutivo Carlo Ardizzone che il Verga e la sua squadra sono stati fucilati il 20 maggio 1848 (Archivio di Stato di Catania, *Documenti storico-politici 1848*, nn. 53 e 54, vol. 1). La notizia viene registrata dal Commissariato di Polizia in data 15 aprile 1850 in un elenco degli uccisi « nel corso della rivoluzione », da cui sono esclusi quelli morti « in battaglia del 16 aprile del passato anno all'entrata delle regie truppe », Archivio di Stato di Catania, *Miscellanea Risorgimentale*, busta n. 32, fasc. II.

<sup>20</sup> L. Russo, *Giovanni Verga*, Bari, Laterza 1959; G. Trombatore, *Mastro-don Gesualdo*, in *Saggi critici*, Firenze, Sansoni 1950, cit. da C. Colicchi, *La struttura del romanzo e la « storia » della provincia siciliana nel primo Ottocento*, in *Saggi verghiani*, Messina, Peloritana, s.d. Inoltre, sempre di G. Trombatore, *Riflessi letterari del Risorgimento in Sicilia*, Palermo, Manfredi 1960.

<sup>21</sup> *Spunti storici nel « Mastro don Gesualdo »*, in « Belfagor », 30 settembre 1956, a XI, fasc. 5, p. 533.

<sup>22</sup> *La struttura del romanzo...*, p. 126.

<sup>23</sup> Ringraziamo, per la loro cortese disponibilità e sollecitudine, la Direttrice e il Personale dell'Archivio di Stato di Catania, che ci hanno consentito di reperire ed utilizzare i documenti cui facciamo riferimento. Per valutare l'imponenza delle opere pubbliche nel territorio della città demaniale di Vizzini, si vedano le carte *Sottintendenza di Caltagirone*, categoria II - *Economia Comunale*, buste nn. 233-7; nonché i documenti della medesima Sottintendenza, categoria XXI — *Miscellanea*.

costituisce uno degli ultimi echi in un'Isola ormai ampiamente pacificata<sup>24</sup>. E perciò anche la presenza del Capitano d'Arme in casa Motta non è così inverosimile come appare al Navarra (« I militi a cavallo non mi sembrano personaggi che possano comparire in simili trambusti guerreschi »)<sup>25</sup>, poiché l'insurrezione aveva superato l'acme della violenza rivoluzionaria per assestarsi in una fase di endemicità fisiologica, in cui ben poteva operare quel corpo di milizia volontaria preposta quasi esclusivamente alla prevenzione e al controllo dei furti nelle campagne. Anzi, è proprio l'intervento dell'imbelle milizia a cavallo ad accentuare il tono burlesco della rappresentazione della rivolta carbonara vizzinese, su cui Verga insiste con una precisa volontà di diseroicizzazione, che spicca ancor più dal raffronto tra la descrizione della *Vendita* nei *Carbonari* e la riunione dei carbonari nel *Mastro*.

A livello dei contenuti, si nota come nel primo romanzo lo scrittore si soffermi sulla composizione bipolare della setta (« Francesco additò gli scanni e i sedili più bassi. Quelli là, egli disse, servono ai Capi [...]. I sedili bassi servono ai piccoli Capi contadini »)<sup>26</sup>, in cui l'alleanza tra aristocratici e villani è spiegata con motivazioni ideali (« per difendere l'onore e la libertà della patria»), e da cui sono esclusi la partecipazione e l'apporto della borghesia<sup>27</sup>. Viceversa, è il blocco borghese-agrario a costituire il nucleo dell'adunanza vizzinese (con Gesualdo, il canonico Lupi, il notaio Neri, il farmacista Bomma, il barone Zacco, il dottor Tavuso in odore di giacobinismo...), compatto nella difesa dei propri interessi economici contro i villani che « non rispettano più l'autorità!... ».

E ancora, per segnalare il carattere strumentale ed effimero del patto con cui si legano i cospiratori per evitare che « ci piglino la mano, i villani, e ci facciano la festa », Verga ricorre ad una formula

<sup>24</sup> Al fine di ricostruire la storia di quel periodo rinviamo ad alcuni testi ormai classici: R. ROMEO, *Il Risorgimento in Sicilia*, Roma-Bari, Laterza 1979<sup>3</sup>; S. F. ROMANO, *Momenti del Risorgimento in Sicilia*, Messina-Firenze, D'Anna 1952; F. RENDA, *Risorgimento e classi popolari in Sicilia - 1820-21*, Milano, Feltrinelli 1968.

<sup>25</sup> A. NAVARRIA, *Spunti storici...*, p. 532.

<sup>26</sup> *I Carbonari della Montagna*, ed. cit., p. 46.

<sup>27</sup> Contro la borghesia anzi lo scrittore lancia i suoi strali: « Non dimentichiamo che incominciava l'influenza del nostro secolo, secolo eminentemente calcolatore, in cui si fa all'amore colla penna alla mano e dopo qualche regola di aritmetica, e che ha fatto altrettanti *bauchieri* fino dei cuori semplici ed ingenui dei contadini »; ivi, p. 70.

paremiologica oppositiva che esclude qualsiasi supporto morale in quest'alleanza contronatura: « Gran cose c'è per aria! Cani e gatti vanno insieme! »<sup>28</sup>.

Sul piano formale la calda enfasi oratoria del Gran Maestro dei Carbonari lascia il posto alla spicciola gergalità del canonico Lupi, che così riassume il programma della carboneria: « far legge nuova e buttar giù coloro che avevano comandato sino a quel giorno... Tavuso, mettiamo, al posto di Margarone; e tutti quanti colle mani in pasta! ».

In entrambi i romanzi lo scrittore elabora un discorso sul Potere, ma mentre nella prima opera questo appare demonizzato in un'ottica esclusivamente etica (il tradimento della regina Carolina e degli inglesi è indicato come la causa del fallimento della ribellione antimurattiana), nel *Mastro Verga* conduce un'analisi rigidamente 'veristica', 'obiettiva', 'neutrale', programmaticamente deideologizzata, condensata nella concitata spiegazione del canonico, equivoco uomo di Chiesa destituito delle sue funzioni istituzionali ed ambiguo faccendiere al servizio del capitale:

C'è una casa del diavolo [...]. Vogliono scatenarci contro anche i villani [...]. Non sapete che a Palermo hanno fatto la rivoluzione [...]. La Carboneria, capite!... Anche qui hanno portato questa bella novità [...]. Abbiamo la sètta anche qui! [...]. Una sètta, capite? Tavuso, mettiamo al posto di Margarone; e tutti quanti con le mani in pasta [...] pesci grossi e minutaglia [...]. Rivoluzione vuol dire rivoltare il cesto, e quelli ch'erano sotto salire a galla: gli affamati, i nullatenenti!...

La rivolta scoppia di domenica, per la festa dell'Assunta; e Verga la dipinge con i toni cupi, le minacciose metafore (l'ondata di gente, il mare di teste, l'ondeggiare di berrette bianche), le similitudini zoomorfe (*vespe in collera*), l'incalzante susseguirsi dei frequentativi (*brulichò, brontolìo*) che, come si vedrà, connotano costantemente la sua rappresentazione dell'evento rivoluzionario:

si vide la Piazza Grande piena zeppa di villani: un brulichio di berrette bianche; un brontolìo minaccioso [...]. La piazza, in fondo alla stradiciuola, sembrava un alveare di vespe in collera [...]. Di tanto in tanto dal Rosario o dalla via di San Giovanni partiva

<sup>28</sup> *Mastro-don Gesualdo*, ed. cit., p. 188 e sgg.

come un'ondata di gente, e un brontolio più minaccioso, che si propagava in un baleno [...] vedendo quel mare di teste se la svignarono subito [...]. Alle finestre facevano capolino dei visi inquieti, dietro le invetriate, quasi piovesse<sup>29</sup>.

Quando però la raffigurazione della folla in rivolta cede il passo a quella del ceto affaristico che si arrocca nella salvaguardia dei propri privilegi economici, allora perde spessore drammatico per assumere cadenze farsesche: nel « magazzino di Grancore » verso San Francesco, all'interno di una « casetta bassa [...] dove si giungeva scendendo tre scalini », dopo aver attraversato un « cortile oscuro e scosceso », *mastri* e *don* congiurano insieme. Siamo ben lontani dalla grandiosità della *Vendita* del Castello di San Gottardo, e lontanissimi dalla tensione morale dei *Carbonari*: i cospiratori non si appellano a ideali virtù patriottiche, non si offrono indomiti al sacrificio, nel *Mastro* hanno tutti « un gran batticuore », la parola d'ordine ripetuta ossessivamente è « Io bado ai miei interessi [...]. Ciascuno il suo interesse! Fratelli! Carbonari! Faremo la rivoluzione! metteremo il mondo a soqquadro anche!... ».

L'intonazione parodistica e burlesca è evidente nell'intensa teatralizzazione cui Verga sottopone il racconto fin dalla presentazione dei preparativi dei personaggi, fissati nel grottesco di improbabili travestimenti (il canonico avvolto in vesti « da pecoraio », Gesualdo intabarrato « ben bene in uno scapolare », un altro « congiurato, imbacuccato come loro », il notaio Neri nascosto « da una gran sciarpa ») e nei segni esteriori della loro paura (« si fece pallido, e gli cadde la forchetta di mano », « balbettò il canonico », « Don Gesualdo [...] colle labbra smorte [...]. Tutto sudato, colle mani un po' tremanti », « col cuore che saltava alla gola »).

La riunione carbonara si scioglie nel terrore alle prime avvisaglie del pericolo, i cospiratori si disperdono e si nascondono, la narrazione si stempera nel ridicolo della pavidità; i settari non sono più l'avanguardia della rivoluzione indipendentistica nazionale ma soltanto un'accollita di individui stretti attorno al loro 'particolare'.

La risonanza da opera buffa del racconto verghiano non deve però intendersi soltanto come invenzione narrativa, spia della caduta delle illusioni; è al contrario giustificata dalla conoscenza precisa che lo

<sup>29</sup> I brani citati sono tratti dalla parte II, cap. III, pp. 187-203.

scrittore aveva acquisito sulla natura e lo svolgimento dei moti carbonari di Vizzini. Il paese infatti, prossimo a Caltagirone, centro irradiatore della propaganda carbonara (l'Abela vi era stato attivo tra il '19 e il '20)<sup>30</sup> aveva una *vendita* situata proprio in uno scantinato nella parte bassa dell'abitato, tra San Francesco e San Giovanni<sup>31</sup>. Nel 1812 Carmelo Verga è capo della setta e carbonari accertati sono don Crisostomo Lentini, il barone Di Benedetto e altri aristocratici.

Negli anni Venti la diffusione dell'associazione segreta procede parallela all'ascesa di una fascia sociale di cui fan parte i civili e gli industriali, ormai largamente presenti nelle liste degli eleggibili e nei gangli dell'amministrazione pubblica accanto alla tradizionale *élite* della *Mastra* nobile. Lo si evince dagli informi della Polizia borbonica, dagli esposti al Luogotenente Generale di Polizia di Palermo, dai rapporti segreti e dalle denunce per lo più anonime di privati cittadini.

Nei comuni della Valle di Catania le Giunte di scrutinio istituite nell'aprile del '21, preposte al censimento dei settari presenti negli uffici pubblici, registrano 39 carbonari, tutti iscritti alla setta dopo il 6 luglio 1820, cioè in coincidenza con i moti palermitani; tra questi ben tre vizzinesi che ricoprivano cariche di rilievo: il giudice Filippo Neri Interlandi, il supplente Gaetano Maugeri, il cancelliere Sebastiano Nativo<sup>32</sup>. Il primo è denunciato anche dal concittadino sacerdote don Michele Orlando, che ricorre a Palermo dichiarando « d'aver con diversi ricorsi fatto conoscere i sconcerti prodotti [...] dalla Carboneria », ma « che detti ricorsi non hanno avuto effetto perché sono stati rimessi al Giudice, ed al Sindaco di Vizzini i quali

<sup>30</sup> Cfr. V. LABATE, *Un decennio di Carboneria in Sicilia (1821-1831)*, Roma-Milano, Ed. Dante Alighieri 1904-9, che riporta numerosi documenti tra cui lo stato nominativo degli imputati di misfatti contro lo Stato e la Real Corona esclusi dall'amnistia del 28 settembre 1822 e giudicabili dalla commissione militare della Valle di Palermo delegata a procedere contro Gaetano Abela e i suoi complici; l'elenco comprende i nomi di due esponenti settari della zona che ci interessa: il marchese Domenico Iacona di Caltagirone, e Corrado Ballarò di Mineo, entrambi in stretto contatto con l'Abela e attivamente impegnati nella cospirazione dell'ottobre 1820. Sempre a Caltagirone e Mineo gravi disordini erano stati registrati nel luglio del '20 (pp. 225-35 del II vol.).

<sup>31</sup> Utile strumento di documentazione, relativamente al territorio di Vizzini, il volume di M. GAUDIOSO, *Storicismo e verismo nella narrativa del mondo degli umili di Giovanni Verga*, Catania, Musumeci 1973.

<sup>32</sup> V. LABATE, *Un decennio...*, vol. I, p. 145.

sono carbonari », nonché colpevoli di « un'infinità di eccessi, ed ingiustizie »<sup>33</sup>. Né mancano le delazioni da parte dei 'pentiti': il 16 settembre '22 Mastro Rocco Risignuolo « si annunzia antico carbonaro, e denuncia carbonari » il Preposito Spataro, don Antonino Giusino, il barone don Giovanni Ventimiglia, don Rosario Mondelli e don Giovanni Battista Punsì funzionante da Sindaco, tutti di Vizzini<sup>34</sup>. E il Regio Giudice Rosario Ventimiglia, a un decennio di distanza dai disordini ispirati dalla Carboneria, stigmatizza le « funeste massime » del Notar Giuseppe Perrotta, cospiratore tra i più accesi del paese<sup>35</sup>.

Nella classe degli artigiani particolarmente compromesso è un Giuseppe Curiale conciapelle, che il Vescovo della Diocesi di Caltagirone indica quale « propagatore della Setta carbonica, e che si faceva lecito d'insultare gli onesti cittadini che non vi appartenevano »; uno dei protagonisti delle « passate turbolenze »<sup>36</sup>.

Ancora nel '34, in un libello anonimo firmato « Il Dovere » e intitolato *Per riparare allo scioglimento de' vincoli Sociali della Comune di Vizzini e che i Cittadini a quello estremo venissero, al qual l'induce la ognor crescente e di più insoffribil tirannide, che vi regna* (inviato alla Direzione Generale di Polizia di Palermo) si accusano Padre Gregorio Selvaggi Priore Domenicano, don Giuseppe Di Benedetto, don Giovanni Cavaliere Caffarelli e don Giovanni Lentini di appartenenza a « tal Setta » ove « per ingenita scelleraggine collegati, si studiano, con ribrezzo allo spirito, trambustarne nella pace, vita, ed onore i dislegati Vizzinesi [...]. Essi, pel sì macchinare, radunansi o nella casa del Caffarelli, o del Parroco Don Salvatore M.o Cafici, uomo questi, non meno invaso dallo spirito d'irreligione, e delle massime anticristiane [...]. È desso il Priore Selvaggi, quel Monaco che ha fatto ridurre covacciolo delle più nere scelleragini, il di lui Convento. Egli, fu il germe, che profanollo, stabilendoci la di

<sup>33</sup> L'esposto dell'Orlando, inviato da Vizzini il 12 novembre del '21, è conservato nell'Archivio di Stato di Palermo, *Segreteria di Stato presso il Luogotenente Generale di Polizia*, busta n. 6.

<sup>34</sup> Archivio di Stato di Palermo, *Segreteria di Stato presso il Luogotenente Generale di Polizia*, busta n. 12.

<sup>35</sup> La relazione informativa è datata Vizzini, 2 marzo 1831, Archivio di Stato di Catania, *Miscellanea Risorgimentale*, busta n. 27.

<sup>36</sup> L'incartamento sul Curiale comprende tre note riservate del 20 marzo, 2 e 17 aprile 1822, Archivio di Stato di Catania, *Intendenza Borbonica*, categoria XVII - *Polizia*, 3185.

sanguinose funeste conseguenze Setta Carbonica, ch'egli il primo accolse e fomentò in Vizzini [...]. Là per lui è, che han trovato, e trovano ricovero gli omicidi, i ladri, i contrabbandisti, e fin i più capi felloni, come un Leonese, un Sestini Poeta, che venutivi onde racimolar persone a loro, non poteron là in Vizzini, che lui solo, amendue trovare di tal fatta. Là che s'incoraggia la più esiziale ostinazione; ed è tal Convento, in breve, da dove si evocano gli uomini agli eccessi d'ogni classe. Il di Benedetto, che pur egli ha participio nelle operazioni tutte di questo Convento, è per lui, che nella faccenda del Censimento di quegli Ex-feudi Comunali eseguito l'anno 1821 videsi in subbuglio quel Popolo, e tutto affoltarsi contro i Capi del Paese: ed ebbe origine la venuta dell'Illustre Signor D.n Giovanni Conte Statella colla veste di commissario, e per questi il processo per non pochi de' suoi fomentati quai capi riottosi. A lui, dalla maggior parte del Popolo, si attribuiscono tutte le cieche denunce in affari di Stato s'avanzano al Governo contro i Vizzinesi [...]. Don Giovanni Lentini in ultimo, ché l'Uomo può dirsi coronato e gremito delle scelleratezze tutte ne decorano la vita degli anzidetti spiriti della più innudita feral tirannide, è il Solo, e vero meritevole d'essere sbarbato da quel Suolo [...]. Vizzini, a causa tanto Empio, ha cambiato l'ilare primo suo aspetto, in teatro di desolazione [...]. Per lui, e da lui si consuma qualunque reato [...] per lui si denunciò il Bigliario di Mastro Gregorio Pistone di Vizzini, di Radunanza Carbonica [...]. E questa quindi è quella Radunanza che dal nascer suo ha portata la calunnia all'eccesso, dipingendo in altri i suoi medesimi detestabili errori »<sup>37</sup>...

Numerosi, dunque, i vizzinesi « in odor di fumo ». E tuttavia l'ordine pubblico nel paese non risulta sostanzialmente turbato, in quel 1821, dalla larga diffusione della setta; lo attestano gli informi inviati nelle settimane immediatamente precedenti all'agosto all'Intendente della Valle di Catania sulla condotta di « quei che han fatto parte delle Società segrete », i quali non danno « motivo di sospetto », così come « regolare » risulta la condotta degli ecclesiastici; gli atti del Governo « si accolgono con tutta obediienza » e « niuna comi-

<sup>37</sup> Il libello si conserva presso l'Archivio di Stato di Catania, *Intendenza Borbonica*, categoria XVII - *Polizia*, 3185; la nota di polizia che l'accompagna lo indica come frutto « d'un rapporto privato di forte inimicizia tra un Zio, ed un Nipote ».

tiva armata » di « corridori di campagna » sconvolge la pace del circondario<sup>38</sup>.

Dieci anni dopo i fatti del '21, questi saranno ricordati solo come frutto « dei delirj di qualche sconsigliato, che in quell'epoca travidò »<sup>39</sup>.

La rivolta della festa dell'Assunta è un episodio trascurabile assolutamente irrapportabile a quanto avveniva nei territori limitrofi, a Mineo, Licodia, Caltagirone, per esempio, ma anche negli altri paesi della Valle, tanto che poco tempo dopo, il sindaco don Michele Cannizzaro può tranquillizzare l'Intendente: « debbo con imparzialità farle presente, che non essendo stata turbata, né in verun modo attentata in questa Comune la pubblica quiete anzi all'incontro ubbidite le leggi, e rispettato l'ordine Generale [...] »<sup>40</sup>. Inoltre, l'esiguità e brevità dei moti è confermata dalla limitatezza dell'intervento repressivo: nessuno dei partecipanti subì condanne né fu costretto all'esilio, nessun vizzinese fu giudicato dalle Corti Marziali operanti tra l'agosto e il dicembre '21<sup>41</sup>. Il clima di pacificazione è documentato nei rapporti di polizia che si susseguono con scadenza settima-

<sup>38</sup> Citiamo, per tutti, il Rapporto settimanale di polizia del 22-28 luglio 1821. Archivio di Stato di Catania, *Miscellanea Risorgimentale*, busta n. 25.

Si veda anche, per il 1820, la tranquillizzante missiva inviata alle autorità di Palermo dal sindaco di Monterosso rifugiato a Vizzini, 15 settembre 1820, Archivio di Stato di Palermo, busta n. 5015.

<sup>39</sup> Vizzini, 5 marzo 1831, Archivio di Stato di Catania, *Miscellanea Risorgimentale*, busta n. 27.

<sup>40</sup> Così, in risposta ad una richiesta di informazioni da parte della Direzione di Polizia della capitale su Giuseppe Giarrusso, lettore interno della cattedra di Umanità e Rettorica delle pubbliche scuole di Vizzini, 20 novembre 1821, Archivio di Stato di Catania, *Intendenza Borbonica*, categoria XVII - *Polizia*, 3185. Ben più incandescente la situazione a Licodia, dove « l'unione carbonara » era « vertigine quasi generale ». come scriverà molti anni dopo (il 6 novembre 1833) il vescovo di Caltagirone don Benedetto Denti Cassinese al Principe Manganelli, Intendente della Valle, Archivio di Stato di Catania, *Intendenza Borbonica*, categoria XVII - *Polizia*, 3185. A Mineo, sempre nel Circondario vizzinese, la *baracca* carbonara era guidata dal dottore in chirurgia Liborio Arcurio; qui il « fuoco carbonico » era dilagato tanto da far progettare una generale sollevazione per il 20 maggio '21. La rivolta non ebbe però luogo e il Duca di Sarmartino, Intendente della Valle, poté tranquillizzare il Luogotenente Generale Cardinal Gravina. Come nota Renda (*Risorgimento...*), in quegli anni « l'ordine pubblico nelle campagne è sottoposto a durissimo cimento ». Sempre nell'estate del '21 si registrano gravi disordini di matrice carbonara in tutta la Valle, a Nicosia, Leonforte, Sperlinga, dove il Commissario del Re nel Consiglio di Guerra di guarnigione è costretto a richiedere « l'aumento della forza della Compagnia d'Armi », Archivio di Stato di Catania, *Miscellanea Risorgimentale*, busta n. 25.

<sup>41</sup> Così assicurava il Giudicato Circondariale in un informo segreto al Sottintendente del Distretto di Caltagirone, il 22 ottobre 1844, Archivio di Stato di Catania *Miscellanea Risorgimentale*, busta n. 31.

nale nei mesi successivi: l'esazione « de' pubblici pesi » avviene con regolarità e con « rassegnazione » da parte dei contribuenti, tranquilla la condotta degli ex-cospiratori e del clero, nessun vagabondo o mendico, non c'è traccia di « rivoltosi agitatori od uomini turbolenti », assente il brigantaggio nelle campagne, si denuncia solo qualche furto, qualche episodio di abigeato, qualche arresto per percosse e ingiurie <sup>42</sup>.

Nel raffigurare in termini quasi burleschi i carbonari di Vizzini, nel dipingere la rivolta come una sagra paesana, nell'evidenziare il nesso tra l'episodio dell'asta delle terre e l'esplosione del malcontento contadino, Verga si attiene perciò ai fatti, anche se l'entità dei moti risulta nel suo racconto vieppiù sminuita dall'aver lo scrittore trascurato di illustrarne l'immediata e diretta conseguenza, ovvero la venuta del Conte Statella, che tra il '21 e la primavera del '22 controllò in funzione di commissario governativo lo svolgimento delle operazioni di attribuzione delle terre demaniali. Ma questo era per Verga un elemento trascurabile e marginale nella storia dell'affannarsi gesualdesco per l'accaparramento della *roba*; in tale prospettiva lo scrittore è indotto ad escludere la storia politica laddove non sia funzionale alla ricreazione del *milieu* in cui si muove il protagonista eponimo. Egualmente, è marginalizzato nel romanzo l'interlocutore popolare, limitata l'indagine sulle miserevoli condizioni di vita del *côté* contadino, che non interessava affatto don Gesualdo e che perciò non doveva interferire con il piano del racconto.

C'è però un momento del romanzo in cui il *mastro* arricchitosi si imbatte in un personaggio in cui sembrano concentrarsi gli emblemi di uno *status* subumano, connotato dalla miseria, dalla fame, dalla malattia: è un gabelloto di Gesualdo, uno di quei villani che l'arrondamento delle terre ha impoverito ancor più:

Sulla strada soleggiata e deserta a quell'ora stava aspettando un contadino, con un fazzoletto legato sotto il mento, le mani in tasca, giallo e tremante di febbre. Ossequioso, abbozzando un sorriso triste [...]: — Benedicite, signor don Gesualdo [...]. Tanto che vi cerco, vossignoria! Cosa facciamo per quelle quattro olive di Giolio? Io non ho denari per farle cogliere... Vedete come sono ridotto?... cinque mesi di terzana [...]. Son ridotto all'osso...

<sup>42</sup> Citiamo, per tutti, il rapporto periodico di polizia della settimana 8-14 giugno 1823, Archivio di Stato di Catania, *Miscellanea Risorgimentale*, busta n. 25.

il giorno senza pane e la sera senza lume... pazienza! Ma la spesa per coglier le olive non posso farla... proprio non posso!... Se le volete, vossignoria... farete un'opera di carità, vossignoria...

— Eh! eh!... Il denaro è scarso per tutti, padre mio!... Voi perché avete messo il carro innanzi ai buoi?... Quando non potete... Tutti così!... Vi mettereste sulle spalle un feudo [...].

E lasciò cadere un'offerta minima [...]. L'altro durò un pezzo a lamentarsi [...] e finì per accettare<sup>43</sup>.

Il brano, dove dalla rappresentazione dell'estrema indigenza delle plebi rurali traspare in filigrana l'irrisolto problema della distribuzione delle terre ai contadini, i quali non possedevano la forza economica sufficiente a consentir loro di mantenerne il possesso, riassume la reale condizione dei villani vizzinesi, quale è denunciata nei documenti dell'epoca: « il vizio del cenziamento è intrinseco nell'essersi costituito sù le terre con gravosissimo canone sopra calcoli impuri, e disconvenienti: che da questo falso principio non conforme alla volontà del Legislatore, né alle buone regole di economia politica ne è seguito il totale abbandono delle terre, e fino a tutt'oggi si contano numero 531 cote abbandonate, ed appena n'esistono n. 263 coverte. I coloni perdettero il dolce stimolo della proprietà [...]. Ed in caso si vede che le Leggi sortendo dalla Regia, sono come i fragori del tuono, i quali a misura che ondolando percorrono gli immensi spazii dell'aria perdono gradatamente il loro vigore, e si estinguono, perché non trovano quello elettricismo che ebbero nel luogo dello scoppiamento »<sup>44</sup>.

La scarsità delle risorse, lo stato di malcontento della popolazione, la precarietà delle finanze del Comune denunciati nel documento (e ribaditi poco più oltre: « Mancano i mezzi agli alimenti delle nutrici de' bambini Progetti, al pagamento de' Ratizzi dell'Intendenza, del culto Divino, del soldo ai servanti, delle assegnazioni ai cappellani, degli averi del Principe di Palagonia, e degli altri non pochi creditori »), sono destinati ad aggravarsi negli anni successivi, fino ad esplodere nel fatale '48.

Appena tre anni prima, se i rapporti ufficiali mantengono un tono tranquillizzante (« La classe dei proprietari, degli industriali,

<sup>43</sup> *Mastro-don Gesualdo*, ed. cit., p. 78.

<sup>44</sup> Archivio di Stato di Catania, *Intendenza Borbonica*, categoria XX - *Intendenza*, 3650.

e dei coloni non sente miseria; ed i primi concorrono con l'elemosina a sollevare gl'indigenti, che per vizio di corpo non possono procacciarsi il vitto; questi non mostrano verun inconveniente a temersi. La mortalità del bestiame non eccede l'ordinario [...]. Non si conosce un lusso smoderato, ed ogni classe si contenta della semplice decenza »<sup>45</sup>), le relazioni del parroco di San Giovanni Evangelista, sacerdote Giovanni Li Volti, particolarmente attento alle condizioni di vita dei suoi parrocchiani, sono di ben altro tenore, vibrando di una partecipazione del tutto estranea ai fogli burocratici e polizieschi: « Nel cuor della bruma rigida, fuor di ogni credere, la povera gente per la continua piovra non avendo da faticare, è obbligata dimandare l'altrui compassione e non passa momento, che non ci assorda con dirotti pianti [...]. Lo eseguitamento di giustizia è tardo, e freddo, come il tempo, che corre. Le scienze comunemente in non cale [...]. Le leggi Ecclesiastiche in alcuni obbliate, in altri infrante [...] i viveri scarseggiano ». Questo, nel febbraio 1845; il mese successivo, il sacerdote ritorna all'attacco riferendo « generali lagnanze sulla molenda, a motivo che il pubblico non trova [...] servizio veruno, ritirando la farina sempre con attrasso e di cattiva qualità, sul motivo di essere quasi tutti i molini di questa [...] appigionati ad unica società, la quale nulla cura le querele [...]. Or se tanto accade nel cuor dell'inverno, che ne sarà nella calda stagione, quando cominciano a venir meno le scaturigini? Noi certamente allora desidereremo un pane, e la bassa gente ritornerà come nei prischi tempi a nudrirsi di erbe, di legumi, di frutta ». Nell'aprile, infine, don Li Volti chiede all'Intendente di intervenire sui funzionari del Sindaco per controllare la distribuzione e commercializzazione delle merci: « Devon le nostre botteghe restar vuote [...] il merito resterà sempre in non cale? »<sup>46</sup>.

È una situazione esplosiva, che non è raffigurata mai in nessun luogo del *Mastro* analiticamente e che tuttavia vi è continuamente sottintesa, fino allo scoppiare dei tumulti quarantotteschi<sup>47</sup>, allorquan-

<sup>45</sup> Resoconto sullo Spirito Pubblico del Circondario di Vizzini nel mese di Ottobre 1845, Archivio di Stato di Catania, *Miscellanea Risorgimentale*, busta n. 31. Lo stesso documento informa che « i passati settari » dan prova di « effettiva respiscenza », e comunque « non godono opinione presso il pubblico ».

<sup>46</sup> I rapporti di don Li Volti portano la data del 21 febbraio, 23 marzo e 22 aprile 1845; Archivio di Stato di Catania, *Miscellanea Risorgimentale*, busta n. 31.

<sup>47</sup> Il due febbraio 1848 venne costituito il Comitato Generale di Pubblica Si-

do le frustrazioni dei villani trovano uno sfogo violento indirizzato soprattutto contro quel don Gesualdo Motta «rintanato come un lupo, nemico del suo paese»:

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!... Paziienza 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<sup>48</sup>.

Il quadro offerto da Verga della rivoluzione del '48 risulta più drammatico di quello dei moti del '21. Una differenza di toni e un incupimento di atmosfere che merita qualche riflessione

Intanto si è visto come, fin dai giovanili *Carbonari*, lo scrittore abbia fatto ricorso a fonti storiche, il Botta e il Colletta, ma non è improbabile che accanto a queste opere Verga abbia tenuto presente un altro testo, utilissimo per la ricostruzione degli eventi di Sicilia tra il '12 e il '21, il *Saggio storico sulla Sicilia* pubblicato nel '48 da Francesco Paternò Castello principe di Raddusa<sup>49</sup>, uno dei protagonisti della politica borbonica, di accesi sentimenti filoinglesi,

curezza; il giorno seguente «In conseguenza del verbale fatto ieri dal popolo vizzinese [...] si è riunito il Comitato sudetto composto dal signor Barone D. Gioacchino Caffarelli Presidente, — dai signori Arciprete Parroco Giambattista Orlando, Abate Vicario Ignazio Caffarelli, D. Giuseppe Di Benedetto [...]. Il 18 febbraio [...] fu disposto che dovunque si organizzassero corpi di guardia nazionale [...] Vizzini [...] la organizzò il 29 dello stesso mese [...]. Il 2 marzo successivo [...] la cittadinanza vizzinese elesse a suo primo deputato del nuovo governo il Barone di S. Giuseppe»; cfr. G. SANTORO, *Da Bidi a Vizzini*, Catania, tip. Monachini 1927, pp. 299-301. Riguardo alla presenza nel Comitato del parroco Giambattista Orlando, una petizione dello stesso inoltrata alla Luogotenenza Generale borbonica il 19 ottobre 1850 per ottenere «una Badia di Regio Patronato», illumina sull'opportunità di molti «rivoltosi». La supplica al principe di Satriano e la nota riservata che l'accompagna insistono infatti sull'estraneità dell'arciprete alle «ultime turbolenze politiche», egli era anzi «riguardato come uno cui non tornava a genio la rivolta [...] attaccato alla sua Dinastia Regnante. Egli non intervenne nel Consiglio Municipale [...] contribuì molto a salvare per quanto poté le argenterie delle Chiese»; Archivio di Stato di Catania, *Miscellanea Risorgimentale*, busta n. 32.

<sup>48</sup> *Mastro-don Gesualdo*, ed. cit. p. 411.

<sup>49</sup> F. PATERNÒ CASTELLO, *Saggio storico e politico sulla Sicilia dal cominciamento del secolo XIX al 1830*, Catania, Stamperia Pastore, 1848, ora riedito con *Introduzione* di S. M. Ganci, Palermo, Ed. Regione Siciliana 1969. Il volume è conservato nella biblioteca di casa Verga.

anzi il più filobritannico tra i memorialisti dell'epoca. Esponente della corrente conservatrice di Giuseppe Ventimiglia principe di Belmonte, sostenitore del ruolo determinante dell'aristocrazia nel rinnovamento dell'Isola dal sistema feudale, ostile alla classe dei borghesi « assuefatti ad essere le braccia disponibili di un potere assoluto e a dispotizzare anch'essi », il principe di Raddusa era convinto fautore dell'alleanza con gli Inglesi di Lord Bentinck. La sua interpretazione degli avvenimenti siciliani del primo ventennio dell'Ottocento doveva quindi risultare utile e gradita ad un Verga che nei *Carbonari*, mostra — almeno inizialmente — un quadro positivo della presenza inglese nell'Isola ed insiste su personaggi e fatti (il ruolo di Acton nei rapporti tra la Corte di Palermo e il regime murattiano, la battaglia di Aboukir, il voltafaccia della Regina Maria Carolina...) ampiamente illustrati dal Paternò Castello. Inoltre questi è buona fonte per lo studio della diffusione della carboneria nell'Isola ed offre una cronaca dettagliata della rivolta palermitana del '20, naturalmente da un punto di vista aristocratico e tuttavia sensibile alle ragioni delle maestranze (il principe rappresentò il popolo nelle trattative di pacificazione che si conclusero con la convenzione di Termini del 5 ottobre). Infine, proprio il Paternò Castello insiste sugli aspetti più cruenti e feroci della ribellione popolare, sulle distruzioni del « popolo furibondo », sulla ferinità dell'« insolente plebe », sull'« anarchia », la « licenza », gli « eccessi » dei rivoltosi, esprimendo la preoccupazione per la « patria esposta [...] al furore di una plebe senza alcun freno ». E l'appello contro il caos anarchico e le devastanti conseguenze di una guerra civile è il *leit-motiv* del giovanile romanzo verghiano.

La descrizione delle atrocità, degli assassini, dei saccheggi che accompagnarono i fatti del '20, che si legge nel *Saggio storico sulla Sicilia*, può costituire un antecedente della narrazione del *Mastro* relativamente agli eventi del '48.

È d'altronde irrilevante la considerazione che lo scrittore abbia trasposto la cronaca del Paternò Castello a episodi lontani più di un ventennio dall'insurrezione palermitana, poiché non l'esattezza dello storico egli perseguiva ma la rievocazione *en artiste* di un evento incontrollabile, ritualmente sanguinoso, metastorico, quale era l'esplosione della rabbia contadina, da raffigurare nella sua peculiarità di sollevazione istintuale, di ipertrofica vendetta dell'uomo oppresso, del

vinto senza coscienza e senza speranza. Ed infatti risulta estremamente significativa la coincidenza quasi testuale tra la descrizione della rivoluzione quarantottesca del *Mastro* e quella dei fatti di Bronte del '60 in *Libertà*. In entrambi i casi l'*énonciation historique* non soggiace alla rigidità della cronaca, ma si piega duttilmente alle ragioni della scrittura, accogliendo le interruzioni e le intermissioni dell'*énonciation de discours* occultata e dislocata nei commenti corali, nelle invettive, nelle similitudini; si pensi soprattutto all'insistenza comparazione tra la fenomenologia del tumulto popolare e la virulenta trasgressione del carnevale in *Libertà* o il rumoroso disordine della festa paesana nel *Mastro*. È un elemento che introduce quella sfumatura di ambiguità che rimarca l'inconsapevolezza dell'azione dei villani, svuotando il racconto di toni pietistici e giustificatori:

Sembrava una festa, mattina e sera, con tutte quelle bandiere, quella folla per le strade, quelle grida di viva e di abbasso, ogni momento, lo scampanio, la banda che suonava, la luminaria più tardi <sup>50</sup>.

Nel confronto tra il romanzo e la novella <sup>51</sup>, lo scarto è dato dalla maggiore truculenza della seconda rispetto alle sequenze meno concitate del primo, ma identiche risultano le modalità rappresentative dell'evento rivoluzionario. Questo è proposto come variante del rito collettivo-tribale ossessivamente ripetitivo della processione sacra, della provocazione carnevalesca, cui è assimilato solo nelle manifestazioni esterne gioiosamente liberatorie ma da cui sono espunte le finalità risarcitorie e catartiche. Viceversa, Verga indugia sulla furia cieca, sull'oltranzismo sfrenato, sulla scandalosa licenza della plebaglia:

#### *Mastro-don Gesualdo*

— A Palermo c'è un casa del diavolo [...]. Hanno fatto la rivoluzione. C'è la bandiera sul campanile [...].

Come passarono nella stanza accanto, che dava sulla strada, si udì

#### *Libertà*

Sciordinarono dal campanile un fazzoletto a tre colori, suonarono le campane a stormo [...].

Come il mare in tempesta. La folla spumeggiava e ondeggiava [...] un mare di berrette bianche; le scuri

<sup>50</sup> *Mastro-don Gesualdo*, ed. cit., p. 410.

<sup>51</sup> *Mastro-don Gesualdo*, ed. cit., parte quarta, capp. II, III, e IV, p. 403 e sgg.; *Libertà* in *Opere di Giovanni Verga*, a c. di Tellini, Milano, Mursia 1988, pp. 679-81.

da lontano un rumore che pareva del mare in tempesta [...].

— Sissignore! Hanno messo la bandiera sul campanile [...]. Dalla via del Rosario spuntava una bandiera tricolore in cima a una canna, e dietro una fiumana di gente che vociava e agitava braccia e cappelli in aria [...].

La folla era giunta lì, sotto la casa; si vedeva la bandiera all'altezza del balcone [...]. Si udivano degli urli: viva, morte [...]. Sembrava una festa, mattina e sera, con tutte quelle bandiere [...]. Intanto i villani e gli affamati che stavano in piazza dalla mattina alla sera [...].

In un momento si riunì una gran folla, che andava ingrossando sempre al par di un fiume. Udivasi un gridio immenso, degli urli che nel buio e nella confusione suonavano minacciosi [...]. La folla [...] si rovesciò come un torrente giù per la via di San Giovanni [...]. Le grida e lo scampanio giungevano sino all'Alia, sino a Monte Lauro, come delle folate di uragano. Dei lumi si vedevano correre nel paese alto, — un finimondo [...]. Come molti avevano messo orecchio al discorso di sfondar usci e far la festa a tutti i santi, la marmaglia ora pigiavasi [...]. Coi sassi, coi randelli — due o tre s'erano armati di un pietrone [...] videro passare una fiumana di gente, una baraonda, delle armi che luccicavano, delle braccia che si agitavano in aria, delle facce accese e stravolte che apparivano confusamente al lume delle torce a vento [...]. Poi il rombo della tempesta che sopravveniva.

e le falci che luccicavano [...] il torrente gli passò di sopra [...]. Le scuri [...] luccicavano in aria.

E in quel carnevale furibondo [...] continuava a suonare a stormo la campana di Dio [...]. Dal campanile penzolava sempre un fazzoletto tricolore [...] si udivano quelle scoppiettate in fila come i mortaretti della festa.

Verga descrive la rivolta con una tecnica di focalizzazione che

consente di fissare le immagini ricorrenti per sineddoche: il campagnile imbandierato, le armi baluginanti; insiste inoltre su metafore ridondanti, come lo scorrere del torrente in piena e il frastuono della tempesta, che aveva utilizzate anche nella rappresentazione dei tumulti del '21; e ricerca effetti cromatici di intenso rilievo (le berrette *bianche*, il *nero* della notte punteggiato dal fiammeggiare delle torce, fino al *rosso* del sangue che scorre in *Libertà*).

Ci troviamo di fronte ad una scrittura letteraria incentrata su una grammatica del simbolo che recupera con forza gli archetipi elementari dell'acqua, del fuoco, del sangue — collegati nell'*imagerie* collettiva all'idea del pericolo e della distruzione — avvalendosi di procedimenti propri dell'epica, quali la fissazione formulare e la costanza dell'epiteto.

In tal modo, da una parte recuperando lo spessore drammatico dell'*événement* rivoluzionario, dall'altra procedendo alla riduzione del riferimento cronologico e specularmente privilegiandone la dilatazione nell'ampio orizzonte di una narrazione epica, Verga dichiara la propria indifferenza per il dettagliato disegno della cronaca a favore di una ricostruzione complessiva del *moment*. Una ricostruzione che inglobi visionarietà metastorica (l'eroe della roba che emblemattizza la classe socialmente vincente soccombe di fronte a un metastorico, demoniaco 'male oscuro') e riconoscimento di quel 'negativo' della storia che proprio nel *Mastro* attinge la formulazione più radicale, « stritolando ogni paradigma etico che ancora sopravvivesse ». Una ricostruzione che però non prescinda dal 'vero' storico, che non rimuova o sopprima i fatti.

Nel romanzo dell'89 Verga rimane perciò fedele al suo disegno di 'realismo', né si limita ad una « farsesca interpretazione locale del '48 »<sup>52</sup>.

Cosa avvenne in realtà a Vizzini durante il travaglio rivoluzionario del '48? Si è visto quali fossero le condizioni economiche e so-

<sup>52</sup> Sull'abbandono da parte dello scrittore di ogni prospettiva etica ancora vitale nel primo romanzo del ciclo, cfr. G. TELLINI, *Introduzione alle Opere di Giovanni Verga*, cit. p. XXIX. Il limitativo giudizio sulla 'storicità' della rappresentazione rivoluzionaria verghiana è formulato da N. MEROLA, *Introduzione al Mastro-don Gesualdo*, Milano, Garzanti 1981, p. LV. Sul versante opposto, di pieno riconoscimento del « quoziente di verità documentaria o storica » nell'opera di Verga, si pone P. M. SIPALA, *Scienza e storia nella Letteratura verista*, Bologna, Pàtron 1976.

ciali del paese, quanto scarsa la partecipazione ai moti del '21, quanto esile e controllabile il dissenso, e solida invece l'alleanza tra vecchia aristocrazia fondiaria e classe borghese emergente. Ora la situazione non appare molto diversa, se non che per una maggiore presenza popolare durante la sommossa.

È il 3 febbraio 1848 quando il Comandante la Brigata, caporale Pasquale Petrillo, annuncia: « jeri in questo Comune a circa le ore 21 hanno inalzato la Bandiera Costituzionale di tre colori, cioè bianca, rossa, e verde, ed è stata tolta la Gabella del macino »; e tre giorni dopo il Presidente del Comitato « di pubblica sicurezza e difesa », Gioacchino Caffarelli, scrive da Vizzini al comitato generale rivoluzionario di Catania: « Questo Comitato [...] uniformemente ai voti del Popolo, che lo elesse, non ha tralasciato di esternare il suo giubilo, e la sua intenzione di far parte della lega Italiana, e di combattere con le armi onde rivendicare i diritti usurpati ». Lo stesso Caffarelli, il 13 febbraio, relaziona sull'allistamento delle Guardie Nazionali, « quasi cinquecento, a prevenire i disordini, che soglion succedere nelle operazioni passate » e rassicura le autorità rivoluzionarie: « La tranquillità pubblica con questo espediente non è stata alterata, e i Cittadini fra il gaudio della sventolante bandiera tricolore, e le quotidiane notizie di vittoria di Cotesta, e della capitale non han dato motivi di lagnanze ». Dichiarò inoltre che l'intero territorio vizzinese è sotto controllo e attiva l'opera « onde prevenire qualche invasione, e delle rubberie », che « si temono dagli evasi delle Carceri, che in tutta l'Isola si sono sparsi »; infine garantisce il rispetto della proprietà dei cittadini<sup>53</sup>.

Tra i paesi della sottintendenza di Caltagirone Vizzini ebbe un ruolo di spicco nelle vicende quarantottesche, ampia fu la partecipazione dei vizzinesi alla rivoluzione, elevato il numero delle vittime tra il popolo in rivolta: Ignazio De Petro, villico; Vito Lo Gatto, trafficante di tessuti; Gioan Battista Lo Jacono, cocchiere; Fra Benedetto Bruno, laico cappuccino; Giorgio Vassallo, facchino<sup>54</sup>.

<sup>53</sup> Archivio di Stato di Catania, *Miscellanea Risorgimentale*, busta n. 24.

<sup>54</sup> L'elenco degli uccisi durante la Rivoluzione nel Distretto di Caltagirone fu stilato il 7 maggio 1850, Archivio di Stato di Catania, *Miscellanea Risorgimentale*, busta n. 32. Il 14 ottobre dello stesso anno, il Sottintendente del Distretto assicurava però all'Intendente della Provincia che « in Vizzini in mezzo al disordine della rivolta regnava una perfetta tranquillità, a segno di essere financo spariti i delitti comuni »; Archivio di Stato di Catania, *Miscellanea Risorgimentale*, busta n. 32.

In un elenco di cittadini detenuti per affari politici, dopo la restaurazione della Monarchia borbonica, tra i « giudicabili criminali » colpevoli di aver partecipato ai fatti del '48 appaiono inoltre i vizzinesi Michele Inguanti, Giovanni Cilmi, Giovanni Cannizzo, campanoli <sup>55</sup>.

Di questi nomi, di questi fatti sanguinosi, dell'emergenza rivoluzionaria, solo qualche traccia, qualche allusione nelle pagine del *Mastro* (l'istituzione della Guardia Nazionale, la commissione per i poveri, il prestito forzoso, la questua pei fucili, il « tira e molla » dei signori del comitato che tassavano don Gesualdo « il doppio degli altri »...) <sup>56</sup>. Ma continui, fitti, ricorrenti, gli sguardi sulla sollevazione plebea, gli ossessivi *flash* metonimici sulla liturgia della rivolta (lo scampanio martellante, l'onnipresente tricolore che sventola sulle case, sul campanile, ma che serve anche alla grottesca mascherata della Capitana), sulla scomposta rabbia della « marmaglia » brutale e sugli annosi maneggi dei civili e dei baroni.

Per Verga la rivoluzione non poteva avere il compito — che le assegnerà Benjamin — di riscattare la memoria dei vinti, dei dimenticati, di coloro che il cammino della storia calpesta ed esclude.

Col suo affresco del '48 lo scrittore vuole piuttosto annunciare la fine dell'utopia, l'impraticabilità di una lettura 'idealistica' del progresso. L'evento rivoluzionario non segna alcuna svolta epocale, non induce nessun cambiamento: Gesualdo rimarrà sempre « il campione della mercanzia », sconfitto dal cancro non dalla lotta di classe, e il barone Zacco attenderà fiducioso che passi l'onda di piena di quelli che « non hanno nulla da perdere », perché sa che « Le cose non possono andare sempre a questo modo. I tempi torneranno a cambiare ».

<sup>55</sup> Cfr. C. MUSUMARRA, *Due documenti inediti riguardanti il 1848-49 a Catania*, in « Archivio Storico per la Sicilia Orientale », a. II-III, 1949-50, pp. 213-14.

<sup>56</sup> Cfr. in proposito i volumi custoditi all'Archivio di Stato di Catania sotto l'indicazione *Protocollo del Comitato Rivoluzionario* — 1848.

## INDICE DEL VOLUME I

*Saluto del Prof. Gaspare Rodolico* 5

### INTRODUZIONE

G. Petrocchi, *Gli anni del « Mastro-don Gesualdo » (a mo' di Preludio)* 13

### I

#### IL « MASTRO » TRA REALTÀ E SIMBOLO

S. Blazina, *La frontiera sperimentale del « Mastro-don Gesualdo »* 25

Jean Lacroix, *Mitomania e culto della personalità: l'ascesa sociale di Mastro don Gesualdo* 37

Romano Luperini, *L'allegoria di Gesualdo* 55

Vitilio Masiello, *La chiave simbolica del « Mastro-don Gesualdo »* 81

M. de las Nieves Muñiz Muñiz, *Tempo e logica nel « Mastro-don Gesualdo »* 101

Maria Luisa Patruno, *Impersonalità e giudizio nelle strutture narrative del « Mastro-don Gesualdo »* 121

Giovanni Pirodda, *Le forme narrative del « Mastro-don Gesualdo »* 133

Vittorio Russo, *Resistenza e mutazione di un nucleo narrativo* 151

Riccardo Scrivano, *Tempo e narrazione nel « Mastro-don Gesualdo »* 159

## II

### IL « MASTRO » TRA STORIA E IDEOLOGIA

- G. Barone, *La rivoluzione e il mezzogiorno. Monarchia amministrativa e nuove élites borghesi* 171
- Rosario Contarino, *La morte di Mastro don Gesualdo ovvero la crudeltà dell'« ars moriendi » borghese* 187
- Luisa Mangoni, *1889: una svolta nella cultura politica italiana?* 199
- Pietro Mazzamuto, *Le marionette viventi e parlanti* 213
- Roberto Mercuri, *Prospettive intertestuali nel « Mastro-don Gesualdo »* 223
- Mariella Muscariello, *La sorte dell'idillio: dal primo Verga al « Mastro-don Gesualdo »* 235
- Gianni Oliva, *Sulla tipologia del personaggio: i fratelli Trao* 255
- Marina Paladini Musitelli, *Il progetto verista incontra la storia* 267
- Paolo Mario Sipala, *Il pesco e l'ulivo: le Trao in casa Motta* 285
- Mario Tropea, *« Mastro-don Gesualdo » romanzo 'familiare' o romanzo di 'padri e figli' fra tragedia e parodia* 291
- Rita Verdirame, *Villani e carbonari nell'opera di Giovanni Verga* 317

Finito di stampare  
presso la Tipografia Luxograph  
di Palermo  
nel dicembre 1991