Gabriella Alfieri

LE « MEZZE TINTE DEI MEZZI SENTIMENTI » NEL *MASTRO-DON GESUALDO*

Quello qui adottato apparirà certo un titolo promettente, ma potrebbe anche riuscire compromettente, se non altro per la problematica sfuggente da esso presupposta, e relativa alle procedure scrittorie per cui la lingua si fa stile nell'espressione letteraria, con effetti artistici prima che comunicativi, valutabili appieno in quell'approccio retorico che auspicabilmente dovrebbe precedere l'approfondimento narratologico del testo letterario. Precisato ciò, andrà immediatamente ridimensionata la nostra prospettiva interpretativa, nel senso che ci si limiterà ad una serie di considerazioni stilistico-sintattiche nascenti da una lettura globale del *Mastro* ed ispirate dalla celebre dichiarazione propositiva che il Verga premetteva ai *Malavoglia* ancora freschi di stampa:

> A misura che la sfera dell'azione umana si allarga, il congegno delle passioni va complicandosi; i tipi si disegnano certamente meno originali, ma più curiosi, per la sottile influenza che esercita sui caratteri l'educazione, ed anche tutto quello che ci può essere di artificiale nella civiltà. Persino il linguaggio tende ad individualizzarsi, ad arricchirsi di tutte le mezze tinte dei mezzi sentimenti, di tutti gli artifici della parola onde dar rilievo all'idea, in un'epoca che impone come regola di buon gusto un eguale formalismo per mascherare un'uniformità di sentimenti e d'idee [1].

In questa citazione, doverosa in ogni caso per contestualizzare il richiamo nel titolo, sono rintracciabili alcune parole-chiave intese a graduare il passaggio dalla monoglossia corale de *I Malavoglia* alla polilalia soggettivizzata del *Mastro-don Gesualdo*. Innanzitutto

[1] G. Verga, *Prefazione* a *I Malavoglia*, Milano, Treves 1881. Si cita dal testo critico elaborato da F. Branciforti (*La prefazione dei « Malavoglia »*, in « Annali della Fondazione Verga », 1 (1984), pp. 7-39).

passioni, che già nella configurazione morfosemantica di plurale racchiude l'universo di motivazioni al successo sociale, già indagate artisticamente dai naturalisti francesi e recepite in ambito veristico con sensibilità particolare dal Verga che progettava di incarnarle narrativamente in ordine scalare « dal cenciaiuolo al ministro, all'artista » ed « in tutte le forme, dall'ambizione all'avidità di guadagno », in modo che si prestassero « a mille rappresentazioni del gran grottesco umano » [2]. Ancora, nel porsi come specificazione logica di congegno, il sostantivo passioni ribadisce con inequivocabile vigore terminologico la connotazione meccanicistica della ' lotta per la vita ', appena percettibile nelle enunciazioni estetiche anteriori alla prefazione del ciclo dei *Vinti*.

Sull'ordine dei predicati inoltre non si può ignorare il rapporto consequenziale tra il complicarsi del congegno stesso e il designarsi dei personaggi, definiti in chiave teatrale come *tipi* o *caratteri*. Tale solidarietà logico-semantica è confermata, con una coerenza non certo sorprendente in un autore come Verga, dall'intreccio delle varianti che rivela un'articolazione lessicale costante tra *semplicità, complicazione, meccanismo* con relativa referenza stilistico-pittorica [3]. In tal modo pertinenze terminologiche dell'arte

[2] L'espressione è notoriamente tratta dalla lettera a S. Paola Verdura del 21 aprile 1878, ora leggibile nel vol. G. VERGA, *Lettere sparse*, a c. di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni 1979, pp. 79-80. Ne riportiamo il brano pertinente: « Ho in mente un lavoro che mi sembra bello e grande, una specie di fantasmagoria della lotta per la vita, che si estende dal cenciaiuolo al ministro, all'artista, e assume tutte le forme, dall'ambizione all'avidità del guadagno, e si presta a mille rappresentazioni del gran grottesco umano ». Come ha recentemente sottolineato Carla Riccardi, si tratta di un « documento di rinascita, di nuova vita artistica con un programma i cui ascendenti ideologici sono le premesse teoriche a *Eva*, [...], a *X*, a *La coda del diavolo* » (G. VERGA, *Vita dei campi*, ed. critica a c. di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Banco di Sicilia - Le Monnier 1987, p. XX).

[3] Si legga il testo critico della *Prefazione*, in particolare le varianti del paragrafo precedente a quello citato, in cui i termini si presentano interrelati semanticamente: « Il movente dell'attività umana che produce la fiumana del progresso è preso qui alle sue sorgenti, nelle proporzioni più modeste e materiali. Il meccanismo delle passioni che la determinano in quelle basse sfere è meno complicato, e potrà quindi osservarsi con maggior precisione. Basta lasciare al quadro le sue tinte schiette e tranquille, e il suo disegno semplice. [...] Nei *Malavoglia* non è ancora che la lotta pei bisogni materiali. Soddisfatti questi, la ricerca diviene avidità di ricchezze, e si incarnerà in un tipo borghese, *Mastro-don Gesualdo*, incorniciato nel quadro ancora ristretto di una piccola città di provincia, ma del quale i colori cominceranno ad essere più vivaci, e il disegno a farsi più ampio e variato ». Pertinente la lezione d'apparato dell'ultima proposizione: « i colori cominceranno (*su corr. di* cominciano) ad essere più variati, e il disegno a complicarsi » (F. BRANCIFORTI, *La prefazione...*, p. 10).

figurativa venivano piegate alla gergalità letteraria per ricercare le tonalità appropriate al « quadro di genere » di volta in volta previsto dallo « schema ciclico » dei *Vinti*, in « un graduale adeguamento del livello linguistico e stilistico del racconto alle diverse strutture psico-espressive di ogni *milieu* affrontato »[4]. Né sarà da sottovalutare la motivazione ideologica che conduceva il Verga a mostrare la propria capacità di osservatore-narratore positivista, intenzionato ad equiparare il raffinamento dei mezzi linguistici alla progressiva complessità etico-sociale degli ambienti trattati.

Nel desistere immediatamente da qualunque esibizione esegetica su una pagina verghiana tra le più frequentate dalla critica[5], non sarà superfluo insistere sulla pregnante figurazione pittorica che connota l'ascesa stilistica e ' sociologica ' dalle basse sfere malavoglieshe alla sfera pre-aristocratica del *Mastro*. Rilevanti in tal senso sono altre informazioni variantistiche, tra cui va segnalata la prefigurazione dell'*Uomo di lusso* come tipo sociale esponenziale del ciclo, rappresentato nella redazione definitiva della *Prefazione* in termini di viscerale autocoscienza:

> riunisce tutte coteste bramosie, tutte coteste vanità, tutte coteste ambizioni, per comprenderle e soffrirne;

e prospettato invece nella stesura soppressa in termini di potente autopercezione:

> riunisce e comprende tutte coteste bramosie, tutte coteste vanità, tutte coteste ambizioni, per soffrirne e dipingerle[6].

Ne sarà da ritenere secondaria l'ardita e, come sempre, imper-

[4] L'efficace formulazione si deve a P. Trifone, che così riassume le istanze espressive e tematiche manifestate « dal Verga dapprima nella lettera all'amico Paola del 21 aprile 1878, poi in quella al Treves del luglio 1880, infine nell'Introduzione ai *Malavoglia* » (*Note sulla lingua della « Duchessa di Leyra »*, in « Filologia e Critica », I (1976), pp. 454-65, p. 454).

[5] Basti rammentare gli interventi più recenti di C. MUSUMARRA, *Introduzione ai « Malavoglia »*, nel vol. da lui stesso curato, *« I Malavoglia » di Giovanni Verga 1881-1891, Letture critiche*, Palermo, Palumbo 1982, pp. 7-22; e di G. PATRIZI, *Il testo immaginato, il testo cancellato: le due prefazioni a « I Malavoglia »*, in stampa negli « Atti » del XVI Congresso Interuniversitario su *I preliminari del testo* (Bressanone, 9-11 luglio 1988).

[6] F. BRANCIFORTI, *La Prefazione...*, p. 11; il confronto qui istituito è tra il testo critico e la variante in apparato.

cettibile tracimazione verghiana dal letterale al figurato [7], per cui nella cornice testuale del passo citato in apertura la connotazione socio-economica si trasmette dal soggetto narrativo alla ' inerente ' forma espressiva, con allusività implicata nella lezione a stampa:

> Nei *Malavoglia* non è ancora che la lotta pei bisogni materiali. Soddisfatti questi, la ricerca diviene avidità di ricchezze, e si incarnerà in un tipo borghese, *Mastro-don Gesualdo*, incorniciato nel quadro ancora ristretto di una piccola città di provincia, ma del quale i colori cominceranno ad essere più vivaci, e il disegno a farsi più ampio e variato. [...] Persino il linguaggio tende ad individualizzarsi, ad *arricchirsi* di tutte le mezze tinte dei mezzi sentimenti ecc.

e con marcata esplicitezza nella lezione alternativa [8]:

> Nei *Malavoglia* non è ancora che la lotta pei bisogni materiali. Questi soddisfatti, diviene avidità di ricchezze, e si incarnerà in un tipo borghese, *Mastro-don Gesualdo*, incorniciato nel quadro ancora ristretto di una piccola città di provincia, ma del quale i colori cominceranno ad essere più vivaci e il disegno a farsi più ricco. [...] Persino il linguaggio tende ad individualizzarsi, ad arricchirsi di tutte le mezze tinte dei mezzi sentimenti ecc. [9]

Se la referenza economica di una metafora centrale nella poetica verghiana è garantita dalla folgorante determinazione avverbiale che precede il soggetto logico, e soprattutto dalla polisemia del predistrato delle varianti a ribadirne la crucialità e l'intenzionalità espres- il linguaggio tende ad [...] arricchirsi », sarà ancora una volta il sostrato delle varianti a ribadirne la crucialità e l'intenzionalità espressiva. Seguiamone lo sviluppo nel tracciato evolutivo del passo immediatamente antecedente ricostruito dallo stesso Branciforti attraverso

[7] Per questa problematica mi sia concesso rinviare al mio volume *Lettera e figura nella scrittura dei « Malavoglia »*, Firenze, presso l'Accademia della Crusca, 1983.

[8] Si tratta della cosiddetta ' seconda ' prefazione, quella declinata dal Treves, e siglata $Pref_2$ dal Branciforti, che ne ha chiarito definitivamente i rapporti con l'altra stesura autografa ($Pref_1$) e con la redazione a stampa (*St* 81), risultante dal calibrato compendio di entrambe. In particolare, secondo l'accurata ricostruzione filologica dello studioso, in stampa sarebbe andata $Pref_2$, mentre il preciso distanziamento di *St* 81 dalle due fonti autografe, confermerebbe « che, nell'ordine l'un testo s'è costruito sul precedente », non senza riconversioni correttorie per cui « a volte, nella terza e definitiva fase di elaborazione del testo è recuperato qualche elemento della prima fase già ' superato ' ed accantonato nella seconda » (*La Prefazione...*, p. 21).

[9] Ivi, p. 17.

il confronto tra le due stesure autografe e quella a stampa della *Prefazione*:

$Pref_1$	$Pref_2$	St 81
i colori cominceranno ad essere più variati, e il disegno a complicarsi	i colori cominceranno ad essere più vivaci, e il disegno a farsi più ricco	i colori cominceranno ad essere più vivaci, e il disegno a farsi ampio e variato

A prescindere dalla più congrua distribuzione epitetica dalla prima all'ultima versione, va sottolineata l'insistenza del Verga sulla metafora dell' ' arricchimento ', in prima istanza riferita al ' disegno ' quale figura terminologica del progresso stilistico richiesto dal progresso tematico, e poi decisamente trasferita al relativo termine proprio, cioè appunto il « linguaggio ». Né si creda che il nostro autore obliterasse la motivazione positivistica, recuperata nella lezione definitiva rappresentata cumulativamente da *Pref*$_2$ e da *St* 81 dal verbo *complicare* (con soggetto *passioni*), ed esplicitata nella prima redazione autografa in un inciso predicativo emblematico dell'evoluzionismo socio-etico, la cui progettazione narrativa era affidata alla perentorietà morfosintattica del futuro:

$Pref_1$	$Pref_2$ + St 81
sino il linguaggio tenderà ad individualizzarsi, a perfezionarsi, ad arricchirsi	persino il linguaggio tende ad individualizzarsi, ad arricchirsi [10].

Ma è una variante strutturale a chiarire definitivamente la portata fondamentale del passo da noi richiamato nel titolo, a seguito del quale appunto il Verga avrebbe inserito, per consiglio del Treves, il celebre paragrafo sulla « forma inerente al soggetto ». Esso, pur sacrificando l'icastica posizione conclusiva occupata in *Pref*$_2$ per configurarsi come farcitura operata *a posteriori* in *St* 81, avrebbe in ogni modo rappresentato « un punto fermo e discriminante della teoria del verismo » [11], segnando altresì una svolta nella persistente

[10] F. Branciforti, *La Prefazione...*, p. 19. Nel testo si legge *individuarsi*, ma trattasi di evidente refuso, come conferma la trascrizione della stessa variante di *Pref*$_1$ in calce al testo critico (cfr. ivi, p. 10, nn. 13-4 di apparato). La precedente sinossi ivi, p. 21.

[11] Il commento è dello stesso Branciforti, che così motivava, nella dinamica dei

ricerca verghiana della pertinenza espressiva, incarnata, nel caso specifico del *Mastro*, e a maggior ragione nelle successive tappe sociostilistiche del ciclo, da « tutte le mezze tinte dei mezzi sentimenti », chiosate contestualmente, al di fuori di ogni metaforizzazione pittorica, come « tutti gli artifici della parola onde dar rilievo all'idea ». Siamo agli antipodi de *I Malavoglia*, la cui narrazione, apparentemente ispirata ad una radicale rinuncia retorica, e perciò condotta « senza messa in scena, semplicemente, naturalmente », era stato un « artificio voluto e cercato anch'esso, per evitare [...] ogni artificio letterario, per darvi l'illusione completa della realtà ». Lo avrebbe confessato il Verga al Capuana [12], che da parte sua lo aveva già intuito a proposito di *Vita dei campi*, nell'apprezzarne, con referenza pittorica dell'emozionalità per noi estremamente significativa, « la sincerità del sentimento, la freschezza delle tinte, la perfetta intonazione del colorito » sullo sfondo della « nostra sbiadita letteratura »; e nell'esaltarne, con figurazione scultorea, la piena inerenza espressiva, fondata appunto su un'artificiosa informalità linguistica per cui l'autore si era totalmente immedesimato nei personaggi « fondendo apposta per essi, con felice arditezza, il bronzo della lingua letteraria entro la forma sempre fresca del loro dialetto, affrontando bravamente anche un imbroglio di sintassi, se questo riusciva a dare una più sincera espressione ai loro concetti, o all'intonazione della scena, o al colorito del paesaggio » [13].

Sui pregi di un artificio letterario non gratuito, bensì motivato dal contesto, lo stesso Verga sarebbe ritornato in una lettera al Cameroni del 20 novembre 1889, a proposito di un romanzo dannunziano coevo al *Mastro*, ma di ispirazione antipodica:

> Anche l'artificiosità, la preziosità, direi mi parrebbero perfettamente intonate al soggetto se fossero più sincere. Ti parrà un bisticcio, ma non so esprimermi meglio [14].

paragrafi passati da *Pref*$_2$ a *Pref*$_1$ per strutturare *St* 81, l'inserzione del passo cruciale per la poetica veristica che inizia da « Perché la riproduzione artistica... » e si conclude con « ... argomento generale ».

[12] G. Verga, Lettera a L. Capuana del 25 febbraio 1881, nel vol. *Carteggio Verga-Capuana*, a c. di G. Raya, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, p. 108.

[13] La citazione è ricavata dalla recensione a *Vita dei Campi*, qui citata dal vol. L. Capuana, *Verga e D'Annunzio*, a c. di M. Pomilio, Bologna, Cappelli 1972, pp. 76-77.

[14] In G. Verga, *Lettere sparse*..., pp. 231-2. Il riferimento era al *Piacere* di Gabriele D'Annunzio.

In base a quanto finora si è detto, non sarà arbitrario allora identificare gli artifici verbali devoluti dal Verga a far risaltare con la tecnica del contrasto l'« idea » narrativa da attuare nel suo secondo romanzo verista, ottemperando con la tipizzazione sociostilistica alla piattezza morale e comportamentale di « un'epoca che impone come regola di buon gusto un eguale formalismo per mascherare un'uniformità di sentimenti e d'idee ». Anche il tessuto variantistico di questo brano risulta altamente informativo, nella sostituzione di « va complicandosi » al precedente « si raffinerà », più congruo in referenza al « congegno delle passioni », e nella più meticolosa esplicazione del condizionamento ambientale:

$Pref_1$	$Pref_2$ + St 81
per la sottile influenza che esercita sui caratteri tutto quello che ci è di artificiale nell'educazione	per la sottile influenza che esercita sui caratteri l'educazione, ed anche tutto quello che ci può essere d'artificiale nella civiltà [15]

nonché nella più categorica enunciazione dell'imperativo veristico di:

$Pref_1$	$Pref_2$ + St 81
rendere il quadro sinceramente	rendere la scena nettamente [16].

Dove la natura connotativa dell'avverbio cancellato (*sinceramente*), a favore del più tecnico e denotativo (*nettamente*), non fa che ribadire la positività dell'artificio, motivato dall'affettazione dell'ambiente borghese nel *Mastro*, così come in *Vita dei campi* il contesto rusticano popolato di contadini siciliani dotati di tipicità addirittura subregionale aveva implicato, per rappresentare adeguatamente « i loro sentimenti, le loro idee » come patrimonio etico ed etnico [17], una ' naturalezza ' espressiva solo apparente, fondata sulla

[15] F. Branciforti, *La Prefazione...*, p. 19.
[16] Ivi, p. 20.
[17] La considerazione si deve al Capuana, che appunto annotava: « Questi suoi contadini non sono soltanto siciliani, ma più particolarmente di quella piccola regione che sta fra Monte Lauro e Mineo. Tolti di lì, anche nella stessa Sicilia, si troverebbero fuori posto. I loro sentimenti, le loro idee sono il necessario prodotto del clima, della conformazione del suolo, degli aspetti della natura, degli usi, delle tradizioni che costituiscono col loro insieme il carattere particolare di quell'antica regione greco-sicula » (*Verga e D'Annunzio...*, p. 77).

« assimilazione della fresca essenza del dialetto » alla lingua letteraria, ai fini di una perfetta compenetrazione del soggetto alla forma, intesa nella sua più elevata, vitale ed autonoma accezione artistica [18].

Una forma più che mai inerente dunque, *versus* il formalismo emozionale ed ideologico del soggetto narrativo, si qualifica l'obbiettivo della scrittura gesualdesca, intesa come superamento socio-stilistico della mirabile eppur consapevolmente irripetibile forma dei *Malavoglia* [19], della quale tuttavia persistono, come si vedrà, non trascurabili e forse non preterintenzionali residui stilematici nel *Mastro,* in cui acquisiscono semmai una più studiata accentuazione retorica. Rispetto alla motivazione profondamente etnologica del primo romanzo ambientato nelle « basse sfere », si introduce dunque nel romanzo borghese del ciclo dei *Vinti* la motivazione etologica mirante a non dissimulare la dominante piattezza morale e comportamentale. Se ci si può perdonare un bisticcio prevedibile, ma non certo inteso a banalizzare la problematica assunta per l'analisi, si direbbe che all'etica subentra l'etichetta, o più seriamente, che all'*ethnos* arcaico e sostanziale dei *Malavoglia* si sostituisce l'*ethos* sincronico e puramente esteriore del *Mastro.* E come nei *Malavoglia* la dimensione etnologica della moralità investiva l'intera comunità, così nel *Mastro-don Gesualdo* il retaggio etologico, dunque più comportamentale che morale, è compartecipato a diversi livelli da tutti i personaggi, non esclusa, a raffiche, la stessa Diodata. E l'autore era perfettamente consapevole di un consimile livellamento della caratterizzazione, anche linguistica e comunicativa, dei personaggi, come dichiarava con la consueta onestà mentale al proprio traduttore francese, non senza aver rammentato un'analoga convinzione di Edmond de Goncourt:

> le scene e le persone del popolo sono più facili a ritrarsi, perché più caratteristici (*sic*) e semplici — quanto complicati e tutti esprimentesi (*sic*) per sottintesi sono le classi più elevate, massime se si deve tener conto di quella specie di maschera e di sordina che l'educazione impone alla manifestazione degli stessi sentimenti, e alla ver-

[18] Così proseguiva il Capuana: « E quando dico forma, non intendo soltanto la frase, lo stile, ma qualche cosa di più elevato: la concezione, tutto l'organismo dell'opera d'arte, che funziona colla pienezza della vita, libero e indipendente dalla personalità che lo creò. È di questa forma che s'intende quando s'ha la fortuna di parlare d'un artista come il Verga » (ivi, p. 82).

[19] Sulla quale si veda ora il prezioso contributo di Teresa Poggi Salani, *La forma dei Malavoglia,* in « Annali della Fondazione Verga », 3 (1984), pp. 121-62.

nice quasi uniforme che gli usi, la moda, il linguaggio quasi uniforme della stessa società tendono a rendere pressoché internazionale in una data società [20].

Rivelatore in tal senso un passo poi soppresso di una novella emblematica della tensione tra *ethnos* ed *etichetta*, vale a dire *I drammi ignoti* della raccolta *Drammi intimi*, titolo anch'esso esemplare nella progressione tematico-stilistica verghiana. Si tratta di un lungo brano esplicativo, mediante intervento dell'autore, del silenzio del marchese Roberto Danei, esterrefatto dalla rivelazione che la figlia della sua amante, la contessina Bice Orlandi, stia morendo di mal d'amore per lui. Il tratto più significativo è proprio l'allusione all'etichetta mondana, che costringe a velare i propri sentimenti dietro le buone maniere, con una trascrizione narrativa di quello che nella prefazione ai *Malavoglia* era stato enunciato come crudo canone estetico:

A) La rivelazione della contessa aveva più che altro sbalordito Danei. Ripensandoci ne fu spaventato. Egli era un uomo del suo tempo e della sua casta. Entrambi erano due cuori onesti e leali, onesti nel senso mondano della parola. Perché la fatalità facesse abbassare quelle fronti alte e fiere bisognava che le avesse messe improvvisamente faccia a faccia con un fatto che

B) Il marchese Danei era un gentiluomo del suo tempo e del suo mondo come diceva lui, con tutte le idee storte e i sentimenti falsi del suo tempo e della sua casta, ma leale abbastanza; e abbastanza altero, per rispettare scrupolosamente la logica di quei sentimenti e di quei principi (*corretto su* quelle idee), quali essi fossero. Per la prima volta in sua vita si trovava faccia a faccia con un fatto che rovesciava bruscamente tutte le conseguenze di quella logica, di quell'onore, di quel dovere e faceva curvare la sua fronte. La rivelazione della Contessa da principio l'aveva sbalordito più che altro. Ripensandoci ne fu spaventato; e tornò da lei il giorno dopo coll'impazienza di affrontare un pericolo.

Ed ecco la versione definitiva:

C) Entrambi erano due cuori onesti e leali, nel significato mondano della parola, nel senso di poter sempre affrontare a fronte aper-

[20] E concludeva con apprensione: «E massime nel mio metodo — che Dio m'assista per questa *Duchessa!* » (G. VERGA, Lettera a E. Rod del 14 luglio 1899, in *Lettere al suo traduttore*, a c. di F. Chiappelli, Firenze, Le Monnier, 1954, p. 131).

ta qualsiasi conseguenza di ogni loro azione. Perché la fatalità facesse abbassare quelle teste alte e fiere, bisognava che le avesse messe per la prima volta di fronte a un fatto che rovesciava bruscamente tutta la loro logica e ne mostrava la falsità. La rivelazione della contessa aveva sbalordito Danei; ora ripensandoci ne era spaventato; e in quel contrasto d'affetti e di doveri combattentisi sotto il riserbo imposto ad entrambi dalla rispettiva posizione che li rendeva più difficili, si trovava imbarazzato.

Come si vede, la traduzione narrativa del passo programmatico già rilevato nella Prefazione ai *Malavoglia* riflette, soprattutto nella prima stesura, la medesima esigenza di rappresentare *idee*, *sentimenti* e *principi*, come conferma la significativa variante in parentesi, cioè il patrimonio emozionale ed etico della società più raffinata, mettendone in rilievo la difficile espressione comunicativa, smorzata dalla « maschera di delicatezza » (per rifarci ad un'ulteriore variante del contesto citato [21]), imposta dalla cosiddetta ' civiltà '.

Il nesso *mezze tinte-mezzi sentimenti* e *forma-soggetto*, con le relative implicazioni di *osservazione-rappresentazione*, consapevolmente istituito dal Verga con un indicativo innesto di varianti tra le due stesure della *Prefazione* ai *Malavoglia* [22], non deve dunque essere sottovalutato. Lo stesso vale per il narratore, che dal ruolo puramente denotativo di *uomo* assurge nella redazione definitiva a quello ' scientifico ' di *osservatore* spersonalizzato dalla forma pronominale perifrastica [23], con congruenti adeguamenti predicativo-determinativi [24],

[21] I brani, siglati per facilitare la ricognizione del lettore, rappresentano rispettivamente la lezione di un frammento poi inutilizzato (A e B), e la lezione definitiva (C), e sono stati qui riferiti senza le didascalie dell'apparato critico eccetto che per la variante poi commentata (G. VERGA, *Drammi intimi*, ed. critica a c. di Gabriella Alfieri, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Banco di Sicilia - Le Monnier 1987, p. 11, n. 220-6 di apparato; p. 12, n. 225-8 di apparato (quest'ultimo richiamo riguarda la porzione di testo relativa a « maschera di delicatezza », mentre si sono tralasciate le altre varianti).

[22] Cfr. la nostra nota 11.

[23] Si veda il confronto delle varianti istituito dal Branciforti:

$Pref_1$	$Pref_2$	St 81
« davanti a questo spettacolo l'uomo non ha il diritto di giudicare	davanti allo spettacolo di questa lotta fatale l'uomo non ha diritto di giudicare	chi osserva questo spettacolo non ha diritto di giudicarlo »

(*La Prefazione...*, p. 21).

[24] Si veda ancora la collazione del Branciforti:

$Pref_1$	$Pref_2$	St 81
« per osservare con passione	per osservare senza passione	per studiarla senza passione »

(*Ibidem*)

passando attraverso la qualifica estetica di *artista* (non a caso di ambivalente referenza pittorica e scrittoria)[25], comunque non escluso dalla lotta esistenziale dei *Vinti* che anzi avrà la responsabilità poetica[26] di riprodurre da coprotagonista « travolto anch'esso dalla fiumana ».

Senza indugiare su problematiche stilistiche quali il monologo interiore o l'indiretto libero, o ancora le pertinenze narratologiche e diegetiche, già indagate da altri con proficuità anche in questa sede congressuale[27], l'indagine si concentrerà invece, come accennato in apertura, sugli aspetti stilistici e sintattici del *Mastro* inerenti alla rappresentazione emozionale e soggettiva dei personaggi, sia in chiave pittorico-descrittiva, che in chiave psico-espressiva. Per meglio illustrare i processi di acquisizione da parte del Verga della abilità a riprodurre le « mezze tinte dei mezzi sentimenti », è parso opportuno seguirne, ove possibile, le modalità evolutive in una lettura parallela delle due redazioni del romanzo. Nelle pagine che seguono si esporranno pertanto i risultati di un tracciato analitico ispirato piuttosto alla sincronia che alla diacronia del confronto, istituito da altri in prospet-

[25] Mentre $Pref_1$ e $Pref_2$ recano la lezione « solo l'artista », St 81 ha « solo l'osservatore ». Come sottolinea il Branciforti la sostituzione è solo strumentale, motivata dal contesto per congruenza in restauro ad un brano precedentemente soppresso, e non ideologicamente motivata (cfr. *La Prefazione...*, p. 26).

[26] Significativa in merito la cornice testuale della variante appena rammentata nella nota precedente, per cui mentre $Pref_1$ recita esattamente: « Solo l'artista [...] deve interessarsi ai deboli », le due redazioni successive commutano il dovere in « diritto di interessarsi ai deboli » (con la suddetta diversificazione del soggetto, *osservatore* in St 81 e ancora *artista* in $Pref_2$). Vale la pena di riferire il commento del Branciforti che riconnette le due correzioni in un processo coerente con il « dilemma della partecipazione », risolto dalla suddetta sostituzione e « dalla dissoluzione della perifrasi (" l'uomo non ha il diritto di giudicare ") » in St 81, con conseguente « assunzione in forma diretta (" chi osserva questo spettacolo non ha il diritto di giudicarlo ") », nella quale ancora torna l' ' osservare ' in alternanza con lo ' studiare ', in una concorrenza cioè in definitiva indifferente nelle diverse articolazioni del periodo, afferente com'è sempre alla fredda obiettività dell'analisi » (*La Prefazione...*, p. 27).

[27] Di « tessitura interdiscorsiva » del *Mastro* in senso bachtiniano parla Luperini, ravvisandone il culmine nell'episodio finale in cui l'ottica narrativa sarebbe condivisa dal protagonista e dal servitore (cfr. il saggio su *L'allegoria di Gesualdo*, nel vol. dello stesso autore *Simbolo e costruzione allegorica in Verga*, Bologna, Il Mulino 1989, pp. 79-102, in particolare le pp. 82-92); si vedano anche i contributi di questa stessa sezione degli « Atti », in particolare quello di F. Nicolosi. Sull'indiretto libero oltre ai notissimi saggi di Giulio Herczeg (*Lo stile indiretto libero in italiano*, Firenze, Sansoni, 1963), andrà rammentato l'intervento di V. Lugli, *Lo stile indiretto libero in Flaubert e Verga*, in « Memorie della R. Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna », Classe Scienze Sociali, Serie IV, vol. V, 1942-3, pp. 1-15.

tiva globale [28], tra l'edizione in rivista e quella in volume del *Gesualdo*. Né verranno esclusi gli esiti intermedi di scrittura rappresentati dagli abbozzi incompiuti che, indipendentemente dal valore contenutistico, assumono un valore stilistico non del tutto irrilevante [29] ai fini della presente ricerca. Come si potrà appurare dall'esemplificazione che segue [30], si è preferito procedere per accertamenti decisi, isolando cioè grossi blocchi sintattici percorsi da tratti stilistici ben evidenti, piuttosto che perseguire a tappeto una fenomelogia di per sé astratta e sfuggente come l'applicazione scrittoria di dettami estetici.

1. *Sintassi chiaroscurale*. La figurazione artistica, che presiede alla scrittura del *Mastro*, ne giustifica una lettura pittorica, esternata in una sintassi chiaroscurale per cui l'orchestrazione del discorso narrativo appare affidata in buona misura a luccichii e trasparenze, ovvero giocata su di un delicatissimo cromatismo crepuscolare accuratamente

[28] In particolare da R. LUPERINI, *I due Mastro-don Gesualdo*, in « Belfagor », 30 novembre 1968, pp. 682-96, e da A. VALLONE, *Mastro-don Gesualdo nel 1888 e nel 1889*, in « Atti e Memorie dell'Arcadia », IV, 1967, pp. 429-41; più generico il saggio di S. LO NIGRO, *Le due redazioni del Mastro-don Gesualdo*, in « Lettere Italiane », I, 1949, pp. 5-28. Va segnalata sicuramente in questo ordine di studi una recente tesi di dottorato in cui si analizza attentamente lo sviluppo diegetico del *Mastro* nella prospettiva integrale della narrativa non novellistica del Verga (S. BLAZINA, *Una retorica del verismo: il romanzo verghiano*, Dottorato di ricerca in Scienze Letterarie, curriculum teorico-letterario, Università degli Studi di Torino e Pavia, aprile 1987).

[29] Cfr. G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, ed. critica a c. di C. Riccardi, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, II Saggiatore 1979. È da questa edizione che si ricaveranno le citazioni della redazione Treves del 1889, siglata appunto Tr; e C. RICCARDI, *Gli abbozzi del « Mastro-don Gesualdo » e la novella Vagabondaggio*, in « Studi di filologia italiana », XXXIII, 1975, pp. 265-392.

[30] Si avverte che per maggior comodità di riscontro per il lettore, soprattutto in caso di passi collazionati tra le due stesure del *Mastro*, alla citazione di Tr sopra indicata si farà seguire il numero di pagina e, separato da barra obliqua, il numero delle righe del testo critico. La redazione della « Nuova Antologia » si citerà direttamente dalla edizione in rivista, facendo precedere al numero di capitolo e di pagina la sigla NA, tenendo presente il seguente ordine di datazione delle singole puntate: 1 luglio 1888 (pp. 78-95); 16 luglio (pp. 268-82); 1 agosto (pp. 488-505); 16 agosto (pp. 682-702); 16 settembre (pp. 261-85); 1 ottobre (pp. 439-64); 16 ottobre (pp. 686-704); 1 novembre (pp. 98-110); 16 novembre (pp. 276-88); 1 dicembre (pp. 487-506); 16 dicembre (pp. 695-715). Si noti che le dodici puntate corrispondevano a sedici capitoli. Quanto infine ai frammenti autografi di *Tr*, si citeranno con la numerazione stabilita dalla Riccardi che li ha pubblicati in appendice alla citata edizione critica, e con i medesimi criteri enunciati per Tr. Lo stesso dicasi per gli abbozzi di *Vagabondaggio*, citati secondo la siglatura della stessa Riccardi (G_1, G_2 ecc.), facendo seguire alla sigla il numero di pagina di ogni singolo esempio.

differenziato in funzione della carica emozionale dei personaggi. Nella prima casistica rientra il balenio prodotto dallo sfavillante passaggio della zia Cirmena che la sera della processione, incuriosita dall'arrivo di mastro-don Gesualdo in casa Sganci, « attraversò la sala — come un mare di luce nel vestito di raso giallo — per andare a fiutare che cosa si macchinasse nel balcone del vicoletto » (Tr 38/66-8). Dove non è da sottovalutare la commistione di ordini percettivi, secondo una procedura che si ritroverà in tutta l'esposizione esemplificativa e che risulta accentuata nella variante di abbozzo, più doviziosa di particolari:

> — Zitto, zitto, vado a vedere! — Disse donna Sarina Cirmena e attraversò la sala, come un mare di luce nel vestito rigonfio di seta gialla (I, 486/5-7).

Marcato il contrasto con la sbiadita presenza di Bianca, tendente anzi a mimetizzarsi fra gli invitati, in analogo frangente:

> — Che bella figurina! — osservò la signora Capitana per adulare il marchese, mentre la giovinetta attraversava la sala, timida, col suo vestito di lanetta, l'aria umile e imbarazzata delle ragazze povere (Tr 49/398-491).

Assai più neutra la versione di NA:

> — Che bella figurina; — osservò la signora Capitana mentre donna Bianca attraversava la sala (II 279)

che accentua il contrasto tra la sfacciata curiosità della Cirmena e la pacata volontà di Bianca di sottrarsi alla curiosità generale dei parenti.

Nel medesimo contesto si segnalano, con la tecnica del chiaroscuro, immutata da una stesura all'altra, i personaggi più caratterizzati come l'arciprete Bugno che troneggia « lucente di raso nero » tra « il fior fiore della nobiltà » (NA III 273; Tr 36/8-10), salvo poi levarsi infuriato, con efficace mutazione funzionale del participio presente connotativo in mero fattore epitetico:

> per andarsene, gonfiando le gote lucenti, la sottana lucente, il grosso anello lucente, tanto che le male lingue dicevano fosse falso (NA III 275; Tr 41/160-4).

O come la signora Capitana, occupatissima a ripararsi, con scoperta civetteria, « col ventaglio per nascondere i denti bianchi, il seno bianco, tutte quelle belle cose di cui seguiva l'effetto colla coda dell'occhio » (NA III 278; Tr 47/335-7).

Si ferma invece alla prima redazione la descrizione ironica del « papà Margarone » che fa il suo ingresso nel salotto Sganci:

> dignitoso, appoggiandosi alla canna d'India col pomo d'oro, la testa posata anch'essa sul cravattone bianco (NA I 276);

salvo poi ripresentarsi in un contesto successivo con la medesima nota caratterizzante, in reazione alla maliziosa insistenza del marchese Limòli che, postosi accanto a sua moglie:

> continuava a biasciarle delle barzellette salate nell'orecchio che sembrava rosso dalla vergogna; divertendosi alla faccia seria che faceva don Filippo sul cravattone (NA I 278),

con attenuata caratterizzazione nella stampa Treves:

> E continuava a biasciarle delle barzellette salate nell'orecchio che sembrava arrossire dalla vergogna; divertendosi alla faccia seria che faceva don Filippo sul cravattone di raso (47/330-2).

Tutt'altro che chiaroscurale invece la percezione del biancore balenante da parte di don Gesualdo in casa del duca, intimidito

> da tutto quell'apparato, dal cameriere che gli contava i bocconi dietro le spalle, e di cui ogni momento vedevasi il guanto di cotone allungarsi a tradimento e togliervi la roba dinanzi. L'intimidiva pure la cravatta bianca del genero, le credenze alte e scintillanti come altari, e la tovaglia finissima, che s'aveva sempre paura di lasciarvi cadere qualche cosa (Tr 454/21-6).

Assai più blanda dal punto di vista emotivo la lezione di NA:

> Il genero si vide all'ora di pranzo, cortese, un po' freddamente alla sua maniera, vestito come se dovesse uscire a far qualche visita. L'avevano fatto ripulire e vestire anche lui, prima di scendere a tavola, cogli stivali lucidi e stretti e il panciotto ricamato che gli tormentava di nuovo le viscere. Poi quelle credenze alte e scintillanti come altari, quel tappeto che non si sapeva dove mettere i piedi, quella tovaglia e tutti quei bicchieri che si aveva sempre paura di

lasciar cadere qualche cosa, quei servitori impalati dietro la schiena, che vi contavano i bocconi, vi chiudevano lo stomaco per cent'anni (XVI 708).

Oltre che la soggezione, la luminosità abbagliante connota la paura o il pericolo incombente, come nella sera della vendita carbonara, in cui basta una tonaca monacale a rendere il clima angoscioso, con tinte da romanzo gotico e lievi varianti da NA:

Appena si udì rinchiudere l'uscio, nel vano del quale era balenata una sottana bianca, il farmacista si lasciò scappare col fiato ai denti: (VII 448)

a Tr (196/248-50):

Appena si udì richiudere l'uscio, nel vano del quale era balenata una sottana bianca, il farmacista borbottò col fiato ai denti:

e secondo una tecnica già sperimentata in *Drammi intimi* [31], e perfezionata nella redazione in rivista del *Mastro*, in un lungo contesto del tutto riassorbito in Tr:

Don Ferdinando udendo bussare al portone cominciò a guaire: — Grazia! Grazia! — Come la casa avesse preso fuoco. Infine riconosciuto alla voce il cugino Limòli scese ad aprire con un mozzicone di candela avanzato al sagrestano, schermendosi dalla luce con l'altra mano: una mano ischeletrita e nerastra di cadavere; dagli occhi inquieti e fosforescenti di gatto inselvatichito che luccicavano dietro delle occhiaie e delle guance incavate nell'ombra, una barba lunga e sudicia, la tuba spelata in testa, e il ferraiuolo nero sulle spalle sino ai piedi (NA XV 705).

Si osservi infine la reazione di Gesualdo, sbalordito dal lussuoso ritmo di vita del palazzo ducale, metaforizzato in una percezione visiva nella stesura in rivista:

Verso le due usciva in carrozza la duchessa; lo stesso silenzio rispettoso, mentre essa montava nel legnetto chiuso che l'aspettava a piè dello scalone, una rapida apparizione di sottane candide e di

[31] Si osservi la seguente scena di *Drammi ignoti*: « La contessa si alzò, e gli diede la buona notte semplicemente, accusando un po' di stanchezza anche lei. Roberto era turbato parimente. In questa apparve Bice, come un fantasma, vestita del suo accappatoio bianco ». (G. VERGA, *Drammi intimi...*, pp. 16-7).

veli neri che sgusciavano dentro lo sportello imbottito di raso, finché le ruote lucenti passavano in un balenio dinanzi al guardaportone impettito sulla soglia (NA XVI 711).

e in un abbozzo di Tr:

Alle quattro usciva a passeggio la duchessa, accompagnata dal medesimo silenzio rispettoso, mentre essa montava nel legnetto chiuso che l'aspettava a piè dello scalone finché le ruote lucenti passavano in un balenìo dinanzi al guardaportone impettito sulla soglia (XXXVIII 582/87-91),

e tradotto in un'ammiccante aggettivazione e in un paragone usurato nella redazione definitiva:

Arrivava di tanto in tanto una carrozza fiammante; passava come un lampo dinanzi al portinaio, che aveva appena il tempo di cacciare la pipa nella falda del soprabito e di appendersi alla campana (Tr 459/131-4).

Ad un cromatismo umbratile è in genere affidata la raffigurazione dell'idillio amoroso, come nel colloquio ultimativo tra Ninì e Bianca nel terrazzino di casa Sganci:

Ma Bianca non si mosse. Piangeva cheta cheta, nell'ombra; e di tanto in tanto si vedeva il suo fazzoletto bianco salire verso gli occhi [...] Don Ninì stava appoggiato alla ringhiera, fingendo di osservare attentamente l'uomo che andava spegnendo la luminaria, nella piazza deserta, e il giovane del paratore, il quale correva su e giù per l'impalcato della musica, come un gattone nero, schiodando, martellando, buttando giù i festoni e gli arazzi di carta — Bianca ritta contro il muro, le mani e il viso smorti, che sembravano vacillare in quella penombra (NA III 494).

Con qualche rimescolamento di frasi e con maggior esplicitazione emozionale il brano ritorna inalterato nella stampa Treves (pp. 59-60). La trasfigurazione percettiva in una realtà quasi incorporea permane in NA per la raffigurazione di Ninì, combattuto tra il panico di essere scoperto e il desiderio di stare con Bianca: « Ella gli vide nell'ombra gli occhi luccicanti » (III 494), mentre si trasmette alla stampa Treves per la chiusura della scena:

Nel vano luminoso del balcone passò un'ombra magra, e si udì la tosserella del marchese Limòli (NA III 494; Tr 60/723-4).

A tinte accese, risaltanti nella cornice della festa paesana, è dipinto l'idillio forzato dello stesso Ninì con la fidanzata:

> Tutt'a un tratto la piazza sembrò avvampare in un vasto incendio, sul quale si stampavano le finestre delle case, i cornicioni dei tetti. La lunga balconata del palazzo di città, formicolante di gente. Nel vano dei balconi, le teste degli invitati, che si pigiavano, nere in quel fondo infuocato; e in quello di centro, la figura angolosa di donna Fifì Margarone, sorpresa da quella luce, più verde del solito, colla faccia arcigna che voleva sembrar commossa, il busto piatto che anelava come un mantice, gli occhi smarriti dietro le nuvole di fumo, i denti soli rimasti feroci, abbandonandosi spalla a spalla contro il baronello Rubiera, il quale sembrava pavonazzo a quella luce, incastrato fra lei e donna Giovannina (NA III 280; Tr 50/417-29 con varianti di punteggiatura).

Su toni crepuscolari si svolge invece l'idillio quasi inespresso, tutto « mezzi sentimenti », tra Gesualdo e Diodata alla Canziria, in un passo liricamente tra i più alti della scrittura verghiana, troppo noto per essere trascritto, se non in una breve sequenza che rammenta con la sua luminosità degradante un dipinto come *Gesù nell'orto* del Mantegna:

> La luna era discesa sino all'aia, stampava delle ombre nere in una luce pallida; l'ombra *randagia* dei cani di guardia che avevano fiutato il bestiame; la massa inerte del camparo steso bocconi (NA IV 688).

Significativo il confronto con la stampa Treves in cui si attenua il nitore metonimico dell'aggettivazione sottolineata:

> La luna, ora discesa sino all'aia, stampava delle ombre nere in un albore freddo; disegnava l'ombra *vagante* dei cani di guardia che avevano fiutato il bestiame; la massa inerte del camparo steso bocconi (Tr 88/538-41).

Con analoga impostazione chiaroscurale si svolge la scena della confessione di Bianca, che preluderà alla decisione della ragazza di sposare Gesualdo, scena peraltro densa di implicazioni simboliche tra l'irradiarsi della luce e della speranza (cfr. 3.6), in cui si connota la macchia di colore di un personaggio-comparsa, paragonabile a quella del camparo nell'esempio precedente, ed introdotta da similitudine metonimica:

una vecchia stava accoccolata a fianco del confessionario, come una mantellina bisunta posata su di un fagotto da lavandaia (NA V 692)

Una vecchia aspettava accoccolata sui gradini dell'altare, simile a una mantellina bisunta posata su di un fagotto da lavandaia (Tr 116/22-4).

Il potente effetto chiaroscurale può dirsi anticipato nella descrizione dello scenario lunare preventivo all'idillio, percepito dal solo Gesualdo:

Nell'aia la bica alta e ancora scura sembrava coronata d'argento, e nell'ombra si accennavano confusamente altri covoni in mucchi; ruminava altro bestiame; un'altra striscia d'argento lunga si posava in cima al tetto del magazzino, che diventava immenso nel buio (Tr 85/438-43).

Il confronto con la lezione di NA (IV 686), distinta solo da lievi varianti lessicali (438: *la bica alta quanto un campanile*; 443: *sembrava immenso nel buio*), orienta nel senso di una ricercata accentuazione percettiva.

Acquista invece imprevisto rilievo simbolico la sineddoche chiaroscurale anticipata da un luccichio sinistro in un contesto tra i più connotati, quale l'agonia di mastro Nunzio:

e un gatto abbandonato s'aggirava miagolando per la fattoria, come un'anima del Purgatorio, una cosa che tutti alzavano il capo trasalendo, e si facevano la croce al vedere quegli occhi che luccicavano nel buio, fra le travi del tetto e i buchi del muro; e sulla parete sudicia vedevasi sempre l'ombra del berretto del vecchio, gigantesca, che non dava segno di vita (Tr 321/72-8).

Incomparabilmente più banale la lezione di NA in cui non c'è traccia della potente sineddoche finale:

Giunse la sera, e passò la notte a quel modo, il vecchio nell'ombra che brontolava e rantolava, Gesualdo seduto a piè del letto, avvilito colla testa nelle mani, Speranza che veniva ogni tanto a guardare il padre sotto il naso, singhiozzando, asciugandosi gli occhi, e Burgio che aspettava tranquillamente nel cortile, seduto sui sassi, dormicchiando. [...] I nipoti erano già partiti colla roba, insieme agli altri inquilini, e un gatto abbandonato dal padrone ronzava in-

torno alla fattoria, miagolando, i suoi occhi luccicavano qua e là nelle tenebre (XII 284).

2. *Sintassi descrittiva.* Nella tensione rappresentativa dei « mezzi sentimenti », oltre al tratteggio chiaroscurale di cui s'è detto, non si può omettere il dato paesistico ' inerente ' al soggetto emotivo, come assicurava al Treves per il nostro autore e per se stesso Federico De Roberto:

> Quando la nuda semplicità di *Nedda* sollevò, in un certo mondo letterario, quegli scandali che ella conosce, Giovanni Verga ebbe la tentazione d'una solenne canzonatura: un rifacimento arcadico della sua novella, nel quale il famoso e scandaloso raglio dell'asino doveva esser sostituito dai gorgheggi dell'usignuolo... Ciò non vuol dire che l'autore dei *Malavoglia* non crede all'esistenza dell'usignuolo; come le esagerazioni alle quali io mi sono lasciato andare non significano che io non creda all'esistenza dei sentimenti raffinati e dei caratteri scelti che ho rappresentati [32].

Se poi è quasi superfluo rappresentare la percezione agronomica della campagna da parte di Gesualdo, di contro alla percezione idillica del paesaggio campestre da parte di Isabella, su cui peraltro si avrà modo di tornare ad altro proposito, e su cui lo stesso Verga insisteva nella citata lettera al Mazzoni [33], confermando la calcolata commisurazione del contesto paesaggistico al tenore emozionale dei singoli personaggi, non sarà inutile invece soffermarsi sui tentativi di rappresentazione prospettica della realtà visiva. Nel suddetto sforzo di rapportare stati emotivi e stati naturali circostanti, il Verga più volte sembra compiacersi della divagazione paesistica contravvenendo al principio zoliano secondo il quale « in un romanzo, in uno studio umano », doveva evitarsi « ogni descrizione che non sia [...] uno stato dell'ambiente che determina e completa l'uomo » [34]. Basti il confronto tra uno scorcio risolto nella stesura abbozzata con terminologia prospettica (*inquadrato*) e residui di chiaroscuralità:

> Il tempo s'era abbonacciato, entrava un raggio di sole dall'uscio

[32] F. De Roberto, *Prefazione* ai *Documenti umani*, cit. in R. Bertacchini, *Documenti...*, p. 297.
[33] Cfr. G. Verga, *Lettere sparse...*, p. 243.
[34] E. Zola, *Il problema della descrizione*, in Id., *Il romanzo sperimentale*, Introduzione di E. Solari, Parma, Pratiche Editrice 1980, p. 159.

inquadrato nella campagna che sembrava allargarsi ridente, col paesetto sull'altura in fondo di cui tutte le finestre luccicavano (III/491/2 1-4) [35].

e nel testo definitivo con toni più stemperati, quasi ' d'acquerello ':

Il tempo s'era abbonacciato. Entrava un raggio di sole dall'uscio spalancato sulla campagna che ora sembrava allargarsi ridente, col paese sull'altura, in fondo, di cui le finestre scintillavano (Tr 71/83-6).

Più crepuscolare che chiaroscurale si configura la rallentata evoluzione del quadro della separazione di Gesualdo dai fratelli dopo la morte di mastro Nunzio, in una sequenza assente in NA e rappresentata negli abbozzi con un lessico connotativo dell'abbandono:

e la cavalcata dei suoi che dileguavano in fila, l'uno dopo l'altro, di già lontano nella campagna brulla che andavasi oscurando, come dei punti neri (XXX/562-3/14-6)

e in Tr con toni puramente denotativi:

e la cavalcata dei suoi che si allontanavano in fila, uno dopo l'altro, di già come punti neri nella campagna brulla che s'andava oscurando (Tr 326/191-3).

La tecnica si estende alla presentazione prospettica dei personaggi, come quelli stipati sul balcone di casa Sganci la sera della processione e percepiti simbolicamente ' dal basso ' della folla in piazza; o come nel caso, ben più carico di tensione emotiva, di Bianca percepita per la prima volta da Diodata come silhouette in prospettiva frontale, in un contesto privo di precedenti in NA:

Il giorno finiva sereno. C'era un'occhiata di sole che spandevasi color d'oro sul cornicione del palazzo dei Trao, dirimpetto, e donna Bianca la quale sciorinava un po' di biancheria logora, sul terrazzo che non poteva vedersi dalla piazza, colle mani fine e delicate, la persona che sembrava più alta e sottile in quella vesticciuola

[35] Per questa e le prossime citazioni degli abbozzi di Tr pubblicati dalla Riccardi in appendice all'edizione critica del *Mastro*, si rammenti che il numero romano rinvia all'ordinamento dato dalla stessa Riccardi ai frammenti, mentre i successivi rinvii numerici riguardano le pagine e le righe d'apparato.

dimessa, mentre alzavasi sulla punta dei piedi per arrivare alle funicelle stese da un muro all'altro (Tr 113/548-55).

In duplice scala prospettica si presentano le cameriere del palazzo ducale, sorprese dall'occhio vigile di Gesualdo, che le vedeva « passare dietro le invetriate dei balconi, » nel'atto di rispondere ai « segni » e ai « versacci » dei cocchieri, che le avevano viste per primi, oppure mentre « facevano capolino con la cuffietta bianca, per buttar giù una parolina o un sorrisetto provocante » in NA (XVI 270), dove sarà da apprezzare la pacata connotatività anche prospettica dei predicati (*buttar giù*) di contro alla esplicitezza moralistica di Tr:

> [il guardaportone] accennando con dei segni e dei versacci alle cameriere che si vedevano passare dietro le invetriate dei balconi, oppure facevano capolino, provocanti, sfacciate, a buttar giù delle parolacce e delle risate di male femmine con certi visi da Madonna (Tr 457-8/95-100).

E dove non è da sottovalutare nel succedersi delle varianti la perdita del tono chiaroscurale assicurato dalla « cuffietta bianca » contrastante sull'uniforme scura, a favore del dato emozionale insito nella disapprovazione del padrone.

Analogo il senso della descrizione che segue, in cui si consolida la raffigurazione prospettica del contesto umano ed architettonico del *Mastro*:

> Alle finestre facevano capolino dei visi inquieti, dietro le invetriate, quasi piovesse. Il palazzo Sganci chiuso ermeticamente, e don Giuseppe Barabba appollaiato sull'abbaino [...]. Di tanto in tanto, nel terrazzo dei Margarone, al disopra dei tetti che si accavallavano verso il Castello, compariva la papalina e la faccia gialla di don Filippo (Tr 190/74-81).

Pressoché invariata, salvo che per la congiunzione introduttiva della proposizione comparativa che ricalca un paragone topico nel narrato verghiano tra agitazioni popolari e turbamenti atmosferici (*come se piovesse*), e per un potente sicilianismo (*il palazzo Sganci chiuso per notte*), la lezione di NA (VII 444-5).

La medesima tipologia si ripresenta nelle descrizioni di interni come si è visto nel paragrafo precedente circa il raduno in casa

Sganci, e come conferma il seguente connotatissimo contesto, relativo alla morte di don Diego, percepita in chiave metonimica da Bianca:

> S'aprì l'uscio un'altra volta su di un luccichio di processione. Il prete, il baldacchino, i lanternoni del viatico passarono come una visione (NA VIII 640; Tr 214/309-11).

Rilevante altresì un contesto segnalato anche dal Cecchetti, che assolutizza forse l'interiorizzazione di Tr rispetto a NA [36] e relativo al primo impatto di Gesualdo col palazzo ducale:

> Poscia dei servitori impettiti nella livrea, se lo passarono di mano in mano per le anticamere immense, senza degnarsi di rivolgergli un'occhiata o una parola, fino a una stanzetta che gli parve a prima vista l'altarino di una Madonna.
> Isabella si alzò di scatto, fra mezzo a un gruppo di signore che egli intravide come una visione di sete e di velluti dinanzi agli occhi abbagliati (NA XVI 708).

> Era un palazzone così vasto che ci si smarriva dentro. Da per tutto cortinaggi e tappeti che non si sapeva dove mettere i piedi — sin dallo scalone di marmo (Tr 453/2-4).

Dove semmai sarà da rimarcare il senso di esclusione accentuato in NA dalla *visione* delle amiche della duchessa, analogo a quello di Bianca nell'esempio precedente, costretta a guardare da fuori l'agonia del fratello prediletto per il suo stato di gravidanza.

3. *Sintassi percettiva.* Ad una lettura come la presente, la sintassi narrativa del *Mastro-don Gesualdo* si rivela sintassi percettiva, esplicata su diversi ordini. Se si è finora insistito sul piano visuale, in ossequio alla figurazione pittorica delle « mezze tinte dei mezzi sentimenti », istituita dall'autore stesso, ciò non esclude o attenua il ruolo degli altri ordini percettivi, a cominciare da quello, forse dominante nel romanzo, di stampo uditivo. Anzi, a rafforzare

[36] Secondo il critico, nella redazione dell'89 il Verga non descrive più come nella redazione dell'88, ma è « don Gesualdo stesso che rivela il suo animo », in quanto l'autore, eliminata « la visione prospettica del salottino di Isabella come un altarino della Madonna, non si occupa più dell'arrivo al palazzo di per sè, ma di uno stato psicologico che si può esser formato al primo contatto del personaggio col nuovo mondo come durante i giorni successivi » (G. CECCHETTI, *L'elaborazione della fine del Mastro-don Gesualdo*, in Id., *Il Verga maggiore*, Firenze, La Nuova Italia, 1968, pp. 155-212, p. 163).

quasi il tratteggio chiaroscurale, in parecchi casi si fondono sensazioni ottiche ed acustiche, come nel contesto emblematico della notte alla Canziria:

> La luna doveva essere già alta, dietro il monte, dietro Francofonte. Tutta la pianura di Passanitello, allo sbocco della valle, era illuminata da un chiarore d'alba. A poco a poco, al dilagar di quel chiarore, anche nella costa cominciarono a spuntare i covoni raccolti in mucchi, come tanti sassi posti in fila. Degli altri punti neri si movevano per la china, e a seconda del vento giungeva il suono grave e lontano dei campanacci che portava il bestiame grosso, mentre scendeva passo passo il torrente. Di tratto in tratto soffiava pure qualche folata di venticello più fresco dalla parte di ponente, e per tutta la lunghezza della valle udivasi lo stormire delle messi ancora in piedi (Tr 84-5/427-38).

Se la variante in apparato ci informa sulla maturata specializzazione percettiva in senso denotativo con perdita di una non sgradevole metafora allitterante (438: *sussurrare la messe*), la lezione di NA ci restituisce una fase più arretrata della descrizione in cui è l'autore a sovrapporsi alla percezione del personaggio, come attesta la medesima variante (*cantare la messe* NA IV 686), in piena contraddizione con la compiuta immedesimazione di Gesualdo nelle spighe, accusata dalla predicazione umanizzata (*ancora in piedi*).

Con smorzata tensione lirica e accentuata ironia viene presentata la sfilata degli ufficialetti che passeggiavano con la signora Capitana in una prima inquadratura dal basso:

> spaccandosi come compassi, ridendo a voce alta, guardando fieramente le donne che osavano mostrarsi alle finestre, facendo risuonare da per tutto il rumore delle sciabole, e il tintinnio degli speroni, quasi ci avessero le campanelle alle calcagna (NA VIII 458; Tr 212-13/250-55)

mentre poi la percezione prospettica si inverte, dall'alto al basso:

> Le ragazze Margarone, stipate sul terrazzo, si rodevano d'invidia. Specie il tenente ci aveva dei baffoni come code di cavallo, e due file di bottoni lungo il ventre che luccicavano da lontano. Talché in quell'aria di festa suonò più malinconico il campanello del viatico (213/255-60).

La scenetta, non a caso immutata nelle due redazioni, salvo lievi

varianti paragrafemiche di NA (VIII 458), conferma la potenza rappresentativa del Verga, nella stridente antitesi tra il tintinnio degli speroni e del campanello del viatico. Non meno efficace la resa percettiva dell'agonia di Gesualdo, filtrata dal duca in NA, in un contesto senza seguito in Tr:

> Passava per la strada un sussurro di folla ammutinata, e dei bagliori d'incendio attraverso il portone spalancato. Il Duca passeggiava nell'anticamera e andava ogni momento a sollevare la tendina delle finestre che dava nel cortile. Tutt'a un tratto si udì un legno che fermavasi dinanzi allo scalone. — Avvertite la duchessa di salire qui subito! — ordinò il Duca. Essa arrivò ansante, stralunata, col velo imperlato del suo anelito dinanzi al viso, degli schizzi di fango sul mantello foderato di pelliccia. La prima sua occhiata, in quel gran sbalordimento, in quel batticuore, in quel tumulto, fu pel marito che l'attendeva senza dire una parola (NA XVI 715).

3.1. *Sintassi uditiva.* Negli esempi di ordine più esclusivamente acustico, la sensazione uditiva risulta costantemente convogliata da verbi di moto, così dotati di connotazione fisica ed emozionale. È il caso del crollo del ponte, in cui il pathos del soccorso investe oggetti inanimati come le travi, con personificazione della ' roba ':

> Dell'altra gente gridava anche dalla riva opposta, sotto gli ombrelloni d'incerata, senza potere farsi intendere, indicando verso il punto dove gli uomini tiravano in salvo delle travi. A seconda del vento giungevano pure di lassù, donde veniva la corrente, delle voci che sembravano cadere dal cielo, delle grida disperate, e un suono di corno rauco. (NA IV 501; Tr 96-97/102-108).

Il contesto, non certo casualmente, risulta invariato nelle due stesure, a parte un particolare lessicale (106: *dal monte* in NA), a conferma di una conquista espressiva maturata già negli abbozzi dove, in altra situazione percettiva, si connotava la paura di Gesualdo in fuga nella notte, negli stessi termini predicativi:

> Camminava verso le tre stelle che erano sul monte. Non si udiva più il fiume. Solo il fruscio del grano in spiga al suo passaggio, e appena si fermava ad ascoltare, cadeva un gran silenzio, quasi il bujo gli si stringesse addosso da ogni parte. Di tanto in tanto passava una folata di ponente caldo, e gli scorreva accanto come un'onda nell'ombra del seminato (G_4 303).

E tornavano ad udirsi i grilli tutto intorno. Non si udiva altro. Solo il fruscio del grano in spiga al loro passaggio; e appena si fermavano ad ascoltare cadeva un gran silenzio, quasi il buio si stringesse loro ai panni. Di tanto in tanto correva una folata di ponente caldo, come un'ombra, sull'onda del seminato (Vb 381).

Lo stesso può dirsi per uno degli esempi più forti della presente rassegna, in cui è lo stesso Verga a stigmatizzare la fisicità della propagazione del suono nello straordinario sintagma epitetico finale che riscatta la banalità del predicato descrittivo:

Passava il tintinnio dei campanacci, il calpestio lento e diffuso per la distesa del bestiame che scendeva al torrente, dei muggiti gravi e come sonnolenti, le voci dei guardiani che lo guidavano, e si spandevano lontane, nell'aria sonora (NA IV 688; Tr 88/534-8).

Il passo, immutato dalla rivista al volume per una dirompenza stilistica di cui il Verga era certamente consapevole, può raffrontarsi, sempre nel senso della conquista espressiva, a due abbozzi novellistici del *Mastro*, poi espunti in *Vagabondaggio*:

Tutt'a un tratto scappò una gallinella, schiamazzando.
— Ecco qua lo zio Mommu! — esclamò Misciu, e si misero a chiamarlo ad alta voce. Dopo si spandeva un gran silenzio, nel buio (G_2 22).

Tutt'a un tratto, fra le giuncaje, scappò un'anatra gracchiando.
— Ecco qua lo zio Mommu! — esclamò Misciu.
— Che c'è? Cosa dite? Non dormo, no; sto a sentire. E si mise a chiamare lo zio Mommu ad alta voce. Dopo si spandeva un gran silenzio, nel buio (G_3 291).

Da segnalare in margine che la lezione di G_3 ricalca in parte una variante scartata in G_2, nella porzione di testo relativa al riscontro paesistico della sensazione acustica che parrebbe preludere goffamente all'*aria sonora* di NA e Tr: *un'anatra gracchiando nel buio della campagna*; mentre nella stampa in rivista si ritorna direttamente a G_2:

Tutto a un tratto scappò una gallinella schiamazzando.
— Ecco qua lo zio Cheli! esclamò Lucia, e si misero a chiamarlo ad alta voce. Dopo si spandeva un gran silenzio, nel buio (Va 374).

Tornando al *Mastro* andrà segnalato il contesto drammatico, denso di toni percettivi, in cui Gesualdo di ritorno dalla sepoltura del padre scoprirà per istigazione di Nanni l'Orbo la tresca di Isabella e Corrado:

> Allora abbaiarono dei cani; laggiù in fondo comparvero dei lumi in mezzo all'ombra più fitta degli alberi che circondavano la casina, e s'udirono delle voci, un calpestio precipitoso come di gente che corresse; lungo il sentiero che saliva dalla valle si udì un fruscio di foglie secche, dei sassi che precipitarono rimbalzando, quasi qualcuno s'inerpicasse cautamente. Poi silenzio. A un tratto, nel buio, sul limite del boschetto, partì una voce: — Ehi, don Gesualdo? (Tr 327/206-14).

La crescita connotativa dei predicati percettivi, che culmina nell'esplosiva metafora finale, non è certo attribuibile a una *variatio* (del tutto inosservata nella reiterazione di *udire*), mirando bensì a tradurre la sorpresa del protagonista mediante un verbo spesso associato in contesti verghiani a *schioppettate* o ad interiezioni deflagranti. Rivelatore il confronto con *La chiave d'oro*:

> Quando furono al vallone, disse piano a Bellina: — Dietro! — E si mise al riparo di un noce grosso. Poi diede la voce: — Ehi!...
> — Una voce, Dio liberi! — diceva il Canonico — che faceva accapponar la pelle quando si udiva da Surfareddu, un uomo che nella sua professione di camparo aveva fatto più di un omicidio [37].

Del tutto insignificante invece il confronto col testo precedente di NA in cui Corrado, approfittando dell'assenza di Gesualdo, si reca apertamente alla villa e poi si congeda prima del ritorno del padre di Isabella, lasciando in trepidazione l'intera famiglia:

> Per un gran tratto della salita l'accompagnarono col pensiero, nelle tenebre, udendo le pietre che precipitavano nel burrone, sotto i suoi passi, e i cani che gli abbaiavano dietro lungo la strada (X 284).

Il verbo di moto che trionfa nella sintassi percettiva del *Mastro* è assolutamente *correre*, impiegato sull'ordine visivo della percezione nel contesto emblematico della notte alla Canziria:

[37] G. Verga, *La chiave d'oro*, in Id., *Drammi intimi...*, p. 34.

Giù per la china, di tanto in tanto, si udiva nel chiuso il campanaccio della mandra; e 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 (NA IV 685; Tr 83/383-7).

Altrove *correre* si incrocia a sensazioni acustiche o si ritrova adoperato in senso letterale, come nel caso della rivoluzione, in un passo testimoniato a partire dagli abbozzi di Tr:

Mastro Cosimo intanto s'era arrampicato sul campanile e suonava a distesa. Il frastuono e lo scampanio giungevano sino all'Alia, sino a Monte Lauro, come delle folate di tempesta. Dei lumi si vedevano correre e dileguarsi. Tutt'a un tratto senza saper perché, quella fiumana di gente si precipitò verso il Fosso, dietro a Vito Orlando, e Giacalone che correvano urlando (XXIII 539-40/9-15).

fino alla stampa in volume:

Mastro Cosimo intanto s'era arrampicato sul campanile e suonava a distesa. 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. A un tratto, quasi fosse corsa una parola d'ordine, la folla s'avviò tumultuando verso il Fosso, dietro coloro che sembravano i caporioni (Tr 423-4/33-40).

Né risulta certo trascurabile la variante intermedia costituita dall'apparato critico di Tr, qui trascritto per semplicità senza didascalie e sottovarianti, che permette di misurare la tensione metonimica nella sostituzione di *lumi* e *folla*, nonché la crescita metaforica del *correre*:

37-40: Poi, senza saper perché, la folla prese a correre verso il Fosso, dietro ai primi che s'erano avviati gridando [...]

[2] A un tratto la folla s'avviò tumultuando (*spscr. a* prese a correre) verso il Fosso, quasi fosse corsa una parola d'ordine dietro ai primi che s'erano avviati gridando.

Del medesimo tenore un passo relativo all'agonia di mastro Nunzio, privo di precedenti in NA, e così configurato in Tr:

Quando Dio volle, a giorno fatto, dopo un pezzo che il giorno trapelava dalle fessure delle imposte e faceva impallidire il lume

> posato sulla botte, Burgio si decise ad aprire l'uscio. Era una giornata fosca, il cielo coperto, un gran silenzio per la pianura smorta e sassosa. Dei casolari nerastri qua e là, l'estremità del paese sulla collina in fondo, sembravano sorgere lentamente nella caligine, deserti e silenziosi. Non un uccello, non un ronzio, non un alito di vento. Solo un fruscio fuggì spaventato fra le stoppie nell'affacciarsi che fece Burgio, sbadigliando e stirandosi le braccia (321-22/79-87).

di cui è riconoscibile un abbozzo nella seguente lezione d'apparato, citata, come nell'esempio precedente, senza didascalie o sottovarianti non pertinenti ai nostri fini:

> 57-88: Piangeva l'alba di una giornata fosca. Correvano dei vapori squarciandosi fra i sassi (*spscr. a* Correva una specie di nebbia sulle stoppie della pianura sassosa). Il cielo era coperto. Di tratto in tratto un casolare nerastro, [...], l'estremità del paese, sulla collina in fondo, sembravano sorgere lentamente dalla nebbia, deserti e silenziosi. Non un uccello, non un respiro, non un alito di vento. All'aprirsi dell'uscio si udì soltanto un fruscio che fuggiva rapidamente tra le stoppie.

A parte lo stemperato lirismo di questa variante, va segnalata la cancellazione del concreto *correre* a favore del più vago *fuggire*, qui abbinato e poi giustapposto in Tr al sostantivo onomatopeico che genera metonimia allitterante (*fruscio*).

Alla figurazione metonimica è affidata altresì la rappresentazione dell'angoscia di Isabella, isolata a Mangalavite per il colera:

> Tutta la notte poi era un calpestio irrequieto, un destarsi improvviso di muggiti e belati, uno scrollare di campanacci, un sito di stalla e di salvatico che non faceva chiudere occhio ad Isabella. Di tanto in tanto correva una fucilata pazza per le tenebre, lontano; giungevano sin lassù delle grida selvagge d'allarme; dei contadini venivano a raccontare il giorno dopo di aver sorpreso delle ombre che s'aggiravano furtive sui precipizi; la zia Cirmena giurava di aver visto dei razzi solitarii e luminosi verso Donferrante (NA X 107-8; Tr 296-7/17-26).

La coincidenza di NA e Tr conferma la sicurezza stilistica del Verga nei passi espressivamente più connotati, come la notte della Canziria e questo appena citato, esemplare anche nell'anticipare una casistica di commistioni percettive, che è tra le caratteristiche più

esclusive della sintassi del *Mastro*, e significativo nell'immediato in quanto rappresenta al meglio l'alternanza lessicale di verbi di moto in referenza percettiva. Se ne veda il riscontro nel seguente esempio, in parte citato altrove, in cui il verbo sottolineato non solo traduce la propagazione fisica del suono, ma soprattutto riletteralizza la metafora stereotipata del *correr voce*, a tutto vantaggio dell'antitesi di *suonò*:

> Talché in quell'aria di festa *suonò* più malinconico il campanello del viatico. *Correvano* anche delle voci sinistre (NA VIII 458; Tr 213/255-60).

Né diverso si presenta l'esordio in chiave decisamente percettiva del romanzo, con figurazione lessicale in NA:

> Suonava la messa dell'alba a San Giovanni; ma il paesetto dormiva ancora della grossa, perché era piovuto da tre giorni, e nei seminati ci si affondava fino a mezza gamba. Tutt'a un tratto nel silenzio, *corse* un fragore spaventoso; gli usci e le finestre che sbattevano [...] Per tutta la campagna diffondevasi un uggiolare lugubre di cani. E subito, dal quartiere basso, giunse il suono grave del campanone di San Giovanni, che dava l'allarme; poi la campana squillante di San Vito; l'altra della chiesa madre più lontano; quella di Sant'Agata, che parve addirittura cascar sul capo ai parrocchiani inginocchiati dinanzi alla porta della chiesa: uno scampanio generale che *correva* sui tetti, spaventato, nelle tenebre. Una dopo l'altra s'erano svegliate pure le campanelle dei monasteri: il Collegio, S. Maria, S. Sebastiano, Santa Teresa: le povere monache che chiamavano aiuto anch'esse (I 78).

Dove va sicuramente rilevata la diffusa predicazione e determinazione personificativa, giocata sui diminutivi (*campanone*; *campanelle*), connotativi della gerarchia tra chiesa e monasteri femminili, riprodotta percettivamente nel diversificato scampanio e culminante nella metafora finale, allusiva alla paura dell'incendio, e condensata nel potente sintagma verbale (*correva sui tetti spaventato*). Il tutto si risolve in più attenuata letteralità in Tr:

> Suonava la messa dell'alba a San Giovanni; ma il paesetto dormiva ancora della grossa, perché era piovuto da tre giorni, e nei seminati ci si affondava fino a mezza gamba. Tutt'a un tratto, nel silenzio, s'udì un rovinio, la campanella squillante di Sant'Agata che

chiamava aiuto, usci e finestre che sbattevano, [...] Per tutta la campagna diffondevasi un uggiolare lugubre di cani. E subito, dal quartiere basso, giunse il suono grave del campanone di San Giovanni che dava l'allarme anch'esso; poi la campana fessa di San Vito; l'altra della chiesa madre, più lontano; quella di Sant'Agata che parve addirittura cascar sul capo agli abitanti della piazzetta. Una dopo l'altra s'erano svegliate pure le campane dei monasteri, il Collegio, Santa Maria, San Sebastiano, Santa Teresa: uno scampanio generale che *correva* sui tetti spaventato, nelle tenebre (3-4/8-20).

Un'attenzione particolare nel raffronto delle varianti merita il lessico, parimenti aulicizzato in certe farciture descrittive sia in lezioni diversificate (*fragore* NA; *rovinio* Tr), sia in lezioni comuni (*diffondevasi un uggiolare*), ma prepotentemente concreto nella iterazione di verbi di moto usurati come *venire*, *giungere* e, naturalmente, *correre*. A parte poi il già rilevato dosaggio dei diminutivi, congruo alla referenza percettivo-allusiva alle vocette squillanti delle monache, e il sagace mantenimento in Tr della metafora *correre sui tetti* giocata sul suono, va segnalata la potente riletteralizzazione dello stereotipo *cascar sul capo*, allusivo alla ' tegola ' dell'incendio piombata sulla comunità addormentata. Tocchi di sonorità che si traducono in scorci visivi, i quali forniscono immediatamente le coordinate dell'azione narrativa, dislocata tra piani diversi per altitudine (*quartiere basso*) e distese campestri (*l'altipiano del Paradiso* citato in un rigo omesso, e la distesa dell'Alia), e che situano il racconto su di un rigoroso piano denotativo, di contro alla gradevole connotatività di NA, esplicata dalla predicazione uditiva affidata a *correre* e alla personificazione guizzante delle *campane=monache*, banalizzate in Tr dalla metonimia finale.

3.2. *Sintassi percettiva subita.* Come l'ultima ampia citazione del *Mastro* ha dimostrato, la sintassi percettiva del romanzo è innanzitutto fatta di sensazioni subite dai personaggi e quindi dal lettore. Altri casi riescono rappresentativi della risonanza emotiva delle sensazioni, come l'ampio contesto che segue, relativo alla conclusione ' rivoluzionaria ' dell'asta per le terre comunali, ed incentrato sulla figura di Ciolla:

Faceva la prima tappa dal calzolaio, poi dal caffettiere, appena apriva, senza prendere mai nulla; girava a seconda dell'ombra; d'in-

verno in senso inverso, cercando il sole. E nel paese *ogni cosa tornò* ad andare pel suo verso, al pari di Ciolla [...]. Rimanevano le ultime nuvole del temporale; dei capannelli qua e là, dinnanzi alla bottega di Pecu Pecu e al Palazzo Comunale, della gente che guardava inquieta, *dei curiosi che si affollavano* ad ogni piccolo rumore. Ma del resto la piazza aveva ripreso l'aspetto solito delle domeniche. L'arciprete Bugno che stava un'ora a leccare il sorbetto col cucchiarino. Il marchese e gli altri nobili seduti in fila dinanzi al Caffè, Bomma predicando in mezzo al solito circolo sull'uscio della farmacia, *la folla di* contadini un po' più in là, alla debita distanza, e ogni dieci minuti la carrozza nuova di don Gesualdo Motta, scarrozzando dal Rosario a Santa Maria di Gesù, le groppe dei bei cavalli alti come montagne, il cocchiere palermitano che schioccava la frusta pettoruto, le piume del cappellino di donna Bianca che passavano e ripassavano su quell'ondeggiare di berrette bianche (NA VII 444).

La scena si ripresenterà pressoché invariata in Tr, salvo ritocchi lessicali nei punti sottolineati (*E le cose tornarono* Tr 190/99; *dei curiosi che correvano e si affollavano* Tr 191/105; *uno sciame di contadini* Tr 191/110), ed una variante situazionale nel passo finale:

e ogni dieci minuti la vecchia berlina del barone Mendola che scarrozzava la madre di lui, sorda come una talpa, dal Rosario a Santa Maria di Gesù: le orecchie pelose e stracche delle mule che ciondolavano fra la folla, il cocchiere rannicchiato a cassetta, colla frusta fra le gambe, accanto al cacciatore gallonato, colle calze di bucato che sembravano imbottite di noci, e le piume gialle del cappellone della baronessa che passavano e ripassavano su quell'ondeggiare di berrette bianche (Tr 191/111-19).

Come si vede, il Verga non seppe rinunciare alla potente sineddoche finale, rinforzandone anzi la marca percettiva in senso cromatico nel contrasto tra *le piume gialle* e *le berrette bianche*.

Un autentico rimbombo emotivo della percezione acustica si registra nel caso che segue:

Da lontano si udiva di tanto in tanto la tosse che si mangiava Don Diego, attraverso gli usci, lungo il corridoio, implacabile e dolorosa, per tutta la casa... Bianca sussultava ogni volta, col cuore che le scoppiava, chinandosi ad ascoltare, o fuggiva come spaventata, tappandosi le orecchie (Tr 129/396-402).

Il brano, animato quasi da una prospettiva acustica simmetrica

alla prospettiva ottica riscontrata nei paragrafi precedenti, non conta antecedenti in NA, se non in un'analoga scena in casa Trao, in cui don Ferdinando va ad aprire a Gesualdo fuggiasco avvolto nella palandrana nera e con i piedi calzati in:

> delle ciabatte logore di panno con le quali sembrava di scivolare lentamente come un fantasma per quella casa sonora di echi (NA XV 705).

Dove va altresì rilevato il sintagma finale che richiama il ben più originale *aria sonora* di esempi già citati.

La prospettiva fonica si ritrova ampiamente in *Drammi intimi*, in particolare nella novella *Drammi ignoti*:

> Ad un tratto i campanelli elettrici squillarono nella lunga infilata di sale sfavillanti e deserte.

e in quella che chiude la raccolta, *Ultima visita*, nel drammatico addio tra una dama morente e il suo giovane amante:

> Si udì un campanello per la strada, e uno scalpiccio che si avvicinava. Poi fu aperto bruscamente l'uscio della camera, quasi dicessero a Ginoli: — Ora andatevene.
>
> L'inferma volse il capo ottenebrato dall'agonia, e gli stese la mano agitando le labbra come per mormorare parole inintellegibili. Egli la strinse: era fredda. E se ne andò barcollando come un ubbriaco. Nel salotto s'imbattè nel marito, e si guardarono un istante, immobili. In quel momento si udì in anticamera il campanello del viatico; il marito chinò il capo, pallidissimo. L'altro si dileguò rapidamente.
>
> Attraverso la lunga fila di stanze deserte e silenziose, passava solo il suono di quel campanello squillante [38].

3.2.1. *Sintassi percettiva olfattiva.* La sensazione olfattiva è tra le più passive, e risulta altamente fruita nel *Mastro* per esprimere i « mezzi sentimenti », in associazione a sensazioni acustiche. È il caso di don Diego che implora la cugira Rubiera di acconsentire al matrimonio riparatore tra Ninì e Bianca:

> Fin dall'androne immenso e buio, fiancheggiato di porticine basse, ferrate a uso di prigione, si sentiva di essere in una casa

[38] G. Verga, *Drammi intimi...*, p. 4 e p. 43.

ricca: un tanfo d'olio e di formaggio che pigliava alla gola; poi un odore di muffa e di cantina. Dal rastrello spalancato, come dalla profondità di una caverna, venivano le risate di Alessi e della serva che riempivano i barili, e il barlume fioco del lumicino posato sulla botte (Tr 26/250-7).

Immutata, salvo varianti di punteggiatura, la lezione di NA (II 92). Il contesto prosegue con rinforzo connotativo:

Più in là, nel cortile che sembrava quello di una fattoria, popolato di galline, di anatre, di tacchini, che si affollavano schiamazzando attorno alla padrona, il tanfo si mutava in un puzzo di concime e di strame abbondante (NA II 93; Tr 27/264-7).

Denso di allusività socio-culturale l'esempio successivo, in cui la sensazione olfattiva è preannunciata da una detonazione:

Tutt'a un tratto, sotto i balconi, la banda scoppiò in un passodoppio furibondo, rovesciandosi in piazza con un'onda di popolo che sembrava minacciosa. La signora Capitana si tirò indietro arricciando il naso.
— Che odore di prossimo viene di laggiù! (Tr 41/139-43).

Immutata la lezione di NA (II 275), salvo che per l'epiteto qualitativo accordato al maschile *popolo* (*minaccioso*); ma potrebbe trattarsi di refuso.

Ancora una connotazione uditiva prefigura e rimotiva una percezione olfattiva del marchese Limòli, che dopo aver annunciato al parentado l'ingresso di don Gesualdo nel salotto Sganci « con quella sua vocetta acre che pizzicava » (NA III 273; Tr 37/20), rincara l'allusione alla propria caratterizzazione onomastica (*limoni* > *Limòli*) con un'attitudine caricaturale, per cui, sedutosi accanto alla signora Capitana, « andava fiutandole da presso il profumo di bergamotta, tanto che essa doveva schermirsi col ventaglio » (NA III 275; Tr 41/156-8). Nel medesimo ambito situazionale di riunione parentale, occasionata dalla morte di don Diego, si articola un esempio di percezione olfattiva abbinata ad una percezione ottica, risolta in chiave chiaroscurale in NA:

La casa era piena di gente, un va e vieni per li stanzoni scuri, un odor d'incenso e di moccolaia. La zia Sganci, la zia Rubiera, altri

ancora, una confusione. In fondo, attraverso un uscio socchiuso, l'estremità di un lettuccio basso, e un formicolio di ceri accesi, funebri, nel giorno chiaro (VIII 459).

e inquadrata nell'ordine prospettico in Tr:

un va e vieni per la casa, un odor d'incenso e di moccolaia, una confusione. In fondo, attraverso un uscio socchiuso, scorgevasi l'estremità di un lettuccio basso, e un formicolio di ceri accesi, funebri, nel giorno chiaro. Bianca non vide altro, in mezzo a tutti quei parenti che le si affollavano intorno (214/291-6).

Dove è finissimo il passaggio dalla percezione inespressa di Bianca, intuibile in NA dalla deissi allocutiva (*la zia Sganci* ecc.), e dichiarata narratologicamente in Tr.

Più che mai pregnante infine la percezione olfattiva, associata ancora una volta a toni chiaroscurali, nel caso del convegno galante tra don Ninì e la comica Aglae ambientato nello squallido alloggio della teatrante:

Un odore di stalla in quella scaletta buia, dagli scalini unti e rotti da tutti gli scarponi ferrati del contado. Lassù in cima, un fil di luce, e una figura bianca che gli si offrì tutta intera bruscamente, con le chiome sparse. — Tu mi vuoi? baiadera... odalisca... C'erano dei piatti sudici sulla tavola, un manto di damasco rabescato sul letto, dei garofani e un lume da notte acceso sul canterano, dinanzi a un quadrettino della Vergine, e un profumo d'incenso che svolgevasi da un vasetto di pomata il quale fumava per terra. All'uscio che metteva nell'altra stanza, era inchiodato un bellissimo sciallo turco, macchiato d'olio, e dietro lo sciallo turco udivasi il signor Pallante che russava sulla sua gelosia.

Essa, spalancando quegli occhi neri che illuminavano la stanza, mise un dito sulle labbra, e fece segno a Rubiera d'accostarsi (NA IX 704; Tr 240/545-55).

Marcato il contrasto col primo incontro, ambientato nel camerino della comica, ancora col trucco di scena (« col viso dipinto al pari di una maschera »):

Nondimeno lo accolse come una regina nel bugigattolo dove c'era un gran puzzo di moccolaia [...]. Don Ninì cercò una sedia, colla testa in fiamme, il cuore che gli batteva davvero. Infine si appollaiò sul baule cercando qualche frase appropriata, che facesse ef-

fetto, mentre lei bruciava un pezzettino di sughero alla fiamma del lume ad olio che fumava (NA IX 701; Tr 236/415-6, 237/438-42).

3.3. *Sintassi percettiva attiva.* In pochi esempi isolati la percezione si configura come dato oggettivo, in una significativa eccezione stilistica rispetto alla norma gesualdesca finora esperita, per cui la percezione è convogliata da verbi attivi e non solo impersonali o passivanti. Rappresentativo ancora una volta il contesto della processione vista da casa Sganci:

> Dopo il primo movimento generale, un manovrar di seggiole per schivare la pioggia di sciroppo, erano seguiti alcuni istanti di raccoglimento, un acciottolio discreto di piattelli, un lavorar guardingo e tacito di cucchiai, come fosse una cerimonia solenne (NA III 490; Tr 55/567-71).

e, con maggior efficacia connotativa, quello iniziale dell'incendio:

> Adesso dal corridoio, dalla scala dell'orto, tutti portavano acqua. Compare Cosimo era salito sul tetto, e dava con la scure sui travicelli. Da ogni parte facevano piovere sul soffitto che fumava, tegole, sassi, cocci di stoviglie [...]. Don Luca che suonava a tutto andare le campane (NA I 84; Tr 12-3/220-4, 226-8).

3.4. *Sintassi percettiva figurata.* In un autore appassionato di figure retoriche come il Verga, non poteva mancare un andamento figurato anche nella sintassi percettiva del *Mastro.* Più che verghiano risulta l'ardito trapasso dalla letteralità della percezione subita dalla figlia alla figuralità della sensazione di Gesualdo, sottolineata dal crescendo connotativo del referente (*barba* → *spillo* → *spina*), fino a toccare un termine metaforico centrale nei *Malavoglia,* in cui anzi la spina nel cuore di Maruzza assumeva implicazioni simboliche [39]. Nel *Mastro* si va dal testo eccessivamente esplicito di NA, con enunciazione delle cause emozionali della ' puntura ':

> la sua bambina si metteva a strillare perché egli nel baciarla le pungeva il viso con la barba dura.
>
> Il lungo cruccio delle punture d'ogni giorno e delle ferite san-

[39] Si veda ancora il mio *Lettera e figura...,* per il paragone, poi sublimato in metafora, tra Maruzza e la Madonna Addolorata.

guinanti di nascosto, il rancore della gelosia divorata in silenzio (X 99)

a quello assai più sfumato di Tr, in cui si perde ogni traccia di innamoramento per Bianca:

> Egli trovava la sua figlioletta ancora rossa, [...] tirandosi indietro istintivamente quando nel baciarla la pungeva colla barba ispida. Tale e quale sua madre. — Così il pesco non s'innesta coll'ulivo —. Tante punture di spillo [...]. Stava zitto, non lagnavasi, perché non era un minchione e non voleva far ridere i nemici; ma intanto gli tornavano in mente le parole di suo padre, gli stessi rancori, le stesse gelosie. Poi rifletteva che ciascuno al mondo cerca il suo interesse, e va per la sua via. Così aveva fatto lui con suo padre, così faceva sua figlia. Così dev'essere. Si metteva il cuore in pace, ma gli restava sempre una spina in cuore. (Tr 278/132-9, 142-9)

La metafora ritorna esplicitata in uno degli abbozzi di Tr, allorché Gesualdo scopre l'amoretto di Isabella e Corrado, sfrattando quest'ultimo da Mangalavite:

> Quando la Cirmena finalmente volse le spalle, don Gesualdo andò a cercare la figliuola, colle folte ciglia aggrottate, e una spina fitta nel cuore grosso di tanti guai (XXV, III/552/309-11).

Un'altra figura dominante nel *Mastro* è senza dubbio l'ironia, a volte con effetti eccessivamente caricaturali, come nel caso sotto riferito, in cui l'intervento del maggiordomo richiamato dal tintinnio del cucchiaino causato dal tremito convulso di Bianca genera una situazione tragicomica stridente nel contesto lirico dell'addio con Ninì:

> Bianca tremava così, che due o tre volte si udì nel buio del balcone il tintinnio del cucchiaino che urtava contro il piattello. Barabba corse subito dicendo:
>
> — Eccomi! eccomi! (NA III 493).

e inserita meglio in Tr:

> Essa prese dolcemente dalle mani di lui il piattino che aveva fatto posare sul vaso dei garofani; ma tremava così che due o tre volte si udì il tintinnio del cucchiaino il quale urtava contro il bicchiere.
>
> Barabba corse subito dicendo:
>
> — Eccomi! eccomi! (58-9/668-71).

Di effetto radicalmente opposto, nel senso dell'amarezza, si configura la battuta immediatamente successiva, che allude sarcasticamente alla ricchezza di là da venire di Ninì:

> Il baronello avrebbe pagato qualcosa di tasca sua per trattenere Barabba sul balcone. — Come vi tratta la festa, don Giuseppe? (NA III 493; Tr 59/675-77).

Quasi superfluo sottolineare come il commento del narratore accresca, se possibile, l'irresolutezza del personaggio di fronte alla situazione.

Dalla serie di esempi esaminati si può intanto dedurre che la sintassi percettiva del *Mastro*, indipendentemente dagli ordini sensoriali in cui è articolata, si connota come sintassi orientata sul lettore [40], con leggera dominanza del registro acustico in rappresentazione isolata o commisto ad altri registri percettivi.

3.6. *Sintassi sinestetica.* In una sintassi eminentemente percettiva, quale si viene sempre più configurando quella gesualdesca, non poteva certo mancare una figura il cui campo metaforico risulta notoriamente prodotto dall'incrocio di ordini diversi di percezione, come la sinestesia.

Negli esempi che seguono, la percezione, solitamente orientata sul lettore o sui personaggi stessi, risulta interferita dall'autore, compiaciuto sicuramente di adattare alla prosa una figura canonica della poesia secondo una strategia semantica già sperimentta addirittura nei *Carbonari della montagna*:

> Le finestre dei saloni che traversammo erano quasi tutte chiuse da ricche tende di seta: sicché non vi penetrava che in una mezza-tinta deliziosa la luce, mista a profumi soffusi del sottoposto giardino [...].

Dove riesce straodinario non solo l'accenno concreto e contestualizzato alla *mezza-tinta* di luce, ma soprattutto l'incrocio analogico

[40] Diversa l'interpretazione del Bruni secondo il quale la sintassi percettiva rappresenterebbe una presa di distanza dalla materia, dal mondo di Vizzini in cui il Verga non voleva entrare. Per la suggestiva ipotesi si veda la bella relazione *Sulla lingua del Mastro-don Gesualdo*, in questi stessi « Atti », in cui si cita anche *Addio Monti* come precedente stilistico della sintassi percettiva, e si formulano pregnanti osservazioni sul valore prospettico e mediativo dei predicati di azione.

delle referenze aggettivali tra ordine visivo e uditivo, a tutto vantaggio di una precoce sapienza espressiva del Verga, tradita solo dal goffo sintagma finale (*sottoposto giardino*). Non certo più disinvolta la gestione del lessico nel contesto seguente, embrionalmente sinestetico:

> L'orologio batteva lentamente le undici. Quantunque fosse quell'ora, il salotto era quasi buio, così doppie erano le tende delle finestre e delle porte. Quel mistero voluttuoso dei gabinetti eleganti delle dame era accresciuto da un incantevole profumo che producevano immensi mazzi di fiori naturali disposti in una giardiniera, e dal silenzio completo che regnava nell'appartamento, sui tappeti del quale si estingueva il rumore della più vicina pedata [41].

Nei medesimi termini lessicali si articola uno degli esempi più lirici del *Mastro*, relativo all'addio di Ninì a Bianca, che passa inalterato da NA agli abbozzi di Tr:

> Gli ultimi rumori della festa si estinguevano in lontananza. Risuonavano alto nella piazza i passi e le voci degli ultimi che rincasavano. Dalla viuzza che scendeva a destra, come aperta sul monte di Santangelo, veniva a soffi un venticello fresco e mattutino; la stella lucente tremolava più a destra sopra il palazzo di città (NA III 498; II 487/10-15).

ma non alla stampa in volume, in cui l'orientamento percettivo si sposterà su Bianca, con trasposizione attiva del verbo di moto, e si trasfigurano simbolicamente le sensazioni che non siano uditive:

> La notte porta consiglio. La notte scura e desolata nella cameretta misera. La notte che si portava via gli ultimi rumori della festa, l'ultima luce, l'ultima speranza... (Tr 67/908-103).

Utile il confronto del seguito contestuale con la variante dell'abbozzo, che rivela la letteralizzazione in Tr di una pregnante metafora sinestetica:

> Come la visione di lui che se ne andava insieme a un'altra, senza voltarsi, senza dirle nulla, senza rispondere a lei che lo chiamava dal fondo del cuore, con un gemito, con un lamento d'amma-

[41] Si cita dall'Edizione Nazionale: G. VERGA, *I Carbonari della montagna. Sulle Lagune*, a c. di R. Verdirame, Firenze, Banco di Sicilia - Le Monnier 1987, p. 282 e p. 322.

lata, affondando il viso nel guanciale bagnato di lagrime calde e silenziose (Tr 67/910-5).

> Come la visione di lui che se ne andava insieme a un'altra, senza voltarsi, senza dirle nulla, senza rispondere a lei che lo chiamava come una preghiera come un gemito d'animale che soffre, immergendo il viso nel guanciale bagnato di lagrime calde e silenziose (II b/488/13-20).

Dove, oltre alla caduta melodrammatica giustamente eliminata in Tr, sarà da rilevare l'acquisita letteralità e fisicità del modulo figurato *immergere il viso*, nel contatto contestuale con *bagnato* ecc.

All'opposto, si può misurare la crescita connotativa nel senso della liricità nell'esempio relativo all'addio effettivamente comunicato tra i due innamorati e contornato simbolicamente dall'estinguersi della festa. Si va infatti dal testo di impostazione teatrale di NA:

> Il vocio della folla si dileguava, lassù, verso San Vito; e il baccano delle chiacchiere e delle risate che si prolungavano in sala, sembrava che isolassero meglio i due amanti. Don Ninì stava appoggiato alla ringhiera, [...], Bianca ritta contro il muro, [...]. I razzi che scappavano ancora di tratto in tratto, lontano, dietro la massa nera del Palazzo di Città, i colpi di martello del paratore, le grida più rare, stanche e avvinazzate, sembravano avere un'eco lontana nella vasta campagna solitaria. Insieme all'acre odore di polvere che dileguava, andava sorgendo un dolce odor di garofani, e un senso più sottile di donna, intorno alla figura più delicata e vaga di Bianca, su cui le folte trecce nere sembravano posarsi come una carezza (III 494).

a quello di Tr, dominato dalla sublimazione interiore delle percezioni:

> Il rumore della festa si dileguava e moriva lassù, verso San Vito. Un silenzio desolato cadeva di tanto in tanto, un silenzio che stringeva il cuore. Bianca era ritta contro il muro, immobile [...]. Il cugino stava appoggiato alla ringhiera, fingendo di osservare [...]. I razzi che scappavano ancora di tratto in tratto, lontano, dietro la massa nera del Palazzo di Città, i colpi di martello del paratore, le grida più rare, stanche e avvinazzate, sembravano spegnersi lontano, nella vasta campagna solitaria. Insieme all'acre odore di polvere che dileguava, andava sorgendo un dolce odor di garofani; passava della gente cantando; udivasi un baccano di chiacchiere e di risate nella sala, vicino a loro, nello schianto di quell'ultimo addio senza parole (Tr 60/703-7; 709-10; 714-22).

A parte il passo centrale (*I razzi* ecc.), innervato in una efficacissima sintassi nominale e correlato percettivamente a Ninì in Tr, e simbolicamente ad una stella « che pareva guardare » in NA, le due stesure differiscono profondamente intanto nella dislocazione della materia sintattica per cui il contesto sonoro del vocio salottiero che in NA favorisce ed introduce il colloquio intimo, in Tr ne sottolinea la fine, così come la cornice paesistica notturna (analizzata più oltre in altro senso) supporta in NA l'angoscia di Bianca e preannuncia simbolicamente l'addio in Tr. Sul piano logico-semantico poi, accanto all'attenuazione della sensualità percettiva di NA (*senso più sottile di donna*) a favore dell'ottundente sensazione uditiva di Tr, andrà rimarcata la più ricercata sintassi sinestetica di Tr, tutta giocata sull'ordine dei predicati, a partire dallo zeugma predicativo (*razzi, colpi e grida* [...] *sembravano spegnersi lontano*), che non solo unifica splendidamente percezioni visive e uditive, pedantemente mantenute in NA sull'ordine acustico (*sembravano avere un'eco lontana*), ma soprattutto anticipa la magistrale sinestesia finale, raccordata all'insieme contestuale dal predicato anaforico, passivamente nel caso della sensazione uditiva (*rumore si dileguava*) e assolutizzato in quella olfattiva (*odore dileguava*), e connotata dall'antitesi epitetica (*acre/dolce*) fino a chiudere con brusco e congruo ritorno alla letteralità percettiva delle ' chiacchiere ' la drammatica scena.

Altrove la sinestesia si esplica in forma comparativa, assecondando gli ordini percettivi più adatti al tenore emozionale, nonché le pertinenze caratteriali e caratterizzanti dei singoli personaggi. Così Gesualdo subisce, con lessico rimotivato dalla sua condizione di exmuratore, la calura estiva in un contesto troppo denso di sfumature per figurare in NA:

> Dei corvi si levarono gracchiando da una carogna che appestava il fossato; delle ventate di scirocco bruciavano il viso o 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 (Tr 80/309-15).

Il calore solare si attenua in tepore adeguandosi alla tenerezza dei sentimenti di Isabella per Corrado, in una scena più lunare che crepuscolare, che si esaurisce in NA:

E dall'ombra dei noci discreta egli vedeva la finestra di lei spalancata al sole: il sole che entrava come un sorriso, come una carezza, come una festa, sul lettuccio bianco, sulle pareti bianche; e in quell'aureola, una figurina luminosa anch'essa, che si affacciava per guardare dov'era lui, per lui! perché sapeva che era lì apposta per vederla! Era come un'irradiazione attorno al viso delicato e ai capelli vaporosi. I passeri che svolazzavano sulla gronda facevano piovere su di lui il luccichio alato del loro volo (XI 276).

Cancellata la dimensione idillica, compresa la melensa sinestesia finale, il passo si traduce in chiave interioristica con trasferimento emotivo su Isabella in Tr:

All'ombra dei noci, vicino alla sorgente, in fondo al viale che saliva alla 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 [...]. Le cadeva addosso una malinconia dolce come una carezza lieve, che le stringeva il cuore a volte, un desiderio di cose ignote (Tr 301-2/ 133-8, 146-9).

Il medesimo ordine referenziale è assunto per tradurre la speranza rinascente in Bianca dopo la confessione, espressa a sua volta in termini luministici in un contesto tra i più riusciti del romanzo, non a caso inalterato da NA a Tr, ad eccezione della metafora visiva, anticipata con similitudine tattile in Tr:

Dal confessionario rispondeva pacatamente una voce che insinuavasi come una carezza, a lenire le angosce, a calmare gli scrupoli, a perdonare gli errori, a schiudere vagamente nell'avvenire, nell'ignoto, come una vita nuova, un nuovo azzurro (Tr 114/9-13)

e affidata in NA ad una sensazione acustica (*e si udiva un ronzio di mosche sonnolenti* V 692), risolta invece in paragone sinestetico-interioristico con predicazione metonimica in Tr:

appoggiando la fronte sulle mani in croce per lasciarsi penetrare da quella dolcezza. Veniva un ronzio di mosche sonnolenti, un odor d'incenso e di cera strutta, un torpore greve e come una stanchezza dal luogo e dall'ora (116/20-2).

Ma si veda il brano centrale in cui è dato seguire l'intero

percorso figurativo della speranza, denso di implicazioni simboliche:

> il sole di sesta scappava dalle cortine, in alto, e faceva rifiorire le piaghe di Sant'Agata, all'altar maggiore, come due grosse rose in mezzo al petto (NA V 692).

> Il sole di sesta scappava dalle cortine, in alto, e faceva rifiorire le piaghe di Sant'Agata, all'altar maggiore, quasi due grosse rose in mezzo al petto. Allora la penitente risollevavasi ansiosa, raggiante di consolazione, aggrappandosi avidamente alla sponda dell'inginocchiatoio, con un accento più fervido, appoggiando la fronte sulle mani in croce per lasciarsi penetrare da quella dolcezza (Tr 115-6/13-9).

Come sempre Tr si segnala rispetto a NA per un affinamento dei tratti retorico-semantici: non sarà certo da sottovalutare l'allusività dei verbi relativi alla postura di Bianca, in una prolungata referenzialità metaforica alla speranza, confermata dalla significativa variante autografa di 18, in cui dopo *fervido* si leggeva un inciso didascalico poi sagacemente espunto (*col cuore aperto alla speranza*). Il sentimento, già fissato nell'ambivalente participio *raggiante di*, è poi disteso espressivamente nell'espansione metaforico-sinestetica della dolcezza, veicolata dalle sensazioni olfattive del brano sopra citato, e poi ulteriormente analizzata nella scena conclusiva con sfumature psico- espressive attingibili solo in Tr e resi con toni chiaroscurali:

> Nell'ombra del confessionario biancheggiò una mano che faceva il segno della croce, e donna Bianca si alzò infine, barcollando, chiusa nel manto sino ai piedi, col viso raggiante di una dolce serenità (Tr 116/30-3).

La luce della speranza, piovuta dall'esterno e penetrata nel cuore di Bianca con « tutte le mezze tinte dei mezzi sentimenti », si rafforza ulteriormente nel fervore della preghiera che la ragazza si sofferma a proferire « dinanzi alla cappella del Sacramento, sfolgorante d'oro e di colori lucenti da accecare » (Tr 117/49-50). È a un altro sentimento tipico di Bianca, il pudore, che andrà attribuito il riverbero esteriore di un'altra fonte luminosa dell'arredo ecclesiastico, referente non certo causale di un paragone contestuale alle sinestesie citate:

Donna Bianca, rossa come se avesse avuto sul viso tutto il riflesso della cortina che velava l'altare del Crocifisso, finse di non capire (NA VI 693; Tr 119/116-8).

Altrove è la sinestesia di ordine tattile, con metafora epitetica, a tradurre le emozioni nascoste dietro le parole « rispettose e gelate » rivolte da Isabella alla madre preoccupata per la sua familiarità col cugino La Gurna e didascalizzate con piglio da sceneggiatore e con un'esplicitezza impensabile in Tr dal Verga, che così specifica, giocando abilmente sulla bisemia acustico-espressiva di *suonare*:

suonavano: — Sì, sì, l'amo, l'amerò, sempre, a costo di morirne! (NA XI 279).

Alla referenza gustativa del sapore ' metallico ' è affidata l'espressione dell'amarezza di Gesualdo agonizzante in casa della figlia, in co-referenza al paragone stereotipo *costare come l'oro* in NA con premessa iperbolica (*Nello stipe era schierata un'intera farmacia* XVI 712) e con *incipit* denotativo in uno degli abbozzi di Tr:

Gli avevano fatto comperare un'intera farmacia: dei rimedi che si compravano a gocce, come l'oro: [...] dei veleni che gli davano delle coliche più forti e gli mettevano come del rame nella bocca (XXXVIII 584/149-54).

e con obliqua allusività in Tr:

Gli avevano fatto comperare anch'essi un'intera farmacia: dei rimedi che si contavano a gocce, come l'oro, [...] dei veleni che davano delle coliche più forti e mettevano come del rame nella bocca (Tr 461/179-83).

Senza « mezze tinte », in termini di viscerale sensualità, si svolge e si traduce espressivamente il rapporto affettivo di Gesualdo con la terra:

Quella povera Canziria che gli era costata tante fatiche, tante privazioni, dove aveva sentito per la prima volta il rimescolio di mettere *nella* terra i piedi da padrone. Donninga per cui si era tirato addosso l'odio di tutto il paese! Le buone terre dell'Alia che aveva covato dieci anni cogli occhi, sera e mattina, le buone terre

al sole, senza un sasso, e sciolte così che le mani vi sprofondavano e le sentivano grasse e calde al pari della carne viva!... Come Isabella aveva potuto stringere la penna colle sue mani, e firmare tanti debiti? (NA XIII 487; Tr 366/30-41).

Dove, a parte la graffiante metonimia finale, introdotta in Tr (NA: *firmare tutte quelle carte*), va rilevata la pregnante determinazione locativa sottolineata (*mettere nella terra i piedi*) che, oltre a riflettere un sicilianismo morfo-sintattico (*mettiri in peri 'nta terra*), prepara efficacemente la metafora dell'*affondarvi le mani* e tradisce in pieno il piacere sensuale del contatto con le zolle.

Lampante il contrasto con la rivelazione della perdita di ogni interesse per la vita, marcata ancora dalla preposizione sia in un abbozzo:

Ma laggiù, dinanzi alla sua roba, sentì ch'era perduto davvero, senza speranza [...] Tutta roba sua che cresceva e fioriva, mentre lui se ne andava, roso dal baco come un frutto che deve cascare, senza forza di muovere un passo *sulla* sua terra, senza appetito per inghiottire un uovo, con un velo di tristezza dinanzi agli occhi che annebbiava ogni cosa (XXXVII 577/14-25)

come nella più amara versione di Tr, inesistente in NA:

Ma laggiù, dinanzi alla sua roba, si persuase che era finita davvero, che ogni speranza era perduta per lui, al vedere che di nulla gliene importava ormai [...] Il mondo andava ancora pel suo verso, mentre non c'era più speranza per lui, roso dal baco al pari di una mela fradicia che deve cascare dal ramo, senza forza di muovere un passo *sulla* sua terra, senza voglia di mandar giù un uovo (Tr 449/685-7, 699-703).

In toni assai più smorzati si svolge l'innamoramento di Isabella e Corrado, espresso in una sintassi percorsa da insinuanti predicazioni di moto e con mimesi diegetica della percezione sinestetica della in NA:

Allora, se un gallo cantava nel cortile, se abbaiava un cane, essa scuotevasi, aguzzando lo sguardo, quasi cogli occhi avesse potuto accompagnare quei rumori che arrivavano sino a lui, attraverso il viale soleggiato, attraverso gli aranci del giardino, e dirgli tante cose, attraverso le rose canine sempre fiorite.

Ogni cosa, ogni cosa aveva senso e voce; e vedeva, e parlava;

e il senso e le parole mutavano, come mutava la gradazione della luce e l'aspetto delle cose istesse. Tutto era mutato, in una dolcezza infinita, in una trepidazione intensa: ogni cosa ch'era vicina a loro; ogni cosa ch'era con loro: quelle voci lontane, quei rumori notturni, ch'egli pure udiva, che lo facevano pensare a lei...

Che pensava? che pensava? Lui che aveva la fantasia calda, la visione netta, e le parole armoniose per esprimere la luce interna? (XI 277).

E con immediato contrappunto si registra la percezione sinestetica di Corrado:

Sì, sì, egli la vedeva, lì, a quella finestra, per lui! Egli la sentiva in ogni cosa, nel malinconico ricordo dei genitori perduti, nella luce che gli inondava il cuore, nel canto che gli pareva di udire, nelle larve che gli sorridevano alla fantasia, ma in modo diverso, più intenso, più assoluto, più profondo. Bella!... Bella! Lei!... L'immagine fissa, il segreto dolce, il balsamo dei dolori sofferti, il pensiero esclusivo. Tutto, tutto in quelle parole, in quel nome, in quella forma. Il candore della cameretta claustrale, la pompa dei fiori che sbocciavano sotto gli occhi di lei, la gioia che gli brillava in cuore col canto degli uccelli, le fantasie che scendevano da quell'azzurro sconfinato, il mormorio dell'acqua scorrente, il silenzio trepidante della sera, il raccoglimento delle tenebre tutte popolate di lei sola! (XI 277-8).

Trattandosi di uno dei punti cruciali, e non a caso dei più tormentati, della scrittura del *Mastro*, varrà la pena di seguirne l'intero percorso compositivo, attraverso gli abbozzi di Tr che ne presentano ben due stesure, numerate XXI e XXII, di cui si riferiscono qui i passi cruciali:

Come non vederlo più, in fondo a quel viale che sembrava più largo, nascosto sotto quei noci che sembravano più verdi? Egli era lì, tutto il giorno, per lei, per vedere la sua finestra spalancata al sole: il sole che entrava come un sorriso, come una carezza, come una festa, sul lettuccio bianco, sulle pareti bianche; i passeri che svolazzavano sulla gronda; i dolci silenzi del meriggio [...] Visioni incantate, nelle quali ogni piccola cosa, ogni cosa umile, aveva senso e fascini arcani, e parlava di lui, e vedeva lui, e sentiva lui. [...] Ogni cosa portava dall'uno all'altra i loro pensieri, la loro immagine, attraverso il viale soleggiato, attraverso gli aranci del giardino, attraverso le rose canine sempre fiorite; ogni cosa aveva senso e voce; e vedeva, e parlava; e il senso e le parole mutavano, come

mutava la luce e l'aspetto delle cose istesse. Tutto era mutato, in una dolcezza infinita, in una trepidazione intensa: ogni cosa ch'era vicina a loro; ogni cosa ch'era con loro: quelle voci lontane, quei rumori notturni, ch'egli pure udiva, che lo facevano pensare a lei... Che pensava? che le diceva? lui che sapeva dire tante dolci cose? [...]

Sì, sì, egli la vedeva, lì, a quella finestra, per lui! Egli la sentiva in ogni cosa, nel malinconico ricordo dei genitori perduti, nella luce che gli inondava il cuore, nel canto che gli pareva di udire, nelle larve che gli sorridevano alla fantasia, ma in modo diverso, più intenso, più assoluto, più profondo. Bella! [...] sola! (XXI 529-30/ 90-6, 102-5, 109-19, 139-51).

Come si vede, la distanza tra NA e questo primo frammento è minima fino a coincidere nel capoverso finale, citato solo in parte. Lo stesso dicasi per il frammento XXII che presenta varianti di punteggiatura rispetto a XXI, nel senso di una più accentuata segmentazione del testo funzionale al singulto emotivo della fanciulla, ma soprattutto si connota per una più marcata metaforizzazione sinestetica:

Ogni cosa li avvicinava, s'immedesimava in loro, comunicava dall'uno all'altra i pensieri, l'immagine, i sogni, attraverso il viale soleggiato, attraverso gli aranci del giardino, attraverso le rose canine sempre fiorite. Ogni cosa aveva vita e senso, animavasi alle loro impressioni più intime e le rendeva mutevoli come mutava la luce e l'aspetto delle cose istesse. Tutto addolcivasi come in una carezza, sfumava come in un sogno oscillava vagamente come in una trepidazione arcana: ogni cosa ch'era con loro: quelle voci lontane, quei rumori notturni che li svegliavano nel tempo istesso, che le facevano aprire gli occhi sorridendo, quasi egli le sorridesse, dinanzi al lettuccio verginale (XXII 537/144-52).

Di gran lunga più sorvegliata stilisticamente ed emozionalmente la lezione di Tr che, segnando la « torsione espressiva » dai *Malavoglia* al *Mastro*, supera di netto la scrittura fiorentina per situarsi nella più piena maturità stilistica del Verga ' intimo ' [42], dove anzi può giustificarsi veristicamente come un eccesso di mimesi diegetica nella simulazione filtrata dall'autore nelle memorie trascritte dalla ragazza in un libriccino da trasmettere all'amica Marina di Leyra (Tr 301/

[42] L'efficace espressione virgolettata è di Francesco Bruni, che così commenta il brano citato: « sarebbe da studiare se lo stile di queste pagine non sia da accostare a quello dei romanzi intimi di Verga » (*Sulla lingua...*, par. 6). L'accostamento più congruo, come si è visto anche da esempi di confronto, sarebbe forse con *Drammi intimi*.

115) che poi le avrebbe consegnato il suo (Tr 305/165). In ogni modo in Tr le emozioni da poetucolo di Corrado vengono trasferite su Isabella che le ha apprese a sua volta dai « volumetti tenuti nascosti sotto la biancheria, in collegio » (301/132), per poi ritradurle in una sintassi allusiva, percettivamente motivata dallo « sgocciolare dell'acqua nella grotta » (301/135) e rivissuta interiormente nella sinestesia più stereotipata:

> Sentiva quasi piovere dalla luna sul suo viso, sulle sue mani una gran dolcezza, una gran prostrazione, una gran voglia di piangere (303/160-2).

che genera a sua volta l'intermittenza del cuore da cui scocca la scintilla dell'innamoramento, espressa in un intrico sinestetico:

> Lassù, lassù, nella luce d'argento, le pareva di sollevarsi in quei pensieri quasi avesse le ali, e le tornavano sulle labbra delle parole soavi, delle voci armoniose, dei versi che facevano piangere, come quelli che fiorivano in cuore al cugino La Gurna. Allora ripensava a quel giovinetto che non si vedeva quasi mai, che stava chiuso nella sua stanzetta, a fantasticare, a sognare come lei. Laggiù, dietro quel monticello, la stessa luna doveva scintillare sui vetri della sua finestra, la stessa dolcezza insinuarsi in lui. Che faceva? che pensava? Un brivido di freddo la sorprendeva di tratto in tratto come gli alberi stormivano e le portavano tante voci da lontano. — Luna bianca, luna bella!... Che fai, luna? dove vai? che pensi anche tu? [...] Poscia ricadeva stanca da quell'altezza, colla mente inerte, scossa dal russare del babbo che riempiva la casa (304-5/177-93).

Più che mai significativa, per la sinestesia didascalizzata dall'autore, la variante di NA:

> La fantasia quasi inerte seguiva lo stillare della sorgente attraverso le foglie di capelvenere, i raggi di luna tremolanti fra i rami immensi condannati alle tenebre, la desolazione delle forre, lo sgomento dei sassi che s'orlavano d'argento, lassù a Budarturo, perduti nella notte silenziosa. Grado grado il fascino stesso di quel vagabondaggio incosciente dello spirito la conduceva a dirigere la sua fantasticheria, ad immaginare e sentire per tutte quelle cose bagnate dalla stessa luce bianca: come dovevano apparire e vedere: le dava pure un brivido arcano di soddisfazione sensuale, un sussulto di va nità per le raffinatezze del suo organismo che le rendeva percettibili quelle impressioni e le concedeva tanta dovizia di sensazioni delicate. Lassù, lassù, più alto di tutti quanti le stavano intorno, nella luce

d'argento, con una vibrazione di ogni fibra che somigliava a librarsi di ali immense, con una trepidazione di tutto l'essere ch'era come l'elevarsi dello spirito, lei sola — Isabella — Isabella Trao — Bella... Bella... [...] Infine ricadeva stanca da quell'altezza, con la mente inerte, un'inquietudine sconsolata d'isolamento e di tristezza.

— Luna bianca!... Luna bella!... anche tu sei sola e triste! Dove vai? Che vedi? Chi ti guarda in questo momento con simili occhi e simili pensieri? (X 109-10).

Immediato il rovesciamento ironico della simpateticità uomo-natura nella percezione di Gesualdo:

Non poteva indovinare tutte quelle 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 leggere nelle pedate fresche, nelle rose canine che trovava sfogliate sul sentiero (Tr 309/282-6).

Piuttosto, oppure oltre che ad una disomogeneità prospettica [43], simile capovolgimento di indizi e simboli dell'innamoramento potrebbe attribuirsi ad una substratificazione diegetica dalla sfera del sensibile a quella della sensibilità, con conseguente modifica di registro, sempre nell'eccesso mimetico dell'intero contesto cui si accennava prima. Potrebbe confermarlo l'esempio seguente, nel quale, se possibile, si viene accentuando ancora la percezione sinestetica dell'innamoramento, introiettata da Isabella, fino a culminare nella narrazione dell'addio immaginario a Corrado in dimensione direi panestetica:

La spianata era deserta, in un'ombra cupa. C'era un muricciuolo coperto d'edera triste, una piccola vasca abbandonata nella quale imputridivano delle piante acquatiche, e dei quadrati d'ortaggi polverosi al di là del muro, tagliati da viali abbandonati che affogavano nel bosco irto di seccumi gialli. Da per tutto quel senso di abbandono, di desolazione, nella catasta di legna che marciva in un angolo, nelle foglie fradicie ammucchiate sotto i noci, nell'acqua della sorgente la quale sembrava gemere stillando dei grappoli di capelvenere che tappezzavano la grotta, come tante lagrime (Tr 331/303-13).

Non poco significativa la variante di NA, non tanto sul piano

[43] Si veda in proposito quanto osserva F. Bruni circa il filtraggio prospettico dell'innamoramento della figlia da parte di Gesualdo (*Sulla lingua...*).

della proprietà lessicale (*quadri d'ortaggi* in 307), quanto sul piano della figura finale, introdotta in Tr senza il tentativo di metaforizzarla, in forma comparativa, e semplicemente denotativa in NA:

> stillando delle foglie di capelvenere che tappezzavano la grotta, come tanti grappoli verdi (XI 286).

Parimenti orientativa la collazione di un brano adiacente in cui l'ansia dell'ultimo incontro con l'innamorato è tradita da sensazioni corporee, fino a sublimarsi in una totale anestesia:

> Non diceva altro, con una confusione dolorosa nelle idee, la testa in fiamme, il sole che le dardeggiava sul capo, la mano che le abbruciava dinanzi agli occhi, gli occhi che le abbruciavano, una vampa nel cuore, che la mordeva, che le saliva alla testa, che la faceva delirare: — Vederlo; a qualunque costo!... Domani non lo vedrò più! Mi lascia!... Se ne va!... Non sentiva le spine che le laceravano le carni; non sentiva i sassi del sentiero fuori mano che aveva preso per arrivare di nascosto sino a lui; non sentiva altro (NA XI 285).
>
> 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'accecava, che la faceva delirare: — Vederlo! a qualunque costo! Domani non lo vedrò più! più!... più!... più!... Non sentiva le spine che le laceravano le carni, non sentiva i sassi del sentiero fuori mano che aveva preso per arrivare di nascosto sino a lui; non sentiva altro (XXV 548-9/185-93).

Immutato, rispetto a quest'abbozzo, il testo di Tr (330/293-300), in cui verrà solo censurata la specificazione del dolore fisico (*spine che le laceravano le carni*).

Dalla quantità di esempi analizzati si può innanzitutto dedurre una marcata accentuazione del dato retorico nel *Mastro* rispetto ai *Malavoglia*, tanto per le figure di parola quanto per le figure di senso. Mentre sul primo ordine si accresce la portata di anacoluti, metaplasmi e zeugmi con effetti non solo di mimesi del parlato, ma anche di maggiore concitazione emozionale della prosa, sul secondo si espande il repertorio della metafora — figura protagonistica della scrittura malavogliesca in tutti gli assetti lessicali e sintagmatici — [44]

[44] Oltre al citato volume su *Lettera e figura...*, mi sia consentito rinviare all'omonimo saggio apparso negli « Atti » del Congresso su « *I Malavoglia* », Biblioteca della

e dalla metonimia, alla sinestesia che parrebbe la figura dominante, e non certo incongruente, nella sintassi percettiva del *Mastro*. Simile procedura formale e semantica risponderebbe altresì alla ricerca di un registro sociostilistico superiore da parte del Verga, portato così a deporre le figure materiche adatte al monolite tematico ed espressivo dei *Malavoglia* per sostituirle con figure più evanescenti, idonee alla sfuggente realtà emozionale del suo romanzo borghese.

In effetti la sinestesia si rivela ottimale per tradurre stilisticamente « tutte le mezze tinte dei mezzi sentimenti » secondo il postulato di Ullmann, per cui le impressioni acustiche e visive sono più spesso trascritte in termini di tatto e di calore che viceversa [45]. Basterà pensare all'imperante presenza di descrizioni sensorie o sentimentali di ' dolcezze ' e ' amarezze ' sopra riscontrate abbondantemente; o ancora alla delicatissima parabola sinestesia → panestesia → anestesia dell'innamoramento di Isabella, mimeticamente trascritto per lei dall'autore nel ' libriccino di memorie ' in termini simpatetici con la natura.

Tutto ciò confermerebbe inoltre l'altra importante differenza tra *Malavoglia* e *Mastro*. Nel primo romanzo infatti il lirismo delle emozioni appare diretto, autentico, appena appena trasferito dall'autore, laddove — come suggerisce lo stesso Luperini — nella scrittura gesualdesca si assisterebbe ad un gioco delle reciproche estraneità, ad un mutuo straniamento delle angolature narrative, così intersecate e interferenti in uno spazio allegorico, intricato di *corréspondances*, orientate in senso tutt'altro che simbolistico, almeno per il protagonista [46]. Come avrebbe vigorosamente avvertito Luigi Pirandello, nella consueta dicotomia tra scrittura di parole e di cose:

> E là dunque un'architettura appariscente di sapienti parole

Fondazione Verga, serie Convegni, n. 3, Catania 1982, II, pp. 565-617, nonché ad un altro mio saggio dal titolo *Determinazione metafora e deissi: schema per un'analisi dei gruppi nominali nei Malavoglia*, in *Studi di linguistica italiana offerti a Giovanni Nencioni*, a c. degli allievi fiorentini, Firenze 1981, pp. 9-56.

[45] S. Ullmann, *La semantica. Introduzione alla scienza del significato*, Bologna, Il Mulino 1966.

[46] Cfr. R. Luperini, *Simbolo...* In particolare, a proposito dell'esempio da noi citato altrove, della notte alla Canziria, il critico annota: « I sensi di Gesualdo sono tutti coinvolti, egli guarda, coglie i rumori, percepisce gli odori [...] Ma la vista, l'udito, l'olfatto non intrecciano armoniose corrispondenze naturali né sensuali sinestesie, come nella tradizione simbolista. Il paesaggio è soprattutto paesaggio concreto della roba » (ivi, p. 73).

musicali, che vogliono avere un valore per sè, oltre quello della cosa significata, ma che alla fine, poiché ci sentite la bravura, vi saziano e vi stancano. Mentre qua una costruzione da dentro, le cose che nascono e vi si pongono davanti sì che voi ci camminate in mezzo, vi respirate dentro, le toccate: pietre, carne, quelle foglie, quegli occhi, quell'acqua [47].

Del Verga dunque si potrà dire che, sublimata ogni astuzia retorica, si è evaporato qualsiasi « odore di inchiostro » dalle sue pagine, come lo stesso Zola rilevava sagacemente per Saint Simon [48]. Si spiegava così, al di là di ogni enfasi, il dettame estetico del « colore e, direi, l'odore introdotti nella frase » [49], che rimotiva a posteriori anche la sintassi sinestetico-percettiva del *Mastro*, paragonabile alle risultanze esemplari dei Goncourt:

si abbandonano al piacere di descrivere, da artisti che si divertono con la lingua e sono felici di piegarla alle mille difficoltà dell'espressione. Ma pongono sempre le loro capacità retoriche al servizio della loro umanità: non si tratta più di frasi perfette su un dato argomento, bensì di sensazioni provate davanti ad uno spettacolo. Il genio dei Goncourt sta tutto in questa rappresentazione della natura così piena di vita, nelle percezione di questi brividi, in questi sussurri appena pronunciati, in questi mille soffi resi sensibili. In loro, la descrizione respira [50].

3.7. *Sintassi allusiva*. Il segreto del *Mastro*, il clic stilistico di

[47] L. PIRANDELLO, *Discorso di Catania*, in *Saggi, poesie, scritti vari*, a c. di M. Lo Vecchio Musti, Mondadori, Verona, 1960, p. 392. Con antitesi rovesciata il passo compariva nella versione della commemorazione verghiana pronunciata alla R. Accademia d'Italia (ivi, pp. 416-7), e nella medesima forma con varianti deittiche (*vi* per *ci*), sarebbe stato riciclato nello scritto *Dialettalità*: « E lì, dunque, una costruzione da dentro, le cose che nascono e vi si pongono davanti sì che voi ci camminate in mezzo ci respirate, le toccate: terra, pietre, carne, quegli occhi, quelle foglie, quell'acqua; e qua una costruzione da fuori, le parole dei repertori linguistici e le frasi che vi sanno dir queste cose, e che alla fine, poiché ci sentite il giuoco e la bravura, vi saziano e vi stancano » (ivi, p. 1211).

[48] « Nei nostri autori più illustri si sente la retorica, l'affettazione della frase; un odore di inchiostro esce dalle sue pagine. In lui, niente di simile; la frase non è che un palpito di vita, la passione ha asciugato l'inchiostro, l'opera è un grido umano, il lungo monologo di un uomo che vive su un piano molto elevato ». E. ZOLA, *L'espressione personale*, in *Il romanzo...*, p. 148.

[49] Così specificava Zola: « Chaudes-Aigues rifiuta molto semplicemente la moderna evoluzione dello stile, cioè l'arricchimento notevole della lingua, la moltitudine di nuove immagini, il colore e, direi, l'odore introdotti nella frase » (*Chaudes-Aigues et Balzac*, ivi, p. 226).

[50] E. ZOLA, *il problema della descrizione*, ivi, p. 157.

spitzeriana memoria, sembrerebbe innanzitutto essere la parola chiaroscurale, di chiaroscuro crepuscolare, già saggiata nella scrittura soffocata, a singulti, di *Drammi intimi* intessuta di una sintassi allusiva e potente, più che mai sospesa tra lettera e figura, tra simbolo e allegoria, in cui lo stesso sicilianismo sembra lievitare in perifrasi aulicistiche, o il toscanismo si insinua con referenze tonali tutt'altro che estrinseche. Basterà qualche richiamo a tratti stridenti, a tinte troppo sgargianti per un'emozionalità pacata e smorzata persino in personaggi come Diodata, e pertanto attenuate o cancellate in Tr; ovvero ai rimandi interni al testo, a simmetrie co-referenziali come la formula *Vossignoria siete il padrone*! reiterata devotamente da Diodata, e ripetuta da Bianca in ordine all'autorità parentale di Diego e Ferdinando sulla sua sorte matrimoniale: *I miei fratelli sono i padroni*!, con quasi impercettibile evocazione del sic. *Essiri u patruni* in cui la farcitura determinativa dell'articolo connota inequivocabilmente la libertà di disporre degli altri come di sè, e Verga ne era ben consapevole se ne lasciava il residuo morfosemantico (*il*) anche nella versione italiana. Nello stesso senso potrebbe rammentarsi la locuzione *fare la festa*, enunciata da Gesualdo con ambivalente referenza a Ciolla e alla sposina nella sua prima notte di nozze, con allocuzione diretta in NA:

> Lingua d'inferno!... Canaglia maledetta! Voglio fare la festa anche a te, la prima notte di matrimonio (VI 278)

e con goffo fare protettivo verso Bianca che non attenua però la grevità della battuta in Tr:

> — Ah! quel Ciolla!... ancora!... Com'è vero Dio, gli tiro addosso un vaso di fiori adesso!... Voglio far la festa anche a lui, la prima notte di matrimonio! (162/729-31).

Un progressivo affinamento si registra anche nella malevola allusione alla falsa paternità di Gesualdo, rimarcata in NA intanto dai parenti Motta, portavoce la petulante Speranza:

> — Sei venuto pel battesimo? Troverai la casa piena!... Tutti i parenti nobili!... Noi, no... Nessuno ci ha invitati!... Sai cosa volevo dirti? che il sangue tuo non è tuo, no!... Noi non abbiamo che farci, in quella casa!... (IX 697)

dove sarà da cogliere una duplice allusione al mancato legame di sangue con Isabella e, secondariamente, al mancato riconoscimento della parentela di Gesualdo da parte dei parenti Trao, come sembrerebbe confermare la battuta finale. Né mancano gli ammicchi da parte Trao, nella infelice battuta della baronessa Rubiera:

— Com'è graziosa! Tutta suo padre!

decodificata ironicamente dai presenti:

Parecchi avevano riso. Quelle risate lo pungevano dentro, senza saper perché (IX 699).

Senza contare le allusioni di cui è fitta l'intera pagina (per es. quella al nome aristocratico dato alla bambina, diverso da quello plebeo della madre di Gesualdo) e che saranno tutte sfumate in Tr con esiti da ' mezze tinte '.

Quella del *Mastro* in definitiva si rivela una lingua tutta sottintesi, conquistata lentamente come attestano le numerose sbavature di NA, tra cui basta ricordare la sillabazione rimotivante ed esaltata del nome dell'amata da parte di Corrado:

Isabella! Bella! Bella! dolce e cara! Isabella che pensava a lui, e lo amava. L'amore! L'amore! (XI 278)

e come confermano le cadute stilistiche di Tr, quale si configura il già citato paragone arcadizzante e nient'affatto ironico di Bianca morente con « quegli uccelletti in gabbia, i quali provano il canto della primavera che non vedranno » (368/86-7).

La ricerca del distanziamento espressivo dai *Malavoglia* è percepibile anche in tratti strutturali, come l'ingresso diretto in scena del protagonista, non introdotto coralmente con anamnesi dinastica come avveniva nel primo romanzo; e in generale in un affinamento lessicologico con diastratia interna come nel caso di *fuoco* e *vampa* rispettivamente riferiti a Diodata e Bianca nel registro comparativo; e con diastratia esterna al testo. In tal senso il dato più evidente è la lievitazione del sicilianismo cui s'è accennato occasionalmente, ad es. nell'alternanza *fare la bocca a riso* / *atteggiare la bocca al riso* in rispettiva referenza a padron 'Ntoni e Mastro-don Gesualdo da una parte e a don Diego dall'altra; o ancora nel caso dei modi di dire

vinnirisi caru e *farisi prijari*, ellittici in dialetto ed amplificati parafrasticamente da Gesualdo in referenza a Corrado:

> Insomma a lui non piacevano quei discorsi della zia e il fare del nipote che le teneva il sacco con quell'aria ritrosa di chi si fa pregare per mettersi a tavola, di chi vuol vendere cara la sua mencanzia (Tr 308/268-71).

E certo altri esempi si potrebbero addurre. Ma non era certo il sicilianismo l'obbiettivo primario del presente progetto analitico, nel quale semmai esso rappresenta un parametro di partenza e di riferimento come il toscanismo [51]. Basti tuttavia segnalare per pura curiosità la presenza di sicilianismi crudi, come *braccio di mare* riferito alla zia Cirmena (cfr. *frazzu di mari* ' persona industriosa e zelante al massimo '), e nel medesimo senso ' lievitato ' in formulazione arcaica riferita a Lavinia Zacco, candidata come seconda eventuale moglie di Gesualdo:

> — Una spada a due mani! [...] — Una ragazza che in casa vale un tesoro... Per sua cugina poi si butterebbe nel fuoco! (NA XIII 493; Tr 374/241-4)

dove l'analogia situazionale e semantica è confermata dall'intrusione di un'epitetazione specificativa in Tr (*giudiziosa!*). Inalterato certo per la sua efficace trasparenza un sicilianismo riferito alla mula che « sparava calci » (NA IV 499; Tr 94/25-6). Si rasenta la gergalità mafiosa nell'allusione figurata del barbiere alla pallottola che ucciderà Nanni l'Orbo, in un contesto folcloristico in NA:

> Mastro Titta [...] vide Cipolla che parlava nell'anticamera con Gerbido, quel malacarne ch'era stato all'isola per tante bricconate, e nessuno voleva averci da fare nel paese [...] Soltanto la sera, [...] vedendo Gerbido appostato alla cantonata della Masera, gli tornarono in mente le parole di poco prima. E disse fra di sè:
> — Chissà per chi è destinata quella pillola, Dio liberi (XIV 502)

e più concretamente caratterizzante in Tr:

> Mentre affilava il rasoio, mastro Titta allungò il collo per sem-

[51] Si veda in merito la comunicazione di Luciana Salibra in questi stessi « Atti ».

plice curiosità, e vide Canali il quale parlava nell'anticamera con Gerbido, una faccia tutti e due da far tendere l'orecchio a chiunque [...] Soltanto la sera, non sapeva egli stesso il perché, un presentimento, vedendo Gerbido appostato alla cantonata della Masera, colla carabina sotto!... Gli tornarono in mente le parole di poco prima.

— Chissà per chi è destinata quella pillola, Dio liberi!... — pensò fra di sè (390/85-97).

dove andrà rimarcata la soppressione del termine *malacarne* di eccessiva connotazione dialettale, nonché l'attenuazione dell'intero contesto, a conferma dello sforzo di decaratterizzazione che sembrerebbe la tendenza correttoria da NA a Tr con tensione a volte eccessiva e persino controproducente.

3.8. *Sintassi metonimica.* Nel *Mastro* in definitiva, come s'è detto ricorrentemente, si accentua il dato retorico, in una sintassi percettiva e sinestetica che è anche metonimica, secondo uno stilema remoto nella scrittura verghiana, a partire dai « berretti da notte che si rizzano » nella prefazione a *X* [52], per finire con l'esempio qui citato del *Mastro*: « un fruscio fuggì spaventato » (Tr 322/82-7). A cui non sarà difficile né ridondante aggiungere il seguente dettaglio descrittivo percepito da Isabella di ritorno dal collegio:

In fondo al vicoletto rannicchiavasi la casuccia del nonno Motta (Tr 290/428-9)

o ancora la potente metonimia connotativa della paura del farmacista circa eventuali ' danni ' provocati dalla rivoluzione:

Lo stesso Bomma aveva sfrattato gli amici prima del solito, per timore dei vetri (NA VII 445; Tr 190/77-8).

Il fenomeno si intensifica nella sintassi percettiva, con presentazione ad effetto del personaggio, nel caso specifico Rosaria, serva dei Rubiera, di cui si apprende la sensuale bellezza nel determinante aggettivale della voce:

Dalla botola, in cima alla scaletta di legno, si affacciarono due

[52] G. VERGA, *Tutte le novelle...*, p. 60.

scarpacce dalle grosse calze turchine, e s'udì una bella voce di giovanetta la quale disse:
— Signora baronessa, eccoli qua. (Tr 19/38-41).

ovvero, con commistione di ordini percettivi in senso attivo, come nel potente alternarsi tra lettera e figura, marcato dal singolare sineddotico (*orecchio*) evocativo del modulo *dire* o *parlare all'orecchio*:

Si vedevano degli occhietti già lucenti d'alterigia e di gelosia, dei visetti accesi, dei piagnistei, che andavano poi a sfogarsi nell'orecchio delle mamme, in parlatorio (Tr 277/102-5).

La tecnica risale agli abbozzi, come attesta il seguente passo di *Vagabondaggio*:

Hai visto don Tinu, quanta bella roba? A tutti e due pareva di vederla ancora, guardandola con gli occhi spalancati; rimuginavano in testa le storie narrate dal merciaiuolo, e i paesi pei quali era passato, con quelle scarpe polverose che avevano visto tante cose (Vb 380).

Guizzante infine il percorso figurativo nel caso di Gesualdo, per il quale, come s'è visto, tutto si concretizza nell'immedesimazione ed autoidentificazione con la *roba*, a sua volta assolutizzata in *terra*; e col *sangue*, con letteralizzazione dopo la fuga di Isabella al cap. XII di NA, in cui dovrà intervenire il barbiere con un salasso, e rimotivazione finale al cap. XIII con l'allusione alle ipoteche contratte dal duca:

Due o tre volte, in circostanze gravi, era stato costretto a lasciarsi cavar dell'altro sangue. Tutti i suoi risparmi se ne andavano da quella vena aperta, le sue fatiche, il sonno della notte, la vita (XIII 488).

3.9. *Sintassi sineddotica.* Simili effetti sineddotici si prestano anch'essi alla trascrizione delle ' mezze tinte ' emozionali, con una impalpabilità impensabile nei *Malavoglia*, e propria di una sintassi rasciugata, ben anticipata rispetto al *Mastro* da quest'esempio di *Di là del mare*:

Lontano lontano, molto tempo dopo, nella immensa città nebbiosa e triste, egli si ricordava ancora qualche volta di quei due nomi

> umili e sconosciuti; in mezzo al via vai affollato e frettoloso, al frastuono incessante, alla febbre dell'immensa attività generale, affannosa e inesorabile, ai cocchi sfarzosi, agli uomini che passavano nel fango, fra due assi coperte d'affissi, dinanzi alle splendide vetrine scintillanti di gemme, accanto alle stamberghe che schieravano in fila teschi umani e scarpe vecchie [53].

Gli esempi si potrebbero moltiplicare, ma quel che premeva era soprattutto rilevare una vena stilematica afferente al Verga non malavogliesco, data da questa rarefazione figurativa, da questa chiaroscuralità, di cui un altro pregnante esempio si trova in un abbozzo di *Fantasticheria*:

> Allora, guardando attraverso il bicchiere il sole nascente, e domandandogli forse in quale emisfero vi avrebbe trovata fra una settimana, mi diceste: « Non capisco come si possa viver qui tutta la vita ».

Dove va sicuramente rimarcata la variante del *bicchiere* rispetto a *cannocchiale* della versione definitiva (*voi che vedete la vita dall'altro lato del cannocchiale...*), che rimotiva l'indolente superficialità della dama, intenta a mangiucchiare e sorseggiare dinanzi ai poveri diavoli che la portano in barca, e insieme rincara la metafora della ' lente ' deformante della ricchezza per la donna e del pathos per lo scrittore.

Nel medesimo contesto si segnala una memoria percettiva risvegliata dalla dama nello scrittore-narratore:

> Oltre i lieti ricordi che mi avete lasciati, ne ho cento altri, vaghi, confusi, strampalati, raccolti qua e là, non so più dove, forse anche sognati ad occhi aperti, e nel guazzabuglio di essi, in quel momento il profumo del vostro *Kissmequick* si levava acuto e trionfante da quella mantellina rattoppata che stringevasi timidamente allo stipite dell'uscio. Già voi sapete che son fatto così, e può anche darsi che abbiate lasciato cader perciò il vostro fazzoletto sui miei passi.

Dov'è tutt'altro che disprezzabile lo stravolgimento sintagmatico-semantico del modo di dire *stringersi allo stipite* (si noti il rinforzo allitterativo), incrociato e ' condensato ' collo stereotipo gestuale tipico delle donne malavogliesche di ' stringersi nella mantel-

[53] G. Verga, *Tutte le novelle...*, p. 354.

lina '. O si veda ancora qualche riga più oltre la percezione chiaroscurale della donna amata da parte dello scrittore: « o per distogliere i miei occhi dal luccichio che vi segue dovunque, sia di brillanti o di febbri »; e della dama da parte del vecchio pescatore con metonimia deittica:

> Eppure quando il vecchio pescatore stava a godersi cheto cheto quell'*occhiata di sole*, accoccolato sul limitare dell'uscio, coi ginocchi fra le braccia, chissà quale impressione avrebbe dovuto fargli la vostra immagine se avesse potuto passargli pel capo, bianca, vaporosa, superba, come quando altre fronti superbe s'inchinano a farvi ala, e vi specchiate negli occhi invidiosi delle vostre amiche?

Né mancano ossimori (*quella povera ricchezza*), o figurazioni metonimico-metaforiche (*avea tirato quelle poche bracciate di vita all'ospedale*), o un'onomatopea di poco gusto, incastonata in un contesto brulicante di figure e sottintesi:

> Vi rammentate di Padron 'Ntoni, quel vecchietto che stava al timone della nostra barca? — Voi gli dovete cotesto tributo di riconoscenza perché egli vi ha impedito dieci volte di bagnarvi le vostre belle calze azzurre. Ebbene, Padron 'Ntoni (*'Nton 'Nton*, dicevate voi ridendo di quel nome da campana, e il poveretto ne era mortificato per S. Antonio suo protettore) 'Nton 'Nton è vissuto più di 70 anni fra quei quattro scogli, e di faccia a quel mare generoso e traditore col quale ha dovuto lottare per quasi tutta la vita onde campar di esso e non perirvi [54].

Verga non malavogliesco si è detto, nel senso di Verga delle mezze tinte, che nei *Malavoglia* non compaiono (eccetto che nel colloquio chiaroscurale di Mena con Alfio o con sé stessa, o della Longa con 'Ntoni), ma che prima dei *Malavoglia* sono percepibili in un certo genere di scrittura verghiana. Basti scorrere l'incisivo *incipit* della novella *X* (che richiama peraltro la scena iniziale di *Eva*):

> All'ultimo veglione della Scala, in mezzo a quel turbinio d'allegria frenetica, avevo incontrato una donna mascherata, della quale non avevo visto il viso [...] e che mi fece battere il cuore quando i suoi sguardi s'incontrarono nei miei, e mi fece passare una notte

[54] G. Verga, *Vita dei campi*, ed. critica a v. di C. Riccardi, Firenze, Banco di Sicilia - Le Monnier 1987, p. 125 e pp. 127-8.

insonne, col suo sorriso sempre dinanzi agli occhi, e negli orecchi il fruscio del raso del suo dominò. [...] aveva due graziose fossette agli omeri, le braccia delicate, il mento roseo, gli occhi neri e lucenti, il collo eburneo, un po' troppo lungo ed esile, ombreggiato da vaghe sfumature, là dove folleggiavano certi ricciolini ribelli; [...] vestiva tutta di bianco, con una gala di nastro color di rosa al cappuccio, [...] Tutto ciò insieme a quel pezzettino di raso nero che le celava il viso, ricamato da tutti i punti interrogativi della curiosità, dove brillavano i suoi occhi, e dietro al quale l'immaginazione avrebbe potuto vedere tutte le bellezze della donna, e porla su tutti i gradini della scala sociale [55].

Sembrerebbe di leggere, rovesciato, il programma dei *Vinti*, a partire cioè dall'effetto della rappresentazione per risalire alla verità della versione sineddotica. Senza tuttavia azzardarsi in anticipazioni tutto sommato poco opportune, non sarà inutile segnalare la costanza di nodi stilematici nella scrittura verghiana come segno di una indefettibile ricerca tematica e formale.

Tornando al *Mastro*, che in definitiva è l'unico romanzo che permetta, da questo punto di vista, di verificare la progettualità del ciclo, sarà il caso di valutarne le risultanze espressive di lingua ' dimezzata ', se si vuole, rispetto alla corposa e massiccia solidità malavogliesca, ma non dimidiata da lacerazioni rispetto alle esperienze precedenti, e soprattutto di lingua stemperata di ' mezze tinte ' e ' mezzi sentimenti ', confrontandole da una parte con *I Malavoglia* e dall'altra con la *Duchessa*.

4.1. *Il « Mastro » e « I Malavoglia »*. Nella rete memoriale delle scelte linguistiche e stilistiche del Verga proteso dai *Malavoglia* al *Mastro*, come è già stato rilevato anche da Francesco Bruni in questi « Atti », è dato raccogliere numerosi parallelismi di ordine massimo e di ordine minimo. Su quest'ultima dimensione potrà segnalarsi la simmetria quasi perfetta dell'ascesa ciclica, avvertibile in un dato del tutto estrinseco come la corrispondenza nel numero dei capitoli (15 nei *Malavoglia* e 16 nel *Mastro*, almeno nella stesura della « Nuova Antologia », prima della ridistribuzione in ' parti ' di Tr); e riscontrabile su di un registro più concretamente linguistico nella soggettivizzazione del titolo tardivamente collettivizzato nel primo romanzo

[55] G. Verga, *Tutte le novelle...*, pp. 60-1.

e chiaramente funzionale alla progressione del protagonismo socio-economico da *Padron 'Ntoni a Mastro-don Gesualdo*, alla *Duchessa di Leyra*, all'*Onorevole Scipioni*, fino all'assolutizzante anonimità dell'*Uomo di lusso*.

In una dimensione più ampiamente strutturale andranno segnalati raccordi situazionali come la morte in ambiente estraneo del nonno Malavoglia e di Gesualdo, ovvero le caratterizzazioni parallele della Vespa e di Speranza, della moglie dello speziale e della signora Capitana (entrambe connotate da vistosità comportamentale), dello speziale don Franco e del farmacista Bomma ecc., in una clonazione di personaggi verificabile dal confronto dei rispettivi schemi preparatori.

Assai più pertinenti risulteranno ovviamente i riscontri linguistici e stilistici [56] di ordine situazionale come l'eziologia del contagio di colera o la descrizione dell'agonia di Maruzza e di mastro Nunzio, connotati rispettivamente da « occhi [...] vuoti come se la morte se li avesse succhiati » (303) e da « gli occhi in fondo a due buchi neri anch'essi » (NA XI 283) o con intensificazione metaforica in Tr:

> la morte gli aveva pizzicato il naso e gli aveva lasciato il segno delle dita sotto gli occhi, un'ombra di filiggine che gli tingeva le narici assottigliate, gli sprofondava gli occhi e la bocca sdentata in fondo a dei buchi neri (318/9-13).

Al di là della concreta casistica prodotta dal Bruni si può dire che nella gestione dei proverbi si rivela al meglio la distanza stilistica tra il *Mastro* e *I Malavoglia*, tanto nel caso di proverbi riusati da un testo all'altro, quanto nel caso di proverbi adoperati per la prima volta nel *Mastro*.

Rari i proverbi trapassati intatti dai *Malavoglia* al *Mastro*, se non in casi banali come quello de *L'uomo è cacciatore* riferito a don Silvestro da donna Rosolina nel primo romanzo:

> e diceva che « l'uomo è cacciatore », e la Zuppidda doveva pensarci lei a guardarsi la figliuola (M 261)

[56] Per il *Mastro* si cita, salvo peculiari varianti esclusive di NA, dall'edizione Treves, secondo il consueto sistema di sigle. Per *I Malavoglia* si cita dalla prima edizione Treves del 1881, indicando in parentesi, dopo la sigla M, il numero di pagina. Per altri esempi di natura morfosintattica si veda la relazione di F. Bruni in questi stessi « Atti », al par. 5.

e dalla baronessa Rubiera al figlio, con ben due occorrenze consecutive in Tr, dove è rimotivato dal pretesto della caccia usato da Ninì per nascondere alla madre gli incontri notturni con Bianca:

> L'uomo è cacciatore, si sa!... A vostra sorella avreste dovuto pensarci voi... o piuttosto lei stessa... (Tr 32/434-5).

> A mio figlio ci penso io, torno a dirvi! Voi pensate a vostra sorella... L'uomo è cacciatore... (Tr 33/475-6).

Immutato anche un proverbio emblematico dell'etica malavogliesca non meno che gesualdesca:

> Ognuno deve badare ai suoi interessi (M 143).

> Che diavolo! Ciascuno fa il suo interesse... Al giorno d'oggi l'interesse va prima della parentela... (Tr 49/384-5).

Subiscono alterazioni lievi invece proverbi di stretta referenzialità comportamentale come *I muri hanno orecchie*, ellittico nei *Malavoglia*:

> perché le orecchie ci sentono anche al buio (M 35)

e dotato di espansione co-referenziale alla notte in Tr:

> Il dottore!... quello sì!... Deve avere la tremarella addosso a quest'ora!... E anche il canonico Lupi, dicono!... Buona sera!... I muri hanno orecchie al buio!... (Tr 207-8/105-7).

Al contrario si presenta ellittico il modulo *Fa l'arte che sai, che se non arricchisci camperai*, enunciato distesamente nei *Malavoglia*:

> Fa il mestiere che sai, che se non arricchisci camperai (M 3)

e citato in parte in forma monologata da Gesualdo:

> E le dispute allorché cominciò a speculare sulla campagna! Mastro Nunzio non voleva neppure... Diceva che non era il mestiere in cui erano nati: Fa l'arte che sai! (Tr 86/478-81)

che lo riprende poi in forma diretta con anticipazione semantico-didascalica ed enunciazione parafrastica:

La prima cazzuola per incominciare a fare il muratore dovette prestarmela mio zio il Mascalise... E mio padre che strepitava perché lasciavo il mestiere in cui ero nato... (Tr 103/287-90).

Il fenomeno già accennato della lievitazione lessicale del sicilianismo, nel senso di un'etnificazione più calibrata della lingua gesualdesca rispetto a quella malavogliesca, diventa più chiaramente percepibile nei proverbi. Bastino due esempi, uno relativo alla condanna di 'Ntoni nei *Malavoglia*:

La gnà Grazia si mise a correre verso il paese, arrivò prima degli altri, con tanto di lingua fuori, perché la malanuova la porta l'uccello (M 424)

e l'altro all'indebitamento di Ninì per la comica Aglae nel *Mastro*, in cui il Ciolla arde dal desiderio d'informare la baronessa dell'ipoteca pendente sul palazzo Rubiera:

Nei piccoli paesi c'è della gente che farebbe delle miglia per venire a portarvi la cattiva nuova (Tr 242/15-6).

A più libere parafrasi si presta altresì un altro dei proverbi chiave dei *Malavoglia*, dove vanta già due occorrenze, con rima instaurata dal Verga rispetto all'originale dialettale (*Carciri, malatii, nicissitati. si canusci lu cori di l'amici*):

Carcere, malattie, e necessità, si conosce l'amistà (M 96; M 229).

Nel *Mastro* si va dalla forma collaudata nei *Malavoglia* in Tr:

Che volete? Non lo fate per amore di vostro cognato? Carcere, malattie e necessità si conosce l'amista (437/384-5)

alla formulazione più fedele all'originale siciliano in NA:

Carcere, malattie e necessità si conosce il cuore degli amici!... Chi volete che l'aiuti, il povero mio fratello, ora che è in quello stato? (XV 707)

con occasionale allusività ellittico-parafrastica e rima abbozzata:

[57] Individuata dalla Riccardi che la caratterizza come una « costruzione a periodi brevi, e frasi esclamative e interrogative » (*Introduzione...*, p. LXII).

— Corpo di Giuda! La roba serve per queste occasioni... carceri, malattie e persecuzioni... Voi l'avete fatta, Don Gesualdo, e serve per salvare la vostra pelle (NA VIII 450).

Ad una delle modalità sintattiche più tipicamente ' gesualdesche ', qual è la sintassi franta [57], risponde l'enunciazione del proverbio *A fami fa nesciri a serpi* (o- *lu lupu*) *di la tana* citato nei *Malavoglia* con mera italianizzazione dell'originale siciliano:

la fame fa uscire il lupo dal bosco (M 426)

e riusato nel *Mastro* con lievitazione lessicale favorita dalla variante toscana (*Il bisogno caccia il lupo dal bosco*) [58] e dal riferimento situazionale al crollo del ponte, in cui Gesualdo ribadisce la necessità di controllare in prima persona i propri interessi, enunciando il proverbio in forma di metaplasmo a causa dello sforzo lavorativo che lo fa ansimare:

Il bisogno... via! via!... il bisogno fa uscire il lupo... ancora!... su!... il lupo dal bosco!... (Tr 71/70-1)

La dinamica di inserzione non muta per i proverbi di nuova accezione, usati per la prima volta nel *Mastro*, ma riusando moduli enunciativi già sperimentati nei *Malavoglia*, con citazione diretta e virgolettazione in forma pseudowelleristica:

— Sì, ma sapete come dice l'oste? « Qui si mangia e qui si beve; senza denari non ci venire » (Tr 23/155-7)

o decisamente sentenziale in un proverbio misogino che, come si vedrà, avrebbe attirato l'attenzione della critica:

Dice bene il proverbio che la donna è causa di tutti i mali! Commediante poi! (Tr 241/572-3)

ovvero con enunciazione dirompente tanto in indiretto libero:

Quante avemarie, e di quelle proprio che devono andar lassù, per la pioggia e pel bel tempo! Tanta carne al fuoco! (NA IV 687)

[58] Fornita dal Giusti al Pitrè e perciò sicuramente nota al Verga (cfr. il mio vol. *Il motto degli antichi...*).

che in discorso diretto:

> — No, no, ho troppa carne al fuoco (Tr 23/166).

Altri espedienti ampiamente sfruttati nei *Malavoglia* ritornano nel *Mastro*, come l'anticipazione pseudoformulare del proverbio:

> — Ahi! ahi!... Se Dio vuole è passata anche questa!... Chi campa tutto l'anno vede tutte le feste (Tr 3/52).
>
> — Eh, cose che accadono. Chi va all'acqua si bagna, e chi va a cavallo cade. Ma sinché non v'è uomini morti, a tutto si rimedia (Tr 5/102)

ovvero ancora con anticipazione semantico-didascalica:

> quando non manca nulla! Ne conosco altri invece... ben nati... di buona famiglia... cui manca il giorno il pane e la notte la coperta... vecchi e malati senza medico né speziale (Tr 371/172-4)

o, all'opposto, con coda esplicativa co-referenziale, con l'esplicitezza tipica di NA, a proposito del doppio cognome da dare ad Isabella, in un passo espunto in Tr:

> — Mastro-don Trao! — saltò su Mendola. — Bellissima! bellissima! — No! rispose Zacco. — Lui rimane mastro-don Gesualdo... Piuttosto la figliuola... Lui fa come l'asino che porta l'acqua e non la beve... Ci ha guadagnato che neppur la sua figliuola è roba sua (NA IX 693).

In altri casi domina la referenza rurale, con attinenza veristica all'ambientazione socio-economica del romanzo, ma con calo della pertinenza alle singole evenienze contestuali, al contrario di quanto avveniva nei *Malavoglia*[59]. Lo attestano i due esempi seguenti, in cui due proverbi di analoga referenza vengono adoperati con allusività assolutamente metaforica, l'uno in ordine al falso interessamento dei coniugi Rubiera alla salute di Bianca, rimarcato dal barone Zacco:

> — No!... non potete farne a meno, cugina mia!... Sono parenti anch'essi!... Vedrete che vengono apposta, onde approfittare dell'oc-

[59] Per tutto ciò mi sia lecito rinviare ancora al mio *Motto degli antichi.*

casione... Finta di farvi una visita... Piuttosto ce ne andiamo noi... È giusto... Chi prima arriva al mulino... (Tr 374-5/257-61)

e l'altro in ordine al reale motivo della visita, cioè perorare la causa del debito di Ninì, come rivela senza mezzi termini donna Giuseppina:

— Infine, lasciamo andare! Chiacchiera non macina al mulino... (Tr 377/320-1).

Non è secondario, in merito a quanto detto sopra, che nei *Malavoglia* il famoso debito dei lupini ispira più volte a zio Crocifisso l'enunciazione del proverbio: *A chiacchiere non si paga.*

In altri casi la divulgazione dello stereotipo formulare consente un'enunciazione allusiva, in un contesto troppo crudo per Tr:

— Ah! cara mia! ciascuno sa dove gli duole il dente!... Un altro negozio che m'ha fatto fare il canonico Lupi!... Mio cognato?... Ebbene, ciascuno si tiene il dente che gli duole... Già, tanto ch'è malato!... (NA VIII 452)

ovvero ispira rimodulazioni audaci, come nel seguente esempio, in cui si assiste al riassorbimento predicativo con pregnante modifica di senso (da ' respirare ' a ' parlare ') del modulo *Finché c'è fiato c'è speranza*:

— No, disse il barone, — non vi lasceremo solo questa notte. Allora don Gesualdo non fiatò più, giacché non c'era più speranza (Tr 395/201-5)

o in quest'altro in cui si ripete, secondo modalità malavogliesche [60], la riconversione contestuale di un proverbio religioso (*Non si muove foglia che Dio non voglia*), riadattato a Mastro-don Gesualdo con accenti quasi blasfemi rimotivati dall'enunciazione del sagrestano, che decanta a Bianca i meriti del suo pretendente con una crudezza inconcepibile in Tr ma naturalissima in NA:

E poi le mani in pasta da per tutto... Non si mura un sasso che non voglia lui... Domeneddio in terra!... (IV 695).

Né mancano potenti riletteralizzazioni come quella affidata a

[60] Cfr. ivi il caso di *Per un pescatore si perde la barca*, riletteralizzato dal biblico *Pri un piccaturi si perdi la navi*, allusivo alle vicende di Giona.

Diodata dopo il crollo del ponte, con rimotivazione situazionale del modulo sic. *Caliti juncu ca passa a china*, allusivo alla necessità di piegarsi senza spezzarsi di fronte alle avversità insuperabili altrimenti che con la resistenza:

> — Laggiù al fiume non c'è da far più nulla... dicono... Bisogna aspettare che passi la piena... (NA IV 682).

Come si vede, anche dalla esigua campionatura prodotta, la gestione dei proverbi nel *Mastro* si avvantaggia da un lato dell'esperienza di contestualizzazione dei *Malavoglia*, ma se ne distacca altresì per una manipolazione più disinvolta allusiva o ellittica, consentita da una de-sicilianizzazione etimologica della formularità. Sul piano più strettamente enunciativo andrà poi rimarcata un'individualizzazione linguistica ricercata anche nel proverbio, non solo sul piano della caratterizzazione, quanto soprattutto nella citazione soggettivizzata in discorso diretto, al contrario dell'enunciazione corale, narratologica o impersonale, delle formule nei *Malavoglia*. Insomma la proverbialità del *Mastro* coopera all'allargamento della cornice socioculturale e alla codificazione più complessa dei materiali stilistici, per cui di fronte alla vistosa evidenziazione tipografica o citazionale delle formule nei *Malavoglia*, quelle del *Mastro* si mimetizzano parafrasticamente o si frantumano interiettivamente, riassorbendosi nel contesto narrativo, funzionalmente allo smorzamento delle ' mezze tinte ' di fronte al ' colore locale ' del primo romanzo. Come lo stesso Verga avrebbe risposto ad una concreta obiezione del Mazzoni, recensore assai benevolo peraltro, come si sa, del *Mastro*:

> Che egli celi con scrupolo la sua persona di autore, mi sembra invece coerente alla sua teorica dell'oggettivismo, e mi piace. Tanto, che quando a un tratto gli sfugge una osservazione per conto proprio, questa mi ha l'aria di stonare dal resto: come là dove, narrata l'avventura del baronello Rubiera con quella sgualdrinaccia, aggiunge, quasi morale della favola: « Dice bene il proverbio che la donna è causa di tutti i mali! Commediante poi! ». Se pure non è la voce del popolo che esce in così poco profonda sentenza: occorreva, in tal caso, spiegarlo meglio.

E il Verga con la consueta lucidità e schiettezza:

> Delle censure, cortesissime, non cercherò di scolparmi, giacché

è inutile dire ciò che mi proponevo, quando l'opera mia non lo dimostra chiaramente da sé. Perciò, dove non son riescito evidente, mi biasimo assai più severamente che Ella non abbia voluto permettersi: tanto più vedo con piacere di essere in principio d'accordo con Lei sui criterii e sui metodi artistici. *Per dirgliene una: è proprio la voce del popolo che sentenzia: Dice il proverbio ecc. — come sembravami esprimere chiaramente l'intonazione della pagina intera.* Mea culpa! [61].

In effetti, bisogna dirlo, il critico peccava di iperrealismo, perché, conoscendo soprattutto le modalità enunciative del proverbio nel romanzo precedente, l'intenzione espressivo-comunicativa del Verga può dirsi realizzata.

4.1.1. *Metafore.* Come ha segnalato anche Francesco Bruni [62], uno degli stilemi più resistenti nel passaggio dai *Malavoglia* al *Mastro* è la riletteralizzazione delle metafore di cui si sono già visti dei casi nel corso dell'esemplificazione precedente. Non trascurabili tuttavia appaiono anche metafore audaci, collaudate nei *Malavoglia*, primo fra tutti il verbo *mangiare* adoperato in predicazioni il più contraddittorie possibile [63], che si ripetono con immutata efficacia nel *Mastro.* È il caso delle mani del protagonista « mangiate di calcina » (NA III 273; Tr 36/18), dove è fortissima l'implicazione dialettale della preposizione, con amalgama funzionale [64] di causa e causa efficiente; oppure quello assai più connotato emotivamente, in cui il Verga non resiste alla tentazione di riusare una metafora già felicemente sperimentata nei *Malavoglia* per prefigurare la morte di Bastianazzo:

Menico della Locca, il quale era nella « Provvidenza », gridava qualche cosa che il mare si mangiò. Dice che i denari potete mandarli a sua madre, la Locca, perché suo fratello è senza lavoro, aggiunse Bastianazzo, e questa fu l'ultima sua parola che si udì (M 17)

e riadoperata nel *Mastro* con analogia situazionale non certo fortuita,

61 G. VERGA, Lettera a Guido Mazzoni del 9 aprile 1890, in *Lettere sparse...*, p. 242. Il brano sottolineato, come segnala la curatrice del testo, costituiva un'aggiunta interlineare.

62 Nella relazione *Sulla lingua...*, in questi stessi « Atti ».

63 Mi sia consentito un ulteriore rimando al mio *Lettera e figura...*

64 Per questa terminologia cfr. A. MARTINET, *Elementi di linguistica generale*, Bari, Laterza 1975.

nel contesto del crollo del ponte dove è preannunciata da una sistestesia tattile-uditiva con *variatio* aulicizzante:

> Mastro Nunzio, dall'alto del pilone, gli gridava qualche cosa; delle grida che le raffiche gli strappavano di bocca e sbrindellavano lontano.
>
> — Che ci fate adesso lassù?... State a piangere il morto? Lasciate... lasciate andare! — gli rispose Gesualdo dalla riva. Il rumore delle acque si mangiò anche le sue parole furiose (NA IV 500; Tr 96/94-101).

Non meno riuscita la referenza anomala del medesimo predicato, sovraccaricato semanticamente nella descrizione di casa Trao in NA:

> lo stemma mangiato dalla lebbra (I 79)

di contro alla lezione riletteralizzata e gremita di dati denotativi di Tr:

> lo stemma logoro, scantonato, appeso ad un uncino arrugginito, al di sopra della porta (6/92-4).

Al contrario si riscontra in Tr la lievitazione connotativa di una battuta della baronessa Rubiera del tutto neutra in NA:

> — Sentite, sentite... l'aggiusteremo fra di noi questa faccenda... Infine cos'è stato?... Niente di male, ne son certa. Una ragazza di buona famiglia come Bianca... col timor di Dio... La cosa rimarrà fra voi e me... l'accomoderemo fra di noi... Vi aiuterò anch'io, don Diego. Sono madre... son cristiana... La mariteremo a un galantuomo... (NA II 271-2)

e caricata di finto pathos in Tr, riutilizzando una metafora sacrale dell'amor materno monopolizzata dalla Longa nei *Malavoglia* [65]:

> — E del resto... sentite, don Diego... Farò anch'io quello che potrò per Bianca... Sono madre anch'io!... Son cristiana!... Immagino la spina che dovrete averci lì dentro... (Tr 33/483-5).

4.2. *Il « Mastro » e la « Duchessa »*. Come ha osservato uno

[65] Dove per la morte di Luca si dirà che si sentiva « nel cuore tutte le spade che ci aveva l'Addolorata », e poi che « se ne sentiva una spina dentro il petto » (cfr. G. Alfieri, *Lettera e figura...*).

dei pochissimi studiosi che abbia fornito un'analisi stilistica non approssimativa dei capitoli superstiti dell'ultimo romanzo verghiano, pur nella sua frammentarietà, il testo della *Duchessa di Leyra* « costituisce tuttavia un repertorio di modi linguistici relativamente ampio e ben caratterizzato », tale da lasciar « cogliere, come in un primo sintetico schizzo, alcune fondamentali direttrici euristiche » [66]. Tra i ' modi ' più caratterizzanti si situerà la presentazione « dal vivo » dei personaggi, senza preamboli descrittivi e con « i moduli, le espressioni, le metafore tratti dal linguaggio familiare ed emotivo » [67], a conferma di acquisizioni stilistiche già raggiunte nel *Mastro*. Al « compiaciuto abuso » dell'indiretto, indulgendo « a passaggi sfioranti ormai la maniera », si accosta il tentativo di « rendere l'estemporaneità del parlar vivo attraverso il ritmo franto della paratassi » [68], che, come si è ricordato, era una delle modalità più squisitamente gesualdesche secondo la Riccardi.

Risultano confermate anche alcune delle procedure stilistiche qui analizzate, come la sintassi chiaroscurale, esplicata nel seguente esempio, citato anche dal Trifone in altro senso:

> I capelli biondi della Duchessa di Leyra erano tutti d'oro ed ella tutta rosea sotto il padiglione di velluto cremisi e gli occhi di Pippo Franci che le dicevano tante cose [69].

Esempio al quale andrà accostato quello efficacissimo sottolineato dal Bruni:

> la Duchessa andava a prendere il posto che le spettava [...] più rossa delle fucsie che aveva sul cappellino [70].

O si veda ancora la scena della folla in attesa del vascello reale, con inconfondibile cifra stilistica verghiana nella metafora iniziale rimotivata dal contesto paesistico della Marina di Palermo:

[66] P. Trifone, *Note...*, p. 455.
[67] Ivi, p. 456.
[68] Ivi, pp. 457-8.
[69] *Ibidem*. Il Trifone rileva nell'esempio l'« usualità colloquiale », aggiungendovi un'altra citazione della *Duchessa*: « Poi il casato da cui usciva, la fama stessa dei suoi capricci, e quegli occhi indiavolati che vi piantava in faccia — sempre giovani ». Gli esempi che seguono sono tratti dalla prima edizione della *Duchessa*, pubblicata com'è noto dal De Roberto ne « La Lettura », XXII, 6, 1-6-1922, pp. 404-13, e si citeranno con la sigla DL cui seguirà il numero di pagina.
[70] Si veda la relazione del Bruni in questi stessi « Atti », al par. 6.

e su quel mare di teste, tra le baionette luccicanti, sfilavano in processione i pezzi grossi (DL 404)

e il passaggio del sovrano, risolto in chiave sineddotica:

Finalmente, nel tumulto, nel pigia pigia, tra l'ondeggiare dei pennacchi e dei cappellini fioriti, apparve il chepì amaranto del Re, messo alla sgherra (DL 411).

La tecnica si ripete anche a distanza ravvicinata, nel dialogo tra un gentiluomo ed una nobildonna:

Ella rispose con un ghignetto, in cui luccicò la punta del dente indorato (DL 409).

Anche la sintassi descrittiva sembra procedere dai moduli già sperimentati nel *Mastro*, a cominciare dalla presentazione di donna Fernanda in termini metonimico-sinestetici:

Ma aveva un amore di paglia di Firenze che sembrava chiuderle in una carezza il visetto emaciato e fine, e una grand'aria signorile in quelle quattr'ossa vestite da Madama Martin (DL 409).

proseguendo con quella di un'altra dama, risolta in chiave decisamente percettiva:

La Lunido era più inebbriante dell'odore della polvere, con quel sorriso che le arrovesciava in su il labbro color di rosa, e gli occhi proprio due stelle maliziose (DL 410).

In termini sinestetici si svolge la percezione di un pettegolezzo piccante da parte di una dama spietatamente presa di mira dall'ironia del narratore:

La principessa d'Alce sussurrò infatti il nome dell'eroina vera dello scandalo all'orecchio di donna Fernanda, la quale fissò il bel guardia socchiudendo gli occhi — come l'assaporasse (DL 410).

Al pari che nel *Mastro*, comunque, le percezioni dominanti sembrerebbero quelle uditive, come nella descrizione, con agnizione dei cori manzoniani, dell'arrivo del re:

Allora nel brulichio e nel sussurro dell'attesa risuonò a un tratto uno squillo di tromba, acuto (DL 411)

o in quella della folla impaziente:

> Ad ogni colpo di cannone infatti la marmaglia, laggiù, tumultuava impaziente e buttavasi fin sotto i cavalli dei gendarmi per accostarsi al padiglione ornato come un trono e brulicante di splendori (DL 409).

Né mancano esempi di commistione di ordini percettivi, come nel seguente contesto che richiama un'analoga scena del *Mastro*, preliminare all'intesa tra Fifì Margarone e don Bastiano:

> L'odore della polvere dava una specie d'ebbrezza, e le signore, un po' pallide anche per l'ora mattutina, sbirciavano sorridenti i bei giovani della guardia d'Onore che mandavano lampi da ogni bottone (DL 409)

o come in quest'altro, relativo all'avvistamento dei vascelli sovrani, con consueta dominanza di sensazioni sonore e accavallamento di sintassi percettiva e chiaroscurale:

> La Real Flottiglia avvolta come un Sinai in un nembo di lampi e tuoni sputava fuoco e fiamme sul popolaccio addensato alla Marina: e come taceva il fragore delle artiglierie, giungeva pure a ondate dalla *Cristina* il suono grave e lento dell'inno borbonico, su cui palpitava la gran gala di bandiere, al sole — un bel sole di luglio che luccicava sui vetri delle casupole e sulla distanza azzurra da Capo Catalfano a Monte Pellegrino (DL 409).

Sul rango più nettamente sintattico si situa un altro esempio che non può non richiamare da una parte i sommessi dialoghi tra Bianca ed Isabella, in cui si commutano percezioni uditive in percezioni tattili, mentre dall'altra, su di un ordine più concretamente referenziale, rimanda direttamente al vezzeggiativo usato da Corrado per Isabella già in NA, spiegando forse la reazione emozionale della duchessa con la quale il marito si scusa, con falsa affettuosità, per non averla accompagnata a salutare il re:

> — Povera Bella! È toccata a te questa!
> La duchessa levò il capo a quel diminutivo carezzevole del suo nome, e si guardarono in faccia un istante, vagamente turbati, senza saper perchè (DL 412).

Rifacendosi ancora alla schedatura del Trifone, si rammenterà

come, sul piano dello stile lessicale, accanto a residui di vernacolarità con occasionali cadute bozzettistiche [71], si registrano, nello sforzo di ulteriore slancio stilistico rispetto al *Mastro*, « revisioni e giunte nel vocabolario, che deve ora conformarsi ai velluti, e alla *causerie*, dei salotti mondani », con ritorni ai moduli dei romanzi fiorentini, relativi alle « *belle dame*, alla fenomenologia dell'amore, ai portati della moda; con la sostanziale differenza che la convenzione borghese è fruita nella *Duchessa de Leyra* — come pure nei capitoli ' mondani ' del *Mastro-don Gesualdo* [...] senza l'irretimento brusiano o lantiano, bensì del tutto *impersonnellement* » [72]. Sul medesimo ordine di intenti socio-stilistici si perfeziona altresì la gestione descrittiva delle ' mezze tinte ', forse più che per percepibili ritorni ai moduli giovanili [73], per fruizione di moduli sperimentati nel *Mastro*. Basterà scorrere alcuni esempi relativi alla presentazione cinesica dei personaggi, soprattutto femminili, come l'amante di un nobiluomo arrestato per cospirazione:

> Certo, non sapeva nulla ancora la bella Sanfiorenzo, fresca come una rosa, con un abito *bouton d'or* che andava meravigliosamente alla sua figura giapponese, e senza alcuna nube sul sorriso che le stampava una pozzetta nella guancia color d'ambra — dalla parte del cuore (DL 411)

o come la stessa Isabella, turbata dalla memoria dell'idillio col cugino risvegliata da un amico:

> Ella arrossì a quelle parole, quasi il ricordo del passato le fosse rifiorito a un tratto in cuore e in viso, con un vago sgomento negli occhi affascinati da quelli di lui, rapaci (DL 412).

Dove sarà da cogliere altresì l'analogia con l'esempio di Bianca nell'atto di confessarsi, e del simbolico « rifiorire delle piaghe di Sant'Agata ».

Su di un registro meno drammatico si colloca poi un dettaglio cinesico dotato di rinforzo allitterativo, ed atto a connotare il disprezzo delle nobildonne per Isabella:

[71] Lo rileva Trifone, adducendo l'esempio di stereotipi quali *fitta come le mosche*: *verde dalla bile* (*Note...*, p. 458).

[72] Ivi, p. 459.

[73] È la lettura interpretativa del Trifone (ivi, p. 461) che adduce esempi dalle novelle giovanili, dal *Marito di Elena* e dai *Ricordi del Capitano d'Arce*.

> Donna Citta Villanis ammiccò alle amiche intorno con un sorriso malizioso mentre la Duchessa andava a prendere il posto che le spettava (DL 409)

nonché un caso non dissimile di rincalzo connotativo creato dalla sostituzione incrociata del termine proprio e del predicato verbale tra il modulo *volse uno sguardo* e *gettò un'occhiataccia*:

> Il capo squadrone volse un'occhiataccia (DL 412).

Non diverso l'effetto della sostituzione della stereotipo *occhi sognanti* con una perifrasi più corposa, sempre riferita alla protagonista:

> Ella si rivolse a lui con un sorriso pallido, gli occhi ancora pieni di sogno (DL 412).

La ' mezza tinta ' si estende ai personaggi maschili con accentuazione del dato ironico, che risulta caratterizzante rispetto ai toni emozionali riscontrati per le gentildonne:

> Tirò su il bavero del raglan, pigliandosela per conto suo colla brezza mattutina e colla seccatura che gli capitava, e si piantò come un pascià in mezzo al crocchio delle sue belle dame, secco, ripicchiato, arcigno, più nero del solito, di capelli e di umore (DL 411).

Dov'è da rilevare il *calembour* finale giocato sulla bisemia dell'aggettivo di colore; una tecnica che si ripete nell'esempio successivo:

> Egli si chinò graziosamente a prestar l'orecchio, sorrise, e rispose coll'aria più candida dei suoi begli occhi azzurri: — Non so, cara principessa. Se ne fanno tante in nome mio! (DL 411).

Il dato coloristico e caratterizzante investe, come nel *Mastro* (si pensi all'uscio di Diodata *affumicato* come le sue mani), i referenti architettonici, come nel seguente esempio pervaso di toni percettivi, chiaroscurali e cinesici:

> La duchessa, pallida e fiera, le passò dinanzi, fra le Dame della Regina, senza neppure voltare il capo. Ma a piè della scalinata dovette fermarsi, perduta nella ressa che travolgeva ogni cosa, il corteo reale come fuggendo in una nuvola di polvere, fra

il luccichio dei gendarmi e delle Guardie d'Onore, lasciandosi dietro gli equipaggi del seguito sbandati in un'orda di monelli schiamazzanti, tra la folla che rovesciavasi nella Kalsa, da Porta Felice e dalle Mura Cattive ancora nere e brulicanti di popolo (DL 412).

Né mancano spunti di sintassi metonimica, come nel potente contesto dell'incontro ravvicinato tra Isabella e la sua rivale con trasferimento delle emozioni ai ' contenenti ' delle due donne, mediato dalla sostituzione delle relative pertinenze terminologiche, nel modulo *faccia a faccia* riferito alle carrozze, e nell'improprio *gambe* in referenza personificante ai cavalli a loro volta etichettati, con ammiccante bisemia aggettivale, *bestie superbe*:

La berlina di gala della Duchessa di Leyra s'imbatté appunto nell'equipaggio di casa Rio all'uscire di Porta Felice, proprio faccia a faccia, le bestie superbe che si mettevano quasi le gambe addosso, e le due rivali che si salutavano per forza, all'urto dell'improvvisa fermata (DL 408).

Presenta implicazioni sineddotiche l'esempio seguente, intricato di connotazioni percettive trascritte con innegabile ironia:

La città scampanava a distesa, la real flottiglia rispondeva a cannonate — un baccano, un polverio, la gente fitta come le mosche alla Marina (DL 408).

La stilistica percettiva interferisce persino nel dato cinesico, come nel seguente dialogo tra Isabella e il marito, lusingato dal fatto che il re abbia notato la sua assenza:

— Ah? Sua Maestà si è degnata?... Il duca sorrise leggermente così dicendo — lo stesso sorriso altero, il tono stesso di quell'altra che aveva detto « C'era tanti villani per le strade... ». Le parve di vederla, proprio! (DL 412).

« Quell'altra » era, neanche a dirsi, la rivale di Isabella, donna Fernanda Rio la quale aveva commentato maliziosamente:

— C'era tanta gente per le strade! « Tanti villani! ». La villana era lì, a due passi, bella come un fiore, colle insegne di Dama di Corte e le rosee narici frementi di sdegno (DL 409).

Né va sottovalutato il riciclaggio di una situazione linguistica

del *Mastro*, allorché a causa della rivoluzione « si vide la piazza grande piena zeppa di villani: un brulichio di berrette bianche; un brontolio minaccioso » (NA VIII 142; Tr 188/18) in un contesto già citato (cfr. 3.4.) dove è chiara la percezione socio-economica dall'alto, della folla brulicante. Dal punto di vista stilistico-emotivo poi l'esempio del dialogo col duca traduce in pieno l'umiliazione di Isabella, considerata « un'intrusa nelle alte classi », secondo la definizione dell'autore stesso al Paola, e caratterizzata negli schemi preparatori come:

> Puntigliosa, altera, di un'estrema sensibilità affettiva e d'orgoglio (DL 403).
>
> Donna Isabella Motta Trao, duchessa di Leyra, 27 anni, bionda e delicata, l'avidità del padre fattasi orgoglio e vanità nobiliare, a cui tutto ha sacrificato (DL 404).

Sia detto infine fugacemente che, a prescindere da rituali di corte su cui, come informa il De Roberto, il Verga si era puntigliosamente documentato, l'etichetta comunicativa tra i personaggi, in particolare tra il duca e la moglie, appare ben curata, come può attestare l'ultimo esempio di questa sommaria campionatura, in cui si allude alla galanteria di un damerino:

> — È stato graziosissimo.
>
> — Con te lo credo bene. — Essa alzò di nuovo gli occhi su di lui, sorpresa, ringraziandolo con l'accenno di un sorriso (DL 412).

Se si confronta questa e le altre interazioni comunicative tra i due coniugi accennate nel *Mastro* con le analoghe situazioni dei romanzi fiorentini (esemplare il dialogo iniziale tra i genitori di Alberto in *Eros*) o della successiva novellistica intima, si noterà immediatamente il dato che parrebbe connotare l'estrema esperienza narrativa del Verga, dal *Capitano d'Arce* a *Don Candeloro*, a *La caccia al lupo*, e *La caccia alla volpe*, vale a dire l'accentuazione dell'ironia, un'ironia scettica e smagata.

Tornando poi al confronto tra *Mastro* e *Duchessa* andrà notato come, nel romanzo incompiuto, si accentui la dimensione ironica delle situazioni amorose, secondo quanto constatato per l'idillio tra Ninì e Bianca e poi tra Ninì e la comica Aglae, mentre si specializza nei

dettagli descrittivi la tipologia lessicale con gestione mimetica degli idiotismi e dei forestierismi [74]. Il Verga insomma parrebbe mirare ad un ulteriore affinamento di tinte rispetto a quelle già ' mezze ' del *Mastro*, come egli stesso spiegava chiaramente al Di Giorgi, incaricato di documentarsi su « aneddoti, usanze, particolari caratteristici dell'epoca e del paese », una volta fallita la ricerca in tal senso del De Roberto:

> Vedi di scovarne tu quanto più puoi, e di ogni colore, che più disparate saranno le note, il tono, meglio sarà per quel che mi occorre [75].

La *Duchessa* insomma conferma nei fatti l'intento mimetico-stilistico ascendente del progettato ciclo che, dal « colore locale » dei *Malavoglia*, alle « mezze tinte » del *Mastro*, doveva portare il Verga, tramite le « note più disparate », all'assoluto stilistico e narrativo dell'*Onorevole Scipioni* e dell'*Uomo di lusso*, forse per ciò stesso inattingibile. Unico deterrente per superare simile drammatico impaccio espressivo poteva essere, come s'è appena detto, l'ironia, secondo quanto parrebbe emergere dalla lunga citazione iniziale della « Gazzetta », pertinentemente interpretata da un giovane critico:

> La parodia non ha qui una funzione satirica ma, potremmo dire, filologica: è lo strumento attraverso il quale il codice aristocratico viene oggettivato e penetrato conoscitivamente. Questa oggettivazione è possibile proprio perché tale codice si presenta più che mai come un istituto, un « linguaggio quasi uniforme », altamente formalizzato [76].

Da ciò l'inasprimento dell'incomunicabilità tra i personaggi principali, già anticipata nel *Mastro* dal rapporto tra Bianca e Gesualdo, e incarnata nella *Duchessa* nel dialogo insostenibile tra Isabella e il marito:

> La difficoltà narrativa nasce qui, quando l'ampiezza, il peso e la complessità degli impliciti premono sul filo esiguo della conversazione, tanto da costringere il narratore a reimpiegare il linguag-

[74] Cfr. ivi, pp. 463-4.
[75] G. VERGA, Lettera a F. Di Giorgi, da Catania, 28-4-1896, in *Lettere sparse...*, p. 312.
[76] Si cita dalla già menzionata tesi di dottorato di S. Blazina (p. 347).

gio psicologico, vago e premonitorio, del romanzo ottocentesco tradizionale [77].

Ed anche l'approfondimento del solco di incomunicabilità tra autore e personaggi stessi, mediato didascalicamente o percettivamente nel *Mastro*, come si è visto in questa analisi e come dimostrerebbero i cartoni preparatori della *Duchessa* [78]. Il che potrebbe infine chiarire il disegno del Verga dalla monoglossia corale ed etnificata dei *Malavoglia* alla polilalia sottocodificata del *Mastro*, alla univocità stilistico-comunicativa della *Duchessa*, che avrebbe dovuto includere, sublimandole, tutte le istanze e le risultanze espressive esperite dai *Carbonari* ai romanzi fiorentini, a *Drammi intimi*, alle novelle degli anni '90, e che forse inevitabilmente doveva per ciò segnarne l'abbandono. Una rinuncia definitiva che lasciava perplesso *in primis* il De Roberto, ammesso tra i pochi privilegiati lettori della *Duchessa*:

> Invano gli fu detto e assicurato che le sue facoltà di osservatore e d'espressore vi apparivano integre [79].

Da quanto si è potuto constatare, infine, non solo risulta confermata la piena appropriazione, nel cimento socio-stilistico della *Duchessa*, di moduli gesualdeschi, proporzionalmente a quanto avvenuto tra *Mastro* e *Malavoglia*, ma si può senz'altro avanzare l'ipotesi di un pieno successo della scrittura del terzo romanzo dei *Vinti*, laddove il Verga lo aveva compiuto, forte delle doti espressive che, come rammentava il De Roberto, erano state riconosciute dal Taine al Maupassant:

> pienezza naturale della concezione, facoltà di vedere cumulativamente, abbondanza e ricchezza d'impressioni, ricordi, idee psicologi-

[77] Ivi, p. 346.

[78] E come avverte lo stesso Blazina circa i cartoni preparatori della *Duchessa*: « Le pagine dello *schema* proiettano dunque nella materia romanzesca quella dissociazione fra codici sociali e vicende intime che Verga considera il punto decisivo di difficoltà per la rappresentazione delle classi alte. La diegesi non è più chiamata a svolgere, come nel *Mastro-don Gesualdo*, un compito di mediazione e di raccordo fra ambienti e linguaggi diversi; ha una funzione esplicativa, che deve portare in superficie l'implicito, il segreto, il non detto, senza ricorrere al discorso separato della voce autoriale » (Ivi, p. 339).

[79] F. De Roberto, *La duchessa...*, p. 413.

che, mezze visioni fisiche ammassate in blocco, come fondamenta e punti d'appoggio, sotto ciascuna frase e ad ogni parola [80].

5. *Conclusioni.* Dalla rassegna articolata di esempi sopra effettuata può intanto ricavarsi, a prescindere dagli esiti parziali relativi ai singoli paragrafi, una direzione correttoria da NA a Tr, che è quella della de-caratterizzazione, tanto dei personaggi in genere quanto del pertinente repertorio linguistico, come attesta la casistica estremamente connotata dei proverbi. La ricerca delle « mezze tinte » in sostanza sembrerebbe tradursi in una rarefazione stilistica, non solo rispetto ai *Malavoglia*, ma anche nella diacronia interna ed esterna al *Mastro*. Nella storia testuale del secondo romanzo ciclico verghiano, insomma, andrà inserita e rivalutata la vicenda compositiva di novelle non solo dichiaratamente funzionali alla sua elaborazione, quali *Mazzarò* o le *Rusticane* in genere, ovvero filologicamente apparentate con esso (come gli abbozzi di *Vagabondaggio* pubblicati dalla Riccardi), ma anche quella di testi apparentemente estranei o marginali rispetto al *Mastro*. Si allude alle novelle di *Drammi intimi,* delle quali si è più volte rammentata la concomitanza tematica quale testo di rodaggio di contenuti e toni emotivi poi approfonditi nel romanzo, documentandola con raffronti testuali, e delle quali non va certo sottovalutata in questa nuova luce la coincidenza anche cronologica con le prime prove di scrittura del *Mastro*, iniziate proprio nelle prime settimane del 1883, ed intervallate sistematicamente dalla consegna delle sei novelle della raccolta alle riviste che dovevano ospitarle [81].

Rifacendosi poi a ragioni più intrinseche, si potrà tentare una verifica delle intenzioni verghiane, non solo di quelle astrattamente stilistiche a cui è stata dedicata l'analisi esemplificativa, ma anche di quelle concretamente contenutistiche espresse in forma autoriflessa nello schema riassuntivo del *Mastro*:

> Avidità di ricchezza — Mastro-don Gesualdo le sacrifica ogni cosa, ma la ricchezza non gli dà la felicità; né la dolcezza dell'amore, né la quiete domestica, né l'affetto dei suoi, né la soddisfazione della vanità, e neppure la salute [82].

[80] *Ibidem.*
[81] Si veda la mia *Introduzione* all'edizione critica di *Drammi intimi*, p. XIV.
[82] Si tratta del frammento siglato S_4 dalla Riccardi e pubblicato in appendice a Tr (p. 596).

e ribadite con didascalia di avvertimento a sé stesso nell'analoga scaletta di lavoro approntata per la *Duchessa*:

> Pettegolezzi delle rivali. Intervento minaccioso del marito. Accenno velatissimo (*artistico*) al figlio illegittimo.

Azzeccatissimo il commento del De Roberto che rendeva nota la scaletta stessa:

> Qui si sorprende l'artista nell'atto di rappresentare a sé stesso la difficoltà alla quale va incontro e che deve pur vincere. [...] tuttavia un Gargantas di Leyra non può, non deve, non vuole, lasciarsi prendere la mano dall'ira, e se accennerà al figlio illegittimo, il suo accenno sarà più che discreto, « velatissimo », e il Verga aggiunge tra parentesi e sottolinea due volte « artistico », quasi per rammentare a sé stesso: « Qua si parrà la tua nobilitate... » [83].

Dunque per la *Duchessa* in gestazione e per l'*Onorevole Scipioni* ancora in embrione, ma di cui non mancano prove di laboratorio [84], si intensificava, complicandosi, la ricerca di ' mezze tinte ' e di relativi sentimenti sempre più sfumati, per cui non sarà azzardato ipotizzare che, mentre per il *Mastro* poteva bastare con leggeri adattamenti la strumentazione tonale dei *Malavoglia* e delle raccolte novellistiche intermittenti tra i due romanzi, per la *Duchessa* e a maggior ragione per i titoli successivi del ciclo occorreva approntare un nuovo repertorio espressivo e comunicativo. Alla lettura condotta nelle pagine precedenti infatti, la lingua del *Mastro* si presenta certo ' arricchita ' rispetto a quella orizzontalmente povera, ma verticalmente densissima dei *Malavoglia* [85], ' ricca ' nel senso che si demoltiplica in una diffrazione di tratti stilistici, cioè che in essa le parole si frantumano rispetto alla monolitica compattezza del primo romanzo siciliano, disintegrandosi in innumerabili tratti narrativi. Un'ulteriore e nuova conferma è certo venuta dalla gestione più scaltrita dei mezzi retorici, non solo delle figure di senso, già ampiamente e sapientemente amministrate nei *Malavoglia*, quanto anche di

[83] F. De Roberto, *La Duchessa...*, pp. 403-4.

[84] Si tratta di scalette simili a quella citata per il *Mastro* e ad una consimile per la *Duchessa* conservata nel fondo Mondadori (bobina VIII, ft. 166-8).

[85] Mi sia consentito in merito un ultimo rinvio al capitolo conclusivo del mio *Lettera e figura...*

quelle di parola, amministrate con una destrezza stilistico-grammaticale tale da accreditare la dichiarata rinuncia ad ogni artificio sia grammaticale appunto, quanto retorico, nella sicura certezza che della retorica, come della grammatica, per « poterne fare a meno, bisogna saperla » [86].

Il meccanismo delle passioni, del tutto neutro nel contesto della *Prefazione* malavogliesca, acquisiva una angolazione decisamente e dichiaratamente deterministica nell'ottica dei naturalisti, « moralisti sperimentali », impegnati a smontare la « macchina uomo » [87] per ricostruirne un prototipo ideale da stato sociale perfezionato, rivalutando la missione insostituibile e risolutiva del romanziere sperimentale, l'unico in grado di dare « una risposta con l'esperimento ai problemi della criminalità », sino alla conclusione trionfale della proficuità e produttività del lavoro letterario:

> non è forse essere gli operai più utili e più morali del lavoro umano? [88]

e dopo l'obliterazione di qualsiasi altro orientamento letterario del passato, prossimo o remoto, da parte del naturalismo:

> Quando si saranno messi da parte quegli elementi stilistici che compromettono il metodo scientifico, quando lo si applicherà allo studio di tutti gli ambienti e di tutti i personaggi, senza il trallallà delle nostre code romantiche, si scriveranno opere vere, solide durature [89].

Ciò costituiva una concreta e diretta risposta alla sollecitazione dei fratelli Goncourt, che nella prefazione a *Les Frères Zemganno* avevano prospettato la vera frontiera realista o naturalista, tutta da conqui-

[86] Si veda la lettera a N. Scalia del 13-2-1911, in *Lettere sparse...*, p. 393-4.

[87] E. Zola, *Il romanzo sperimentale*, in *Il romanzo...*, p. 15. E specificava: « Anche noi vogliamo essere padroni dei fenomeni della vita intellettuale e passionale, per poterli guidare. In una parola siamo dei moralisti sperimentali, che mettono in luce mediante l'esperimento come si comporta una passione in un dato ambiente sociale » (pp. 17-8).

[88] Ivi, p. 18. Per una collocazione dialettica del Verga tra verismo, realismo e naturalismo, si veda F. Nicolosi, *Verga tra De Sanctis e Zola*, in « Annali della Fondazione Verga », I, 1984, pp. 41-98.

[89] E. Zola, *Les Frères Zemganno*, in *Il romanzo...*, p. 186.

stare, in cui l'*Assommoir* o *Germinie Lacerteux* erano solo titoli d'avanguardia:

> Le jour où l'analyse cruelle que mon ami, M. Zola, et peut-être moi même, avons apportée dans la peinture du bas de la société, sera reprise par un écrivain de talent, et employée à la reproduction des hommes et des femmes du monde, dans des milieux d'éducation et de distinction, — ce jour là seulement, le classicism et sa queue seront tués [90].

Anche per i Goncourt, come per Verga, la missione del realismo restava tuttavia precipuamente letteraria:

> le Réalisme [...] est venu au monde aussi, lui, pour définir, dans de l'écriture *artiste*, ce qui est élevé, ce qui est joli, ce qui sent bon, et encore pour donner les aspects et les profils des êtres raffinés et des choses riches [91].

e se ne indicava il percorso a partire dalla motivata ricostruzione della propria stessa carriera artistica, in un passo non breve ma di specifico interesse ai nostri fini:

> Nous avons commencé, nous, par la canaille, parce que la femme et l'homme du peuple, plus rapprochés de la nature et de la sauvagerie, sont des créatures simples et peu compliquées, tandis que le Parisien et la Parisienne de la société, ces civilisés excessifs, dont l'originalité tranchée est faite toute de nuances, toute de demi-teintes, toute de ces riens insaisissables, pareils aux riens conquets et neutres avec lesquels se façonne le caractère d'une toilette distinguée de femme, demandent des années pour qu'on les perce, pour qu'on les sache, pour qu'on les attrape, — et le romancier du plus grand génie, croyez — le bien, ne les devinera jamais, ces gens de salon, avec les racontars d'amis qui vont pour lui à la decouverte dans le monde [92].

Inutile sottolineare le convergenze lessicologiche con la *Prefazione* ai *Malavoglia*, dalle *creature semplici* e *poco complicate*, alle *sfumature* e alle *mezze-tinte* (di cui si è così rintracciata indiretta-

[90] E. et J. De Goncourt, *Préface et manifestes littéraires*, Paris, Charpentier et C.ie Editeurs 1888, pp. 53-4.
[91] Ivi, p. 54.
[92] Ivi, pp. 55-6.

mente l' ' etimologia ') alle sfuggenti emozioni del bel mondo, su cui i Goncourt insistevano ancora in chiave percettiva, in un passo su cui il Verga stesso aveva richiamato allusivamente l'attenzione del suo traduttore (cfr. nota 20):

> Puis autour de ce Parisien, de cette Parisienne, tout est long, difficile, diplomatiquement laborieux à saisir. L'intérieur d'un ouvrier, d'une ouvrière, un observateur l'emporte en une visite; un salon parisien, il faut user la soie de ses fauteuils pour en surprendre l'âme, et confesser à fond son palissandre ou son bois doré.
>
> Donc ces hommes, ces femmes et même les milieux dans lesquels ils vivent, ne peuvent se rendre qu'au moyen d'immenses emmagasinements d'observations, d'innombrables notes prises à coups de lorgnon, de l'amassement d'une collection de *documents humains*, semblable à ces montagnes de calepins de poche qui représentent, à la mort d'un peintre, tous les croquis de sa vie. Car seuls, disons — le bien haut, les documents humains font les bont livres: les livres où il y a la vraie humanité sur ses jambes [93].

Istruzioni che il Verga avrebbe preso alla lettera per la *Duchessa*, facendosi invitare nei salotti palermitani per sperimentarne ' la seta delle poltrone ' (metonimia sicuramente congeniale al nostro autore), anche a costo di mascherarsi per un veglione [94], e, su un piano più concretamente artistico, stendendo degli schemi preparatori dettagliati per il *Mastro* e per la *Duchessa*, nonché per l'*Onorevole Scipioni*, come uno di quegli *embrioni documentari* raccomandati ed esemplati dai Goncourt per i loro seguaci [95].

Altro richiamo lessicale importantissimo quest'ultimo per ricostruire la matrice della terminologia e del metodo verghiani: basti pensare all'*embrione di racconto* cui si accennava in una delle varianti della lettera al Farina, o fermarsi alla ripresa con calco letterale del-

[93] Ivi, pp. 56-7.

[94] Si veda in merito l'interessante corrispondenza col Di Giorgi (in *Lettere sparse...*, pp. 224 sgg.).

[95] A scopo prescrittivo o comunque didascalico E. De Goncourt premetteva alla 2 ed. illustrata di *Germinie Lacerteux* (1886; la prima era del 1864), gli schemi preparatori della vicenda, accompagnati dal seguente commento: « Ces mots, je les extrais de notre Journal: Journal des Goncourt (*Mémoires de la vie littéraire*); elles sont l'embryon documentaire sur lequel, deux ans après, mon frère et moi composions Germinie Lacerteux, étudiée et montrée par nous en service chez notre vieille cousine, M.lle de Gourmont, dont nous écrivions une biographie véridique à la façon d'une biographie d'histoire moderne » (*Préfaces...*, p. 23).

la locuzione *documenti umani*, poi riusata narrativamente dal De Roberto. Certo il confronto meriterebbe di essere approfondito al di là delle coincidenze terminologiche; ma in questa sede basterà aver rintracciato l'origine metaforico-teorica delle ' mezze tinte ', che consentivano al Verga di passare dalle basse sfere malavogliesche a quel « roman realiste de l'élégance » che come per i fratelli Goncourt doveva restare anche per lui una pia ambizione [96].

Sulla questione sarebbe tornato l'emulo del Verga, vale a dire Federico De Roberto che proprio nella prefazione ai *Documenti umani* sottilizzava:

> La quistione è, però, che molto probabilmente l'eleganza d'un naturalista dispiacerebbe agli eleganti di professione. Non bisogna dimenticare che il fatto rettorico è connesso al fatto psicologico, che forma e contenuto s'impongono vicendevolmente [97].

Manifesta parafrasi della *forma inerente al soggetto* teorizzata nella prefazione ai *Malavoglia*, alla quale si deve tornare in chiusura del presente lavoro, per riconsiderare il profondo « senso » storico che ispirò e sorresse l'invenzione e la forma medesima della narrazione verghiana » [98]. E bisognerà tornare anche, di volata, ai documenti retrostanti a quella testimonianza pubblica di fede veristica, in particolare alla lettera al Paola in cui si esplicitavano sentimenti e passioni da rendere con tinte prima semplici, e poi ' mezze ', « a partire dalle classi infime, dove la lotta è limitata al pane quotidiano, come nel *Padron 'Ntoni*, e a finire nelle vane aspirazioni, nelle ideali avidità de *L'uomo di lusso* (un segreto), passando per le avidità basse alle vanità del *Mastro-don Gesualdo*, rappresentante della vita di provincia, all'ambizione di un deputato » [99]. E ancora alla lettera allo Scarano, in cui, delineate le pertinenze narratologiche intese a « dipingere il quadro coi colori adatti », in una parola, « da

[96] Nella prefazione ai *Frères Zemganno* si confessava: « Ce roman realiste de l'élégance, ça avait été notre ambition à mon frère et à moi de l'écrire » (ivi, p. 53).

[97] E proseguiva: « così, il naturalista avvezzo a veder brutto, troverebbe immagini brutte per dipingere le cose belle, come quel protagonista di Karl Huysmans il quale paragonava i fiori più smaglianti a piaghe, ad escrescenze, a erosioni patologiche » (*Prefazione* ai *Documenti umani*, in R. BERTACCHINI, *Documenti...*, pp. 248-9).

[98] Sono parole di F. Branciforti che in ciò giustamente identifica il valore documentario della Prefazione, come « testimonianza prima formulata e poi ripudiata, che arricchisce la cognizione del senso storico ecc. » (*La Prefazione...*, p. 38).

[99] G. VERGA, Lettera a S. Paola Verdura del 21-4-1878, cit.

cima a fondo », il Verga confessava la propria consapevole riuscita nel *Mastro* e la rinuncia forzata alla *Duchessa*:

> Ciò che nel *Mastro-don Gesualdo* ho cercato di rendere mutando di tono a seconda dei personaggi e dell'ambiente, e mi proponevo di fare nella *Duchessa di Leyra* ancora più su di un grado nella scala sociale [100].

Un mandato narrativo-esplorativo che sarebbe stato raccolto di lì a poco da un verista di seconda generazione, suo conterraneo ed amico, che nell'incompiuto *Imperio* avrebbe tentato di realizzare la vicenda esistenziale dell'*Onorevole Scipioni*, e nel suo più grande e completo romanzo avrebbe in qualche modo incarnato l'esigenza rappresentativa della *Duchessa* (già in parte anticipata anche nell'*Illusione*). E non è un caso che il *Mastro* si concluda con la chiusura del portone di palazzo Leyra per la morte del suocero del duca, ed *I Vicerè* si aprano proprio con la chiusura del portone di casa Uzeda per la morte del capofamiglia.

[100] G. VERGA, Lettera cit.

Riccardo Ambrosini

NARRAZIONE E TEATRO NELLA LINGUA DEL *MASTRO-DON GESUALDO*

0. In una lettura linguisticamente orientata del *Mastro-don Gesualdo* che, tenendo presente la produzione del Verga definibile come ' siciliana ', lo confronti con questa nell'àmbito della struttura del discorso e nelle caratteristiche lessicali e sintattiche, per coglierne peculiarità, differenze e contrasti — più difficilmente si parlerà di sviluppi, se non in quanto cambiamenti di registri —, due elementi sembrano presentarsi con particolare, e forse immediata, evidenza, ' dialettalità ' e ' teatralità '. Le rispettive motivazioni ed implicazioni possono essere particolarmente rivelate, ritengo, da un'analisi che, come questa, sia appunto ' linguisticamente orientata ', per mezzo della quale si afferra con evidenza, come ho detto, forse immediata che nel romanzo il primo elemento — la dialettalità, intesa nel senso linguistico che ho dato al termine nel titolo del mio intervento al Congresso palermitano sul Verga di sedici anni or sono, *La dialettalità di Giovanni Verga* [1] — è in regresso rispetto ad altre opere (per non dire, con franchezza maggiore, che è funzionalmente assente), mentre è decisamente positivo l'altro, la teatralità, per motivi che,

[1] In *Studi verghiani*, a cura di A. D'Antona, Palermo 1976, pp. 253-280. Si tengano ovviamente presenti le precisazioni e le riserve che si possono cogliere in alcune lettere di G. Verga (si vedano quelle accolte nel volume delle *Opere* di G. Verga, a cura di L. Russo, in « Letteratura italiana », Storia e testi, vol. 63, Milano-Napoli 1978), come quella al Capuana del 17 maggio 1878, ove gli chiede di indicargli « una raccolta di *proverbi* e di *Modi di dire* siciliani » e si ripromette, per il *Padron 'Ntoni* (cioè, i futuri *Malavoglia*) « d'andare a stare una settimana o due, a lavoro finito, ad Aci Trezza, onde dare il *tono* locale » all'opera (op. cit., p. 876, e v. oltre, n. 3). Del romanzo si tengano presenti, oltre all'edizione a cura di L. e R. Perroni, Milano 1940, quella nel citato volume ricciardiano della « Letteratura italiana » (che non vorrei annoverare tra le delusioni della raccolta) e, ovviamente, l'edizione critica a cura di Carla Riccardi (Milano 1979, da cui deriva quella in *paperback*, Milano 1984, rist.), alla quale si riferiscono le citazioni. Per l'edizione del 1888, cfr. G. Verga, *Tutti i romanzi*, a cura di E. Ghidetti, III, Firenze 1983.

come vedremo, possono valutarsi complementari a quelli che vi limitano tale dialettalità, anche se, com'è chiaro, dipendono non meno di quelli da scelte compositive dell'Autore e dalle idee che lo hanno assistito nell'elaborata composizione del *Mastro-don Gesualdo*. Anzi, da un'analisi, per così dire, diacronica dell'opera — non impostata, quindi, come invece lo è questa, sulle condizioni del testo definitivo ma sulla scia di quella compiuta da C. Riccardi —, risulta che la dialettalità linguistica si è ridotta nel passaggio dalla redazione del 1888 a quella finale, mentre — come cercherò di dimostrare in questo intervento — la teatralità (da intendersi nel senso di una tecnica di descrizione visualizzante e presentizzante dell'autore-spettatore che narra ciò di cui è stato partecipe, con tutte le eventuali ' sorprese ' che tale partecipazione comporta) si è selettivamente imposta su una tecnica narrativa definibile come usuale, se non convenzionale. Ritengo tuttavia opportuno sottolineare che la scelta dell'edizione definitiva come campo di indagine permette di meglio evidenziare il risultato dei propositi che il Verga aveva fatto suoi nell'assidua ricerca della forma espressiva — e fondamentalmente, perciò, linguistica — che, raggiunta nel *Mastro-don Gesualdo*, ne fa un'opera sostanzialmente unica nella sua produzione e nella letteratura italiana dell'epoca.

1. Non c'è dubbio, inoltre, che la dialettalità linguistica tende a ridursi ed a scomparire nel procedere dei capitoli, con andamento parallelo al distaccarsi dell'azione dal contatto con la ' vita dei campi ' — l'allusività del titolo del Verga mi sembra qui particolarmente efficace — per incanalarsi, con la scalata sociale del protagonista, in una società post-aristocratica e non ancora borghese [2], ma che tale sarebbe divenuta in tempi non remoti anche in quelle zone conservative della campagna siciliana, e del paese di Vizzini in specie. Proprio questa società, certamente più della vecchia aristocrazia di campagna, rifiutava non tanto il dialetto in sé — e non importa se nel romanzo, pur di impianto veristico, non si pronuncia quasi mai una parola, non dico una frase, in siciliano [3] — quanto la

[2] « Col *Mastro don Gesualdo* saremo un gradino più su, nella piccola borghesia di provincia », scriveva il Verga nella lettera a E. Treves del 19 luglio 1880 (op. cit., p. 886).

[3] Del « tentativo di rendere il colore locale anche nella forma letterale », il

dialettalità con i valori culturali e morali che essa comportava, anche se non l'insieme delle condizioni difficilmente tollerabili e di rassegnazioni che essa aveva imposto in modo così profondo da farlo sembrare inevitabilmente insito nella natura umana.

2. D'altro lato la ' teatralità ' (o, per chiarezza maggiore, il taglio teatrale dato alla narrazione) non riguarda la sola azione ma, tramite il linguaggio e la struttura formale del discorso, la caratterizzazione dei personaggi in base alle loro frasi (o, se si preferisce, ' battute ') e la descrizione dei loro atteggiamenti nel pronunciarle, la quale si riduce a volte a sostanziali didascalie — ciò che spiega come mai tali caratterizzazione e descrizione risultino anche stereotipe, se non sommarie e certamente, come vedremo, ripetitive, in forme di cui difficilmente si troverà altra, più convincente spiegazione.

Di questa teatralità le motivazioni più ingenue — il gusto dell'autore e le sue aspirazioni di commediografo — si associano con quelle sollecitate dalla natura specifica di un'opera come il *Mastro-don Gesualdo* che non ha la coralità, ad es., dei *Malavoglia* e si pone su piani compositivi e rappresentativi diversi soprattutto perché le istanze sociali che vi sono contemplate (non importa se, dal punto di vista storico, cronologicamente precedenti a quelle dell'azione dei *Malavoglia*) trovano la loro rappresentazione più netta e persuasiva proprio nel dialogo e nella raffigurazione di atteggiamenti ed espressioni che ' veristicamente ' rendono i contenuti psicologici, economici e sociali che sono al di là del quadro. Per l'esattezza, il taglio teatrale della resa ' veristica ' non tanto li riproduce ma li icastizza in forme che, forse per una presunta maggiore efficacia evocativa sul lettore,

Verga parla nella lettera al Capuana del 29 maggio 1881, in cui lo elogia per aver « così nettamente posata » — meglio « dello stesso Zola » — « e così felicemente risoluta la questione del naturalismo, o realismo che si voglia », nettamente (secondo Verga) definita dal Capuana come « il portato dello studio scientifico, *positivo* nella forma del romanzo » (op. cit., p. 897). Ma in una lettera senza data, Verga afferma anche che « precisamente voi, io, e tutti quelli che scriviamo non facciamo che tradurre mentalmente il pensiero in siciliano, se vogliamo scrivere in dialetto; perché il pensiero nasce in italiano nella nostra mente *malata di letteratura*, secondo quello che dice *vossia* », mentre « il colore e il sapore locale sì, in certi casi, come hai fatto tu da *maestru*, ed anch'io da *scolareddu* » (op. cit., pp. 905-6). Dei proverbi dei *Malavoglia* « che sono intraducibili in francese » e di « quegli incidenti legati dal *che*, caratteristici in siciliano, ma che anche in italiano formarono la mia disperazione quando intrapresi questo tentativo arrischiato di lasciare più che potevo l'impronta del colore locale anche allo stile del mio libro », il Verga parla nella lettera a E. Rod del dicembre 1881 (op. cit., p. 915).

finiscono spesso col risultare grottesche — con un grottesco di tipo espressionistico che non è opportuno annoverare tra le intenzioni dell'autore ma che, eventualmente, può coincidere con un'idea che egli aveva del teatro (e il teatro regionale è ricco di maschere) e di come esso avrebbe avuto più facilmente successo. Tuttavia anche questa teatralità spesso esagitata (anche di qui l'impressione del grottesco, provocata dalla probabile convinzione della maggiore portata simbolica dell'iperbole), dopo un uso intenso nella parte iniziale, si appanna con lo svolgersi del romanzo ed in particolare, come vedremo, con l'intervento nell'azione del personaggio che vi è rappresentato secondo schemi e forme probabilmente derivati da una diversa concezione — direi patetico-oleografica — del teatro, parallela e spesso non meno fortunata di quella, in effetti opposta, di un teatro di azione, concitato ed acceso — cioè di Isabella.

Ai vari personaggi ed ai loro rispettivi momenti sembrano corrispondere, infatti, nel romanzo teatralità diverse. Così, oltre ai tipi sopra delineati, un terzo tipo di teatralità, più solenne, quasi epicheggiante, si può cogliere nel celebre episodio di Diodata — quasi per esigenze ' profonde ' della scrittura veristica, intesa dal Verga non come una tecnica da sovrapporre all'argomento ma come la forma più propria di renderlo nella sua oggettività di fatto e, insieme, più ricca di possibili varianti adeguabili alle sollecitazioni degli sviluppi di questo. Non altra origine sembra avere, nella parte finale del romanzo — come ho accennato, invocando anche altri princìpi che partecipavano alla composizione dell'opera —, il definitivo abbandono della dialettalità, la cui eventuale combinazione con la teatralità non appariva, forse, accettabile al Verga che al binomio ' teatro dialettale ' certamente preferiva quello ' teatro veristico ', da intendere come ' teatro di verità ' — e quindi con le inevitabili componenti simboliche ed espressionistiche cui ho accennato —, ad un livello, appunto, più simbolico che letterale.

2.1. Per chiarire questo punto, che ritengo essenziale per la comprensione degli elementi costitutivi del romanzo, mi permetterò un'apparente divagazione, muovendo dalla citazione di un atteggiamento che ritorna in personaggi femminili anche in altre opere del Verga. Conformemente alla struttura del primo capitolo — come vedremo, fortemente teatrale, se non quasi ' pre-cinematografico ' —,

Bianca, vi si legge, « ad un tratto si piegò sulle ginocchia, appoggiandosi allo stipite ». È superfluo ricordare quanto il gettarsi in ginocchi, per di più reggendosi ad un elemento verticale, fosse un gesto prediletto allora da drammaturghi ed attori. D'altronde Bianca è rappresentata anche altrove in ginocchi: lo è quando, nel suo consueto doloroso stupore, aiuta il marito — che ha una gran fretta di lasciare la casa — ad infilarsi gli stivali (« Bianca da ginocchioni com'era alzò il viso attonito », p. 314, r. 401), e l'immagine si completa con quella successiva, ancora di Bianca che « ritta accanto all'uscio, col viso scialbo, spalancò gli occhi » (p. 314, r. 419-20). Lo è quando, nella previsione dell'inevitabile matrimonio, « inginocchiata dinanzi al confessionario », lei, « donna Bianca Trao », « chinava il capo umile » (p. 115, r. 6), e, ancora, quando definita « povera madre », rivedendo e rivivendo nella sorte della figlia la propria, « pregava inginocchiata dinanzi a quell'altare » (p. 360, r. 527-8). Ma anche Isabella troviamo nella stessa posizione, sia quando « cadde ginocchioni dinanzi al letto della mamma » (p. 399, r. 299) sia quando « andò a buttarsi ginocchioni ai piedi del letto » del padre, « singhiozzando e disperandosi » (p. 472, r. 433-4).

Ebbene, anche Santuzza, nella versione teatrale della *Cavalleria rusticana* (p. 824) [4], come indica la didascalia, cade « ginocchioni a mani giunte » ai piedi di Turiddu, il quale — quasi per un'autocritica metateatrale del Verga — le dice « Alzati, non mi fare la commedia ». Al che Santuzza si decide a riprendere il dialogo in piedi, pur « alzandosi lentamente ». Com'è noto, il dialogo fra Turiddu e Santuzza nella (direi, insostituibile) piazzetta del paese, manca nella novella, ove Santuzza tuttavia « sta aspettando ginocchioni il suo turno dinanzi al confessionario » (p. 120), con un'immagine sostanzialmente eguale a quella di Bianca Trao, sopra ricordata. Ovviamente,

[4] Per la *Cavalleria rusticana*, cfr. l'edizione a cura di L. Russo (op. cit., pp. 815-834). Si ricordi che il Verga la definì « tentativo di commedia, in un genere arrischiatissimo, e che fa pugni col gusto attuale del pubblico »... « un'idea sbagliata », nella lettera a E. Rod del 10 gennaio 1884 (op. cit., p. 918). Pur discutibili, mi sembra opportuno ricordare altre considerazioni — messe in luce dal confronto fra la redazione ottantottina e quella definitiva — che convalidano l'impressione di un attenuarsi della dialettalità e dell'incremento della teatralità. Per quello, si osservi che persino i nomi dei possessi di don Gesualdo — un piccolo elenco di toponimi a p. 188 della prima redazione — si riduce nella loro analoga presentazione da parte di don Luca a p. 121 di quella definitiva; per questo, basterà ricordare che la suddivisione in parti-atti e capitoli-scene è propria solo della redazione definitiva, laddove quella precedente si svolge per semplice successione di capitoli.

non è che lo stare o il cadere in ginocchi sia di per sé atto di teatro: lo diviene tuttavia in contesti particolari — come quello che fa sì che Turiddu lo rimproveri come teatrale a Santuzza. Ma quel gesto — che, a questo punto, non può non giudicarsi teatrale — si collega con il rifiuto, nella commedia, dell'uso di parole e frasi dialettali, che invece ricorrono, come vedremo, nella novella. Parallelamente, con lo spostarsi della scrittura dall'evocazione quasi ingenua e linguisticamente anche dialettale, nella novella, al succedersi incalzante di battute e scene, nella commedia, si ha il passaggio da una forma narrativa veristicamente adeguata alla trama — secondo il programma tracciato in *Fantasticheria* — ad un ' teatro simbolico di verità ' — che è altra cosa e che, proprio in quanto tale, finì col fare sì che l'ulteriore utilizzazione musicale della *Cavalleria rusticana* di siciliano non avesse che il nome della romanza iniziale, cantata da Turiddu dietro le quinte.

2.1.1. Così nella novella si leggono la lunga locuzione « facemu cuntu ca chioppi e scampau, e la nostra amicizia finiu » e le parole ' viaggio ' (sicilianismo per ' processione ') e ' racinedda ', diminutivo detto dalla volpe all'uva nell'apologo che Turiddu fa nel suo rivolgere i suoi insistenti complimenti a Santuzza. Nella commedia, invece, sembrano trasparire soltanto due caratteristiche che possono orecchiare il dialetto: il verbo in fine di proposizione (« Forte avete fatto », p. 831; « Tardi arrivate », p. 827; « piangere non posso », p. 828; « Niente so », p. 829 — tra i quali l'ultimo è, forse, il più convincente) ed il passato remoto in luogo del passato prossimo (« Che giornata spuntò oggi per me », p. 822; « Andava correndo, ..., e non si accorse di me », p. 821). Tuttavia la dialettica di quest'ultimo uso è almeno discutibile — la rarità degli esempi non ha rilievo, data la brevità del testo e l'assoluta prevalenza di forme di comunicazione interazionali e non narrative —, come pure discutibile è la pertinenza dialettale delle citazioni di tre proverbi, pur introdotti — il primo — da « Ch'alle volte si dice » (p. 826) e — il secondo — da « dice il dettato » (p. 830), cioè da performativi che esplicitano — a loro volta essendo espliciti — la maggiore o minore validità del sapere tradizionale, trasmesso linguisticamente non solo da parole e frasi dialettali ma anche da strutture discorsive cristallizzate, come appunto i proverbi. Certamente il primo proverbio della commedia,

« Quello nella terra su cui posa i piedi, non è degno di mettere il viso », ha una forma linguistica che lo allontana dal riuso dialettale tipico dei proverbi, ed il secondo, « Lontan dagli occhi, lontan dal cuore », è scarsamente connotativo di sicilianità. Infine il terzo, « Matrimoni e vescovati dal cielo destinati » (p. 830), del quale si ha attestazione anche in siciliano, proprio in quanto espresso in una forma italiana che dissolve il parallelismo metrico degli ottonari (nel secondo verso manca la sillaba ' son ') si allontana dal ritmo della forma siciliana del proverbio che, concludendosi con « di lu celu su' calati », eguaglia metricamente i due versi e ricollega il proverbio a schemi metrici ottosillabici, composti per lo più da due quaternari con accento sulla terza e sulla settima sillaba, tipici di canti liturgici (' Tantum ergo sacramentum '), di giaculatorie (' Sia lodato Gesù Cristo '), di strofette da bambini (' Qui comincia l'avventura del signor Bonaventura '), di novellette moralistiche, anche in spagnolo (« Cuentan de un sabio que un día / tam pobre y mísero estaba », e, ovviamente, di proverbi (« Tanto va la gatta al lardo »; « Moglie e buoi dei paesi tuoi »; « Pane al pane e vino al vino »). Anche se non è sicura la motivazione della scelta di Verga — perché un ottonario ed un settenario? —, è almeno probabile la volontà di un distacco da un ritmo che avrebbe potuto essere giudicato troppo popolare, in quanto linguisticamente eguale a quello dialettale. Così nella commedia non si trova il pleonastico ' A me mi ', che ricorre invece nella novella (p. 117). Il ' teatro di verità ', insomma, si colloca su un piano simbolico che non richiede l'imitazione diretta del parlato, nonostante la sua forma di espressione sia proprio la lingua parlata e non quella scritta. Ma a questo punto ritengo sia abbastanza chiaro che non per paradosso nella ' lingua scritta ' del Verga c'è più ' lingua parlata ' di quanto se ne trovi nella sua produzione o direttamente in ' lingua parlata ' (le commedie) o più calcata su questa (la narrazione in forma teatrale del Mastro-don Gesualdo).

3. Nel romanzo, dunque, le peculiarità lessicali dialettali, ovvie e numerose nell'onomastica e nella toponomastica, sono invece ridotte anche tra le forme allocutive. Se sono costanti ' don ', ' donna ', ' mastro ', ricorrono appena ' comare ' (' — Diodata ', p. 393, r. 162), ' gnà ' (' — Grazia ', p. 145, r. 262 ecc.), ' Massaro ' (' — Fortunato ', p. 76, r. 215), ' compare '. Inoltre queste forme, nel loro

complesso (e vi si possono aggiungere anche ' zio ' e ' zia '), hanno lo scopo di evocare l'ambiente più di quanto siano veramente dialettali, come dimostra l'assequioso ' vossignoria ' (p. 77, r. 232 ecc.), che è regolarmente preferito al colloquiale ' vossia ' (che ricorre, invece, nei *Malavoglia*). D'altronde l'unico epiteto che non ha corrispondente nella lingua, ' monaca di casa ', è scritto in corsivo dal Verga stesso (p. 37, r. 31) [5].

Unica caratteristica morfologica siciliana è l'articolo ' li ' in « Li sbirri! » (p. 208, r. 112), nell'esclamazione spaventata del dottor Tavuso che, in un momento di panico come quello, usa il dialetto — direi, due volte, sia nell'implicito valore allusivo della parola ' sbirri ' sia, soprattutto, nella forma ' li ' in luogo del letterario ' gli ', che si legge invece quando « — Ecco qua gli sbirri! — vociò dal cortile Santo Motta » (p. 11, r. 186-7), anche se l'uso dell'articolo maschile plurale non sembra normalizzato dal Verga che, ad es., scrive « quei Sganci » (p. 37, r. 24) e « dai sbadigli » (p. 82, r. 349).

Se il dialettale ' Benedicite ' ricorre nell'episodio del magazzino della baronessa Rubiera (p. 20, r. 74) ed in quello della vendita della chiusa (p. 71, r. 232, e p. 78, r. 260), prima in bocca a Mastro Lio, poi al « contadino tremante di febbre », il rituale « bacio le mani », appena viene proposto da Santo Motta (p. 138, r. 26; ma un'altra attestazione ne è a p. 34, r. 517), è respinto — nel quadro della nascente borghesia che sostituisce l'antica aristocrazia — proprio dal marchese Limòli, che pure aveva « la faccia e la parrucca del secolo scorso » (p. 36, r. 11), e che si affretta a replicare « Servo, servo, caro don Santo! ... non baciate più nulla ... ora siamo parenti » e, come si vede, dà del ' don ' anche a Santo Motta, il quale si era poco prima infilato la ' giamberga ' — parola che ricorre anche alle pp. 226, r. 134, e 353, r. 376 e, pur di area non esclusivamente siciliana, è documentata nel vocabolario del Traina [6] da ben sette derivati di ' giammerga ' e ' giammeria '.

Nello stesso capitolo — quello delle nozze — ' Morte subitanea ', (p. 140, r. 97) esclama il canonico che, per l'imbizzarrirsi delle

[5] Per meglio dire, è l'unica traccia di una dichiarata serie di sicilianismi, indicati proprio dal corsivo nella prima redazione del romanzo, come opportunamente ricorda C. Riccardi anche nell'introduzione alla citata edizione *paperback* del romanzo (Milano 1984).

[6] Mi riferisco al *Nuovo vocabolario siciliano-italiano* ad opera di Antonio Traina, Palermo 1868.

mule, ricade « col naso sui ginocchi della sposa »: è la traduzione letteraria dell'improperio siciliano ' Morti subbitania ' (Traina, p. 606)[7], sebbene non si debba dimenticare l'eco di una nota litania (e chi la pronuncia è uomo di chiesa), oltre alla più remota eventualità di una riminiscenza dantesca (« morte ... subitana ed atra », Pd. VI 78). Apparentemente immediata è l'accettazione del dialetto sia in ' comica ', nel senso di ' attrice di commedia ' (p. 235, r. 391) — che invece è preceduto da attestazioni letterarie, particolarmente nel Nievo —, sia di « filiggine » (p. 37, r. 38 ecc.) — che invece è parola letteraria che ricorre anche in un proverbio toscano — sia di ' gnorsì ' che, pur meno frequente di ' signorsì ', sembra ripetere il siciliano ' gnursì '. Invece « corvattone » (p. 226, r. 135) può tradire il siciliano ' curvatta ' e ' curvattuni ', ' cuvartuni ', tanto più che alle pp. 37, r. 37, 47, r. 332, e 141, r. 100, il testo reca ' cravattone '.

Sono collegati con la ' vita dei campi ' i soli ' tumoli ' (« quattro — di pane al mese si mangiano », in un discorso di Nanni l'Orbo, p. 298, r. 58), « cafisi » (p. 128, r. 365), « salma » (« mezza — di terra in tutto » p. 333 r. 366) e « sommacchi » (p. 79, r. 280). In àmbito economico, « tarì » è forma dell'uso dialettale (p. 173, r. 264), ed « onze » lo è per il consonantismo (ib., r. 274); « doppie » pur indicando una moneta in uso in Sicilia, è forma letteraria; « frutto di stola » (p. 148, r. 359) è locuzione dialettale — qui usata in senso non peggiorativo — che, tra l'altro, esplicita ' propine ' nella frase di don Luca.

Evocano, invece, più direttamente il dialetto « malannaggia » (pp. 69 r. 42 e 72 r. 96), « mala notizia » (p. 87, r. 522-3) e, soprattutto, « quel figlio di mala femmina » (pp. 69, r. 29-30, e 72, r. 98-9), con cui don Gesualdo epiteta chi gli aveva venduto quel gesso di pessima qualità: ma non si trascurerà che queste forme ricorrono nello stesso capitolo quarto della prima parte (solo « male parole » è nel sesto capitolo, p. 115 r. 105), il quale vede all'inizio il protagonista pronunciare quell'epiteto, anche perché esasperato per l'incuria e l'incapacità dei suoi collaboratori, e, nella conclusione, rivolgersi a Diodata dicendole « — Sangue di barone sei — », con una frase che, a parte la sua importanza nei confronti della tematica del

[7] Se ne ricordi la giusta traduzione, « Ti venga un colpo! », nel *Vocabolario siciliano*, fondato da G. Piccito ed a cura di G. Tropea, II, Palermo 1985, p. 821.

romanzo (i figli di Bianca e di Isabella sono egualmente illegittimi), ha una probabile struttura dialettale (p. 92, r. 655), che ritroviamo nelle parole di don Gesualdo « — Tutta bagnata sei — » (p. 111, r. 495-6, ancora a Diodata), « Sanguisughe sono! » (p. 129, r. 390) ed in quelle di Mena a don Gesualdo, « — Mal sottile è — » (p. 386, r. 11). Egualmente nel quarto capitolo ha sapore dialettale il proverbio col quale Mastro Nunzio obietta a don Gesualdo la difficoltà di certe imprese, « Fa' l'arte che sai » (p. 86, r. 481). All'inizio del capitolo successivo altra traccia siciliana può ritenersi il passato remoto della frase « — Dice che fu il cattivo tempo — » (p. 94, r. 21-2) e di quella che « il ragazzo ... ripeteva sempre ...: — Mastro Nunzio disse che era tempo di togliere l'armatura — » (pp. 91, r. 14-5, e 95, r. 64-5): il ' piagnucolare ' rel ragazzo-manovale si intona con la struttura linguistica dialettale.

Il passato remoto ricorre anche in una frase detta da Nanni l'Orbo, che si avvede dell'espressione di don Gesualdo della morte di sua padre, « — Si fece la festa, eh! »: la stessa espressione — oltre che nella minaccia rivolta, alla fine della prima parte, da don Gesualdo al Ciolla che cantava sotto le finestre della sua casa la sera delle nozze, « — Voglio far la festa anche a lui, la prima notte di matrimonio! — » (p. 162, r. 730-1) — ritorna alla fine del capitolo della morte di Bianca, ma col passato prossimo, « S'è fatta la festa!... s'è fatta! » (p. 406, r. 429). Ora, se pur la locuzione non è certamente esclusiva del siciliano, si deve tener che essa ricorre in tre modi di dire siciliani, *farinni la festa di unu* ' uccidere uno ', *fatta è la festa (e si curriu lu paliu)* ' è finita ', *fari la festa di li morti* ' finir male '. Nella frase di Nanni l'Orbo, pertanto, l'uso del passato remoto sembra accentuare questa caratteristica idiomatica dialettale, la cui sintassi non appare rispettata nelle parole di don Gesualdo. Un altro, certamente discutibile passato remoto, è nella parole di scusa di Santo Motta, (« — Io non ci ho colpa. Mi condussero dall'avvocato — » (p. 339, r. 42-3) ed in quelle di Cirmena, « — Se non era pel viatico che vidi da queste parti... — » (p. 216, r. 370) [8].

3.1. La generale scarsezza di lessico dialettale — o che almeno evochi il dialetto — fa sì che persino gli scenari — mi si permetta la

[8] Cfr. anche l'*unicum* « voleva restituito il paniere », p. 240.

metafora teatrale — non siano descritti che in particolari con parole siciliane: così i *sommacchi*, che pur sono (o erano) piante comunissime nell'isola, ricorrono solo in qualche sfondo, per di più in modo incidentale, ladove la *sciara* costituisce un elemento tipico del paesaggio dei *Malavoglia*. Non manca però l'eventualità di qualche abbaglio: così il fuggevole accenno ai ' villani ' che riempiono « dallo spuntare del giorno ... la Piazza grande » (p. 188, r. 15-6) non si comprende se non nel valore socio-politico del termine, che alla lettera vale notoriamente ' contadini '. Analogamente della casa di Mangalavite si legge che v'era un « largo viale alpestre fiancheggiato d'ulivi » (p. 296, r. 3), e l'aggettivo ritorna, nello stesso scenario, a p. 299, r. 81, « aveva trovato dei sentieri alpestri ». Al lettore attuale l'attributo può apparire inadatto, anche in relazione al fatto che il viale ' alpestre ' di cui parla il brano sarebbe stato fiancheggiato da ulivi. Ed invero « alpestri » non compare nel recente *Vocabolario siciliano* [9]. Ma nel Traina se ne leggeva una definizione che coincide col significato che l'aggettivo sembra avere nel passo, anche se non nella lingua letteraria, cioè ' erto, aspro ' (p. 43) [10]. Così interpretato, ' alpestre ' diviene un tratto descrittivo dialettale, che si allinea con i referenti di un'altra scena, quella iniziale del libro, che si spinge « dietro il muro a secco del giardinetto, fra i rami dei mandorli in fiore » (p. 5, r. 73-4) — con una descrizione ove tutto è ' dialettalmente ' esatto e l'accenno ai mandorli in fiore risulta opportuno dal punto di vista dell'episodio narrato, perché ha la funzione di razionalizzare cronologicamente la scena, ovviamente non molto successiva nel tempo, della festa del santo patrono e del ricevimento in casa Sganci per vedere la processione dalle finestre e dai balconi, durante il quale si celebra, col matrimonio ormai prossimo, l'ingresso di Mastro-don Gesualdo « fra i pezzi grossi del paese » (p. 37, r. 16-7). È ovvio che l'accenno ai mandorli in fiore fa preferire, come data della ricorrenza, quella ufficiale del 12 maggio a quella usuale del 12 agosto: lo conferma anche l'accenno all'« odore dei covoni nell'aia » del capitolo successivo (p. 83, r. 380) e la descrizione della

[9] Cioè nell'op. cit. a n. 7, vol. I, Palermo 1977.

[10] « Aveva trovato dei sentieri alpestri, dei sassi che facevano vacillare le sue scarpette, delle vigne polverose », reca il testo definitivo (p. 299), mentre nell'edizione del 1888 si legge: « i sentieri sassosi sui quali non sapeva camminare, la polvere che insudiciava » (G. VERGA, *Tutti i romanzi* citt., p. 273).

trebbiatura nel capitolo sesto (p. 125), oltre all'allusione al tempo della villeggiatura nel capitolo settimo, quello del matrimonio (« il ragazzo La Gurna, Corradino, viene da me per la villeggiatura », p. 145, r. 234-5 — con un tratto che il lettore attento non deve lasciarsi sfuggire, perché, dando implicitamente l'età di Corradino, anticipa la vicenda di Isabella che notoriamente ripete quella della madre). Un elemento paesaggistico ' dialettale ' — o, più semplicemente, una nota di colore locale — che si rivela, quindi, funzionale rispetto al corso del tempo della vicenda, rispetto al quale il Verga si mostra di solito alquanto reticente, permettendo solo di datare l'inizio del romanzo in base alle vicende della seconda e terza parte, ed in particolare in base ai moti del 1820-21 nel secondo capitolo della seconda parte.

3.2. Un ulteriore aspetto formale si collega con l'abbandono della ' dialettalità ', cioè la scelta di una scrittura che, invero limitata a pochi passi del romanzo, chiamerei ' lirico-poetica ': chiaramente avvertibile nella narrazione degli amori infelici di Isabella, è anticipata in brani che parlano di sua madre, come quando Bianca appare a don Gesualdo e a Diodata, al tramonto, mentre « sciorinava un po' di biancheria logora » (p. 113, r. 550-1). Quest'azione si svolge « sul terrazzo che non poteva vedersi dalla piazza » (ib., r. 552-3) — con una precisazione con la quale il Verga indica non solo che, oggettivamente, quel terrazzo non era in vista dalla piazza, cioè, come vedremo, dal fulcro della scena della prima parte, ma che esso e l'azione di Bianca si trovano pudicamente al di là della struttura e della forma teatrale che Verga predilige — e la illumina « un'occhiata di sole che spandevasi color d'oro sul cornicione del palazzo dei Trao » e che si controppone alla « fiammata di strame » di fronte alla quale, « sulla panchetta della stalla », don Gesualdo mangiava « col viso arrossato dalla fiamma », mentre Diodata stava a vederlo. La scrittura lirica (evidenziata anche dalla sintassi che qualifica l'« occhiata di sole » col predicativo « color d'oro ») contrasta con quella veristico-impressionistica che coglie il riflesso della fiammata di strame sul viso di don Gesualdo.

Ma il registro lirico-patetico è ben più avvertibile nell'episodio di Isabella. Così vi si legge (p. 303, r. 174-5) « la festa delle rocce

che s'orlavano d'argento » [11], nel passo che descrive le fantasticherie della ragazza che, in una notte di luna, pensa e vive solo del cugino. La luna è, di per sé, elemento tipico della letteratura romantica e post-romantica, ma nelle parole che Isabella pronuncia « Luna bianca, luna bella!... Che, fai luna? dove vai? che pensi anche tu? », oltre all'ovvio richiamo leopardiano (specialmente di « Che fai tu, luna, in ciel? Dimmi, che fai, » per non trascurare l'altro *incipit* « Dolce e chiara è la notte » che può aver suggerito l'immagine, non felicissima, del « gran chiarore bianco », p. 303, rr. 163-4), si possono ritrovare cripticamente i nomi della madre e il suo — anche se quest'ultimo è soltanto echeggiato [12] —, riuniti nella stessa esperienza e nella stessa delusione, pur prodotte da cause opposte, la miseria per la madre, la ricchezza per la figlia. Si tratta, insomma, di un'impennata lirica, linguisticamente inattesa anche se mimeticamente adeguata al personaggio, la quale può anche risultare dissonante rispetto alla lingua delle parti che la precedono e la seguono. Certo è che si diffonde per una mezza pagina attraverso immagini, metafore e sinestesie altrove inconsuete, come « la tristezza della sorgente, che stillava a goccia a goccia attraverso le foglie del capelvenere » — metafora per indicare le lacrime di Isabella e « lo sgomento delle solitudini perdute lontano per la campagna » (altra eco leopardiana, che simboleggia l'angoscia della separazione forzata), « la desolazione delle fosse dove non poteva giungere il raggio della luna » (probabile metafora della morte come privazione di ogni luce). La tristezza di quest'ultima

[11] Al contrario, nella redazione del 1888, Verga aveva scritto « lo sgomento dei sassi che s'orlavano d'argento » (l. c., p. 274).

[12] Il giuoco sull'eco del nome è assai più sviluppato ed esplicito nella redazione primitiva, laddove in quella finale è poco più di un accenno da scoprire (aggiungerei, psicoanaliticamente, se la successione dei testi non rivelasse le intenzioni dell'autore): « — Isabella — Isabella Trao — Bella ... Bella — » (p. 275); « Bella!... Bella!... Lei!... Tutto, tutto in quelle parole, in quel nome, in quella forma! » (nel pensiero di Corrado); « Isabella! Bella! Bella! Isabella dolce e cara! Isabella che pensava a lui, o lo amava! » (p. 277); « Ella sentiva tutto ciò che egli diceva solo con le due ultime sillabe del suo nome: Bella » (p. 278). E v'è anche l'intreccio col nome della madre: « Come doveva sembrargli [scil. a Corrado] bianca, delicata, vaporosa [!] come doveva farla bella nei suoi versi! » (p. 277). Tuttavia l'intiero episodio ha subìto notevoli rimaneggiamenti, che lo hanno reso, forse, meno languido e morboso. Ricordo soltanto, dell'edizione primitiva, « A poco a poco fu come un'eccitazione, un'ebbrezza sottile, avida d'aria, di luce e di solitudine » (p. 274); « il fascino stesso di quel vagabondaggio incosciente dello spirito... le dava pure un brivido arcano di soddisfazione sensuale, un sussulto di vanità per le raffinatezze del suo organismo che le rendeva percettibili quelle impressioni e le concedeva tanta dovizia di sensazioni delicate » (p. 274).

notazione, anche lugubre nel nesso tra « fossa » e « sepoltura », si riscatta nell'esultanza di quella sopra ricordata, « la festa delle rocce che s'orlavano d'argento » accompagnata da un intervento deittico che riporta la narrazione alla rappresentazione di tipo teatrale, « lassù a Budarturo » seguìta da una ripetizione lessicale, « disegnandosi nettamente nel gran chiarore » e conclusa dall'allitterazione tra questa parola e le successive, « come castelli incantati ».

3.3. Il personaggio di Isabella trascina con sé un insieme linguistico particolare che, da patetico-lirico, si risolve nel netto pietismo del brano della sua fuga (p. 330), ove sono radunati ingredienti tardo-romantici tra i quali ricorderò, ancora probabili metafore di Isabella stessa e della sua condizione, « uccelletto spaventato », « strido acuto » (nella notte, è ovvio), « spianata - deserta », « ombra cupa », « edera triste », « vasca abbandonata », « imputridivano », « ortaggi polverosi », « bosso irto di seccumi gialli », « senso di abbandono, di desolazione » (che richiama la ricordata « desolazione delle fosse »), « catasta di legna che marciva » (variante di « imputridivano » di cui sopra), « foglie fradicie [cioè, ' marce '] accumulate sotto i noci », « l'acqua della sorgente... sembrava gemere », « stillando... come tante lagrime ».

È ovvio che, narrando in questa forma linguistica le tristi vicende di Isabella, il Verga intendeva far opera di mimetismo sentimentale, ponendosi dal punto di vista del personaggio e rappresentando il mondo e la società in cui Isabella si muoveva come una sua proiezione, con ciò rovesciando almeno in parte il suo programma di scrittura veristica. Va detto che Isabella è l'unico personaggio cui il Verga concede questa ' rappresentazione dal dentro ', e pertanto risulta meno immediatamente teatrale di sua madre, che viene presentata al lettore (e al romanzo) con un'entrata che è un indubbio ' colpo di scena ', in quello che potrebbe definirsi il prologo ed insieme lo schema del romanzo, il capitolo primo della prima parte: « Allora si aprì l'uscio all'improvviso » — e ci si potrebbe chiedere il motivo di tale apertura improvvisa, sia rispetto all'andamento della vicenda, come vedremo invero tra breve, sia in assoluto — « e apparve donna Bianca, discinta, pallida come una morta, annaspando con le mani convulse » (ove è accettabile anche l'enallage, in luogo di « convulsamente »), « fissando sul fratello gli occhi pieni

di terrore e di angoscia ». La narrazione ha tutto l'andamento di una scena: basta sostituire ai passati remoti semplici presenti — anche dell'indicativo, non necessariamente del congiuntivo — e si ha una didascalia che indica che, a quel punto, si deve aprire rapidamente la porta, deve apparire Bianca « discinta e pallida » e l'attrice deve recitare con i gesti (« annaspando..., senza profferire parola »: si noti quest'ultima indicazione) e con gli occhi. Non può certamente sorprendere che, in una scena così intensa e carica di effetti, l'attrice debba continuare sullo stesso tono, con l'ulteriore gesto oleografico cui sopra ho accennato, « Ad un tratto » — un'altra indicazione di immediatezza, che può ritenersi anche in contrasto col valore evocativo del verbo successivo — « si piegò sulle ginocchia, appoggiandosi allo stipite ». Ma con quest'osservazione si torna all'altra modalità di scrittura del romanzo, quella che ne fa, in numerose parti, una sorta di opera teatrale, un canovaccio ricco ed elaborato, nel quale la mobilità e la profondità delle carrellate fanno pensare addirittura ad un impianto cinematografico.

4. Si legga da questa angolatura, come si trattasse cioè di un copione per una rappresentazione che richiede una regia certamente esigente, l'inizio del libro. Due allusioni deittiche pongono lì il lettore come di fronte ad una scena, e precisamente « Lontano » (riferito all'« ampia distesa nera dell'Allia », ove « ammiccava soltanto un lume di carbonai ») e « più a sinistra » (ove era « la stella del mattino », p. 3, r. 10). Il concetto stesso di un orientamento presuppone che ci si trovi di fronte ad un quadro o ad una scena, e la forma con cui è eseguito è di tipo descrittivo e non narrativo: lo spazio come tale, insomma, ha il sopravvento sul tempo e sulla partecipazione emotiva.

D'altronde questo procedimento che, come vedremo, riguarda nel suo complesso il primo capitolo del libro, ritorna anche altrove, ad es. — ancora nella prima parte — nel capitolo secondo, « Per un po' si udì [e sul verbo tornerò] nella profondità del magazzino un gran vocìo: sembrava [ma a chi? Al narratore che è anzitutto spettatore, dunque?] che si fossero accapigliati » (p. 34, r. 490-2). Nel capitolo terzo, « si udiva un tafferuglio sulla piazza; strilli da lontano [notevolissimo tratto quasi espressionistico, che è tuttavia poco più di una didascalia] ... e il campanone che suonava a distesa, laggiù [si

noti la virgola che isola il deittico e ne fa quasi un gesto dello spettatore che racconta ciò che ha visto a teatro] ». Nel capitolo sesto, nella descrizione della luce del sole che, verso mezzogiorno, si diffonde nella chiesa dove Bianca si confessa, « Il sole di sesta scappava dalle cortine, in alto, e faceva rifiorire le piaghe di Sant'Agata, all'altare maggiore, quasi due grosse rose in mezzo al petto » (p. 115, r. 13-5), in una frase dall'indubbio tono lirico (e Bianca ne è, appunto, il personaggio) in cui « in alto » indica non tanto la direzione dei raggi del sole (*' verso l'alto '?) quanto una parte della scena, da immaginare forse luminosa in alto e avvolta di penombra (ove è il confessionale ed ove, come vedremo, appare la mano benedicente del confessore), in basso. Nello stesso capitolo, la frase « Da lontano si udiva di tanto in tanto la tosse che si mangiava don Diego » (p. 129, r. 397-8), oltre ad essere paragonabile con l'egualmente incipitario « Lontano » della frase sopra ricordata del primo capitolo, pone altri problemi relativi all'uso di espressioni che indicano una percezione sonora, come qui — o, all'inizio del romanzo, « Tutt'a un tratto, nel silenzio, si udì un rovinìo » — o visiva, delle quali mi riservo di parlare tra breve (v. 4.6, 4.6.1.).

4.1. Un'altra collocazione di una parte profonda della scena si scopre ben presto nello svolgersi del primo capitolo (« l'altra [campana] della chiesa madre, più lontano », p. 11, quasi a delineare prospetticamente lo spazio), nella stessa frase in cui si scopre — direi, « finalmente » — che la scena è costituita dalla « piazzetta »: « quella [campana] di Sant'Agata che parve addirittura cascare sul capo degli abitanti della piazzetta » (p. 3, r. 15-7). E una sorta di rivelazione metatestuale — se non una confessione metateatrale dell'autore — può scorgersi in séguito, « una cosa da far rizzare i capelli in testa, chi avesse visto da lontano » (p. 4, rr. 26-7), con l'avverbio « lontano » ripetuto per la terza volta, per collocare lo spettatore alla debita distanza dalla scena. Questi, pertanto, può sentire i suoni provenire da punti particolari di quella: anzi, leggendo « si udiva chiamare in fondo alla piazzetta » (ib., r. 28-9) ci si può immaginare che la scena iniziale abbracci, appunto, tutta la piazza, lasciando ampio spazio al centro per l'affluire dei personaggi (e delle comparse): altrimenti « in fondo » non avrebbe senso alcuno e sarebbe inspiegabile perché la stessa locuzione ritorni poco dopo, in « quel bussare insi-

stente al portone in fondo alla piazzetta di Sant'Agata » (ib., r. 34-5), ove la piazzetta, dopo essersi scoperta, prende anche nome e ci mostra, nella sua parte più lontana dallo spettatore, il cadente palazzo dei Trao, di cui era, appunto, il portone quello a cui si bussava con insistenza.

4.2. A questo punto, compiuto il chiarimento denominatorio, ecco l'azione: ma neppure essa è diretta — è ancora soltanto percepita: « Dal palazzo dei Trao ... si vedevano salire ... globi di fumo denso ». Il fumo, insomma, non saliva dalla cucina andata in fiamme in quella notte di tregenda in cui è *in nuce* tutta la tragedia successiva, ma « si vedeva salire », e per di più in un momento del giorno che era frequente nella scenografia di allora, nella commedia come nel melodramma (per ovvia eredità della tragedia classica), cioè « nell'alba che cominciava a schiarire »: all'alba, tanto per citare due melodrammi dell'epoca, cominciano la *Cavalleria rusticana* (e Turiddu canta dietro le scene la sua serenata notturna a Lola) e il terzo atto della *Tosca* di Puccini (e, più tardi, della *Turandot*).

Il procedimento teatrale si rivela, sùbito dopo, nella descrizione del « riverbero rossastro » del fuoco — come vedremo, il fuoco si percepisce solo indirettamente — « che accendeva le facce ansiose dei vicini raccolti dinanzi al portone ... col naso in aria » (ib., r. 40-2), cioè delle comparse che popolano la scena (cfr. p. 16, r. 174 « La gente in piazza, fitta come le mosche »: ma personaggi e comparse sono anche gli spettatori, nel campo lungo che dall'immaginaria platea — ove è l'immancabile narratore — si estende sino alla « piazzetta » ed alla scena), e nell'uso di verbi di percezione (« si udì sbatacchiare una finestra » e, poco oltre, « si udì la voce rauca del tisico che strillava anch'esso ») e soprattutto del taumaturgico « apparire » che troviamo sia qui (« dietro alla faccia stralunata di don Ferdinando apparve allora alla finestra il berretto da notte sudicio e i capelli grigi svolazzanti di don Diego », ove si noti la mancanza di accordo col secondo soggetto) sia all'entrata di Bianca, che forse è opportuno ripetere, « Allora si aprì l'uscio all'improvviso, e apparve donna Bianca » (p. 11, r. 188). Ma di questo apice di tutta la drammatica e convulsa scena iniziale avremo modo di discutere ancora (v. 4.3.1.).

4.3. Dopo che si è visto — illuminato dalle luci che, signi-

ficando l'avanzare del giorno, scoprono i particolari della scena — il portone, e questo è stato aperto, quasi con una carrellata si passa attraverso di esso nel cortile del palazzo (« spingendo, ... facendo leva al portone, riuscirono a penetrare nel cortile »), dal quale « non si vedeva ancora il fuoco » (p. 5, r. 71) — come ad assicurare lo spettatore che lo spostamento della scena lo tiene ancora lontano da quel fuoco che, invero, direttamente non si vede mai, ma di cui si percepiscono, come si è visto, il fumo ed i probabili effetti. Del resto, solo andando avanti nella narrazione si apprende, questa volta da una comparsa (« si udì una voce dal vicoletto »), che « è lassù » (un altro deittico orientativo, ma questa volta in un discorso diretto e pertanto accettabile, mentre non lo è altrettanto se non, ancora, in relazione alla scena il « lì dirimpetto », cioè il « tetto della sua casa » da dove Mastro Nunzio — presentato come « il padre di don Gesualdo » —, « arrampicatosi su di una scala a piuoli, faceva dei gesti in aria », p. 9, r. 148-9) [13], « in cucina ». E di questa precisazione il lettore attuale non deve sorprendersi, solo che pensi che, un tempo, le cucine erano nella parte alta dei palazzi, dove stavano i servitori. I danni del fuoco erano, quindi, più ridotti di quelli provocati, invece, da un incendio sviluppatosi ai piani bassi.

Dal cortile, però, si vede la scala che portava al « piano nobile » e che appare allo spettatore dal basso: certo è « in cima alla scala », all'improvviso appare scenograficamente don Ferdinando, con i connotati che, come vedremo, lo caratterizzano nella miseria (« infagottato in una vecchia palandrana »: si ricordi che siamo in primavera, al tempo in cui fioriscono i mandorli), nella trascuratezza che ne deriva (« la barba lunga di otto giorni ») e nella demenza (« gli occhi grigiastri e stralunati, che sembravano quelli di un pazzo », p. 13, r. 85-6, ove anche il colore, se non la sua mancanza, concorre alla raffigurazione).

La scena si sposta ancora e segue Mastro-don Gesualdo, che era entrato in azione poco prima, con una frase che ne mette immediatamente in risalto il senso pratico, « Brucia il palazzo, capite? » (ovvio rimprovero a chi perdeva tempo pensando ai ladri, affatto im-

[13] « Dirimpetto » non preceduto da « lì », ricorre alle pp. 13, rr. 228-9 (« I Marangone stavano a vedere dalla terrazza al di sopra dei tetti, dirimpetto », ove si noti la virgola che, come in passi analoghi, isola il deittico), 223, r. 39, 227 r. 159 e 225 r. 107 (risp. « nel », « dal palco » e « nei palchi dirimpetto »).

probabili nel miserando palazzo dei Trao) « Ci ho accanto la mia casa » e, nel conclusivo « perdio! » (p. 5, r. 61), il modo di parlare ricco di improperi. Si osservi prima la frase, poi la presentazione del personaggio che l'aveva pronunciata, « si mise a vociare Mastro-don Gesualdo Motta », qui per l'unica volta nel romanzo chiamato con l'intero suo nome, con un procedimento appellativo che risale quanto meno alla tragedia classica, ove i personaggi sono indicati la prima volta che appaiono col vocativo del loro nome da parte di chi dialoga con loro.

4.3.1. La scena, poi, si sposta, seguendo don Gesualdo, oltre la scala all'interno della casa, in una carrellata attraverso le stanze, e, al termine della fuga, giunge alla porta di quella di Bianca, dinanzi alla quale — per ora chiusa — don Diego la chiamava e dietro dalla quale — ancora da parte degli spettatori che solo vedono quella porta chiusa — « udivasi un tramestìo ». Al culmine della tensione, dopo che Nanni l'Orbo ebbe gridato di nuovo « Eccolo! eccolo! », ovviamente riferendosi al presunto ladro, « si udì » — ancora una volta questo verbo! — « lo scoppio del pistolone del Pelagatti, come una cannonata ». A quel punto, come già si sa, « si aprì l'uscio all'improvviso, e apparve donna Bianca » (p. 11, r. 188). La sua entrata, dopo il trambusto generale ed il conclusivo colpo di pistola — che deve atterrire gli spettatori non meno di quanto avesse atterrito i personaggi — è un ovvio tratto scenico, quasi di immagine colpita da un fascio di luce che la illumini « discinta, pallida come una morta » (si ricordi che, nella vicenda, era appena passata l'alba), a rinnovare in sé — e, come dirà poi il romanzo, nella figlia — il peccato originale che dà nome alla famiglia nel motto « *Virtutem a sanguine traho* » (cfr. p. 133, r. 508-9).

La scena, sostanzialmente, conclude qui il suo spostarsi ed il suo progressivo penetrare in se stessa, anche perché dell'evento non c'è spiegazione ma la sua cognizione procede solo per allusioni, indirettamente: « Quello che accadde, poi, dietro quell'uscio che don Diego aveva chiuso di nuovo » (ad escludere lo spettatore dall'immediata cognizione, che sarà rinviata, ma in modo ancora allusivo, al capitolo successivo) « nessuno le seppe mai »: il lettore, quindi, deve immaginarselo, perché il metodo veristico, che trova nel teatro la sua più diretta e convincente rappresentazione, ha una tecnica espo-

sitiva fenomenica che lascia cogliere indirettamente, al di là degli insiemi dei fenomeni stessi, la spiegazione razionale del fatto, la quale, in estrema analisi, è meno importante, in quanto astratta, della percezione diretta dei fenomeni, ovviamente per chi, come il Verga, voglia anzitutto rappresentare quelli, riproducendo il comportamento abituale dell'uomo di fronte ai fatti della vita.

Certo è che, essendo teatro e non narrazione, il testo può arrivare solo fino a quella soglia: « Si udì » — un'altra ripetizione del verbo — « soltanto la voce di lui, una voce piena di angoscia, che balbettava: — Voi? ... Voi qui?... — ». Il pubblico, è chiaro, può soltanto udire le voci che provengono da dietro la porta — di quella porta che deve destare la sua curiosità e la sua fantasia —; e la caratterizzazione « una voce piena d'angoscia, che balbettava » è in sostanza una didascalia per l'attore che recita la parte di don Diego.

D'altronde anche nel resto del capitolo la stanza di Bianca si vede appena. Se a p. 12 don Diego si affaccia alla porta, a p. 13 si legge che « non bastavano in quattro a trattenerla nel lettuccio » — e si induce che almeno quattro persone erano entrate nella stanza, dalla quale don Diego « cercava di ricacciare indietro tutta quella gente ». Ma il divieto di passare quella soglia è inesorabile: il Verga finisce col farla presidiare dal Capitano che « faceva piovere legnate... sui vicini che s'affollavano all'uscio curiosi » (p. 13), immancabili e — mi si permetta — inutili allo sviluppo della vicenda come tanti cori di melodrammi.

Anche nel capoverso successivo la porta rimane chiusa, e da essa don Diego « sporgeva il capo », quindi senza aprirla né permettere di vedere la stanza. E del medico, il dottor Tavuso, si legge che « giunse in fretta ... ed entrò nella camera dell'inferma » e che « poco dopo tornò ad uscire » — con un'espressione quasi sibillina se presa alla lettera ma che rende palese l'intenzione profonda di una teatralità che richiede al personaggio di ' ritornare ', cioè di presentarsi di nuovo sulla scena, dalla quale uscendo per entrare nella stanza di Bianca, si era sottratto alla vista dello spettatore. Il « tornò ad uscire », quindi, è una sorta di *lapsus* metateatrale dell'autore.

Alla fine del capitolo la scena si sposta di nuovo sulla piazzetta, seguendo il canonico Lupi che « attraverso il cortile », « si voltò indietro verso la casa smantellata, e ... poi, dinanzi al portone, conchiuse » pronunciando una battuta che, proprio in quanto preceduta

dal verbo « conchiudere » costituisce l'*explicit* del capitolo (o dell'atto) e che può intendersi come una sorta di monologo o di morale: « — Avete udito [Ma chi ne è il soggetto? Difficilmente la Cirmena, che l'autore ha lasciato nell'anticamera di Bianca. Probabilmente, quindi, il pubblico.] il dottor Tavuso? Possiamo parlare perché siamo tutti amici intimi e parenti [In effetti il canonico Lupi non risulta parente di nessuno, e amico, in caso, si rivela dei soli potenti] ... A certa età le ragazze bisogna maritarle! » (p. 17, rr. 353-4).

4.4. Su questa battuta, per così dire, cala la tela. Ma è opportuno aggiungere che altri 13 capitoli del romanzo terminano con una battuta, per lo più di tipo monologico. Ciò avviene, infatti, nella prima parte, ai capitoli 1, 2, 4, 5, e 7; nella seconda, ai capitoli 1, 3 e 5; nella terza, ai capitoli 1 e 2; nella quarta, ai capitoli 1, 2, 3 e 5. Tuttavia a questo elenco si possono aggiungere, per la prima parte, i capitoli 3 e 5. Infatti il cap. 3 è sostanzialmente chiuso dalle parole di don Gesualdo, « La notte porta consiglio, canonico mio », riprese *kat'antiphrasin* dal commento dell'autore che le ripete in tono amaramente ironico, « La notte porta consiglio », per svilupparle nell'immagine della « notte scura e desolata » di Bianca « nella cameretta misera », « La notte che si portava via gli ultimi rumori della festa, l'ultima luce, l'ultima speranza... », non senza ulteriori echi leopardiani (p. 67). La fine del capitolo 6 è una sorta di breve didascalia (p. 136) all'ultima battuta di don Diego. Nella seconda parte il cap. 2 si conclude con un grido, « Ma Bianca mise un grido straziante, un grido che fece rimanere lo zio a bocca aperta... » — e l'incapacità di parlare che prende il personaggio è ulteriore tratto di scrittura teatrale. Nel cap. 4 una battuta di don Gesualdo è seguìta da una morale dell'autore, « Dice bene il proverbio che la donna è causa di tutti i mali! Commediante poi! » (p. 141, r. 572-3). Nella terza parte, al capitolo 3, dopo che don Gesualdo « gridò ... uscendo finalmente fuori dai gangheri » — dove non sottovaluterei l'avverbio « finalmente » che può anche alludere alla prossima fine del capitolo —, c'è la didascalia « E se ne andò infuriato », uscendo così di scena. Il cap. 4 della terza parte termina con la lettera di Isabella a Corradino, che può intendersi anche scritta ad alta voce dalla ragazza (p. 362, r. 554 ss.): certo è che la introduce un ambiguo « La lettera diceva » (ib., r. 552). Pertanto solo il capi-

tolo 4 della quarta parte (p. 452) sembra sottrarsi a questo schema compositivo che, come è chiaro, investe la quasi totalità del romanzo.

4.5. Se il primo capitolo del libro si presta, come si è visto, ad essere interpretato come l'utilizzazione in forma narrativa di un metatesto teatrale, che ovviamente affiora in più di un momento del testo superficiale, lo stesso può dirsi, anche se in maniera meno evidente e persuasiva, di altri capitoli, tra i quali ricorderò in particolare il sesto della prima parte, perché se altri — come ad es. il quarto della seconda parte, che si svolge nel teatro del paese e permette pertanto di ricorrere all'artificio del teatro nel teatro — non si sottraggono a questa interpretazione, mi sembra che questo lo rappresenti in modo più originale. È infatti imperniato sull'azione di un personaggio, don Luca, seguìto dall'autore in tutto il corso del capitolo. Don Luca è il protagonista della prima scena — quella della confessione di Bianca, a proposito della quale mi permetto di ricordare ancora il fascio di luce solare « in alto » (p. 115, r. 14) —, della seconda — quando va a trovare don Gesualdo dopo il lungo colloquio con Bianca — ed introduce la terza (e ultima, come per lo più nella commedia di allora), in quanto ritorna in paese dopo l'abboccamento con don Gesualdo e manda la moglie a parlare ancora con Bianca, che dà alla moglie un po' di fave come don Gesualdo aveva dato a don Luca un agnello ed una forma di formaggio. Le undici pagine del capitolo — tante nell'edizione utilizzata — contengono 75 battute (in effetti, facilmente aumentabili di alcune) e, pur nella varietà dei luoghi, rispettano l'unità di tempo e di azione, collegata alla vicenda del personaggio oltre che costituita in qualche misura dal ripetersi delle emozioni che si manifestano sul viso di Bianca, che nel capitolo arrossisce cinque volte (p. 119, r. 115-5 « rossa come se avesse avuto sul viso tutto il riflesso della cortina che velava l'altare del Crocifisso »; p. 111, r. 215-8 « con una fiamma improvvisa che parve batterle in viso la portiera sollevata in quel momento da qualcuno che entrava in chiesa »; p. 112, r. 235 « si fece di fuoco »; p. 129, r. 384 « divenne di brace in viso »; p. 117, r. 428 « con una vampa improvvisa sulle guance »), mentre è « pallidissima » quando acconsente a sposare don Gesualdo (p. 132, r. 474). D'altronde il rossore di Bianca è condiviso dal fratello-padre don Diego, al quale « era passata un'altra fiamma sul volto » e « era

rimasto sulle guance incavate e sparse di peli grigi un calore [? o ' colore ' come nell'ediz. Perroni?] di fiamma » (p. 130, rr. 429 e 417-8).

4.6. Un chiaro sintomo di questa scrittura teatrale è dato, come è implicito da alcuni passi riportati, da verbi di percezione sia visiva che acustica, usati ad un impersonale che può intendersi partecipativo sia nel senso che l'autore si identifichi con i personaggi che assistono alla vicenda, sia, senza differenza invero sostanziale, che l'identificazione sia tra l'autore e i lettori-spettatori per i quali la lettura è una forma di partecipazione mediata dal narratore in quanto il testo è, appunto, una rappresentazione. Ebbene, da un computo (artigianale e quindi passibile di incremento) dei vari « si udì, si udiva », « si vide, si vedeva » che ricorrono nel romanzo è risultato che di « si udì » le attestazioni sono 16 (e 4 di « si udirono »), di « si udiva, udivasi » 20 (e 4 di « si udivano »; inoltre una di « si ode » e di « s'era udito »), con una diminuzione delle attestazioni negli ultimi due capitoli del libro (ciascuno con una ricorrenza), mentre i capitoli di maggior numero di attestazioni (6, per l'esattezza) sono, ovviamente, quello iniziale ed il secondo della quarta parte, della morte di Bianca, particolarmente intenso ed agitato per la coincidenza con « la rivoluzione che s'aspettava » (p. 393, r. 159-60). Quanto alla differenza di significato tra il tipo col passato remoto e quello con l'imperfetto, è forse superfluo ricordare che concerne l'aspetto verbale: si confrontino soltanto i passi a p. 5, r. 49 « si udì la voce rauca del tisico », p. 58, r. 651 « si udì di nuovo la voce sorda di lei », p. 11, r. 184-5 « si udì lo scoppio del pistolone » con quelli alle pp. 173, r. 301 « si udivano ... delle voci », 85, r. 437-8 « udivasi lo stormire delle messi », 211, r. 551-2 « udivasi il signor Pallante che russava ».

4.6.1. Meno frequenti delle attestazioni precedenti, quelle di « si vide, si vedeva » costituiscono tuttavia anch'esse un tipo che affiora soprattutto nella prima e nella seconda parte. Al passato remoto ne sono 6 le ricorrenze (di cui una al plurale, « si videro »), 13 all'imperfetto (di cui 7 al plurale, « si vedevano », oltre ad una di « non poteva vedersi » sulla quale tornerò) ed una al trapassato, « s'erano viste ». Il tipo « si vedeva » (che significa anche « si com-

prendeva », ad es. in « si vedeva... ch'era turbato » p. 313, r. 374-5, e « si vedeva ch'era finito », p. 394, r. 190, diversamente da « si vide » che ha solo significato percettivo) indica anch'esso — invero anche come « si vide » — partecipazione all'evento o presenza alla sua rappresentazione: lo rivela bene il passo a p. 113, ove Bianca appare a don Gesualdo « sul terrazzo che non poteva vedersi dalla piazza ». Infatti il non poterlo vedere è in funzione di uno dei luoghi di riferimento principali dell'azione — se non il principale —, cioè la « piazzetta » come centro del paese dove la « povera gente » — quella che, durante la peste, « costretta a rimanere in paese stava a guardare atterrita », p. 292, rr. 492-4 — può costituire una parte degli spettatori di vicende tanto fenomenicamente vere quanto estranee a loro. Nei passi con « si vide, si vedeva », più forse che in quelli con « si udì, si udiva », si fa sensibile la partecipazione del narratore alle vicende che egli stesso narra, della quale altri sintomi sono avvertibili in impersonali assimilabili a questi, come « si capiva » (« uno stanzone buio dove si capiva che stava molta gente », p. 194, r. 214-5), « si sapeva » (« stradicciuole buie che non si sapeva dove mettere i piedi », p. 196, r. 256-7); « uno che faceva della notte giorno, e non si sapeva come pigliarlo », p. 480, r. 627-8) e « si seppe » (« si seppe poi da don Emanuele », p. 408, r. 14), forse « s'incontrò » (« un povero vecchio che s'incontrò », p. 48, r. 132-3) e « s'aspettava » (nel citato « la rivoluzione che s'aspettava », p. 393, r. 159-60).

L'effetto scenico, poi, è avvertibile in « si vedevano biancheggiare dei vestiti chiari nel buio della strada » (p. 150, r. 402-3), con un tratto impressionistico del quale troviamo l'analogo a p. 116, « Nell'ombra del confessionario biancheggiò una mano che faceva il segno della croce », oltre che nei passi con i verbi « apparire » e « comparire », tipici nel presentare la vicenda come un fenomeno (« apparve per un istante la cima del berretto bianco tremolante », p. 208, rr. 58-9; « Comparve una donna macilenta », p. 111, r. 218; « Don Ferdinando .... comparve ... come un fantasma », p. 127, rr. 338-40, quasi apparizione nell'apparizione; « Allorché ricomparve don Diego, parve di vedere Lazzaro risuscitato », p. 206, rr. 47-8).

4.6.2. Affini a questi passi quello in cui don Diego e don Ferdinando guardano (a loro volta spettatori!) dal balcone cosa suc-

cede nella « piazzetta », ed il secondo « stava intento a contare quante persone *si vedevano* passare attraverso quel pezzetto di strada che *intravvedevasi* laggiù » (p. 179, rr. 30-2; oltre alle forme verbali che ho evidenziato col corsivo, si noti ancora una volta il deittico « laggiù », per cui cfr. sopra, 4) e quello della camera ardente di don Diego (« In fondo, attraverso un uscio socchiuso, scorgevasi l'estremità di un lettuccio basso, e un formicolìo di ceri accesi », p. 214, rr. 292-4), ripropongono gli elementi della deissi (« in fondo »), della percezione collettiva (« scorgevasi »), l'uso di un nome collettivo in *-ìo* (per cui v. 4.7). Con un tratto tipico del teatro classico il secondo passo, in particolare, non fa apparire sulla scena il morto, ma solo intravvederlo. Altrettanto si dirà della morte di Bianca (« nella camera della moribonda », al di là di quella dove era, come personaggio, don Gesualdo, « si udì un gran trambusto, seggiole rovesciate, donne che strillavano », p. 406, r. 424-5), ma non di quelle di don Gesualdo e, prima, di suo padre (Mastro Nunzio « voltò il naso contro il muro » — per quest'atteggiamento v. oltre, 4.81.1. — « e non si mosse più », p. 321, rr. 63-4; don Gesualdo « s'irrigidì e si chetò del tutto », p. 479, rr. 598-9).

Significativi anch'essi di una partecipazione alla vicenda sembrano i casi di « si diceva » (nella forma « dicevasi » alle pp. 358, r. 446, 415, r. 199, e 421, r. 50), « si parlava » (sempre in forma negativa « non si parlava d'altro », pp. 234, r. 363, 208, r. 171 e 357, r. 445) e il peregrino « Buccinavasi persino che... » (p. 238, r. 497).

4.6.3. Pur raro, e di per sé poco significativo perché diffuso all'epoca, il « vi » etico rivolto al lettore, se visto in questa chiave può tuttavia conferire anche allo spettatore-narratore il ruolo di un ulteriore personaggio. Quando si legge « La zia Cirmena che voleva sapere ogni cosa e vi piantava in faccia quei suoi occhialoni rotondi (p. 15, r. 297-8) e « Una ragazza che vi basiva per un nulla, e v'imbrogliava la lingua e le mani » (p. 158, r. 632-3) [14] e si confrontano i due passi con il discorso diretto del servitore, « vi muore

[14] Inoltre, « una moglie che vi squagliava fra le mani, che vi faceva gelare le carezze », nel sostanziale discorso indiretto libero dello sfogo di don Gesualdo all'inizio del primo capitolo della terza parte (p. 274). Si osservi l'uso non riflessivo, ma ovviamente con tale valore, di « squagliare ».

nella battista come un principe » (p. 481, r. 634-5), si ricava l'impressione di una sorta di reificazione — o meglio di una ' presentificazione ' — che trasforma la deissi in coinvolgimento del lettore-ascoltatore.

4.7. Una costante lessicale si collega, inoltre, con l'uso del tipo « si udì, si udiva » (in misura solo minore con « si vide, si vedeva »). Si tratta di una ventina di parole che terminano in *-ìo*, tra le quali ricorrono più di una volta *vocìo*, *calpestìo* (« s'udirono delle voci, un calpestìo precipitoso... »; « si udì un fruscìo di foglie secche, dei sassi che precipitarono rimbalzando », p. 327, rr. 209-12; il passato remoto sottolinea l'immediatezza del rumore), *scampanìo*, *tintinnìo*, *fruscìo*, *mormorìo* (« Si udivano di tanto in tanto delle voci: un mormorìo confuso », p. 198, r. 301-2), *chiacchierìo*, *ronzìo*, *scalpiccìo* (« si udì uno scalpiccìo », p. 119, r. 93; ed anche « all'udire lo scalpiccìo di lui nella mota », p. 95, r. 61), *brulichìo* (in senso proprio a p. 188, r. 16-7 « Si vide la piazza piena zeppa di villani: un brulichìo di berrette bianche » — ove si noti il femminile — « un brontolìo minaccioso » — ove non si trascuri l'allitterazione col sintagma precedente; traslato a p. 301, rr. 119-20, « In quella testolina [di Isabella] nasceva un brulichìo ») e una volta *gridìo*, *tramenìo* (« si udiva un tramenìo » p. 226, r. 116), *crepitìo*, *formichìo*, *diavolìo*, *rimescolìo* (« aveva sentito la prima volta il rimescolìo di mettere nella terra i piedi del padrone », p. 366, r. 32-3), *lavorìo*. Anche se in quasi tutte le attestazioni, come in parte risulta dai passi citati, tali sostantivi in *-ìo* sono retti dai tipi suddetti, è tuttavia notevole che quelle che indicano un rumore, come *vocìo*, *gridìo*, *fruscìo* ecc., connotino un suono confuso e indistinto, anche se intenso, che giunge all'orecchio del narratore-spettatore, che finisce coll'identificarsi con una sorta di coro di spettatori, al quale perviene — ancora impressionisticamente — l'immagine del *brulichìo* delle *berrette bianche* associata con un *brontolìo minaccioso* nel giorno della (non riuscita) rivoluzione.

Certamente da ricordare — anche se in parte già accennata — è la serie di deittici — formati, quindi, da verbi di percezione, da forme in *-ìo* e da avverbi di luogo — che costellano le prime pagine del terzo capitolo della prima parte: « Allorché ricomparve don Diego, parve di vedere [si noti « vedere »] Lazzaro risuscitato ... una tosse fioca che non si udiva quasi più ... D'allora in poi s'erano viste

raramente insieme le teste canute dei due fratelli, dietro i vetri rattoppati colla carta, cercando il sole [eco foscoliana?] ... Il giorno in cui avvenne quel parapiglia ..., che le voci si udivano sin nella piazzetta di Sant'Agata [fulcro della scena] apparve per un istante ... la cima di un berretto bianco ... Ma [durante la processione] ... le finestre rimasero chiuse [come la porta di Bianca era rimasta chiusa] malgrado il vocìo della folla ... I ragazzi del vicinato ... dietro [?] quel portone che non si apriva più ... Una sera, ... i vicini ... udirono la voce di don Ferdinando chiamare il sagrestano, lì dirimpetto ... coll'orecchio teso verso la Piazza Grande, dove udivasi quel parapiglia ».

4.8. Infine, i personaggi — o meglio, le maschere. Se parlare di grottesco a proposito delle figure più ' cariche ' del romanzo è quanto meno scontato, si deve tuttavia ricordare che la qualifica di *stralunato* ricorre ben 15 volte, 6 delle quali a caratterizzare don Ferdinando, di cui si legge che ha stralunati la faccia (p. 4, r. 47) e gli occhi (pp. 6, r. 85, 37, r. 8, e 127, r. 345), e che tale era quando « guardava ... don Luca » (p. 209, r. 150; varianti lessicali a p. 135, r. 540-1 « don Ferdinando ... guardava tutti quanti ..., sbalordito » e a p. 16, r. 307-8 « Don Ferdinando sciocco, voleva accostarsi per udire lui pure ») e quando « annaspava stralunato » mentre Bianca fissava su di lui « gli occhi asciutti ed arsi » (p. 216, r. 353-4) [15]. Ma anche altri personaggi sono così descritti in taluni loro atteggiamenti: lo sono soprattutto don Diego (« s'affacciò don Diego ..., allibito, stralunato », p. 12, r. 207-8; « Andava errando per la stanza, stralunato », p. 132, r. 468) — e sin qui, si dirà, niente di inatteso — e donna Bianca (gli « occhi stralunati coi quali guardava la figliuola », p. 336, r. 461), ma in quanto anch'essa è una Trao (« Si rivoltò inferocita ... con un viso che nessuno le aveva mai visto; il

[15] « Stupefatto » è un'altra qualifica di don Ferdinando (p. 288, r. 377), passata dalla prima redazione a quella definitiva (« Guardando stupefatto attraverso gli occhiali la sorella e la nipote », p. 288 del testo; p. 267 dell'edizione 1888). Il brano, nelle due redazioni, è sostanzialmente eguale, e reca anche la frase « Egli fissò sulla ragazza quegli occhi azzurri e stralunati che fuggivano di qua e di là ». Tuttavia nella redazione iniziale è meno accennato un tratto didascalico che, mentre quella reca « balbettò la sorella che si sentiva gelare il sangue, quasi colle lagrime nella voce » (p. 267), nella redazione finale è reso più esplicito da « balbettò la sorella con un tremito nella voce » (p. 288, rr. 386-7), con una sorta di indicazione da servire all'attrice nella recitazione.

viso stralunato dei Trao », p. 278, rr. 413-5). Nei suoi occhi, d'altronde, « era un fondo di terrore vago, uno sbalordimento accorato » — anche don Ferdinando era « sbalordito », v. sopra — « l'intermittenza dolorosa della ragione annebbiata ch'era negli occhi di don Ferdinando (p. 315, r. 421-2), cioè un tratto dolorosamente ereditario della famiglia, che si manifesta, in Isabella, nella « ruga sottile fra le ciglia » (p. 330, r. 284-5), con la quale essa è descritta in altri tre passi (« colla ruga ostinata dei Trao fra le ciglia », p. 478, r. 558-9; « aveva una certa ruga fra le ciglia », p. 416, r. 69-70), uno dei quali (« essa l'aveva [scil. la follìa] sempre lì, nella ruga sempre fissa fra le ciglia ..., negli occhi grigi e ostinati dei Trao », p. 341, rr. 97-9) in certo modo raccoglie e spiega le notazioni altrove accennate. Ed anche di Isabella si legge che, guardava il padre col « viso pallido » e gli « occhi stralunati », e fece sì che « il discorso gli morì in bocca » (p. 336, r. 460).

Ma « stralunati » sono anche Ninì Rubiera (« al vederlo così stralunato, cogli occhi fissi addosso a sua cugina », p. 355, r. 299-40), il camparo (« Dal cancello s'affacciò il camparo, stralunato », p. 312, r. 358-9), Nunzio Motta (« stralunato, tremante di collera », p. 170, r. 176) e persino don Gesualdo, nell'episodio del crollo del ponte (« pallido come un morto, cogli occhi stralunati, i capelli irti sul capo, quasi colla schiuma alla bocca », p. 97, r. 118-9) e durante la rivoluzione (« asciugandosi il sudore colla manica della camicia, non diceva più nulla, stralunato », p. 428, rr. 148-9).

Lievi varianti di questa caratterizzazione si leggono a proposito di personaggi minori, quali « la vecchia » che voleva confessarsi e « levò il capo istupidito, e si fece ripetere due o tre volte la stessa cosa, testarda, imbambolata » (p. 116, rr. 38-9) e la moglie di don Luca, che aveva « un viso di chioccia istupidita dal covare » (p. 123, r. 221-2), ed ancora a proposito dei due fratelli di Bianca, quando « spinti, sbalorditi » — neppure questa qualifica è nuova per loro, come si è visto —, sono « travolti in mezzo alla folla » (p. 8, r. 140).

4.8.1. In modo semplicistico si direbbe che faccia ed occhi « stralunati » sono espressione tipica dei ' vinti ' che, nonostante le esperienze negative, non riescono a rendersi ragione dei motivi del rinnovarsi delle proprie sconfitte: di qui lo sbalordimento, l'incupimento, la « visione spaventosa in fondo alle pupille grige » di don

Diego (p. 12, r. 208-9), « la ruga ostinata fra le ciglia » di Isabella e il « santo diavolone » di don Gesualdo, a seconda dei personaggi e dello sviluppo della vicenda. Ma si tratta, in qualche modo, di un *cliché* che appiattisce personaggi pur di diverso impianto, non meno di altre due caratterizzazioni, una delle quali può apparire meccanica e ripetitiva, se non si tiene conto del valore simbolico del rifiuto, della rimozione totale, che si consegue soltanto in punto di morte. Sopra ho ricordato di sfuggita la morte di don Nunzio, ma la stessa mossa ritroviamo — e, come vedremo, Verga ne è affatto consapevole — in quella di Bianca (« col viso rivolto al muro, implacabile », p. 289, rr. 68-9) e, più volte, in quella di don Gesualdo che, ai primi accenni del male, « di nascosto, rivolto verso il muro, si mise a piangere cheto cheto » (p. 439, rr. 436-7), e poi, morente, « volse le spalle, tal quale suo padre, buon'anima » (p. 472, r. 440: si osservi la citazione del passo precedente, esplicitata dal confronto « tal quale », e rimase « taciturno, implacabile, col viso al muro », p. 474, rr. 469-70: come Bianca, si aggiunga, nonché come Padron 'Ntoni all'ospedale, nei *Malavoglia*).

4.8.2. L'altra caratterizzazione riguarda un certo sorriso che il Verga traccia sul volto di alcuni suoi personaggi, a cominciare da Santo Motta che, siccome nessuno dava retta alle sue proposte di « fabbricare di nuovo » la cucina dei Trao distrutta dall'incendio, « fissava in volto or questo ed ora quello col suo sorriso sciocco » (p. 16, r. 315-5), per continuare col canonico che « si rivolse a donna Bianca con un sorriso sciocco sul muso aguzzo di furetto color di filiggine » e « indi aggiunse con un certo risolino » (p. 119, rr. 102-4 e 113-4) che i suoi « fratelli non vorrebbero che la confessasse lui »; con il barone Mèndola, che in teatro « si voltò colla sua risata sciocca che si udiva per tutta la sala » (p. 223, r. 45-6); con la Rubiera che, per parlare a don Gesualdo « di quello scapestrato di *suo* figlio », « guardava ora la nipote ed ora suo marito cogli occhi acuti, col sorriso semplice e buono che le avevano insegnato i genitori pei negozi spinosi » (pp. 256-7, rr. 332-4); ma soprattutto con don Gesualdo che, all'asta delle terre comunali, « si ostinava, col suo risolino sciocco, il solo a non perdere la calma in quella baraonda » (p. 175, rr. 318-9), e, alle insinuazioni sulla sorte negativa del denaro prestato a don Ninì, rispondeva con « quel sorriso tutto suo » (p. 241,

r. 569). Non è certamente chiaro sino a qual punto il Verga, con questa espressione, alludesse sempre allo stesso atteggiamento, né, sebbene il possessivo « suo » sia riferito ora a Santo Motta, ora al barone Mèndola, ora a don Gesualdo, è immediatamente accettabile l'ipotesi che all'identità dell'espressione corrispondesse, nelle intenzioni dell'autore, una varietà di referenti. Si parlerà, perciò, di un *cliché* non tanto del personaggio quanto assegnato dall'autore all'ideale attore che volta per volta lo interpretava e che avrebbe dovuto interpretarlo, per esprimere un atteggiamento diplomatico, o almeno il corrispondente tentativo [16], così come si realizza in un ambiente sociale, giudicato e presentato come modesto dall'autore.

Se complessivamente quel « sorriso » sembra indicare la condizione di chi non sa — e talvolta non vuole — trovare le parole o di chi cerca o spera di renderle così più efficaci, in un contatto sociale spesso difficile a causa dell'ottusità di alcuni e l'incomprensione reciproca, da cui era caratterizzata quella società, alcune, pur frammentarie, descrizioni rappresentano di tale società il discutibile gusto, in quadretti ironici, definibili quasi ' Stampe dell'ottocento ' *ante-litteram*. Si ricordi soprattutto la descrizione di donna Giuseppina che, nella casa di don Gesualdo, mentre è in corso una discussione sull'affitto delle terre, « si era alzata per osservare al buio le galanterie disposte in bell'ordine sui mobili: il servizio da caffè, i fiori di carta sotto le campane di cristallo, l'orologio che segnava sempre la stessa ora » (p. 380, rr. 393-6), e quella della « macchia d'unto dietro la seggiola su cui appisolavasi dopo pranzo » (p. 431, rr. 216-7). Personaggio da ' stampa del settecento ' risulta invece lo spiantato marchese Limòli « con la faccia e la parrucca del secolo scorso » (p. 39): l'ironia grottesca del Verga non risparmia, quindi, neppure un personaggio come questo, descritto peraltro in tono fondamentalmente positivo nel suo (invero forzato) disinteresse e nel suo equilibrio di sopravvissuto.

[16] Per il sorriso di don Gesualdo cfr. ancora: « Don Gesualdo, malgrado il malumore che aveva in corpo, mosse la bocca ad un riso, come a dire che non si fidava di nessuno » (p. 376, rr. 313-4); « drizzò le orecchie, mettendo da parte un momento i suoi guai. Indi abbozzò un sorriso svogliato » (p. 378, rr. 355-5). Per un altro atteggiamento tra il diplomatico ed il sornione, cfr. « don Gesualdo cavò fuori la tabacchiera, fiutando un agguato » (ib.), con un ardito zeugma che si fonda sul doppio senso di « fiutare » (sicil., « il tabacco » e « un agguato »).

5. Un'ultima considerazione riguarderà la forma sintattica anacolutica e sospesa, il cui scopo sembra quello di trasformare la centralità soggettiva della narrazione nell'oggettività della descrizione, che coglie i fenomeni nel loro immediato e confuso presentarsi all'occhio ed all'orecchio del narratore-spettatore. Tra i molti esempi di questa procedura ricorderò solo un periodo alla pag. 5, rr. 62-8, « Gli altri ... riuscirono a penetrare nel cortile ...; compare Cosimo colla scure da far legna; don Luca il sagrestano [presentazione del personaggio che, diversamente dal precedente, ritorna nel romanzo] che voleva dar di mano alle campane un'altra volta ...; Pelagatti così com'era corso, al primo allarme » e brevi frasi a p. 4, rr. 23-30, « Le donne mettevano il lume alla finestra: tutto il paese sulla collina, che formicolava di lumi ... e uno che bussava al portone con un sasso ». In questi passi la forma interrotta e convulsa della sintassi serve a spostare veristicamente la narrazione dal soggetto che la compie all'oggetto non più narrato ma rappresentato e proposto come tale al lettore nella sua autonomia veridica. È come se l'onda narrativa si spezzasse in brevi, singoli rivoli che si impennano quasi contro corrente, proponendosi come dati reali, grazie ai procedimenti nominalizzanti, e così quasi assalendo il lettore, allo stesso modo con cui il teatro, col suo impressionismo e la sua autonomia referenziale, sembra rappresentare la più immediata e ' vera ' forma espositiva di cui avvalersi perché la vicenda sia davvero intesa come ' udita ' e ' vista ' dal pubblico, simboleggiato nel ' coro ' formato per lo più dalla folla della piazzetta — coro variamente numeroso ma difficilmente assente — e realizzato, ad es., nella scena finale dai servitori del palazzo di Isabella (« Degli altri domestici s'erano affacciati intanto, e vollero andare a vedere. Di lì a un po' la camera del morto si riempì di gente in manica di camicia e colla pipa in bocca. La guardarobiera vedendo tutti quegli uomini dalla finestra dirimpetto venne anche lei a far capolino nella stanza accanto », p. 480, rr. 615-9; « Così, nel crocchio, [don Leopoldo] narrava le noie che gli aveva dato quel cristiano [cioè, don Gesualdo morente] », p. 480, rr. 626-7). E che si tratti davvero di una scena, in certo senso complementare a quella iniziale del libro dove, invece, la gente è tenuta lontana dalla camera di Isabella, dimostrano elementi ormai consueti — il deittico « dirimpetto », i verbi di percezione, il discorso indiretto libero, avvertibile in « quel cristiano » che riporta

le parole di don Leopoldo — che descrivono un cortile ed una camera, facendo da corrispettivo, pur nella differenza delle condizioni economiche, al cortile del palazzo dei Trao e, lì, nella camera di Bianca. Procedimento teatrale è, anche qui, l'affollarsi della scena, che — analogamente a quella iniziale — si svolge all'alba.

5.1. Deissi, percezione al livello deontologico, anacoluto e struttura elencatoria del periodo al livello formale, sono pertanto aspetti complementari di una scrittura che definirei ' pragmatica del reale ', la cui concezione è forse la più complessa e, insieme, coerente nel suo profondo tra quelle che troviamo nelle opere del Verga. Da questa scrittura, ricca — come si è visto — di tratti procedurali teatrali, anche per la paradigmaticità implicita in una concezione fenomenico-simbolica del teatro stesso, sono caratterizzate le pagine del romanzo in cui sono raffigurate (più che narrate) le vicende dei personaggi che più ne rappresentano e simboleggiano il momento socio-economico [17]. Da una diversa scrittura — come ho detto, di tipo lirico e, a volte, lirico-patetico — sono invece caratterizzate, per una consapevole scelta della direzione della visuale dall'esterno all'interno, le pagine che narrano, in un fluire sintagmatico di immagini, le vicende di Isabella e, in parte, di Bianca ed anche di Diodata: ma che non si possa parlare di personaggi femminili opposti *in toto* a quelli maschili, dimostrano facilmente le figure della baronessa Rubiera, dell'attrice e delle figure minori di donne che popolano le scene d'insieme. Isabella, Bianca e Diodata — ma soprattutto la prima — costituiscono personaggi particolari, se non ' contro-personaggi ' nell'insieme della concezione teatrale dell'opera, per i quali il Verga rinuncia ovviamente alla tecnica espositiva più frequente nel romanzo: persino i loro ' paredri ' don Ninì e Corradino, sono visti prevalentemente *a parte subiecti*, come cioè li sentono Bianca ed Isabella, tanto più che, quando don Ninì riappare sulla scena, grasso, imbolsito,

[17] « Lo stile, il colore, il disegno, tutte le proporzioni del quadro devono modificarsi gradatamente in questa scala ascendente, e avere ad ogni fermata un carattere proprio. Questa è l'idea che mi investe e mi tormenta e che vorrei riuscire ad incarnare », scriveva il Verga nella lettera al Treves del 19 luglio 1880 (op. cit., p. 886), mentre in quella al Capuana del 25 febbraio 1881 (op. cit., p. 892) lo informava che « ora lavorerò a *Mastro don Gesualdo* di cui il disegno mi piace assai sinora ». Anche la lunga elaborazione del romanzo ne può spiegare la profonda complessità ed il superamento, invero di per sé difficile, delle contraddizioni, ancora palesi nella prima redazione.

pieno di debiti, di figli e di amanti, la sua figura è veramente squallida — e, direi necessariamente, è rappresentata *a parte obiecti*, con la predominante tecnica paradigmatica teatrale [18].

Così il Verga concilia il riaffiorare dell'empito soggettivo e centrifugo col proporsi alla sua fantasia di oggettive, insistenti assunzioni centripete, e quindi il lirismo tardo-romantico (presente soprattutto nell'episodio di Isabella — anche se in misura meno intensa che nella redazione 1888 del romanzo [19] —, perché soltanto in quella forma avrebbe potuto consistere la sua verità di personaggio) con un verismo definibile anche pre-materialistico, in quanto accetta ed afferma la priorità delle esigenze economiche, intese ancora come entità esterne (e quindi non ancora di valori economici) sulle intime esigenze ed aspirazioni morali e vitali in genere, sino a decidere, da un lato, della *forma mentis* e dei matrimoni delle due protagoniste e, dall'altro, del parallelo costituirsi di nuovi rapporti e tipi di interessi fra i maggiorenti, appoggiati nel conseguimento dei loro scopi dalla condiscendenza del clero locale. L'oggettività — e, in certa misura, l'alienità propria del momento socio-economico prospettato nel romanzo — trova tuttavia la sua espressione più congrua e diffusa in una forma teatrale, ove la trama della vicenda sembra condotta da forze superiori ed i personaggi (o volta per volta, singoli personaggi) si stagliano contro il coro (e con ciò viene abbandonata e dissolta la coralità dei *Malavoglia*), come se, comunicando con quello, e col pubblico con cui il coro si fonde, potessero rendersi ragione del

[18] L'ultima volta che appare nel romanzo, nella « semioscurità » del salotto ove « la serva aveva portato un lumicino », don Ninì « sembrava addirittura enorme, infagottato nel cappotto, con la sciarpa di lana sino alle orecchie, una zazzera sulla nuca che non tagliava sino a maggio » (p. 375, r.271-3), « girando il cappellaccio fra le mani, con quella sciarpa sino al naso che gli dava un aspetto minaccioso » (p. 376, rr. 286-7) — o, per dirla da spettatori-lettori, grottesco.

[19] Si confronti il passo citato nella conclusione di 2.1. con quello corrispondente (pur in modo approssimativo) della redazione iniziale, « La poveretta scossa da quelle prediche, sbigottita da quelle predizioni, combattuta da quei rimproveri, scoraggiata dall'isolamento, vinta dalle privazioni, senza forza, senza volontà, senza speranza » — ove si osserverà la climax retorica, che si avvale anche di schemi tripartiti — « infine singhiozzando a capo chino, andò accompagnata dallo zio a buttarsi fra le braccia dei suoi » (op. cit., p. 294). Di questo passo si può cogliere la differenza sia di contenuto (più sentimentale nella redazione iniziale) che di forma (più icastica ed immediata nella redazione finale) tra le due redazioni. Non si deve infatti dimenticare che mèta principale del Verga era l'immediatezza visuale, fenomenica della struttura espressiva (più che linguistica, invero, anche se inevitabilmente anche linguistica) del romanzo.

ritmo spesso confuso degli eventi e del suo prevalere su una visione ponderata della costruzione del futuro. Invece il coro-pubblico stesso è fornito, nel romanzo, più di una memoria recettiva — immagini e suoni si allineano nella sua consapevolezza della vicenda, come dimostrano i numerosi « si vedeva, si udiva » e altri impersonali affini — che di capacità razionali che permettano di spiegare o di giustificare l'andamento delle cose: in nome della « perfetta impersonalità dell'opera d'arte » cui il Verga si riferiva nella lettera al Capuana del 29 maggio 1881 [20], anche per il pubblico-coro le forze superiori cui sopra ho accennato hanno le dimensioni caotiche di una necessità imperscrutabile, le cui ragioni più prossime appaiono tuttavia quelle — ancora invero rozzamente materiali — delle esigenze economiche. Tuttavia il narratore, valendosi del suo tramite, può rappresentare i tic più propri di una irrazionalità — o almeno di ciò che sarebbe apparso irrazionale agli spettatori — che investe i personaggi o direttamente (e di qui il grottesco, di cui espressione più forte è giudicabile don Ferdinando) o in momenti di particolare, intensa esasperazione. In sostanza chi giudica ' stralunato ' un certo sguardo o un certo affannarsi, chi coglie sul volto di alcuni personaggi un sorriso stereotipo ed assurdo come quello delle statue greche arcaiche [21], deve essere, secondo il Verga, il coro-pubblico (e in estrema analisi, lo spettatore-lettore) che non sa giustificare se non con una etichetta di irrazionalità quegli sguardi, quegli affanni, quei sorrisi, i quali veristicamente ' appaiono ' così perché, per dire cosa effettivamente siano le realtà da cui procedono, sarebbe necessario andare oltre il vero, al di là del fenomeno. Ma Verga, è chiaro, non è Manzoni, e l'ironia che a volte è percepibile nel romanzo [22], non è quella

[20] Cfr. op. cit., p. 897. Il Verga vi si riferiva anche alla concezione della forma dell'arte narrativa, esposta nell'*Amante di Gramigna.*

[21] Bene lo definisce R. Calasso (*Le nozze di Cadmo e Armonia*, Milano 1988, p. 123) quando descrive « l'eroe omerico » — la cui « follia è quella panica » — con « gli angoli della bocca che si sollevano in un sorriso senza ragione ».

[22] Non sono passati alla redazione finale del romanzo gli accenni all'ironia di don Gesualdo su se stesso — durante la formazione di Isabella, quando « Lui, il padrone, la mente e il braccio di tutto il vasto movimento che avevano preso adesso i suoi affari, la bestia da soma, come soleva chiamarsi da sé con ironia amara, era un estraneo in casa sua » (op. cit., pp. 264) — né quelli ai suoi occhi, « i quali sembravano ironici ed erano tristi » (op. cit., p. 266), o al suo « senso di tristezza che sembrava sarcastica » (p. 270). Alla redazione finale non è giunta neppure la precedente frase di don Gesualdo, in cui proponeva alla moglie, da un lato, di indurre don Ferdinando a « perdonarmi infine il torto che ho fatto alla sua casa » — ovvia-

di tipo ariostesco — dell'autore, cioè — ma è la reazione dell'elemento intermedio e pur fittizio costituito dal coro-pubblico di fronte al sorprendente accadere di un fatto rappresentato — come quando, in teatro, il pubblico commenta ridendo e sorridendo.

A queste conclusioni di carattere interpretativo tende una critica linguistica che, investendo dal profondo la forma espressiva del romanzo, può almeno suscitare talune argomentazioni da tenere presenti in sede non soltanto interpretativa ma anche valutativa dell'opera. A tal fine si sono citati frasi e passi del romanzo nei quali ora il Verga raggiunge una icasticità ed una intensità notevoli del significante — ciò cui il Verga sembra riferirsi parlando della ' cura ' che aveva impiegato nel « dissimulare quasi il dramma sotto gli avvenimenti più umani » [23] — ora invece la validità del significante è minacciata dagli eccessi sia di lirismo che di grottesco. Ma è opportuno concludere sottolineando che in una lettura ' integrale ' del romanzo, quale può dare specialmente un'attenta analisi linguistica, si deve saper valutare, per ricomporlo volta per volta, il distacco che vi si coglie tra il piano del significato e quello del significante, pur senza dimenticare l'avvertimento del Verga che « nessuno ... potrà mai rendere così netta e vigorosa la sua idea come gli è venuta » [24].

mente, perché l'aveva sposata — e, dall'altro, di « perdonare » a sua volta « a mio padre d'essere quello che son nato anch'io » (p. 269). La scena, che si conclude pateticamente con don Gesualdo che « sentì inumidirsi gli occhi da una commozione dolce e malinconica », è stata fortemente rimaneggiata. Egualmente escluse ne sono le osservazioni su un tema che, in effetti, non riguarda soltanto don Gesualdo, cioè quello del suo essere « come un estraneo in casa sua », ripreso nella notazione che, a Mangalavite, « marito e moglie sembravano più estranei l'uno all'altro, e più lontani in quell'isolamento » (p. 273). L'alienità come mancata — o impossibile — realizzazione di se stessi è, infatti, tema centrale del romanzo — e condanna dei « vinti » —, ma solo nei frammenti « soppressi o rimaneggiati » viene enuncitata in maniera così esplicita. Nella redazione finale ciò deve capirsi dalla fenomenicità della vicenda: è sintomo di impostazione « teatrale » che presenta le cose così come accadono, senza che si senta il bisogno di cercarne o addurne motivazioni (secondo quello che sembra accadere nella realtà della vita), anche questo taglio della descrizione dei turbamenti psicologici di don Gesualdo, come pure quella del mutarsi del carattere di Bianca.

[23] Cfr. la lettera al Capuana del 25 febbraio 1881 (op. cit., p. 891).

[24] A questa convinzione teorica il Verga avrebbe aggiunto più tardi (nella lettera alla traduttrice francese del *Mastro-don Gesualdo*, del 30 giugno 1899) che il romanzo « è, lo riconosco, di una difficoltà enorme a rendere in un'altra lingua col colore e la fisionomia propria. Però in questo, solo in questo sta il qualsiasi merito del romanzo e la sua ragione di essere come opera d'arte... Ma troppo io sentivo *necessaria* questa forma e questo metodo alla mia opera d'arte per rinunciarvi, anche a costo di rinunciare a un maggior numero di lettori » (op. cit., p. 925).