

MARIA TERESA PULEIO

« LE STORIE DEL CASTELLO DI TREZZA »,  
NOVELLA FANTASTICA?

« Abyssus abyssum vocat »  
(Salmo XLII, 8)

*Le storie del castello di Trezza* — « una novella sempre mal trattata, dal suo stesso autore e dai critici »<sup>1</sup> — è un'opera composita, nella quale confluiscono numerose letture, remote e coeve, suggestioni ed istanze interiori contraddittorie. Le leggende del castello costituivano già la materia di diverse opere di autori siciliani che il Verga conosceva bene<sup>2</sup>; non bisogna però dimenticare le influenze della letteratura d'oltralpe e di quella del filone fantastico che lo scrittore leggeva in quegli anni, oltre a quelle dell'ambiente milanese — in particolare quello degli scapigliati — che egli frequentava negli anni in cui apparve quest'opera.

Quando scrive la novella, una delle prime, lo scrittore è prosimo alla « conversione »<sup>3</sup> che gli avrebbe consentito di guardare la sua terra e la sua gente con occhi più distaccati, di raccontarle con quel linguaggio che sarà la massima espressione del suo genio. Queste pagine risentono ampiamente della prima maniera, ma vi si

<sup>1</sup> Vincenzo Consolo, nella nota a GIOVANNI VERGA, *Le storie del castello di Trezza*, Palermo, Sellerio, 1982, p. 81.

<sup>2</sup> Cfr. CARMELO MUSUMARRA, *La narrativa catanese prima di Verga*, in *Vigilia della narrativa verghiana*, Università di Catania, Facoltà di Lettere e Filosofia, 1958, pp. 64-104; Id., *Verga minore*, Pisa, Nistri-Lischi, 1965; RICCARDO SCRIVANO, *Verga tra Scapigliatura e Verismo*, in « Belfagor », 30 nov. 1965, pp. 653-663; LIA FAVA GUZZETTA, *La mano invisibile*, Rubbettino ed., 1981, pp. 23-24; GIOVANNA FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Su Manzoni e le idee romantiche in Sicilia*, nel vol. *Cultura meridionale e letteratura italiana. I modelli narrativi dell'età moderna*, Atti dell'XI Congresso Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana, Napoli, Editore Loffredo, 1982, pp. 393-403.

<sup>3</sup> Si veda, a questo proposito, GIACOMO DEBENEDETTI, *Verga narratore senza 'conversione'*, in *Verga e il Naturalismo*, Milano, Garzanti, 1975, pp. 381-426.

avverte già la ricerca di una scrittura diversa, soprattutto per quanto concerne l'organizzazione tecnica del racconto.

In quel tratto di costa che va da Aci al Castello che gli avrebbe poi fornito la materia del suo capolavoro, Giovanni Verga colloca i suoi nuovi fantasmi: con questo ritorno alla sua terra, egli si prepara ancora inconsciamente e in maniera a tratti maldestra a dar vita ai suoi grandi miti. Al di là delle innegabili difficoltà linguistiche e strutturali nelle quali egli si dibatte, avvertiamo però, in filigrana, la nuova maniera dello scrittore.

Tenteremo qui, a nostra volta, di "leggere" la leggenda e la novella cercando dapprima di localizzare alcuni dei numerosi segni che esse contengono per arrivare poi al significato.

Procedendo dal testo al contesto dell'opera verghiana e viceversa, ci è sembrato di poter individuare un macrosegno nell'organizzazione della novella, consistente in una figura che potremmo identificare con un cerchio; questa si è rivelata, alla luce dell'insieme della produzione maggiore, una struttura portante dell'« imaginaire » verghiano, depositaria del suo messaggio<sup>4</sup>.

All'interno del cerchio abbiamo rilevato un'altra figura che potremmo identificare con un triangolo: struttura portante, questa, della novella e complementare alla prima nella sua funzione esplicativa ed esemplare del messaggio. Una serie di microsegni, infine, funziona da spie ora premonitrici, ora rivelatrici della comunicazione interna dell'opera (rapporti tra personaggi) e di quella esterna (rapporti emittente-destinatario).

\* \* \*

L'autore procede per sequenze alternate di diversa lunghezza: nella novella vi sono due narratori identificabili che creano due livelli di comunicazione; una tecnica, questa, adottata spesso da Balzac, da Barbey d'Aureville, scrittori contemporanei al nostro Verga, le cui visioni della realtà presentano notevoli punti di convergenza con l'autore di cui ci occupiamo qui. N. 2, Luciano, il narratore diegetico, racconta la storia del castello in una prospettiva che consente una

<sup>4</sup> Sulla circolarità dell'opera verghiana si veda R. LUPERINI, *Sulla costruzione dei « Malavoglia »*, *Nuove ipotesi di lavoro*, in AA. VV., *Verga. L'ideologia, le strutture narrative, il « caso » critico*, Lecce, Milella, 1982.

interpretazione realistica della leggenda; un narratore anonimo (« si raccontò di nuovo a pezzi e a bocconi la storia che Luciano aveva raccontato »)<sup>5</sup> — la cui identità non interessa né al Verga né al lettore, ma rinvia piuttosto a quel sostrato popolare al quale lo scrittore avrebbe in seguito attinto largamente — racconta una seconda versione della storia, quella nella quale esistono ancora i vecchi fantasmi. Ambedue le narrazioni hanno come fulcro temporale la notte. Esse sono incorniciate da altre due, raccontate da N. 1, che segnano l'una l'inizio della passione di Matilde, l'altra la morte dei due amanti; molto più concise delle altre, esse fungono apparentemente da quadro esterno alla novella ed hanno luogo al tramonto, preludio metaforico all'amore ed alla morte.

All'interno, tra la prima e la seconda versione della storia, una rapida ma indispensabile incursione di N. 1 ci informa sull'evoluzione della vicenda, in particolare sul tradimento consumato dai due amanti e sui sospetti del signor Giordano.

L'autore si trova così a metà strada tra due "avatars": un narratore impersonale, N. 1, ed uno di tipo tradizionale, N. 2, nei quali non è improbabile che si celi lo stesso scrittore, la storia di un amore impossibile, metaforizzata nella « morte » dei due amanti: una sorta di « doppio » da esorcizzare<sup>6</sup>. Ma tutta la novella sembra simboleggiare, attraverso le versioni successive delle *Storie*, la ricerca di una nuova scrittura.

È, infatti, una sorta di « mise en abyme » — « prospective » e « retrospective », per riprendere le classificazioni di tale tecnica proposte da Lucien Dällenbach<sup>7</sup> — che si articola su piani cronologici diversi ma con personaggi e vicende dalle precise rispondenze:

<sup>5</sup> *Le storie del castello di Trezza*, in G. VERGA, *Tutte le novelle*, Milano, Mondadori, 1948, t. I, p. 112 (tutte le citazioni rinviano a questa edizione). La novella apparve per la prima volta nel 1875, nell'« Illustrazione Universale » e fu poi inserita, l'anno seguente, nel volume *Primavera ed altri racconti*. Rispetto al manoscritto, conservato nella Biblioteca Universitaria di Catania, la versione del 1875 presenta integrazioni notevoli (qualche lieve modifica di carattere linguistico, ma che non influisce minimamente sull'economia del racconto, sarà ancora apportata dall'autore), che testimoniano la particolare tecnica della composizione dello scrittore. Sui modi della produzione del testo e sulla tecnica creativa verghiana si veda il saggio di FRANCESCO BRANCIFORTI, *L'autografo dell'ultimo capitolo del « Mastro-don Gesualdo »* (1888), in « Quaderni di Filologia e letteratura siciliana », II, 1974, pp. 5-44.

<sup>6</sup> Cfr. NORBERT JONARD, *Les romans de jeunesse de Verga. Influence ou confluentes*, in « Rivista di letterature moderne e comparate », marzo, 1967, pp. 5-26.

<sup>7</sup> *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.

una storia nella storia, l'una e l'altra simili a dispetto del progredire della società verso sistemi di vita diversi, più "civili" rispetto alla "barbarie" medievale. Inutilmente, infatti, Luciano crede che l'organizzazione della vita sia cambiata, opinione peraltro non condivisa dalla signora Matilde: « — Una storia la quale non sarebbe più possibile, oggi che i mariti ricorrono ai Tribunali, o alla peggio si battono — rispose Luciano ridendo. Ella gli agghiacciò il riso in bocca con uno sguardo singolare. — Lo credete? — domandò » (p. 109).

Inconsciamente, Luciano racconta a Matilde — e a sé stesso — *la loro storia*, ricreando con la sua narrazione situazioni analoghe a quella che essi stanno vivendo e che vivranno, esaltando le figure speculari nelle quali i due futuri amanti si possono identificare — il paggio e donna Violante — insistendo sulla brutalità e sulla volgarità del barone — doppio, questi, del marito di Matilde. In questo procedimento troviamo un esempio emblematico della tecnica verghiana del « punto di vista » poichè, come dice Alberto Asor Rosa « la grande scoperta di Verga è questa: solo i vinti possono rappresentare i vinti »<sup>8</sup>.

Il fiabesco magico e fantastico è quindi soltanto un pretesto per raccontare la vera storia tragica, quella della signora Matilde e del signor Luciano. Il racconto funge quasi da « sogno rivelatore », come se l'autore avesse voluto sostituire questo meccanismo narrativo nuovo a quello della rivelazione attraverso lo schema tradizionale del sogno al quale, peraltro, egli stesso doveva ricorrere in altre novelle: come quello, infatti, il dispositivo del racconto rivela alla signora Matilde il proprio amore per Luciano e la invita alla trasgressione. Matilde e Luciano, gli unici a distinguersi nella folla anonima e mondana che popola la cornice delle *Storie*, i soli ad avere un nome, un volto e sulla cui vicenda apprendiamo pochi ma significativi

<sup>8</sup> *Il punto di vista dell'ottica verghiana*, in AA. VV., *Letteratura e critica. Studi in onore di N. Sapegno*, II, Roma, Bulzoni, 1975, p. 767. Non a caso la tecnica della « mise en abyme » è stata di recente collegata a quella del « point de vue » come un procedimento prescelto dai realisti e dai naturalisti (B. MORRISSETTE, *De Stendhal à Robbe-Grillet: modalités du « point de vue »*, in « Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises », 14, 1962): in particolare Lucien Dällenbach nel testo già citato (cap. II) sottolinea come tali tecniche presso questi scrittori abbiano la funzione caratteristica di una « procédure compensatoire » che permette all'autore di mantenere l'impersonalità delegando ad uno o più personaggi il compito della narrazione.

ragguagli, hanno il torto di credere nelle favole: con la sua storia, Luciano scatena la "rêverie" della donna, le mostra il castello sotto una luce fantastica. L'uomo, depositario della "parola", è destinato a morire insieme alla sua compagna: l'arte e l'amore, adesso come allora, non trovano spazio nel castello di Trezza.

Il Verga si muove già nella direzione del Flaubert di *Madame Bovary* e de *L'Education sentimentale* quando descrive la delicatezza nervosa ed ansiosa della signora Matilde la quale, come Emma con le letture « malsane » e « romanesques » fatte in convento, si avvelena lo spirito e si ammala di « mal d'amore » ascoltando la leggenda del Castello; ed ancora quando descrive il « bourgeois » materialista, prepotente e prevaricatore al quale tutto è concesso e che, come già il barone nella storia, dispone a suo piacimento della vita dei vassalli<sup>9</sup>. La crudeltà del borghese non è inferiore a quella del feudatario, né il suo "materialismo" che gli fa preferire la buona tavola ai sogni ed alle favole: « Il pranzo era stato eccellente; non per nulla il signor Giordano preferiva la campana del desinare alle leggende del Castello » (p. 88). Egli è una versione ripulita e rimodernata del barone d'Arvelo, il quale è invece rappresentato sotto una veste quasi animalesca, grazie alle metafore animali che il Verga adopera per descriverlo<sup>10</sup>. N. 1 assicura però la continuità tra i due personaggi e le due storie accentuando le immagini trofiche, complementari di quelle animali<sup>11</sup>, la cui funzione non è quindi estetica, né ornamentale, ma piuttosto diegetica.

Accanto a questi due uomini rozzi nei modi e nell'animo, due donne fragili, gentili, sensibili, insicure ed infelici, destinate sin dall'inizio a soccombere per la brutalità dei loro mariti; inoltre due amanti altrettanto gentili e premurosi: i classici "triangoli" della

<sup>9</sup> Su Flaubert e Verga cfr. LIA FAVA GUZZETTA, *Flaubert e Verga*, in AA. VV., *Flaubert e il pensiero del suo secolo*, Atti del Convegno Internazionale (Messina 17-19 febbraio 1984), Messina, 1985, pp. 375-398. Il saggio, oltre a fornire un'ampia bibliografia sull'argomento, analizza ed evidenzia puntuali risposdenze linguistiche e tematiche nella produzione dei due autori, dimostrando come il Verga abbia apprezzato e messo a frutto la lezione del Maestro francese.

<sup>10</sup> Riportiamo solo due esempi significativi: « Il cavaliere, cadetto di grande famiglia, era stato tanto tempo ad aguzzarsi le zanne e ad astolare attorno a quel ben di Dio [...] » (p. 113); e, poco dopo: « dolce e gentile com'era, [Donna Violante] cercava a furia di dolci e gentili maniere raddolcire quel vecchio lupo che le ringhiava accanto [...] » (p. 114).

<sup>11</sup> Sulle immagini trofiche in Verga, cfr. SERGIO CAMPAILLA, *Anatomie verghiane*, Bologna, Pàtron, 1978, in particolare il cap. I, *Il corpo e i suoi simboli*, pp. 17-105.

letteratura romantica, ma anche di quella realista, nella quale la fatale precarietà dell'amore e la condanna dei sentimenti trovano uno spazio considerevole.

I triangoli all'interno della novella sono però molto più numerosi di quanto sembri a prima vista. Una frase "chiave" ne denuncia uno, mimetizzato, che è quello del « *désir selon l'Autre* » illustrato da René Girard<sup>12</sup> a proposito di *Madame Bovary*; allorchando sente nascere la propria passione per Luciano, Matilde gli dice: « perchè mi avete raccontato questa storia? » (p. 111), rivelando così la propria "dipendenza" dalla vicenda che ha appena ascoltato. Altro triangolo, non meno determinante, quello che si crea tra la signora Matilde, il marito e la signora Olani, come nella leggenda si era creato tra Donna Violante, il barone e Mena.

Ma non sono soltanto queste le risposdenze tra i due livelli della narrazione: Giovanni Verga costruisce sapientemente il proprio discorso costellandolo all'inizio di numerose spie premonitrici che ritornano puntualmente alla fine; al centro, nella cesura, si manifestano in maniera evidente i segni di morte<sup>13</sup>. Sin dal primo rigo della novella il termine *smantellato*, riferito al parapetto, prefigura l'idea del precipitare; subito dopo viene *l'abisso nero ed impenetrabile* cui fanno da "pendant" gli *occhi impenetrabili come l'abisso* della signora Matilde che permettono all'autore di riproporre, in uno spazio brevissimo, l'immagine del precipizio. I toni cromatici contribuiscono anch'essi all'incupirsi della vicenda: « Il mare andavasi facendo di un azzurro *livido* »<sup>14</sup>; alla fine ritroviamo lo stesso segnale: « Ella

<sup>12</sup> « *Le désir selon l'Autre et la fonction séminale de la littérature* », *Le désir triangulaire*, in *Mensonge romanesque et vérité romantique*, Paris, Grasset, 1961, p. 18.

<sup>13</sup> Essi hanno la funzione di orientare il lettore verso l'epilogo: come dice Lucien Dällenbach a proposito di *Madame Bovary*, ma ci sembra di poter adoperare le stesse parole per la novella di cui ci occupiamo qui, « Si le personnage peut encore se méprendre sur son destin, le lecteur, déjà, connaît le dénouement de cette "vie": comme le roman, il est parfaitement orienté » (*Le récit spéculaire...*, p. 87). Si vedano anche le osservazioni di SERGIO BLAZINA, *L'epilogo e la novella: Verga, D'Annunzio, Pirandello*, in AA. VV., *Metamorfosi della novella*, a cura di Giorgio Barberi Squarotti, nella collana « Teoria e storia dei generi letterari », vol. I, Foggia, Bastogi, 1985, pp. 247-282 (in particolare, p. 253: « [...] gli indizi che precedono lo scioglimento non elaborano affatto una sua preparazione sul piano del meccanismo d'intreccio; costituiscono piuttosto un modello metaforico anticipativo, che si presenta nella forma della premonizione e si realizza solo grazie a un intervento esterno improvviso e imprevedibile »).

<sup>14</sup> Pag. 85. Il corsivo è nostro.

si fece rossa, poi impallidi, guardò il mare che *imbruniva* »<sup>15</sup>. Nell'ultima sequenza si ripropone la stessa situazione: la storia degli spiriti — che, però, abbiamo visto, spiriti non sono — il sole che tramonta, le scale *crollanti*, l'abisso spaventoso, il pranzo eccellente e, soprattutto, il triangolo Matilde/Luciano/il signor Giordano. In queste due sequenze che fanno da introduzione e da conclusione alla novella troviamo in realtà la storia di Verga, quella che contiene il "messaggio": i due amanti sono condannati sin dall'inizio ad amare e a morire e nulla potrà frenare la loro corsa verso l'abisso, dapprima quello metaforico della loro passione, poi quello reale. Le puntuali rispondenze delle immagini e delle situazioni conferiscono così alla narrazione un movimento circolare che, però, non è soltanto un artificio narrativo: la sua frequenza, nell'universo verghiano, rivela un significato ben più ampio e profondo.

La struttura speculare delle vicende conduce fatalmente a conclusioni simili: le storie del castello di Trezza — come suggerisce il titolo della novella — sono tante, ed anche i fantasmi. Se, con la spiegazione della leggenda, donna Violante acquista carne e sangue dimostrando così che i fantasmi non esistono, altri esseri evanescenti, partoriti dalla fantasia dello scrittore, la sostituiscono tra le rovine del castello. Da un lato, quindi, il Verga smitizza e decodifica la superstizione, dall'altro la ripropone con le poche righe di conclusione: « A Trezza si dice che nelle notti di temporale si odano *di nuovo* dei gemiti, e si vedano dei fantasmi tra le rovine del castello » (p. 128).

In questa doppia prospettiva della narrazione si avverte nello scrittore l'esigenza di abbandonare il materiale storico per avvicinarsi al vissuto e, insieme, la lenta, ancora incerta ed ambigua presa di coscienza di una realtà interiore che dà forma e dimensioni alla realtà esteriore.

\* \* \*

Come in altre novelle dell'autore, anche successive (si veda, ad esempio, *Caccia al lupo*) tutta la vicenda si svolge dentro un cerchio chiuso dal quale le vittime non riescono ad evadere: cerchio metaforico dell'esistenza, del destino al quale non si può sfuggire, della ciclicità della condizione umana.

<sup>15</sup> Pag. 127. Il corsivo è nostro.

Lo spazio circoscritto e delimitato lascia una possibilità minima di movimento ai due amanti che vi sono imprigionati: N. 1 li osserva dibattersi o tentare di reagire invano di fronte a questa condizione di claustrazione forzata all'interno della quale procede la narrazione. Un accorgimento, questo della spazialità circolare, che non è certamente casuale anche se, in questa novella "giovanile", l'autore se ne è servito forse inconsciamente. Gli altri personaggi della vicenda rimangono sempre "fuori" dal luogo in cui matura la tragedia: all'inizio « gli altri della brigata erano sparsi qua e là per la spianata » (p. 85); alla fine « i più prudenti si fermarono prima di metterci piede [sulla tavola che faceva da ponte levatoio] e proposero di mandare al villaggio per cercare dei lumi » (p. 128).

In questo cerchio che si restringe sempre di più attorno ai due amanti, una delle rare frasi proferite in tutta la novella dal signor Giordano, « con un sorrisetto sardonico », acquista un significato sinistro: « avete paura? » (*ibid.*). Così si consuma ancora una volta la vicenda tipicamente verghiana della condizione umana che è inutile lotta per la vita, vittoria dei forti — che essi siano egoisti, prepotenti, disumani ed ingiusti, poco importa — e sconfitta dei deboli.

In una Sicilia — ed in un castello — senza tempo, la vita è sempre uguale, il rito sacrificale barbaro e primitivo si ripete. La prospettiva diacronica non modifica il corso della storia, nell'ottica verghiana, anzi, l'oggi conferma l'ieri: il distacco temporale, lungi dall'essere consolatorio, riporta una memoria di colpa e di ingiustizia ancestrali.

I piani temporali del racconto, vaghi ed indeterminati, oscillano tra un presente non datato ed un Medioevo altrettanto impreciso sovrapponendosi alternativamente. Più puntuali gli spazi temporali della narrazione, fortemente simbolici, che vanno dalla notte, nelle due storie, al tramonto, nelle due sequenze che fungono da cornice. Altrettanto rilevante è il *luogo* in cui si svolgono le storie, in funzione del quale tutto il racconto sembra organizzato: se si eccettuano il V ed il VI capitolo, nel quale tuttavia i riferimenti sono continui, il Castello domina tutta la vicenda dall'alto della sua mole minacciosa e fantastica: « [...] la mole nera e gigantesca del castello che disegnavasi con profili fantastici su quel fondo cangiante ad ogni momento » (p. 89). Esso sembra dotato di una vita propria, quasi partorisce egli stesso quei fantasmi che si aggirano fra le sue mura.



La presenza costante della costruzione secolare non può che rinviare ad una dimensione simbolica, se non mitica: come avverrà poi per altri elementi altrettanto referenziali — la barca dei Malavoglia, i Faraglioni — il Castello è la Sicilia, la terra natale alla quale il Verga scrittore fa ritorno in quegli anni, rivisitata con uno sguardo distaccato e “visionario”. Il ruolo del Castello è quindi di primaria importanza: la sua presenza nella novella assicura la continuità tra un passato storico, intemporale ed un presente altrettanto indefinito e raggiunge, così, le proporzioni mitiche delle divinità ancestrali, quasi un simbolo del Destino, di quella fatalità cieca alla quale sono sottomessi i personaggi verghiani. Ed è il ritorno alla Sicilia, a queste forze oscure della natura, in una terra senza tempo, dove il dramma della condizione umana si ripropone eternamente, che annuncia la nuova maniera del Verga.

In questo contesto i singoli personaggi si sfocano, perdono ogni individualità, vittime di forze superiori, semplici marionette, ora come allora, delle leggi della vita. Questo spiega forse i punti deboli della novella, le figure evanescenti ed incorporee, vagamente melodrammatiche, di Matilde e di Luciano, di Violante e di Corrado... Tutti personaggi che non scatenano gli eventi ma li subiscono, li vivono da comparse in un “décor” che li sovrasta e li schiaccia. Nella visione verghiana, i “vinti” — siano essi raffinati aristocratici o poveri pescatori — non hanno scampo contro un Fato che ha già deciso della loro esistenza. Pur con le innegabili risonanze della letteratura fantastico-gotica che si percepiscono agevolmente nella novella, il Verga dà qui vita a fantasmi della sua terra, ad una dimensione onirica che si sprigiona intorno e dentro ad un castello di casa sua.

Si delineano, così, le caratteristiche del “fantastico” verghiano, la visionarietà dello scrittore, tipica della gente di Sicilia, che sente il mistero all'interno della realtà, non come un'intrusione dall'esterno, secondo i modelli canonici della letteratura fantastica d'oltralpe. Sotto lo sguardo attonito ed impotente dell'uomo, forze oscure, sconosciute all'uomo stesso, si scatenano stravolgendo i codici tradizionali: una «forêt de symboles» ostile e minacciosa, indecifrabile, non intellettualizzata né estetizzante, anzi percepita istintivamente, in mezzo alla quale l'uomo si dibatte smarrito ed impotente. È, que-

sto, il primo anello della catena che porterà al fantastico di Pirandello e, da lì, alla letteratura dell'assurdo.

Flaubert, Maupassant, Barbey d'Aureville, Verga superano i raffinati giochi intellettuali dei maestri del genere fantastico — da Hoffmann a Nodier, a Gautier (ma già questi aveva indicato nuove strade nella sua ultima produzione), a Villiers de L'Isle-Adam — che comportavano un evento, un oggetto, una presenza estranei al quotidiano ed al soggetto, da cui sarebbe scaturita una dimensione di vita ambigua ed inquietante: spettava al poeta/Orfeo, creatore e cantore della vita, interprete del mistero e del sacro, *raccontare* questa oscura realtà. Nella letteratura realista e verista i meccanismi esterni ed interni si mettono in moto senza che l'uomo riesca a dominarli o ad esorcizzarli, scatenando la paura e la morte. In questa dimensione quotidiana si colloca il fantastico verghiano tipico di una generazione europea che non ha bisogno di ricorrere agli artifici raffinati o ai sottili giochi estetici dei predecessori per proporre una *sua* realtà, altrettanto fantastica e visionaria.

In quest'opera, scritta ancora secondo « le vecchie forme narrative romantiche di casa nostra »<sup>16</sup> lo scrittore si serve del modello per stravolgerlo e per riscriverlo secondo un'ottica che è a nostro avviso già vicina a quella della nuova maniera: razionalizzando il mistero, dissipando l'alone che circonda i personaggi della leggenda, egli sembra annunciare la propria volontà di ricondurre tutto alla realtà, una realtà razionale e tangibile che si ride dei fantasmi e delle favole<sup>17</sup> sbarazzandosi, così, delle suggestioni dell'area romantica europea alle quali aveva ceduto nelle sue prime opere e distaccandosi dalla narrativa catanese contemporanea che, pure, era presente nella sua formazione. La novella diviene quindi, simbolicamente, l'espressione della " crisi " verghiana di quegli anni, la liquidazione di ogni possibile chimera romantica, sia essa la storia dei fantasmi o quella della passione. La critica dello scrittore, presente in filigrana nell'opera, la condanna di una società che misconosce l'arte, la disprezza e la uccide, di questo mondo fatuo e vano, di questi personaggi che vi-

<sup>16</sup> LUIGI PIRANDELLO, *Giovanni Verga*, in *Saggi, poesie e scritti vari*, a cura di Manlio Lo Vecchio Musti, Milano, Mondadori, 1960, p. 411.

<sup>17</sup> Non bisogna dimenticare che in quel periodo Verga ironizzava volentieri sui « fantastico » (si veda *La coda del diavolo*).

vono di riflesso, il cui desiderio non è spontaneo e la cui passione è spesso finzione, riflette il profondo pessimismo dell'autore.

Rimane da chiedersi il perché dell'ostinato ripudio della novella da parte dell'autore, di cui si è già fatto cenno. Era il pudore di uno scrittore che sentiva già l'esigenza di condannare la propria produzione precedente ma non voleva ancora dichiararlo apertamente, oppure la consapevolezza di non saper rinunciare ai fantasmi, non a quelli della leggenda e della letteratura ma a quelli interiori che peraltro continueranno ad animare, in sottofondo, la sua ispirazione visionaria? L'ambiguità dell'ultima frase autorizza una duplice interpretazione di tutta l'opera, poiché le allusioni ai "nuovi" fantasmi sembrano "relancer" il racconto: la conclusione non chiude realmente la narrazione, anzi sembra annunciare tante altre *Storie* future, popolate dagli innumerevoli spettri che prendono vita, ogni giorno, dalla mente dello scrittore.

Un'analisi del fantastico verghiano rimane ancora da fare; non nella direzione "romantica" e pre-surrealista dei grandi esponenti di tale genere letterario che abbiamo già ricordato, ma in quella altrettanto interessante e molto meno esplorata del fantastico della scuola realista e verista che, da Balzac a Flaubert, a Barbey d'Aurevilly, a Verga annunzia Pirandello.

MARIA TERESA PULEIO

*Università di Catania*

GIUSEPPE RANDO

IL "NODO" DI « FANTASTICHERIA »

1. Si discute, a ragione, di *Fantasticheria*: per Borsellino<sup>1</sup> un « abile tentativo di simulare con fittizi dati biografici la nascita dei *Malavoglia* », e non già la tradizionale *novella-cartone*, « depositaria del nucleo genetico del Romanzo »; per Masiello<sup>2</sup> (ma anche per Baldi<sup>3</sup>, e, più o meno esplicitamente, per tutti gli altri)<sup>4</sup>, « testo teorico e programmatico », *centrale* « nel tormentato processo genetico » del capolavoro, *primo cartone* dello stesso, insomma. Il dibattito (da ideologico soprattutto, che era stato negli anni Sessanta) si è invero spostato sul piano più propriamente filologico: quando fu scritta *Fantasticheria*? e a quale data si può fissare l'inizio effettivo della faticosa elaborazione dei *Malavoglia* (vale a dire, del loro sganciamento da *Padron 'Ntoni*)?

Al riguardo, i dati utili a nostra disposizione, fino a questo momento, non sono certo molti: a) la minuta (ritrovata da Vito Peroni<sup>5</sup>) di una lettera di Verga a Sidney Sonnino, del febbraio 1878, « scritta sul retro di una pagina cancellata di *Fantasticheria*, o comunque di un testo che poi sarà rielaborato nella novella »<sup>6</sup>; b) la data, il 24 agosto 1879, in cui la novella stessa apparve dapprima

<sup>1</sup> N. BORSELLINO, *Storia di Verga*, Bari, Laterza, 1982, pp. 47-62.

<sup>2</sup> V. MASELLO, *Il punto su Verga*, Bari, Laterza, 1986, p. 28.

<sup>3</sup> G. BALDI, *Verga e il verismo (sperimentazione formale e critica del progresso)*, Torino, Paravia, 1980, p. 40.

<sup>4</sup> A partire da L. RUSSO, *Giovanni Verga*, Napoli, Ricciardi, 1920 (nuova redaz. Bari, Laterza, 1934; terza ediz. ampliata, 1941; ultima ediz., 1974), che proprio su *Fantasticheria*, come *primo cartone* dei *Malavoglia*, fondò la sua fortunata tesi della « genesi polemica » del romanzo, nessuno aveva messo in dubbio la centralità della novella nella « svolta verista » del Verga.

<sup>5</sup> Cfr. V. PERRONI, *Sulla genesi de "I Malavoglia"*, in « Le ragioni critiche », 2/6 (1972), 471-526. La minuta non è reperibile nel fondo catanese degli scritti verghiani.

<sup>6</sup> N. BORSELLINO, *Storia...*, p. 57.

sul *Fanfulla della domenica*; c) la lettera di Verga al Capuana del 17 maggio 1878, che segna la fase da cui (stando anche agli studi di Carla Riccardi<sup>7</sup>) « hanno probabilmente l'avvio i nuovi *Malavoglia* » (in seguito al « sacrificio incruento » di *Padron 'Ntoni*).

C'è anche, invero, una argomentazione<sup>8</sup> (quanto meno lambiccata) dello stesso Perroni, in cui, per dimostrare la datazione « remota » del « bozzetto » *Padron 'Ntoni*, si associano, data la identica qualità della carta, un foglio dello stesso « bozzetto », quello di una prima copiatura di *Nedda* e quello del passo biffato di *Fantasticheria*: si vuole forse suggerire che la prima redazione della novella possa addirittura risalire al '74?

Sulla base di questi scarni riferimenti, ma privilegiando il contenuto della lettera al Sonnino (in cui Verga propone allo stesso la pubblicazione a puntate del suo romanzo sulla « Rassegna settimanale »), Borsellino ha, tuttavia, arguito che *Fantasticheria* non può essere il primo cartone dei *Malavoglia*, perché nel febbraio del '78 il capolavoro era « ormai [...] portato a termine almeno nella redazione pronta per la pubblicazione a puntate »<sup>9</sup>: come dire che la novella sarebbe autonoma rispetto al romanzo.

Ma le indagini della Riccardi sull'autografo dei primi *Malavoglia* (solo nella primavera inoltrata del '78 « la storia del romanzo ricomincia da capo ») smentiscono, invero, la tesi di Borsellino: non *I Malavoglia* offriva Verga al Sonnino nel febbraio del '78; *Fantasticheria* precederebbe, dunque, la stesura del capolavoro o nascerebbe « in sincronia » (come vuole Masiello) con quella.

Tuttavia Verga, per il 1° aprile, offriva al Sonnino un'opera che « occuperebbe all'incirca... 60 colonne del giornale »: non *I Malavoglia*, ma evidentemente, un'ampia (o, al più, ampliabile nello spazio di qualche mese) redazione di *Padron 'Ntoni* (se vogliamo accettare la sagace ipotesi di Masiello che la proposta « anticipa l'evento »). E, d'altra parte, *Fantasticheria* nasce, probabilmente, alquanto tempo prima dei *Malavoglia*.

<sup>7</sup> Ci si riferisce in particolare al saggio, *L'autografo dei primi Malavoglia: Padron 'Ntoni, Cavalleria Rusticana e il romanzo*, in *I Malavoglia*, BIBLIOTECA della Fondazione Verga, Serie Convegni, n. 3, Catania, 1982, vol. II, 713-730.

<sup>8</sup> V. PERRONI, *Sulla genesi...*, p. 519.

<sup>9</sup> N. BORSELLINO, *Storia...*, p. 59. Il critico non poteva conoscere i risultati dell'indagine suddetta di Carla Riccardi, pubblicata nello stesso anno in cui usciva il suo saggio presso Laterza.

Vito Perroni aveva avanzato, in merito, la proposta seguente: « sebbene pubblicata sul “ Fanfulla della domenica ” il 24 agosto 1879, — scriveva — la novella sembra databile intorno al dicembre '77 o gennaio '78 »<sup>10</sup>. La tesi (che passò, per la verità, sotto silenzio) non è affatto peregrina, ma (per il modo in cui è formulata e per le motivazioni — fragili — che dovrebbero sorreggerla) non pare del tutto convincente. Se infatti è possibile (tenuto anche conto della prassi scrittoria di Verga) che, nel febbraio del '78, il Catanese avesse finito e ricopiato la sua novella, venendosi perciò a trovare nella condizione ottimale per riutilizzare una pagina che non gli serviva più, nulla esclude che egli, all'epoca, avesse solo ricopiato — o sviluppato — la pagina di “ appunti ” su un altro foglio, senza avere, per questo, completato la novella stessa.

Con riferimento alla pagina biffata di *Fantasticheria*, diremo, allora, più correttamente, che nel febbraio del '78 una redazione (o almeno una ridotta fase redazionale) della novella era stata di fatto *superata* da una nuova redazione (o da una seconda fase redazionale). Nient'altro. Ma qualcosa di più preciso, per altra via, si può ricavare dai dati di cui disponiamo. E proprio in ordine alla portata e alla datazione della suddetta stesura.

A ben considerare, due fatti appaiono oggi inequivocabili: I) che nel febbraio del 1878 *Padron 'Ntoni* era pronto per essere pubblicato; II) che proprio in quei giorni Verga riutilizzava una pagina, ormai chiaramente inutile, della novella.

Ora, tutto questo acquista senso, ove si consideri preliminarmente — a livello indiziario (ma senza forzatura alcuna) — che, se nel febbraio del 1878 *Padron 'Ntoni* era stato portato a compimento (e lo era stato), *Fantasticheria* (quella di cui residua il passo famoso), per la sua stessa natura di testo proemiale, anticipatorio, non poteva non essere stata portata a compimento. Come dire che una redazione della novella, nel febbraio del 1878, *doveva* essere “ in pronto ” per la

<sup>10</sup> V. PERRONI, *Sulla genesi...*, p. 513. Si consideri che C. RICCARDI, nella *Cronologia*, premessa a G. VERGA, *Tutte le novelle*, Milano, Mondadori, 1979, sotto l'anno 1878, p. XXXVI, registra « Nell'agosto pubblica nella rivista “ Il Fanfulla ” *Rosso Malpelo*, mentre comincia a stendere *Fantasticheria* ». Più precisamente G. TELLINI, nella nota in margine a *Fantasticheria* (in G. VERGA, *Le novelle*, tomo I, Roma, Salerno, 1980, p. 161) afferma: « Il periodo di composizione è anteriore al febbraio '78: in questa data infatti Verga utilizza per la minuta di una lettera al Sonnino il verso di un foglio biffato dell'originario manoscritto della novella ». La quale è, per lo studioso, « preludio dei *Malavoglia* ».

pubblicazione, magari “ in capo ” al *Padron 'Ntoni*. Il che non pare di poco conto. Si dovrà, certo, verificare sui testi che rapporto intercorra fra questa redazione (se non è andata perduta) e quella definitiva. Ma non si potrà considerare del '79 una novella, che “ nasce ”, molto probabilmente nel '77 (se non prima): la storia, anche la microstoria, ha i suoi diritti.

Le « risultanze filologiche » non confermano, insomma, l'abbinamento *Fantasticheria - I Malavoglia*, semmai rafforzano il nesso fra la novella e *Padron 'Ntoni* (nettampoco avallano, come termine *post quem* della composizione di *Fantasticheria*, la data del febbraio 1878, che pare invece legittimata come termine *ante quem* d'una più che presumibile “ prima ” — se ce ne fossero altre — redazione). Quel che, in effetti, dovrebbe essere certo in tutta questa complicata vicenda, è appunto lo stretto legame esistente fra la novella e l'antico « bozzetto marinaresco », trasformatosi via via in romanzo *tout court*: « in sincronia » con questo è molto probabile che quella sia nata (così come con *Nedda* era nata la “ fantasticheria ” della fattoria del Pino), costituendone in effetti la “ premessa ” e condividendone, almeno fino a un certo punto, le vicissitudini. Ma *Padron 'Ntoni* (di cui si avverte sempre più urgente l'esigenza della “ riesumazione ”, per quel che si può)<sup>11</sup> non è (ci si passi il truisimo) *I Malavoglia*: a sentire Carla Riccardi (che le sue cure dedica da tempo al manoscritto) si tratta di un « racconto tradizionale, con dialogo ridottissimo e assenza di discorso indiretto libero »<sup>12</sup>: un'opera assolutamente preverista, dunque, di cui *Fantasticheria* parrebbe costituire il naturale *pendant*. Lo stesso Borsellino, d'altra parte, ipotizza giustamente « che già *Padron 'Ntoni* si aprisse con la “ fantasticheria ” del colloquio con l'amica lontana sul soggiorno ad Aci Trezza ». Questa supposizione (invero subordinata, nella stessa monografia borselliniana, alla tesi, secondo cui la novella sarebbe stata solo riusata ad arte, quando il capolavoro era già « portato a termine ») non pare possa essere lasciata cadere così a cuor leggero. Si pone, in definitiva, una questione *Fantasticheria-I Malavoglia*, almeno nella stessa misura in cui si pone

<sup>11</sup> Sembra ne siano rimaste, nel microfilm VIII del Fondo Verghiano di proprietà dell'editore Mondadori, 82 carte: cfr. C. RICCARDI, *L'autografo dei primi Malavoglia...*, p. 714 e sgg.

<sup>12</sup> In G. VERGA, *Tutte le novelle* (a c. di C. Riccardi), Milano, Mondadori, 1979, p. 1010.

una questione *Padron 'Ntoni-I Malavoglia*: si dovrà continuare a ipotizzare un rapporto di omologia fra novella e il capolavoro o non si dovrà piuttosto prendere atto del solco, che la "conversione" al verismo ha scavato fra l'una e l'altro? Troppo profonde appaiono, ad ogni modo, le "radici" di *Fantasticheria* (anche in questo stadio precario della ricerca), perché si possa accettare che essa sia nata (*ex nihilo*?) nella primavera del '78 o (peggio) dopo la composizione del romanzo, come ingegnosa e posticcia *fictio* letteraria.

Certo, i dati a nostra disposizione non ci consentono di affermare con assoluta certezza che la novella di *Vita dei campi* corrisponda alla presumibile redazione del febbraio '78, ma è vero altresì che, in mancanza di documenti più attendibili<sup>13</sup>, il testo e lo stile (lo stile non mente) diventano, essi stessi, documento.

In effetti riesce difficile conciliare non solo *Fantasticheria* e la lettera al Paola, per esempio, sul piano dei contenuti, ma anche *Fantasticheria* e *Rosso Malpelo* (o le altre novelle veriste di *Vita dei campi*) a livello di tecnica compositiva, pur tenendo conto della struttura oggettivamente ancipite del testo in questione: novella per un verso e scritto teorico (saggistico) per l'altro (le preposizioni di una poetica innervano, in ogni modo, la narrazione, non la soppiantano); opera ambigua, comunque, bilicata com'è fra due "generi" diversi, e tuttavia *narrativa* a pieno titolo. La lettera al Paola è, come si sa, del 21 aprile 1878: a ridosso, dunque, della (presunta) data di composizione

<sup>13</sup> Non ci sono varianti notevoli fra l'edizione del '79 sul « Fanfulla della domenica » e la prima edizione Treves del 1880 (cfr. C. RICCARDI, *Il problema filologico di "Vita dei campi"*, in « Studi di filologia italiana », 35 (1977), 304. Della novella esiste un manoscritto autografo (18 carte + 2, numerate dall'autore), di cui non ci sono tracce nel Fondo Verghiano della Biblioteca Universitaria di Catania: si conserva (ma non mi è stato possibile vederlo) nel microfilm VII del Fondo Verghiano Mondadori (le prime 18 carte) e nel microfilm IX (le altre due) dello stesso Fondo, ivi, p. 329): dalla sommaria descrizione datane dalla studiosa non pare che il ms. sia datato (ma è certamente anteriore alla prima pubblicazione in rivista), né pare che contenga varianti notevoli rispetto al testo, che conosciamo, della novella; una più approfondita indagine (anche alla luce delle considerazioni sopra esposte) sarebbe tuttavia opportuna. Un ulteriore attestato della datazione "alta" (rispetto alla data di pubblicazione) della novella stessa potrebbe essere costituito dal passo in cui si preannuncia che « il riso » degli « occhi » di Mena (non di Lia) « sarebbe andato a finire in lagrime amare, là, nella città grande » (come nota V. PERRONI, *Sulla genesi...*, p. 521). F. BRANCIFORTI, *L'autografo dei « Malavoglia »*, in *I Malavoglia...*, II, p. 560) ci informa, peraltro, che « nella prima stesura [dei *Malavoglia*] era Mena a perdersi e non Lia » e che la « sostituzione di Mena con la sorella minore avviene a livello della seconda stesura ». Lo studioso stesso non propone, tuttavia, in questa prima acuta perlustrazione del manoscritto, alcuna datazione delle diverse stesure.



di *Fantasticheria*. Ma tanto contestuali i due testi non si rivelano, ove si consideri che la lettera (primo documento oggettivo della svolta positivista e verista del narratore siciliano) prospetta come interrelate (facce, invero, della stessa medaglia) o, almeno abbina, la tematica darwiniana della “ lotta per la vita ” e la poetica del “ realismo ” (« il realismo, io, l'intendo così, come la schietta ed evidente manifestazione e l'osservazione coscienziosa, la sincerità dell'arte, in una parola »), laddove la novella questo legame pare ignorare del tutto.

È, però, opportuna una pausa di riflessione, a questo punto, per sottolineare, se non altro, che Verga approda al verismo<sup>14</sup> quando il suo angolo visuale (la sua concezione del mondo) si dilata tanto da poter abbracciare in uno sguardo d'insieme (e sulla base dei postulati darwiniani) « tutte le fisionomie sociali, ognuna colle sue caratteristiche, negli sforzi che fanno per andare avanti in mezzo a questa onda immensa<sup>15</sup> incessantemente, pena la caduta e la vita, pei deboli e i maldestri ». Dilatazione dell'angolo visuale che si traduce immediatamente (e conseguentemente) nel progetto dei cinque “ racconti ” della *Marea: Padron 'Ntoni, Mastro don Gesualdo, La Duchessa delle Gargantas, L'On. Scipioni, L'uomo di lusso*. Correlativamente schiarendoglisi la natura del verismo, come « schietta ed evidente manifestazione [...] osservazione coscienziosa [...] sincerità dell'arte, in una parola »: rappresentazione oggettiva, potremmo chiosare, cioè antideologica e niente affatto “ soggettiva ” della realtà « italiana moderna » (per servirci, ancora, delle sue parole). Da qui, il passo verso il canone dell'impersonalità e la soppressione del punto di vista dell'autore (dove il discorso indiretto libero, il processo di straniamento, il narratore popolare, la mimesi linguistica dialettale, il coro ecc.) è, come ognuno vede, brevissimo. Si direbbe che esista uno stretto rapporto di interazione (se non di causa ed effetto) fra “ ideologia ” materialista (darwiniana) e poetica verista: tale conubio sembra connotare, vogliamo insistere, la “ conversione ” ver-

<sup>14</sup> Una lucida sintesi delle più recenti posizioni della critica su questo controverso punto dell'attività letteraria di Verga è in V. MASIELLO, *Il punto...*, p. 28 e sgg. Il contesto storico-ideologico nel quale matura l'adesione del Catanese al verismo è puntigliosamente ricostruito da N. MINEO, *Società, politica e ideologia nell'opera di Verga. Dal romanzo storico al verismo*, negli « Annali della Fondazione Verga », 2 (1985), pp. 7-120.

<sup>15</sup> G. VERGA, *Lettere sparse*, a c. di G. Finocchiaro Chimirri, Bulzoni, Roma, 1979, p. 79.

ghiana del '78. Il nesso che lega, peraltro, la lettera al Paola alla " Prefazione " a *L'amante di Gramigna* e alle due " Prefazioni " ai *Malavoglia* è sotto gli occhi di tutti. Se poi si guarda alle date, non si può fare a meno di notare che il « sacrificio incruento » di *Padron Nntoni* (di cui alla lettera del 17 maggio 1878 al Capuana) segue di un mese, all'incirca, la lettera del 21 aprile a Salvatore Paola e che, pertanto, dalla " scoperta " in questa registrata può essere stato, addirittura, propiziato. Ma ritorniamo a *Fantasticheria*, per ribadire come la tematica darwiniana (onnicomprensiva e antideologica), nonché la poetica del verismo, le siano del tutto estranee. Ché, pur volendo considerare come una metafora letteraria della darwiniana « *struggle for life* » la " parabola " del pesce grosso che « ingoiò » il pesce piccolo (ma più che il rigore " positivistico " vi si ammira l'icastico nitore dello scetticismo popolare), non si può sottacere l'esplicita impostazione *ideologica* dell'opera (e il suo respiro corto, provinciale, regionalistico), da un lato, nonché l'ottica estremamente soggettiva della narrazione, dall'altro. L'interesse esclusivo rivolto alle « ostriche » (la cui sorte viene, polemicamente, opposta a quella dei ricchi cittadini, come alternativa edenica, e tuttavia fatalisticamente accettata e compianta) pare collocare, in effetti, in una dimensione 'realistico'-scapigliata la novella, che su una struttura binaria appare rigidamente costruita: da un lato i « terrazzani », dall'altro la ricca e svagata borghesia settentrionale, di cui la « signora » è simbolo ed emblema. In tale contesto chiaramente antinomico, l'autore di *Fantasticheria* si connota come l'intellettuale meridionale della seconda metà del secolo, a lungo diasporato in un mondo che sente opposto e ostile al suo, epperò nauseato dei modi di vita in quello praticati, e incline al " rigetto ", al rifiuto totale. Il casuale-momentaneo " ritorno " alla sua terra diventa l'occasione per liberarsi, con l'arma adulta dell'ironia o del sarcasmo (dopo il chiassoso tentativo, esperimento *ab irato* nella prefazione ad *Eva*) di quel mondo, recuperando la sua etnia come alterità totale (edenica): un personalissimo " ritorno " in chiave antiborghese e, infine, antimondana (« il mondo da pesce vorace com'è »), che a nulla altro rimanda se non all'impegno risentito e polemico dell'autore. Laddove dietro la lettera al Paola c'è, con tutta evidenza, la questione sul verismo, l'Esposizione Nazionale, Darwin, Zola, i Goncourt: in una parola, la " conversione " del '78. Talché i due testi, sembrano sottendere due diversi

contesti situazionali: l'uno, "scapigliato", populista, regionalistico; l'altro, verista-materialista *tout court*.

E se si ricondurrà opportunamente alle "valenze obbligate" del genere epistolare (da un lato) e dello scritto teorico (dall'altro) la presenza schiacciante (e comunque sospetta) dello scrittore nell'economia compositiva della novella, nonché il ferreo rapporto *io/voi* che la connota, non si definirà tuttavia veristica l'esplicitazione del "nodo" del "dramma" nella parte finale di *Fantasticheria*. Non solo perché la generica ed unilaterale impostazione antimondana ha poco o nulla da spartire con la cosiddetta "critica del progresso", ma anche perché l'opera che vi si preannuncia (così decisamente marcata dalla "ideologia" dello scrittore) pare ignorare le preoccupazioni (anche di metodo) della lettera al Farina (per esempio), là dove, in specie, si legge che l'opera « sembrerà essersi fatta da sè [...] senza serbare alcun punto di contatto col suo autore, alcuna macchia del peccato d'origine<sup>16</sup>.

Certo, sembra molto nitido il « colore » preverista<sup>17</sup> della novella: fra l'altro Verga non mimetizza né la parlata dell'amica, i cui radi interventi sono sempre riportati in forma diretta, né si cala nella psicologia dei « terrazzani », dei quali virgoletta alcune colorite espressioni lessicali: « gente di mare », « occhiata di sole », « nei guai », mangiano il pane del re ». Lo scrittore pare ancora in *limine*: non ancora immerso nei corpi, nei pensieri, nella lingua dei pescatori di Acì Trezza.

La retrodatazione della novella, anche in questa ottica, se stanno così le cose, sembra inevitabile. Ché non si tratta di negare la coesistenza (contraddittoria, e tuttavia reale), nella « fase » verista, « fra il vagheggiamento romantico di perduti paradisi di serenità e

<sup>16</sup> G. VERGA, *Le novelle*, a c. di G. Tellini, p. 233.

<sup>17</sup> Per la svolta del metodo verista in *Vita dei campi*, si veda almeno: G. CECCHETTI, *Il Verga maggiore*, Firenze, La Uuova Italia, 1968; V. SPINAZZOLA, *La verità dell'essere. Tre novelle verghiane*, in « Belfagor », 1 (1971), poi in *Verismo e positivismo*, Milano, Garzanti, 1977; R. LUPERINI, *Pessimismo e verismo in G. Verga*, Padova, Liviana, 1971 e *Verga e le strutture narrative del realismo. Saggio su « Rosso Malpelo »*, Padova, Liviana, 1976; G. BALDI, *Ideologia e tecnica narrativa in « Rosso Malpelo »*, in « Lettere italiane », 4 (1973); R. BIGAZZI, *Su Verga novelliere*, Pisa, Nistri-Lischi, 1975 e *I colori del vero*, Pisa, Nistri-Lischi, 1978; G. PIRODDA, *L'eclissi dell'autore. Tecnica ed esperimenti verghiano*, Cagliari, E.D.E.S., 1976; A. MARCHESI, *Le metamorfosi del racconto (con un riscontro verghiano)*, in *Introduzione alla semiotica della letteratura*, Torino, SEI, 1981. Per il testo di *Fantasticheria* seguiamo G. VERGA, *Le novelle*, I, a c. di G. Tellini, pp. 161-170.

genuinità popolare e la tendenza ad una investigazione lucida e impietosa delle leggi che regolano l'intero meccanismo sociale», di cui Baldi<sup>18</sup> discute (e che è pure, in linea di massima, accettabile), bensì di distinguere fra una posizione culturale seriore (tardo-romantica) e una verista, che nel febbraio del '78 non c'è. La componente edenica, nostalgica, idillica di *Fantasticheria* (« Parmi che le irrequietudini del pensiero vagabondo s'addormenterebbero dolcemente nella pace serena di quei sentimenti miti, semplici, che si succedono inalterati di generazione in generazione »), permane poi, forse, anche nel Verga verista (si pensi alla lettera scritta a Luigi Capuana<sup>19</sup> il 14 marzo 1879: a " conversione " avvenuta, dunque), ma non pare verista il " nodo " ideologico e letterario della nostra novella.

Ci basti, però, la ricostruzione dei fatti che abbiamo tentato: una redazione di *Fantasticheria* (non sappiamo se quella stessa che trovò dapprima ospitalità sul *Fanfulla della domenica* il 24 agosto '79) era stata portata a termine nel febbraio del '78; è probabile che, nelle intenzioni dell'autore, essa dovesse precedere *Padron 'Nntoni* (non *I Malavoglia*, come pensa Borsellino), magari « come una *rêverie* che prepara alla narrazione, col procedimento che Verga aveva inaugurato in *Nedda*, ma anche col recupero della funzione mediatrice del narratore tipica dei romanzi passionali »<sup>20</sup>. Gli accadimenti successivi si potrebbero così ricostruire: la novella rimase per più di un anno nel cassetto dello scrittore, assorbito dal " rifacimento " del romanzo; nell'agosto del '79 Verga pensò che essa poteva — anzi doveva — camminare da sola (il romanzo, ormai verista, rifiutava la « funzione mediatrice del narratore »; problemi economico-editoriali, come sempre, urgevano; la novella illustrava — peraltro felicemente — esperienze, tematiche, opzioni magari ' superate ', ma giammai denegate...);

<sup>18</sup> Verga e il verismo..., p. 41.

<sup>19</sup> Ma occorre verificare se le intenzioni idilliache (« il fresco e sereno raccoglimento » di cui avrebbe voluto improntare il romanzo) trovarono o no concreta espressione nella sua opera: si veda in merito G. PETRONIO, *I " Malavoglia " fra storia, ideologia e arte*, in « Problemi », 62 (1981), 207-213; poi in *I Malavoglia*, BIBLIOTECA della Fondazione Verga, cit.

<sup>20</sup> N. BORSSELLINO, *Storia...*, p. 57. In questa ottica si può anche assumere con L. SCIASCIA (*La chiave della memoria*, in « Sigma », 1/2 (1977), 8) che la novella si sveli come « la più vera e profonda dichiarazione di poetica che Verga abbia mai fatto »: ma, — specifichiamo — non di poetica verista. La struttura composita (fra racconto e scritto teorico) di *Fantasticheria* ritorna in *Di là del mare*, che chiude le *Novelle rusticane*.

finalmente “ emancipata ” essa approdò, nel 1880, nella raccolta *Vita dei campi*: ma al primo posto, quasi come una premessa.

Né ci sentiremmo di sostenere che la matrice polemica (predarwiniana) di *Fantasticheria* sia del tutto assente nei *Malavoglia*: essa pare costituire, anzi, una delle molteplici — e contraddittorie — componenti culturali del capolavoro. Si tratterà, semmai, di verificare, analiticamente (e pare sia finalmente giunta l'ora) come l'ideologia antiborghese e antimondana, nonché la connessa prospettiva mitico-edenica, entri (se entra) nel tessuto narrativo dell'opera (intenzionalmente antideologica), quanto organicamente (o con quante scorie) vi si innesti; in breve: attraverso quali processi letterari si realizzi, volta per volta, la mirabile sintesi stilistica dei *Malavoglia* (di cui *Fantasticheria* più che il “ cartone ” pare costituire, casomai, una tessera, anche molto consistente: una delle molteplici forme dell'avantesto; certo, il più massiccio, e definito, reperto della « sommersa » poetica immediatamente preverista).

2. Vale, forse, la pena di soffermarsi su tre testi, che, tradizionalmente, segnano tre tappe fondamentali dell'attività letteraria di Giovanni Verga: la « sfuriata posta in capo all'*Eva* » (del 1873) *Fantasticheria* (del 1877?) e la duplice *Prefazione ai Malavoglia* (del 1881). Si tratta di ripercorrere, in breve, il filo (doppio, per la verità) che li collega: quello della polemica sociale, vogliamo dire, indissolubilmente intrecciato, in effetti, con l'altro della poetica (o delle poetiche) dello scrittore catanese. Nella convinzione, peraltro, che una linea evolutiva nella ricerca letteraria di Verga (materata di storia in quei cruciali anni Settanta) sia immediatamente percepibile attraverso tali scarni lacerti.

Presenta chiari risvolti antiborghesi la celebre prefazione a *Eva*: « La civiltà è il benessere; e in fondo ad esso, quand'è esclusivo come oggi, non ci troverete altro, se avete il coraggio e la buona fede di seguire la logica, che il godimento materiale [...] Viviamo in una atmosfera di Banche e di Imprese industriali, e la febbre dei piaceri è la esuberanza di tal vita »<sup>21</sup>. L'obiettivo della polemica è una bor-

<sup>21</sup> G. VERGA, prefazione a *Eva*, Brigola, Milano, 1873. La « posizione antiborghese » del Catanese « si precisa », in *Eva* — a giudizio di N. MINEO, *Società, politica e ideologia...*, p. 31 — come « estraneità e rifiuto, sul piano etico-esistenziale prima che sociale e politico ».

ghesia affetta da mammonismo, sentina di vizi e sacello di ipocrisie (la polemica antindustriale, agitata, all'epoca, dalla Sinistra meridionale<sup>22</sup> in specie, ne è lo sfocato, invero, referente), cui si contrappone l'arte « ch'è la manifestazione dei vostri gusti », « che ha il solo torto di aver più cuore di voi », che, infine, « dolori sconosciuti [...] raccoglie e [...] vi getta in faccia. Tematiche, in fondo moralistiche (rimanda alla scapigliatura letteraria il vittimismo ironico dell'arte come « lusso di scioperati »), esibite a bella posta per prevenire le « immancabili accuse » dei « paolotti della letteratura »: un giovane insicuro (dice bene Debenedetti)<sup>23</sup>, un romanziere quasi affermato (sottolinea Borsellino)<sup>24</sup>, dal pupito del suo rigorismo isolano-scapigliato, scaglia la sua predica laica contro la « febbre dei piaceri », ipocritamente vissuta da alcuni (almeno) dei suoi lettori, assegnando, nel contempo, all'arte il compito di smascherare tale farisaica *way of life*, e contestando (*sub specie moralitatis*, dalla parte della Verità, vale a dire) non il progresso (che appare accettato come un dato di fatto), ma la sua *esclusività*. Ora, a noi, la « sfuriata » in sè (a prescindere, ovverossia, dai rapporti di continuità-rottura, che la legano alle precedenti esperienze letterarie del romanziere, e da quelli controversi<sup>25</sup> con la materia effettiva del racconto), pare, nella sua sintetica ed icastica pregnanza, emblematica di quella particolare stagione letteraria del Verga, in cui, tra vecchio e nuovo, matura il passaggio dalla cultura fiorentina alla successiva — e più avanzata — esperienza milanese. E in questa ottica di 'manifesto' ci permettiamo, per il momento, di considerarla. Vi leggiamo, pertanto: la prima esplicita teorizzazione — in chiave realistica — da parte del Verga, dell'opera d'arte, intesa come *rappresentazione* (« I greci innamorati ci lasciarono la statua di Venere; noi lasceremo il *cancan* litografato sugli scatolini dei fiammiferi ») e come *denuncia* (l'arte « raccoglie e [...] vi getta in faccia » i « dolori sconosciuti » che, alla fine, voi « create »); nonché

<sup>22</sup> Per una più dettagliata informazione, rinvio a N. MINEO, *ivi*, p. 30 e sgg.

<sup>23</sup> Verga e il *naturalismo*, Milano, Garzanti, 1976, p. 196.

<sup>24</sup> *Storia...*, p. 32.

<sup>25</sup> La prefazione fu scritta, molto probabilmente, a Milano nel 1873, laddove la prima stesura del romanzo risale, com'è noto, al 1869. Sulla questione si veda: C. COLICCHI, *Lettura di «Eva»*, in *Saggi verghiani*, Messina, Peloritana, s.d., p. 8 e sgg.; V. MASIELLO, *Verga e la crisi della società postunitaria*, in *Verga fra ideologia e realtà*, Bari, De Donato, 1970, p. 52 e sgg.; N. MINEO, *Società, politica e ideologia...*, p. 26 e sgg.

la forte caratura contestativa, moralistica (prepolitica, diremmo) dell'impegno sociale del Catanese, in questa particolare fase del suo itinerario letterario e umano. La poetica realista (il nuovo) e la tematica antiborghese (il vecchio) appaiono, invero, strettamente interrelate, essendone, peraltro, l'istanza moralistica il principale collante. Nella prefazione egli pare focalizzare, in effetti, meglio che nei precedenti romanzi, il nemico da smascherare, ma non altrettanto nettamente i valori alternativi e gli alleati con cui (e per cui) lottare: sociologicamente, pressoché irrilevanti, invero, gli artisti come Enrico Lanti, per costituire il polo "positivo" di una normale dialettica politica. Si direbbe, insomma, che l'impegno del Verga si esaurisca appunto nella denuncia antiborghese. Limite certamente storico<sup>26</sup> (ove si pensi alle incertezze e ai ritardi del ceto medio nel quindicennio della Destra) e non solo esistenziale (se mai si diano esistenze fuori della storia), ma tant'è.

Fu durante la composizione di *Nedda* (nel 1874) che la questione sociale incominciò a porsi in termini politici e comunque sociologici per Verga: con il « bozzetto campagnolo » il Catanese infatti riscopriva (in termini antiarcadici)<sup>27</sup> l'antitesi città-campagna e, in tutta la sua drammatica conflittualità, il rapporto Nord-Sud. Dietro *Nedda* c'è, con tutta evidenza (lo ha acutamente sottolineato di recente Mineo)<sup>28</sup> il dibattito sulla questione *sociale*, che è « ormai tipico fare discendere [...] da quello sconvolgente evento che fu la Comune proletaria di Parigi nel 1871 », e soprattutto le due inchieste<sup>29</sup> (quella *sociale* — specialmente caldeggiata dalla Sinistra — e quella *agraria*), che, accomunate nella relazione parlamentare congiunta del 13 marzo 1874, costituirono la piattaforma della politica riformista del governo (in funzione antisocialista ovviamente). In

<sup>26</sup> Cfr. G. CANDELORO, *Storia dell'Italia moderna*, vol. VI, *Lo sviluppo del capitalismo e del movimento operaio (1871-1896)*, Milano, Feltrinelli, 1970, p. 68 e sgg. e A. ASOR ROSA, *La cultura*, in AA. VV., *Storia d'Italia*, vol. IV, *Dall'Unità ad oggi*, t. 2°, Torino, Einaudi, 1975, p. 958 e sgg. Assai suggestiva la tesi di N. MINEO, *Società, politica e ideologia...*, p. 32, secondo cui l'atteggiamento di Verga « si può collegare, sia pur come transcodificazione etico-umanistica, col dibattito che si accende in Italia, tra economisti e politici, sul tema delle banche a partire dal 1873 ».

<sup>27</sup> Ancora in *Storia di una capinera* la campagna appariva "sublimata" nei colori dell'idillio "alla Percoto". Si veda G. MARIANI, *Giovanni Verga*, in *Letteratura italiana, I Maggiori*, Milano, Marzorati, 1956, pp. 1208-1209, 1269, e N. MINEO, *Società, politica e ideologia...*, pp. 23-25.

<sup>28</sup> Ivi, p. 49 e sgg.

<sup>29</sup> Ivi, p. 52.

effetti l'esigenza di *conoscere* (per migliorarla) la realtà meridionale (avvertita dai settori più avanzati della Destra e della Sinistra) è cospicua nel famoso « bozzetto campagnolo », tanto da costituirne, con molta probabilità, il nucleo genetico e ideologico fondamentale, nonché il principale vettore stilistico (che a stento si fa strada fra moduli letterari ancora « romantici »). Ma è vero altresì che l'immersione del Verga nel mondo contadino siciliano si accompagnava a un ben più consapevole rigetto della classe egemone e dei suoi miti: alla scoperta, insomma, di una *polarità* fra i modi cittadini del Nord e quelli agropastorali del Sud, dove questi erano tanto autentici (e miserevoli) quanto quelli si rivelavano fatui (e tuttavia privilegiati). Non sembra, a tal riguardo, insignificante il fatto che, nel costruire il « ritratto » di Nedda, Verga abbia (lo notava giustamente Colicchi)<sup>30</sup>, « puntualmente » rovesciato il ritratto di Eva; che, insomma, *Nedda* nasca come anti-Eva: « una fanciulla onesta, tenacemente legata alla madre e al lavoro », in opposizione « a Eva e alle *grisettes* milanesi, ansiose di far fortuna anche a costo della propria vergogna ». Mentre perseguiva fino a fondo, nel bozzetto, il suo intento conoscitivo (« Se le condizioni miserrime di quelle classi son tali! » — esplodeva in una lettera<sup>31</sup> alla famiglia del 12 luglio 1874, per contestare il peccato di *fatalismo* addebitatogli dal Farina) Verga, in effetti, *gettava in faccia* ai suoi lettori borghesi (alla loro mala coscienza) le *lacrime vere* dei contadini siciliani, radicalizzando così il contrasto oggettivamente esistente fra le due Italie: la *rappresentazione* si faceva automaticamente *denuncia*. È questo il contesto, come ognun vede, in cui nasce (quando che sia stata, precisamente, composta) *Fantasticheria*, che del dualismo città-campagna, Nord-Sud porta nel suo corpo più di qualche scarno residuo: la polemica sociale — latente o implicita nel bozzetto — qui trova, anzi, la sua più vibrante e rilevata espressione. E con essa, certamente, la prospettiva mitica (« quei sentimenti miti, semplici, che si succedono calmi e inalterati di generazione in generazione ») e fatalistica (« mi è parso ora di leggere una fatale necessità nelle tenaci affezioni dei deboli ») e « l'ideale dell'ostrica » e la dimensione idillica (« Parmi che le irrequietudini del pensiero vagabondo s'addormenterebbero

<sup>30</sup> *Saggi verghiani*, cit., p. 33.

<sup>31</sup> G. VERGA, *Lettere sparse*, cit., p. 86.



dolcemente nella pace serena... »): suggestioni che forse si conservano<sup>32</sup> nella compagine strutturale dei *Malavoglia*, ma che a questa specifica stagione culturale chiaramente ineriscono.

Il rapporto del Verga con la problematica sociale del suo tempo si precisa, comunque, in *Fantastiche*, secondo un'ottica politica (il divario Nord-Sud e l'opposizione ricchi-poveri), per certo evolutiva rispetto alla precedente impostazione moralistica della prefazione a *Eva*: il moralismo verghiano (mai smesso) ha trovato una sua canalizzazione più concretamente politica; la poetica, parallelamente (senza rinnegare certo gusto per le antinomie scapigliate), si è fatta più esplicitamente *tendenziosa* (« Per le ostriche l'argomento più interessante deve esser quello che tratta delle insidie del gambero, o del coltello del palombaro che le stacca dallo scoglio »): militante — verrebbe fatto di dire — non certamente verista.

Le due prefazioni<sup>33</sup> ai *Malavoglia* furono scritte, com'è noto, nel gennaio del 1881 (il diciannove di quel mese la prima, il ventidue la seconda), quando il romanzo era stato finalmente portato a compimento: la « scoperta » verista, annunciata al Paola, e i principi che ne erano derivati, avevano trovato la loro naturale applicazione sulla pagina e « l'opera di immaginazione perdendo [sia pure] quel che aveva di vago e di luminoso nel concetto », *aveva assunto* « precisione di colore e di forma ». La condizione del Verga è quella di chi guarda appagato, con sufficiente distacco, al suo lavoro, tracciandone sinteticamente, per i lettori, le ragioni che l'avevano guidato e gli scopi che si era prefisso: la prefazione diventa « un testo canonico del verismo »<sup>34</sup>, la *summa*, quasi, delle proposte di poetica, che, per successive approssimazioni e chiarimenti, avevano accompagnato l'attività letteraria verghiana a partire dal 1878 (restandone, significativamente, fuori quelle contenute nel presunto « cartone »). Un solo punto di contatto si registra, in effetti, fra i due testi suddetti del 1881 e la novella di *Vita dei campi*: quello relativo, nella fattispecie, alla « vaga bramosia dell'ignoto », chiara variante dello stilema « per vaghezza dell'ignoto, o per brama di meglio », che si legge in *Fanta-*

<sup>32</sup> Pare escluderlo G. PETRONIO, *I « Malavoglia » tra storia...*, cit.

<sup>33</sup> Una rigorosa ricostruzione del testo è in F. BRANCIFORTI, *La prefazione dei « Malavoglia »*, in « Annali della Fondazione Verga », 1 (1986), 7-39.

<sup>34</sup> F. BRANCIFORTI, *ivi*, p. 7.

*sticheria*. Stilemi omologhi sottendono, tuttavia, contesti culturali molto differenti: nella prefazione sono (storicamente) « le prime irrequietudini del benessere » ad *arrecare perturbazione* « in una famigliola vissuta sino allora relativamente felice », laddove nella novella (metastoricamente) « allorquando uno di quei piccoli, o più debole, o più incauto, o più egoista degli altri, volle staccarsi dal gruppo per vaghezza dell'ignoto, o per brama di meglio, o per curiosità di conoscere il mondo, il mondo da pesce vorace com'è, se lo ingoiò, e i suoi più prossimi con lui ». In altre parole: la « lotta per l'esistenza » (darwinianamente intesa come « cammino fatale, incessante, spesso faticoso e febbrile ») *travolge e depone sulla riva* i « vinti » (di tutte le classi sociali), nella prefazione ai *Malavoglia*; il « mondo » *tout court*, « da pesce vorace com'è », *divora* i deboli pescatori (« le ostriche ») in *Fantasticheria*. E se una certa contiguità concettuale è rinvenibile fra i due diversi enunciati (letterale il primo, metaforico il secondo), a nessuno sfuggirà l'entità del salto che fra i due testi si evidenzia (e di cui la variante suddetta è solo una spia): dal mito (regionalistico) alla storia; da una visione riduttiva della dinamica sociale (il « mondo » — le « ostriche ») a una più articolata e complessa (il progresso « grandioso », se « visto nell'insieme »; « i deboli che restano per via », « l'osservatore, travolto anch'esso dalla fiumana »); dall'idillio all'elegia (« la famigliola vissuta sino allora relativamente felice » è più di un'attenuazione della « pace serena di quei sentimenti miti, semplici, che si succedono calmi e inalterati di generazione in generazione » nella novella); dalla denuncia (settoriale, partigiana) allo strazio (« Che peccato! »).

Le due prefazioni danno, insomma, l'esatta misura della maturazione ideologica del Verga, nel corso del triennio 1878-1880, da un lato, e della genialità delle soluzioni da lui adottate sul piano della poetica e della tecnica compositiva, dall'altro. Il superamento dell'ottica « provinciale » nelle questioni connesse con la problematica sociale, coniugandosi perfettamente (e trovandovi il suo corrispettivo letterario) con la *teoria dell'impersonalità*, assai funzionale, in effetti, ad una rappresentazione del « mondo », meno asfittica e « soggettiva » di quella fiorentina e protomilanese. Quanto abbia influito, in tale ampliamento di prospettiva, la cooptazione del Verga alla « Rassegna settimanale » nonché la sua scelta « moderata » e il

definitivo distacco dal Cameroni<sup>35</sup>, non è dato sapere. Certo esso non può non essere collegato a quell'« atmosfera »<sup>36</sup> esaltante, che si era creata attorno ai primi governi della Sinistra, quando sembrò che le attese di molti intellettuali progressisti-moderati (fra i quali, con De Sanctis, Capuana e Martini, lo stesso Verga) potessero trovare una efficace risposta sul piano operativo. Epperò, a fronte della suggestiva tesi di un Verga senza “ conversione ”<sup>37</sup>, si configurano due — addirittura — inequivocabili “ svolte ” nella carriera letteraria del Catanese: una realistico-regionalista, nel '74 (illustrata — parrebbe — da *Nedda, Padron 'Ntoni, Fantasticheria*), l'altra verista, del '78. La problematica è, certo, complessa, né si ha qui — nonché la pretesa — nemmeno la tentazione di esaurirla; si vorrebbe tuttavia richiamare l'attenzione su un dato (che pare invero assai rilevante) della “ conversione ” del '78, vale a dire sulla valenza decisamente antiletteraria (o, meglio, metaletteraria) del verismo verghiano, quale viene, in specie, teorizzato nelle due prefazioni ai *Malavoglia*. Né ci si riferisce tanto alla nozione del « racconto » come « studio sincero e spassionato del come probabilmente devono nascere e svilupparsi nelle più umili condizioni le prime irrequietudini del benessere », quanto al *canone della sincerità* (per così dire), esposto e ribadito nella prima prefazione: « Basta lasciare al quadro le sue tinte schiette e tranquille, e il suo disegno semplice », afferma dapprima il Catanese, e poco dopo: « Perché la riproduzione artistica di codesti quadri sia esatta, *bisogna seguire scrupolosamente le norme di questa analisi; essere sinceri per dimostrare la verità* (corsivo mio), giacché la forma è così inerente al soggetto, quanto ogni parte del soggetto stesso è necessaria alla spiegazione dell'argomento generale ». E infine: « rendere la scena nettamente, coi colori adatti, tale da dare la rappresentazione della realtà com'è stata, o come avrebbe dovuto essere ». Queste proposizioni (che possono essere confuse con generiche professioni di verismo) vengono riprese ed esplicitate nella lettera al Capuana del 25 febbraio di quello stesso anno, là dove lo scrittore confessa all'amico che « tutti quei personaggi messivi faccia a faccia senza nessuna presentazione [...] senza *messa in scena* », nelle « prime pagine », « era artificio voluto

<sup>35</sup> Rimando, ancora, a N. MINEO, *Società, politica e ideologia...*, pp. 106-107, in specie.

<sup>36</sup> Ivi, p. 119.

<sup>37</sup> Cfr. G. DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo...*, p. 381-426.

e cercato anch'esso, per evitare, perdonami il bisticcio, ogni artificio letterario, per darvi l'illusione completa della realtà »<sup>38</sup>.

L'assillo della realtà e del vero (topico nella poetica romantica e manzoniana soprattutto) pare qui risolversi nel rifiuto di ogni forma di arte belletteristica, di ogni « artificio letterario », che possa togliere al lettore « l'illusione completa della realtà ». Né tale petizione di oggettività può essere intesa come neutralità-indifferenza da parte del narratore. Si direbbe, al contrario, che egli miri a convincere (non più a commuovere) il lettore, servendosi dell'arma più efficace: quella appunto della *realtà*, che fa, naturalisticamente, tutt'uno con la *verità*. Epperò nel *canone della sincerità* c'è, forse, la soluzione del riproposto<sup>39</sup> problema della “ regia ”: *gettare in faccia* al pubblico borghese, epidermicamente ottimista, le *lacrime delle cose* (non quelle del compromesso e sospetto scrittore borghese), e vigilare perché da questo principio non si deroghi. Mentre contesta la “ letteratura ”, Verga, paradossalmente, sembra aver sposato, infine (senza venir meno, si badi, ai suoi assunti politici e morali), il partito della (grande) letteratura: il narratore, ora, conduce le sue battaglie, solo utilizzando (e magari inventandoseli) strumenti letterari, che gli consentano, *iuxta propria principia*, di cavare il massimo di “ illusione ” realistica dalla pagina scritta. Previo, in specie, il superamento dell'ottica militante delle “ ostriche ” e forsanche della connessa prospettiva edenica. L'oggettività della narrazione — e lo strazio — costituendo, forse, il lascito più sostanzioso, che Verga consegna alla letteratura del Novecento.

GIUSEPPE RANDO

*Università di Messina*

<sup>38</sup> Da *Lettere al Capuana*, a c. di G. Raya, Firenze, Le Monnier, 1975, p. 162.

<sup>39</sup> Cfr. V. MASTIELLO, *Il punto su Verga...*, p. 35 e sgg.

ANNA STORTI ABATE

ENRICO ONUFRIO: UN NATURALISTA  
TRA ARCADIA E DECADENTISMO

Per quali ragioni può essere interessante analizzare, nell'ambito di un convegno su « Naturalismo e verismo », l'opera di uno scrittore minore come Enrico Onufrio, che ai suoi tempi non ebbe larghissima fama e venne presto dimenticato dopo la morte precoce? Non certo per rilanciarlo o per riscoprire pregi letterari che sono assai scarsi negli scritti in versi e in prosa dello scrittore palermitano. E tuttavia l'opera di più ampio respiro di questo autore, il romanzo *L'ultimo borghese* pubblicato a puntate sul « Giornale di Sicilia » nel 1885, mi è sembrata emblematica della temperie culturale e letteraria italiana degli ultimi decenni dell'Ottocento, quell'età che è detta, con definizioni di comodo, « del positivismo », « del naturalismo », « del verismo », ma nella quale vissero tante esperienze diverse, che fecero sentire la loro influenza anche sulle prove letterarie di questo giovane scrittore che, pur essendo uno dei primi e più appassionati sostenitori delle teorie naturaliste, non seppe applicarle con sufficiente coerenza, lasciandosi attrarre anche da suggestioni di diversa origine. E non alludo solo a quei cascami tardo-romantici che era prevedibile ritrovare nell'opera di un giovane scrittore provinciale; l'analisi dell'*Ultimo borghese* rivela infatti anche alcuni elementi di novità rispetto al modello di romanzo verista, elementi che ci fanno scorgere la direzione in cui si sarebbe verificata, nello scorcio dell'Ottocento, la dissoluzione dall'interno del naturalismo e la sua lenta trasformazione in quel modello di narrativa che siamo soliti definire « decadente ».

Il suo ingresso nel mondo delle lettere Enrico Onufrio lo fece nel 1877 a Milano, dove era stato chiamato da Angelo Sommaruga, anch'egli giovanissimo, che, in cambio di una generosa sottoscrizione, aveva nominato il diciannovenne palermitano comproprietario e

condirettore della « Farfalla », trasferita allora da Cagliari a Milano<sup>1</sup>. Il suo noviziato letterario egli lo compì dunque nella redazione di una rivista che aveva contatti con gli artisti e gli scrittori più significativi che vivevano a Milano in quel momento — Tranquillo Cremona, Felice Cavallotti, Cletto Arrighi, Felice Cameroni, Cesare Tronconi e anche Verga —, una rivista che rifletteva gli orientamenti politici e sociali della scapigliatura democratica milanese e che, in arte, appoggiava la battaglia per il “realismo” in nome di un ancora generico impegno sociale della letteratura, benché senza grande chiarezza nei principi teorici (« In politica, i *collaboratori* farfalla la pensano tutti ad un modo — confessava una noticina direzionale del 21 maggio 1876 — In arte ed in letteratura ... no »).

Sulle pagine della « Farfalla », in linea con gli indirizzi programmatici della rivista enunciati nel primo numero, Onufrio scendeva in campo a difendere appassionatamente i romanzi realisti dall'accusa di « immoralità »<sup>2</sup>. Superati gli scrupoli di tanti fautori di un realismo moralistico moderato, che si preoccupava di salvare l'“ ideale ” anche nella riproduzione della realtà, Onufrio si scagliava decisamente contro i sostenitori di un presunto « idealismo nell'arte », che erano convinti di svolgere una nobile opera di moralizzazione della società rappresentando « un mondo tutto bontà e tutto virtù ». Se la società era « corrotta », lo scrittore non doveva allontanarsene sdegnato per creare « mondi fantastici e soprannaturali », pena la ca-

<sup>1</sup> Enrico Onufrio era nato nel 1858 a Palermo da una famiglia borghese, la cui casa era frequentata da letterati e artisti. Il padre stesso dipingeva. Trasferitosi nel 1877 a Milano come comproprietario e condirettore della « Farfalla », vi rimase solo pochi mesi. L'anno successivo infatti volle partecipare alla sfortunata rivolta greca contro i turchi in Epiro. Al suo ritorno, poiché nel frattempo Sommaruga aveva ceduto la testata della « Farfalla », tornò a dedicarsi agli studi e nel 1882 conseguì la laurea in giurisprudenza e nel 1884 la libera docenza in letteratura italiana all'Università di Catania, dedicandosi nel frattempo all'insegnamento. Nel 1878 egli aveva pubblicato una raccolta di versi giovanili, *Momenti*, ma è di questo periodo la sua produzione in prosa più significativa: *La spugna d'Apelle* (novelle) del 1882, *La conca d'oro*, una guida di Palermo e dintorni pubblicata da Treves nel 1882, il romanzo *L'ultimo borghese* del 1885. Compì un viaggio per mare negli Stati Uniti nella speranza di potersi riprendere dalla malattia polmonare di cui soffriva, ma al ritorno morì, appena ventisettenne, ad Erice nel settembre 1885.

<sup>2</sup> ENRICO ONUFRIO, *Il realismo in arte*, in « La Farfalla », 15 luglio 1877. Altri articoli critici di Onufrio, comparsi su diverse riviste, sono stati ripubblicati da P. M. SIPALA in appendice al vol. *Enrico Onufrio tra ideologia e letteratura*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1972, che dà un ampio e convincente resoconto di tutta l'attività pubblicistica di Onufrio su giornali e riviste ed al quale si rimanda anche per l'esauriente bibliografia.

duta nel fittizio, nel convenzionale, nel retorico. Al contrario, il critico ribadiva l'aspirazione ad un'arte non evasiva, capace di svolgere un'analisi precisa e circostanziata sull'uomo e sulla società (« un romanzo piace, quando s'ispira ai tempi che corrono, quando ritrae la società contemporanea, quando mette in evidenza passioni vere ») e, se gli premeva sottolineare la natura autonoma dell'arte rispetto alla politica e alla morale, non escludeva la possibilità di un uso del romanzo come strumento di battaglia e di rinnovamento, purché attraverso la ricreazione estetica (« potrebbe essere la riabilitazione di un tipo o la condanna di un vizio »).

Come si vede, il linguaggio era ancora quello dell'abborrito moralismo convenzionale, ma, se rivelava l'inesperienza del giovane critico, mostrava anche, più in generale, la genericità dei termini nei quali ancora in quegli anni la critica impostava la questione del "realismo". Ma nonostante questi limiti, Onufrio sembra allineato con le posizioni più avanzate nella battaglia per una nuova arte, anche se modi e contenuti di essa restavano vaghi e imprecisi (« l'idillio o l'epopea per me sono indifferenti — la società elegante o la società equivoca valgono lo stesso. L'artista può ritrarre quella parte di vita che vuole; ma purché la ritragga e non la riformi o la ricrei addirittura »); e, del resto, questa incertezza egli non riuscirà a superarla neppure nelle sue concrete prove narrative. La parte finale dell'articolo conteneva però un'indicazione non banale, che mi sembra specifici e approfondisca in direzione del naturalismo le generiche aspirazioni al realismo: là dove esortava i romanzieri della nuova scuola a non creare dei "tipi", ma degli "uomini", evitando, nello sforzo di rendere i personaggi significativi dei vizi e delle virtù di un'intera classe, le esagerazioni della tipizzazione astratta, dalle quali non era rimasto immune neppure qualche grande ingegno, come Victor Hugo.

Non sono molti gli elementi dai quali si possono ricostruire la formazione culturale dello scrittore palermitano e tuttavia si può facilmente arguire che l'impegno civile democratico e la fede nel realismo poggiavano su una impostazione culturale che, nelle linee generali, può essere riportata al positivismo. Ne è testimonianza la tesi per la laurea in giurisprudenza, conseguita a Palermo nel 1882, che già dal titolo, *Il delinquente considerato in rapporto alla scienza spe-*

*rimientale*, dichiarava l'adesione del suo autore ai moderni strumenti dell'antropologia criminale positivista, e che si apriva con una pagina di entusiastica celebrazione della scienza sperimentale, che, « smantellati gli aurei baluardi della metafisica », e « aggiogato al suo carro la filosofia », avrebbe dovuto al più presto improntare al suo metodo tutte le branche del sapere, e in primo luogo il diritto penale<sup>3</sup>.

D'altronde l'atteggiamento dello studioso positivista, che, con la mente sgombra da preoccupazioni religiose<sup>4</sup> e con il metodo della scienza sperimentale, ma anche con una buona dose di spocchia da intellettuale distaccato e superiore, fa luce sulle leggende e le superstizioni popolari, lo si trova anche nella produzione narrativa dello scrittore. Tipico è il caso del racconto *Santa Rosalia*, nel quale, dopo aver raccontato la leggenda della santa secondo la tradizione popolare e dopo aver descritto il santuario votivo sul monte Pellegrino, dove una volta all'anno « la plebe palermitana accorre al tempio della Santa per infastidirla con le sue preghiere fetide di vino », egli si preoccupa di « sfrondare il mito » che circonda « il nuovo idolo » foggiate dal popolo « con la sua rozza plastica di artefice ignorante »<sup>5</sup>. E per far questo cerca i documenti atti a ricostruire il vero svolgimento degli avvenimenti e li trova in una fonte non sospetta, il resoconto di un gesuita, che era stato contemporaneo e testimone dell'« invenzione delle sacre reliquie », del presunto intervento benemerito della santa nell'arrestare una pestilenza e della nascita della devozione dei palermitani per Santa Rosalia. Nel corso della sua puntuale ricostruzione degli eventi storici lo scrittore trovava modo anche di dare una spiegazione scientifica dei fatti che erano stati giudicati prodigiosi, come la colorazione iridata delle ossa ritrovate e attribuite alla santa.

<sup>3</sup> Riportata da S. COMES, in *Enrico Onufrio nella "grande conversazione"*, Firenze, Vallecchi, 1969, tav. II.

<sup>4</sup> Il giovane scrittore si faceva vanto del suo anticlericalismo e, in una lettera inviata a Rapisardi nel 1879, aveva espressi i suoi voti, a nome della gioventù *atea* palermitana, affinché il poeta catanese potesse essere trasferito all'ateneo della capitale dell'isola (cfr. G. RAYA, *Ottocento inedito*, Roma, Ciranna, 1960, pp. 67-68). L'influenza di Rapisardi sul « radicalismo » politico di Onufrio e, in genere, sugli ambienti culturali e politici siciliani, è stata messa bene in luce da P. M. SIPALA, *Enrico Onufrio...*, cit.

<sup>5</sup> E. ONUFRIO, *Santa Rosalia*, in *La spugna d'Apelle*, Milano, Quadrio, 1882, p. 91 e 95.



Strettamente legata a questo atteggiamento scientifico positivista appare la scelta di temi socialmente impegnati da parte dello scrittore, che ripetutamente si soffermava a descrivere la miseria delle classi popolari siciliane o a denunciare l'egoismo e l'insensibilità delle classi più alte. Il tono della narrazione, nell'affrontare tematiche popolari, rivelava, è vero, nello scrittore, la malcelata soddisfazione di appartenere a un mondo culturalmente e moralmente diverso e superiore e lasciava trasparire spesso un'aperta ironia nei confronti della mentalità superstiziosa e del comportamento grossolano della « plebe ». Ma non ci si deve stupire per questo, poiché tale atteggiamento verso le classi popolari è, a mio avviso, una caratteristica ricorrente degli scrittori veristi italiani, con la sola eccezione di Verga, — e domina, ad esempio, le novelle *Paesane* di Capuana o i bozzetti toscani di Fucini, — che presentavano il mondo e i problemi del popolo con una serietà indiscutibilmente nuova rispetto al passato, ma non dimenticavano mai la loro origine superiore e, nel migliore dei casi, osservavano le classi subalterne con un atteggiamento simile a quello dell'antropologo che si rechi a studiare le abitudini e la cultura "diversa" delle civiltà primitive. Ciò non toglie che ad Onufrio stesse sinceramente a cuore il miglioramento delle condizioni di vita delle classi subalterne e non perdesse occasione per introdurre la tematica sociale nella sua produzione narrativa. Sembra anzi che quel generico impegno morale indicato come fine della letteratura nell'articolo critico citato sopra tenda ad orientarsi verso un più preciso impegno sociale nelle prime prove narrative del giovane scrittore. Ad esempio, i « bozzetti siciliani » *La gastima*, *Viva la Madonna*, *San Giusto* — che non a caso erano le novelle di Onufrio che Verga aveva lodato maggiormente<sup>6</sup> — ritraevano la miseria e le malsane condizioni di vita degli abitanti dei vicoli palermitani dediti « a mille mestieri e a mille patimenti » e dominati nelle loro passioni dall'« istinto » e dal « sangue »<sup>7</sup>.

Ma il documento più singolare dell'interesse sociale dello scrittore si trova forse, curiosamente, in *La conca d'oro. Guida pratica di Palermo*, che Onufrio aveva scritto per l'editore Treves nel 1882: un'originale introduzione alle bellezze naturali e artistiche della cit-

<sup>6</sup> In una lettera datata 23 aprile 1882 (cfr. G. VERGA, *Lettere sparse*, a c. di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni, 1979, p. 134).

<sup>7</sup> *La spugna d'Apelle*, p. 10 e 17.

tà, che informava però anche sulle abitudini di vita e sulla cultura dei palermitani, in tutti gli strati sociali, e che suggeriva percorsi “alternativi” nei quartieri dove si svolgeva la vera vita del popolo palermitano, con i suoi canti e i suoi suoni, i suoi teatri di marionette, il suo colore locale. E così non rinunciava a parlare, anche al turista più disattento, del caratteristico quartiere popolare dell’Albergheria:

il serbatoio delle nostre miserie e delle nostre sozzure, laddove si agglomera una plebe, cui tutto fa difetto: l’aria, il vitto, l’educazione, le vesti, il giaciglio. Albergo di miserie, e perciò fucina di prostituzione e di ladroneccio [...] Così caratteristica l’Albergheria, ma al tempo stesso così rattristante con quelle sue catapecchie nere, sudicie, basse, dove intere famiglie si agglomerano, e dormono sullo sporco pavimento, unico letto; con quei bambini magri e cenciosi, consumati dalla fame e dalla scrofola; con quelle donne vecchie a trent’anni, e che furono belle per sì poco tempo; con quegli uomini senza lavoro e senza forze, coi piedi ignudi e la pupilla spenta...<sup>8</sup>

con parole che esprimevano insieme sdegno per le ingiustizie sociali e anche ripugnanza morale per il vizio e la corruzione di cui la plebe cittadina gli appariva portatrice. Fin d’ora infatti cominciava a manifestarsi una componente della contraddittoria ideologia sociale di Onufrio, che sarebbe stata esplicitamente dichiarata poi nel romanzo *L’ultimo borghese*: alla commiserazione per la miseria del proletariato urbano si accompagnava sempre in lui la sfiducia per questa classe, giudicata irrimediabilmente corrotta dalla civiltà industriale<sup>9</sup> e quindi impossibilitata ad operare per il proprio riscatto. Come si vedrà, era nei contadini che Onufrio riponeva la sua speranza di una futura palingenesi sociale, anche se nell’immediato non rinunciava a battersi per migliorare, con riforme umanitarie, le condizioni di vita dei più sfortunati:

Se codesta è retorica, lapidatemi pure: io non cesserò mai di farne. E ogni volta che vo gironzando qua e là per l’Albergheria, io sogno di possedere una martellina incantata, per tracciare in quel quartiere nuove strade e nuove piazze, per dare un po’ di luce, un po’ d’aria, un po’ di sole a quella povera gente<sup>9bis</sup>.

<sup>8</sup> E. ONUFRIO, *La conca d’oro. Guida pratica di Palermo*, Milano, Treves, 1981, pp. 15-16.

<sup>9</sup> «La corruzione va di pari passo con la civiltà», ivi, p. 67.

<sup>9bis</sup> Ivi, pp. 17-18.

Le pagine di più accesa denuncia sociale, resa più precisa e circostanziata dal rigore documentario tipico del naturalismo, le troviamo nell'*Ultimo borghese*: i due capitoli del romanzo nei quali Onufrio descriveva le miniere di zolfo siciliane, le disumane condizioni di vita e la fatica brutale dei minatori, e particolarmente dei *carusi*, i ragazzi addetti a trasportare il minerale all'esterno delle cave, gli antiigienici dormitori dei lavoranti, erano mossi da intenti umanitari e moralisticamente riformatori, con la denuncia dello sfruttamento bestiale cui i minatori delle zolfare siciliane erano sottoposti, in anni nei quali il dibattito sul lavoro minorile era un tema di attualità nel nostro paese<sup>10</sup>.

Molti elementi in queste pagine possono provare come l'autore, in rispetto al canone naturalista del *documento*, conoscesse per esperienza diretta le cave; ma, d'altro canto, è possibile anche facilmente dimostrare come Onufrio si rifacesse per la documentazione anche al testo più autorevole che avesse affrontato la questione in anni recenti, l'*Inchiesta in Sicilia* di Sonnino e Franchetti pubblicata nel 1877. Molti dei particolari descritti nell'*Inchiesta* venivano infatti ripresi pari pari da Onufrio: la spiegazione degli stessi termini dialettali o tecnici (*carusi*, *gàvite*, *calcarone*), la descrizione particolareggiata delle fornaci per fondere lo zolfo, l'orario di lavoro di dieci ore giornaliera, le deformazioni fisiche che inevitabilmente colpivano i bambini addetti a trasportare all'aperto pesantissimi carichi di minerale attraverso gallerie così anguste da poter essere percorse solo da ragazzini di bassa statura. Anche Verga — come Luperini ha ben dimostrato<sup>11</sup> — aveva utilizzato dati e informazioni ricavati dall'*Inchiesta in Sicilia* per la stesura di *Rosso Malpelo*, ma in modo radicalmente diverso: mentre Verga aveva quasi nascosto qua e là quelle informazioni obiettive (la paga di una giornata di lavoro, il cibo che i ragazzi si portavano da casa, ecc.) nel tessuto di una narrazione che assumeva un punto di vista tutto interno al mondo narrato e si era tenuto fedele ad uno stile rigorosamente impersonale (più impersonale anche di quello dei due economisti che invece lasciavano li-

<sup>10</sup> Il dibattito parlamentare sul lavoro dei minori, che era stato promosso dalla Sinistra appena giunta al Governo, fu intenso e ricco di contrasti e riuscì a tradursi in una legge che disciplinasse tale materia solo nel 1886.

<sup>11</sup> Cfr. R. LUPERINI, *Verga e le strutture narrative del realismo. Saggio su «Rosso Malpelo»*, Padova, Liviana, 1976, pp. 9-13.

bero sfogo allo sdegno, alla compassione, alla protesta umanitaria), nella convinzione che così il lettore avrebbe potuto scoprire razionalmente, con maggiore evidenza, le ingiustizie implicite a quel sistema sociale, Onufrio invece lavorava su quelle informazioni obiettive, amplificandole e arricchendole di particolari raccapriccianti o patetici, nell'evidente scopo di suscitare l'indignazione del lettore e la sua compassione per quell'umanità abietta, parlando quindi al suo cuore più che al suo intelletto:

A un tratto ella fu scossa da un suono prolungato di gemiti e di grida. Si volse e vide, fuori la buca della miniera, uno dietro l'altro, tre fanciulli ignudi, che trotterellavano, portando sulle spalle dei grossi macigni di minerale grezzo. Insieme a Luciano e all'amministratore, essa si avviò a quella volta. I tre fanciulli andavano sempre più innanzi, a passi frettolosi ma barcollando: le loro grembiere personcine si piegavano, a guisa di canne, sotto il peso dei macigni; i lor petti ansavano, e un copioso sudore colava loro per le tempie, per le costole, per le anche. Ciascuno di essi teneva legata alla fronte una piccola lucerna di creta: quella luce serviva a guidarli nel buio tetro dei corridoi e delle gallerie, dentro la cava. E continuavano a piangere, a lamentarsi con lunghi gemiti che straziavano il cuore; le lacrime scorrevano loro copiosamente dagli occhi, e mescevasi al sudore delle guance. Poi, giunti in un sito della spianata dov'era ammonticchiata una gran quantità di zolfo grezzo, essi scaricarono in fretta il loro peso, e allora, immediatamente, cominciarono a saltare, a ridere, mandando grida di gioia. Indi voltarono indietro, avviandosi lentamente verso la miniera<sup>12</sup>.

Se la tematica e lo scrupolo documentario di queste pagine sono riconducibili al naturalismo, manca del tutto, come è evidente, l'intento di rispettare il canone verista dell'impersonalità: l'autore non nasconde affatto le sue emozioni nell'introdurci in un ambiente che non esita a paragonare ad una bolgia dantesca e calca le tinte proprio per comunicare al lettore la sua commiserazione e il suo orrore per lo spettacolo infernale:

In quella tetra galleria, dove l'oscurità era rotta a balze dalle fioche lampade, in mezzo a quell'aria soffocante, nella profondità misteriosa della terra, quegli uomini ignudi, neri, sporchi, orribili, che mordevano con ferro la roccia, avidi di saccheggiarla, disegna-

<sup>12</sup> E. ONUFRIO, *L'ultimo borghese*, a c. di S. Comes, Milano, Rizzoli, 1969, p. 168.

vansi vagamente nell'ombra come figure michelangiolesche, plasmate dall'artista in un momento di passione infernale [...]. Non parevano uomini, ma dannati.

[...] Ma essi non dicevano una parola, non si lagnavano, non bestemmiavano: erano sopraffatti dal peso della loro condanna, e lavoravano, lavoravano, agitando le braccia nell'aria fosca, fra quelle quattro pareti orride, ingrommate di muffa.

Luciano si ricordò dei versi del poeta<sup>13</sup>.

È evidente che in questo passo lo scrittore si lasciava ingenuamente trasportare dalla foga, nell'intenzione di creare un'immagine letterariamente potente, plasticamente efficace; ma è altrettanto chiaro che l'adesione al naturalismo rimaneva limitata per lui ad una questione di temi, legata alla volontà di affrontare in letteratura argomenti che nel passato ne erano rimasti esclusi, per affidare all'arte anche finalità di denuncia sociale, ma non si traduceva mai in una riflessione sulle tecniche formali necessarie a dare una riproduzione fedele e scientifica della realtà. Il problema dell'impersonalità dello scrittore-scienziato e delle soluzioni tecniche necessarie per risolverlo nella narrazione Onufrio non se lo poneva proprio e i suoi giudizi e le sue emozioni nei confronti delle vicende narrate venivano sempre esplicitamente espressi, in modi che ricordavano da vicino certi autori "democratici", come Tronconi o Valera, che, nella loro volontà di denuncia e di incitamento alla rivolta, seguivano una poetica nella quale non c'era posto per il canone dell'impersonalità. Con questo stile fortemente oratorio e retorico Onufrio si precludeva però anche la possibilità di penetrare e comprendere veramente la realtà del mondo subalterno e, più che dare una rappresentazione dal di dentro delle sofferenze e del modo di pensare dei minatori siciliani, riproduceva le reazioni dell'intellettuale borghese di fronte a un sistema economico che imponeva condizioni di vita così disumane.

Il romanzo dunque — benché in sede critica Onufrio avesse dichiarato la sua piena adesione alla nuova arte realista — non si conformava affatto al principio fondamentale della poetica del verismo, ma era un'opera assai composita che, nella struttura, nei temi e nelle tecniche formali, risentiva di molte influenze diverse.

<sup>13</sup> Ivi, p. 171.

L'episodio citato della miniera non deve indurre in errore: il romanzo non è verghianamente ambientato negli strati più bassi della scala sociale, anche se talvolta, per inciso, offre qualche spaccato di vita miserabile, ma descrive il mondo dell'alta borghesia, alla quale il protagonista appartiene per nascita e formazione culturale. Luciano Rambaldi è un giovane, figlio di un eroe del '48, che, rimasto precocemente orfano, era partito volontario come garibaldino nel '66 e dall'esperienza negativa di quella guerra, che gli aveva fatto capire che nel mondo dominato dal tornaconto economico non c'era più spazio per i gesti eroici, era uscito svuotato, privo di ideali ai quali conformare la propria esistenza. Aveva perciò dissipato la sua vita, abbandonandosi ad ogni genere di piaceri, ed anche compiendo studi e viaggi, dai quali non aveva ricavato però nessun arricchimento, nessuna soddisfazione. Per aver tutto provato, egli non sa in realtà ciò che vuole, per cosa vivere. Sembra per un attimo ritrovare la serenità nell'amore semplice di Rosa, una giovane campagnola, attraverso il quale crede di potersi riaccostare ai valori semplici dell'esistenza e ritrovare quasi una nuova verginità. Ma non è che una breve parentesi. L'incontro con Ester, una donna del suo ambiente, fatta come lui e che lo capisce molto bene, lo trascina di nuovo nel vortice di una vita di passione senza scopo e votata quindi al fallimento. Inevitabile il declino fisico e morale del protagonista. La donna lo induce a intraprendere la carriera parlamentare nel tentativo di ridargli uno scopo nella vita, ma egli vive anche questa esperienza senza crederci veramente. Il romanzo si chiude con la duplice sconfitta del protagonista, sia nella sfera privata che in quella pubblica. Incontrata per caso Rosa, ormai sola e ridotta in miseria, decide impulsivamente di sposarla per rimediare al male che le aveva fatto anni prima abbandonandola. Ma questo matrimonio riparatore non era certo quello caldeggiato da tanti moralisti borghesi contemporanei e non poteva dare la felicità ai due sposi: anche il figlio nato da quell'unione, che dal padre aveva ereditato la fragilità fisica, è destinato a morire dopo pochi mesi. Rambaldi fugge quindi dal senso di oppressione della sua casa e si trasferisce a Roma col pretesto di occupare il suo seggio parlamentare, ma la capitale, col vizio e la corruzione che la dominano, non fa che affrettare il suo disfacimento. Un unico discorso egli pronuncia al Parlamento, nel quale denuncia la decadenza ormai inarrestabile della borghesia che

ha esaurito la sua missione storica e, proprio pronunciando quel discorso, Rambaldi ha uno sbocco di sangue e pochi giorni dopo muore teatralmente diventando così simbolo egli stesso della fine imminente della sua classe.

Questi cenni sommari alla vicenda principale narrata servono a mettere in luce alcune delle componenti ideologiche e formali, mal fuse e talora contraddittorie, che confluivano nel romanzo. Innanzitutto, se è vero che Onufrio non si curava affatto di rispettare il canone dell'impersonalità, cardine della poetica verista, è vero anche che le tematiche di questo romanzo sono comprensibili solo se inquadrare nella temperie culturale e letteraria del naturalismo in senso lato e, più in particolare, del verismo italiano. Va sottolineata, ad esempio, la precisa caratterizzazione sociale del personaggio e la circostanziata ambientazione storica della vicenda negli anni successivi al '66, che rispondevano all'esigenza di un'arte che riproducesse realisticamente la vita e i problemi dell'Italia contemporanea. Rambaldi è detentore di una cospicua rendita, appartiene all'alta borghesia e non ai ceti piccolo-borghesi che anzi sono oggetto del suo scherno<sup>14</sup>; e la delusione per la campagna del '66, assunta a simbolo della caduta degli ideali risorgimentali, viene precisamente indicata come responsabile della sua malattia morale, l'inerzia e l'apatia<sup>15</sup>.

Alla stessa generica volontà di rappresentazione naturalistica possono essere ricondotte le tematiche socialmente impegnate del romanzo (l'episodio citato della visita alla miniera, la descrizione

<sup>14</sup> « Lui, nato dalla borghesia, richiamava alla memoria quei meschini e volgari ambienti borghesi, dove si svolge un'esistenza così stupidamente tranquilla. Che si domanda là in mezzo? Che cosa si cerca? Quando un uomo ha trovato un impiego per il giorno e una femmina per la notte, allora il suo ideale è raggiunto. Intorno a quella esistenza equilibrata, altre esistenze si aggruppano, e quella famigliuola rassomiglia a una macchina che compia le sue funzioni con regolarità uniforme e monotona.

Domandate un po' a costoro quale scopo abbia la vita! Stenteranno molto a rispondere perché siffatta questione non si è mai affacciata al loro pensiero. La vita! Ma che ne sanno essi [...]»

Felici loro! Noi li deridiamo, perché abbiamo letto dei libri poderosi e malvagi, che ci hanno insegnato la verità (...) Quella loro vita vegetativa ci stupisce e ci esaspera. Vorremmo infondere loro tutto il marcio che c'è nel nostro sangue e tutto il guasto che fermenta nei nostri intelletti! » (ivi, pp. 181-182). Dove c'è da notare la totale identificazione dell'autore con l'ideologia del personaggio, nell'orgoglio della propria intelligenza e della propria cultura, privilegio della sua classe, che pure nelle intenzioni vorrebbe demistificare, e nel disprezzo per i ceti piccolo-borghesi.

<sup>15</sup> « La vita gli appariva come una palude triste, bassa, uniforme: era la morta gora, era l'inazione, la monotonia, la mancanza di appetiti, il difetto di ogni ideale », ivi, p. 33.

dei contadini poveri e malati nell'ospedale di campagna, e anche la disincantata rappresentazione della campagna elettorale, con tutti gli interessi scesi in campo e i profittatori che si fanno avanti), la volontà di documentazione dell'autore, il descrittivismo minuto di ambienti e personaggi, l'insistenza anche sugli aspetti più orribili dell'esistenza (ad esempio, tutte le fasi della malattia e dell'agonia del figlio) e la sottolineatura del fattore "race", oltre che del "milieu" e del "moment", nella presentazione del protagonista<sup>16</sup>. Senza contare le esplicite riprese di tematiche verghiane disseminate qua e là nell'opera, come la dissertazione sui "vinti" nella lotta per l'esistenza<sup>17</sup>, o il ripetersi di una situazione identica a quella narrata in *Fantasticherie*<sup>18</sup>, oppure pagine intere che stranamente, in un contesto stilistico ispirato ai moduli letterari tardo-romantici, tentavano di ripetere la soluzione linguistica e stilistica verghiana:

L'amministrazione dell'ospedale aveva intanto ridotto lo stipendio di padre don Gaspare a metà, e il denaro in casa sua se ne andava via come l'acqua, perché in città la vita costa cara e le malattie bruciano le case peggio delle fiamme. Ogni volta che mamma Caterina tirava il cassetto del canterano per prendervi della moneta, era un colpo di pugnale pel povero prete, perché quei denari che si spendevano e che pareva ci avesse posto l'unghia il diavolo, formavano la piccola dote di Rosa, e padre don Gaspare se ne rammaricava a voce aperta, dicendo ch'era meglio cento volte che il Signore se lo prendesse, perché oramai non era buono ad altro che a recar dei fastidi e a dissanguare tutta la famigliauola con quelle sue sofferenze eterne.

[...] Gli è che lui lo sapeva come vanno a finire questi brutti malanni, che sono come i funghi, e ripullulano appena sembra che siano spariti<sup>19</sup>.

Il romanzo venne pubblicato in cinquantacinque puntate sul « Giornale di Sicilia » e, in effetti, la struttura della narrazione con-

<sup>16</sup> « Questo Luciano Rambaldi l'avevano fatto un uomo intelligente e una donna nervosa. Fu concepito fra le ansie e le febbri che precessero la rivoluzione del '48; fu allevato tra gli spari delle artiglierie e i fumi degli incendi... »; *ivi*, p. 19.

<sup>17</sup> *Ivi*, pp. 32-33.

<sup>18</sup> « Quando uscirono poi nel primo viale, la signora si fermò, e, girando gli occhi intorno, esclamò tutta rapita:

— Come passerei qui volentieri tutta la mia esistenza! —

— Forse, dopo due settimane, si annoierebbe mortalmente — » (*Ivi*, p. 85).

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 201.



serva molti dei caratteri fondamentali del *feuilleton*, che finiscono per stemperare e banalizzzare anche gli elementi di novità che pure l'opera conteneva. Del romanzo d'appendice era l'articolazione della storia in capitoli brevi, spesso interrotti nel momento cruciale della vicenda per creare effetti di *suspence*, l'alternarsi di vicende diverse che poi finiscono per intrecciarsi tra loro, l'apostrofe al lettore per attirarne l'attenzione e coinvolgerlo maggiormente nei casi narrati, l'uso dei più abusati *clichés* narrativi per far procedere la vicenda (il duello e la ferita riportata, gli incontri fortuiti tra i personaggi dopo anni di separazione e infine la morte che coglie il protagonista proprio nel momento in cui è riuscito a recuperare forza e dignità).

Al *feuilleton* ma anche a tanta narrativa tardo-romantica va riportato inoltre quanto di stereotipo e poco credibile vi è nella tipizzazione dei personaggi — come ha ben dimostrato Marina Paladini<sup>20</sup> —: Emma la ballerina, strumento di piacere maschile ma capace di conservare un suo fondo di ingenua spontaneità; Rosa, la dolce fanciulla campagnola, che incarna il mito, di rousseauiana memoria, della vita libera e felice a contatto con la natura e che poi diventa il prototipo dell'angelo del focolare — trionfante nella letteratura moralistico-sentimentale di quegli anni —, che sacrifica tutta se stessa per il benessere dei familiari; e soprattutto Ester, la donna fatale cara a tanta narrativa romantica e decadente europea, dai tratti esotici e avventurosi<sup>21</sup>, che con la sua bellezza, intelligenza, cultura, sa esercitare un'opera di seduzione cui è impossibile sottrarsi.

Altrettanto artificiosi e stereotipati sono gli ambienti nei quali la vicenda si svolge: il convento abbandonato, il parco lussureggiante e ridente, il salottino arredato alla turca dove la *belle dame sans merci* esercita le sue arti di seduzione. Ma colpisce soprattutto per la sua convenzionalità tutta letteraria, degna di un pastore d'Arcadia, la descrizione della « pace idillica » della campagna e dei suoi abitanti, che dopo il lavoro tornano « a frotte » dai campi al paese « dove i focolari » sono « accesi per loro » e tra loro « parlottano » e, nella sera nebbiosa, fanno discorsi « malinconici » sulla « paga miserabile »

<sup>20</sup> M. PALADINI, *L'ultimo borghese*, in « Problemi », 15-16 (1969).

<sup>21</sup> Era figlia di un'ebreo tedesco ubriacone e di una zingara e, dopo essere stata praticamente abbandonata dai genitori, aveva sposato un ricco possidente di miniere tedesco che era stato il suo pigmalione e la aveva trasformata in una raffinatissima e coltissima donna dell'alta società.

e sulla fatica del lavoro<sup>22</sup>. In questo scenario bucolico si svolge l'idillio tra Luciano e Rosa, che segue tutti i più abusati luoghi comuni della narrativa sentimentale del tempo.

Nonostante tutto ciò, la figura del protagonista non è convenzionale, non lo era, per lo meno, nel 1885 quando il romanzo vide la luce. Luciano Rambaldi era, certo, uno dei tanti "vinti" della letteratura di quegli anni, ma aveva in più caratteristiche di apatia, di inerzia della volontà e, soprattutto, una capacità di autoanalisi, che lo rendevano diverso da tanti altri personaggi simili della narrativa coeva. Alcuni tratti del suo profilo lo fanno sembrare il fratello maggiore di Andrea Sperelli, che però non era ancora nato:

In lui, in questo giovane dalla faccia pallida e dal torbido intelletto, i sensi erano così raffinati che vibravano fino alla sentimentalità; le simpatie, le aspirazioni, i desideri così strani e così volubili da agitarlo con moto perenne; la conoscenza del vizio così vasta e profonda che nulla ormai lo sgomentava. E con la sua mente sagace egli indovinava tutto questo, poiché leggeva nel suo cuore, rendevansi conto di tutto ciò che avveniva in lui, di tutte le irrequietezze e le infermità del suo spirito, di tutte le insane voluttà che abbisognavano ai suoi sensi; esaminavasi come un ammalato pel quale ogni farmaco è vano<sup>23</sup>.

E come lui era fatta Ester:

Per entrambi la vita non aveva scopo, la fede non aveva sostegni, la voluttà non aveva confini. Sentivano il vuoto che c'era nelle loro anime, la mostruosità dei loro desideri inappagati, tutta la nostalgia per un ignoto che mai rivelavasi e che tormentava la loro esistenza<sup>24</sup>.

Luciano sapeva analizzare i moti del proprio animo con estrema precisione e cogliere quindi i più minuti sintomi della propria malattia, un'« agonia intellettuale » che affondava però le sue radici, naturalisticamente, nella stessa struttura fisica del giovane, rendendo così impossibile ogni ribellione:

Ma era mai possibile una rivolta se quella infermità egli l'ave-

<sup>22</sup> E. ONUFRIO, *L'ultimo borghese*, p. 38.

<sup>23</sup> Ivi, pp. 121-122.

<sup>24</sup> Ivi, p. 122.

va nel sangue, nei nervi, in tutto l'organismo? se quella infermità era abitudine, era coscienza, era natura?<sup>25</sup>

L'inerzia del protagonista e la sua capacità di auscultare la propria malattia morale hanno indotto alcuni a interpretare in chiave decadente questo romanzo, vedendo in esso la prima comparsa della tematica dell'impotenza all'azione e del restringimento della realtà alla sola realtà del proprio animo e della propria infermità<sup>26</sup>. Tuttavia una tale interpretazione appare forzata. Innanzitutto quelle osservazioni sono vere solo in parte, poiché Luciano, se ha una grande propensione per l'autoanalisi, è ancora capace di commuoversi per la sorte di quelli che sono più sfortunati di lui e, a differenza di Andrea Sperelli e di tanti personaggi decadenti venuti dopo di lui, non si compiace affatto della propria malattia come fosse un segno della propria superiorità sulla massa ma, al contrario, vorrebbe potersene liberare. Inoltre sembra piuttosto discutibile voler trovare i primi segni di una letteratura anti naturalistica proprio in uno scrittore che dichiarava apertamente le sue simpatie per l'arte "realista", che apprezzava Zola e Verga e a quel modello si sforzava di avvicinarsi.

Per analizzare correttamente queste tematiche è necessario introdurre altre considerazioni. Onufrio poneva al centro della sua rappresentazione non il mondo popolare ma le classi elevate, tra le quali era impossibile trovare personaggi con padron 'Ntoni o Mastro Don Gesualdo, dotati di forte personalità ma in fondo semplici nel carattere. Lo aveva già detto Verga nella prefazione ai *Malavoglia*, « 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 »; perciò era ovvio che, nell'ambiente da lui prescelto, Onufrio trovasse personaggi dalla psicologia più complessa, più tormentati. Del resto, benché del naturalismo e del verismo si tenda a sottolineare prevalentemente l'attitudine all'affresco sociale, lo studio del « meccanismo delle passioni » era invece uno degli in-

<sup>25</sup> Ivi, p. 181.

<sup>26</sup> Cfr. A. BRIGANTI, *Il parlamento nel romanzo italiano del secondo Ottocento*, Firenze, Le Monnier, 1972, pp. 50-57.

teressi principali soprattutto dei narratori veristi italiani ed Onufrio ereditava appunto questa predilezione. Senza contare che la possibilità di applicare il metodo di indagine naturalistica non solo alle classi inferiori ma anche a quelle elevate era stata un'aspirazione comune a tutti, da Edmond de Goncourt (si veda la prefazione a *Les frères Zemganno* del 1879) a Zola (nel *Roman expérimental*) a Verga (nella stessa prefazione ai *Malavoglia*). Nell'*Ultimo borghese* Onufrio ereditava tutte queste esigenze, salvo scoprire la profonda diversità del mondo che intendeva riprodurre e l'inadeguatezza degli strumenti formali che i suoi modelli gli offrivano: da ciò le incertezze e le incongruenze del suo stile che, in generale, era più vicino a quello della letteratura tardo-romantica che a quello dei naturalisti.

Per queste ragioni, Luciano Rambaldi non è, a mio avviso, il primo personaggio decadente della nostra letteratura, anche se indica sicuramente una delle strade attraverso le quali il romanzo naturalista, mediante impercettibili e graduali modificazioni successive — approfondendo l'analisi della psicologia complessa e della sensibilità raffinata di giovani che, proprio in quanto appartenenti alle classi elevate e quindi privi di preoccupazioni economiche, potevano abbandonarsi all'inerzia e all'autocontemplazione —, si sarebbe modificato dal suo interno fino a diventare qualcosa di completamente diverso: il romanzo dell'eroe decadente, dalla sensibilità raffinata e dalla volontà malata, dai costumi corrotti, sprezzante del contatto con il volgo e orgoglioso della propria malattia come un segno di superiorità.

Ugualmente non sembra che possa essere interpretata in chiave decadente quella sconfessione del valore della scienza, che Rambaldi pronuncia nel suo discorso finale al Parlamento:

E allora ci apparve una donna magra e gialla, con gli occhi piccoli e scintillanti e le guance smunte. « Io sono la scienza » ella ci disse « e vi reco la buona novella ». « Parla! Parla! » gridò tutta una generazione, affollandosi intorno a quel fantasma. E la scienza disse: « Figliuoli, non sollevate lo sguardo ai cieli; essi non sono che delle illusioni ottiche. È in grembo alla materia che udrete favellare gli enigmi. Voi avete una vita come l'hanno il fiore, il sasso e l'insetto. I fenomeni di essa non sono che le funzioni naturali del vostro organismo. Tutto quanto vi accade, se non dipende dall'organismo, dipende dalla fatalità. Vivete! questo solo importa: dopo morte vi confonderete nella gran miscela del tutto ».

Questo disse la scienza, e la più parte, uditolo, caddero a terra con le braccia stanche. Moltissimi osservarono: « Costei dice la verità, ma una brutta verità, affè mia! ». Dissero altri: « Decisamente non valeva la pena di cambiar padrone »<sup>27</sup>.

In queste parole è forse da leggere un atteggiamento nei confronti della scienza vicino a quello manifestato anche da Verga e De Roberto: l'accettazione ovvia e necessaria delle sue leggi e delle sue conquiste indiscutibili, ma anche la ribellione sentimentale contro la distruzione sistematica del vecchio mondo che il progresso scientifico aveva provocato. Siamo ancora ben lontani dalla proclamazione del fallimento della scienza che Pascoli e tanti altri avrebbero pronunciato agli inizi del nostro secolo; eppure questa concezione pessimistica del progresso scientifico, già presente non solo in Onufrio ma anche nei maggiori veristi italiani, e anche quella sottolineatura che Rambaldi-Onufrio faceva dell'elemento imprevedibile della "fatalità", indicano ulteriori elementi ideologici che, approfonditi ed esasperati, avrebbero gradualmente portato al superamento della cultura scienziata del positivismo e alla dissoluzione del romanzo naturalista che su di essa si fondava.

Questo ambiguo discorso sulla scienza si accompagnava in Onufrio a un nostalgico rimpianto per gli antichi valori della società contadina tradizionale, che la civiltà industriale e urbana aveva travolto. Ma vale la pena di soffermarsi un po' più a lungo su questo motivo, perché è proprio il discorso politico pronunciato da Rambaldi alla Camera a presentare, a mio avviso, le maggiori novità ideologiche.

Queste ultime pagine dell'opera permettono di ricollegare *L'ultimo borghese* a quel filone di romanzi, che percorre tutta la seconda metà dell'Ottocento, che avevano per soggetto la vita parlamentare e sono un documento del progressivo distacco degli intellettuali dai gruppi politici dominanti: se nei primi anni postunitari le critiche dei letterati erano rivolte principalmente agli uomini politici, giudicati corrotti, senza principi e senza ideali, ed ai metodi del trasformismo depretisiano, in seguito, la critica al parlamentarismo andò trasformandosi, gradualmente, in un rifiuto, di segno reazionario, all'istituzione parlamentare stessa ed al regime liberale che su di essa

<sup>27</sup> *L'ultimo borghese*, pp. 250-251.

si reggeva. In questo percorso Onufrio si inseriva a metà strada. Anch'egli si univa al coro di denunce contro la corruzione e l'affarismo che sembravano dominare la vita del Parlamento:

Spesso egli passava le giornate alla Camera, e colà assisteva a tutto quell'agitarsi e scalmanarsi di gente gretta, volgare, senza idee, senza coltura, senza carattere, a tutto quell'irrompere di vanità, di ambizioni, di cupidigie, a quell'urto continuo e violento di interessi, a quella pompa sfacciata di ciarlatanerie, di menzogne, di falsità. Egli si sentiva soffocare da quell'aria impura che respiravasi colà. Ma più di tutto lo nauseava la vista di quei deputati, uomini nulli, che seguono come pecore l'uno o l'altro gruppo, e ciò nonostante non si rassegnano modestamente al loro ufficio di pecore, cioè di belare, di brucare, di ruminare, ma si atteggiavano anch'essi a omettini politici, essi che non sanno nulla di nulla, e che non sapranno mai nulla<sup>28</sup>.

Ancora una volta non è del tutto convincente l'interpretazione della Briganti, che vede in questa critica la prima manifestazione di un altro fondamentale « *topos* decadente, la nausea dell'eroe consapevole della propria superiorità per la volgarità del mondo circostante »<sup>29</sup>. La critica di Onufrio, infatti, sembra contenere piuttosto ancora una componente di sincero sdegno "democratico" — estrema eredità della sua formazione scapigliata — per un sistema politico fondato sul mercanteggiamento e sui legami clientelari fin dai primi momenti della gara elettorale, come dimostrano i compromessi cui è costretto anche Rambaldi per ottenere il seggio parlamentare:

Luciano era costretto a star in mezzo a tutta questa società varia e promiscua, che faceva ressa nelle sue sale, insudiciava i suoi tappeti e sputacchiava sui suoi mobili; era costretto a star sempre col sorriso sulle labbra, a scambiare strette di mano, a *promettere spacci di tabacchi, permessi d'armi, licenze liceali, pensioni di grazia, brevetti d'invenzione, sussidi governativi*; ad ascoltare discorsi stupidi, raccomandazioni sciocche, sollecitazioni moleste; a *mostrarsi sempre gentile, attento, premuroso, paziente*<sup>30</sup>.

E in una frase estremamente significativa pronunciata da Rambaldi nel suo discorso al Parlamento — « Non è da un'assemblea di

<sup>28</sup> Ivi, p. 245.

<sup>29</sup> A. BRIGANTI, *Il parlamento...*, cit., p. 52.

<sup>30</sup> *L'ultimo borghese*, p. 191. Il corsivo è mio.

borghesi che gli agricoltori potranno sperare la loro salvezza »<sup>31</sup> — egli dimostrava di intuire una cosa di cui nessuno dei tanti che avevano dipinto la vita parlamentare aveva avuto consapevolezza: l'estrema esiguità della rappresentanza parlamentare. Tra tanti scrittori che avevano scelto di ritrarre la vita del Parlamento nella convinzione di centrare così il cardine dei problemi della vita del paese (la Serao, Fogazzaro, Colautti, Guerrazzi, Bersezio, Barrili, Castelnuovo, De Roberto, fino a Pirandello), nessuno aveva riflettuto sul fatto che il Parlamento italiano era eletto dall'1% della popolazione, poiché dei 25 milioni di italiani avevano diritto al voto solo mezzo milione circa e di questo la metà non andava a votare e la conclamata riforma elettorale della Sinistra del 1882 aveva portato il numero degli elettori ad appena il 6,9% della popolazione totale, escludendo ancora dal voto la massima parte dei contadini che erano analfabeti. L'ovvia conseguenza, che solo Onufrio intuiva vagamente, era l'impossibilità per questa istituzione di trovare soluzioni adeguate ai problemi reali delle masse escluse dal voto.

Le critiche al Parlamento si allargavano, nell'appassionato discorso di Rambaldi, all'intera classe di cui esso era espressione, la borghesia, che gli appariva ormai al tramonto. Se nel 1862 Petruccelli della Gattina aveva definito « i moribondi di palazzo Carignano » quei parlamentari che in nome dei propri interessi avevano tradito gli ideali risorgimentali, ora era l'intera classe borghese ad apparire in disfacimento, esaurito ormai il suo mandato storico:

A questo modo una generazione d'infermi dà vita a una generazione d'incurabili. Che cosa è possibile sperar da costoro? Nulla, perché essi hanno troppo letto, troppo pensato, perché essi hanno abusato della loro intelligenza, e adesso la vita per loro è apatia, o è dolore, o è scherno. Essi vedono sgorgare le lacrime delle cose, essi intuiscono tutta l'inutilità dell'esistenza e si adagiano, ridendo cinicamente, sulle ceneri dei loro ideali. Ed è come una lenta paralisi che ci prende a poco a poco, e ci sale per le gambe, ci vince le braccia, il torace, la gola. Oh! io non esagero; e uno sgomento profondo mi assale allo spettacolo di tanta rovina. Noi siamo i morituri che ci lasciam cadere ignobilmente sull'arena senza lottare, senza nemmeno imitare il gladiatore antico che moriva salutandolo, e il cui cadavere serbava una posa statuaria su quel gran letto di

<sup>31</sup> Ivi, p. 249.

morte e di gloria. Noi ce ne andiamo ignobilmente. Almeno gli aristocratici, prima di scomparire, fecero fuoco a Iemappes! Noi, quando verrà la nostra volta, correremo a nasconderci fra le gonne delle ballerine. Oh! è una ben turpe fine! Né squilli di trombe, né sventolar di bandiere, né nitriti di cavalli; nulla che susciti un fremito di battaglia nelle anime stanche. Non è una morte; è un dissolvimento<sup>32</sup>.

Dal 1862 evidentemente molto era cambiato nell'atteggiamento dei letterati nei confronti della problematica politica; nelle parole di Onufrio però non è possibile ancora leggere quelle accuse di inerzia e viltà che, negli anni del decollo industriale italiano, avrebbero rivolto alla borghesia tanti intellettuali preoccupati di ridarle coscienza di classe e farle recuperare una posizione di dominio assoluto nella società. Le accuse di Onufrio alla borghesia erano di natura prevalentemente morale ed esprimevano il sentimento di un Risorgimento tradito, così diffuso nella cultura postunitaria da Carducci a Pirandello; sul finire del secolo invece questa problematica si sarebbe politicizzata maggiormente. Non solo, ma come classe "dell'avvenire", destinata a subentrare alla borghesia nella direzione del paese, Onufrio non vedeva il "quarto stato", poiché anche gli operai erano corrotti quanto la borghesia: « essi non credono in Dio; essi si abbrutiscono coi liquori, bastonano le loro mogli e leggono le appendici dei giornali »<sup>33</sup>. « L'avvenire è riserbato alla forza, è riserbato alla salute, è riserbato alla fede », è riservato ai contadini:

L'avvenire si matura là, nelle campagne, là dove degli uomini robusti, nell'aria libera e sana, coltivano la terra in silenzio. Essi non sanno nulla per adesso; essi non sospettano nemmeno che rappresentano il numero e quindi la forza, che rappresentano la vigoria, e quindi il comando, che rappresentano la fede, e quindi l'avvenire<sup>34</sup>.

Recuperando quindi l'opposizione topica città-campagna, che si trasferiva in quella operai e borghesi-contadini, Onufrio utilizzava l'*Emile* di Rousseau per un discorso politico rivolto al passato: rilanciava il mito della società preindustriale e vedeva nei contadini la classe in ascesa proprio perché essi gli sembravano ancora tutelare

<sup>32</sup> Ivi, pp. 251-252.

<sup>33</sup> Ivi, p. 253.

<sup>34</sup> Ivi, p. 253



quei valori della “ famiglia ”, del “ matrimonio ”, degli “ affetti più sacri ”, che erano poi gli antichi ideali tradizionali della borghesia.

A metà strada, dunque, tra ideali convenzionali e proposte future era anche la tematica politica svolta da Onufrio in questo romanzo che, se dal punto di vista formale rimaneva fortemente legato a *clichés* e stilemi della narrativa effusivo-sentimentale tardo-romantica, da un punto di vista ideologico dimostrava la volontà dell'autore di sperimentare in nuove direzioni alcuni dei canoni del naturalismo e, al tempo stesso, indicava per molti aspetti i primi segni di crisi del naturalismo stesso. In altre parole, se è vero che il romanzo naturalista non entrò in crisi nell'ultimo decennio dell'Ottocento improvvisamente, ma subì una lenta dissoluzione e trasformazione interna, avvenuta nel corso di almeno un quindicennio per mano di molti autori, *L'ultimo borghese* offre alcune indicazioni delle linee direttrici lungo le quali questa trasformazione si sarebbe verificata.

ANNA STORTI ABATE

MARIO TROPEA

L'APOLOGO, LA FAVOLA, IL GROTTESCO:  
« FORME SEMPLICI » E STRUTTURE SIMBOLICHE  
NELLE NOVELLE RUSTICANE DI GIOVANNI VERGA

Le *Novelle rusticane* presentano, come si sa, soluzioni differenti rispetto alla prima raccolta di *Vita dei campi*. In questa Verga assume l'ottica alta e drammatica di personaggi rilevati come Rosso Malpelo, Jeli il pastore, la Lupa, i protagonisti di *Cavalleria*, l'amante di Gramigna, mentre nelle *Rusticane* il suo punto di vista si abbassa molto più spesso a un'abbreviazione comica e grottesca che mira piuttosto al valore esemplare e pedagogico, normativo, si direbbe, del fatto narrato.

Allo stile lirico-elegiaco delle grandi novelle di *Vita dei campi* (e dei *Malavoglia* che cadono in questo intermezzo) si sostituisce, nelle *Rusticane*, uno schema stilistico complessivamente parodico e grottesco necessariamente « basso » per la materia (le piccole storie quotidiane che vi si trattano) e per l'approccio espressivo che vi si adegua.

Alla partecipazione drammatica e solenne nei confronti del destino di Rosso, di Jeli il pastore e degli altri eroi di *Vita dei campi*, fa riscontro, nel secondo volume di novelle, l'ironia che è filtro più scaltrito e complesso, cioè più complicato e intrigato con la storia per quanto riguarda la situazione oltre che i termini psicologici e esistenziali rappresentati.

« Con un deciso acquisto Verga comincia a rappresentare nelle *Rusticane* la serietà del mediocre e dell'epica negativa » scrive Bigazzi nel suo volume *Su Verga novelliere*<sup>1</sup>, dopo aver notato che dolore e ironia sono i due canali con cui egli porta alla luce il significato più profondo di esse: « L'amara ironia oggettiva, in tutte le

<sup>1</sup> Pisa, Nistri Lischi, 1975, p. 95.

*Rusticane*, esibisce contraddizioni insolubili perché connaturate alle leggi del mondo che si è dato »<sup>2</sup>.

Lo stesso Verga in *Di là del mare*, parlando, nelle vesti del narratore, delle sue storie, vi accenna agli « umili drammi del mistero » e alla « giustizia ironica di Don Licciu Papa »<sup>3</sup>; e questo schema del comico e dell'ironico, con cui cogliere più realisticamente la realtà, dovette essere, in questi anni immediatamente successivi a *Vita dei campi* e ai *Malavoglia*, lo schema più presente alla coscienza critica dello scrittore se, in una lettera al Rod, nell'aprile 1882, a proposito di un suo romanzo, *Côte à côte*, dice di ravvisarvi, in una scena, « l'umorismo obiettivo di Zola »<sup>4</sup>.

Quella « messinscena comica di conflitti economici e domestici ridotti per lo più a intrighi farseschi, come del resto a farsa sono ridotte le stesse vicende storiche » (le insurrezioni carbonare, i moti risorgimentali ecc...), che Borsellino sottolinea nel *Mastro don Gesualdo*<sup>5</sup>, non può non presupporre il passaggio attraverso l'uso stratificato del comico-grottesco (che lo stesso critico segnala, del resto, in questo senso ne *La roba*)<sup>6</sup>, come precedente rilevante, e già estremamente compiuto, di questo accostamento; e già in novelle come *Guerra di Santi* e *Pentolaccia*, in *Vita dei campi*, si nota il segno di questo approccio: una « componente comico-parodica » che A. Asor Rosa, in un saggio del '68 su quella raccolta<sup>7</sup>, rilevava come « molto meno significativa » rispetto agli altri modelli lì dominanti: il bozzetto (*La Lupa*, *Cavalleria rusticana*), la novella verista (*L'amante di Gramigna*), e il racconto lungo al limite della rappresentazione parabolica dell'esistenza umana (*Rosso Malpelo*, *Jeli il pastore*). Ma componente importante, si può aggiungere, se vista in rapporto agli sviluppi successivi, cioè al prevalere di quell'approccio grottesco e

<sup>2</sup> Ivi, p. 93.

<sup>3</sup> Cito da G. VERGA, *Tutte le novelle*, Milano, Oscar Mondadori, vol. I, p. 340.

<sup>4</sup> G. VERGA, *Lettere al suo traduttore*, Firenze, Le Monnier, 1954, p. 52.

<sup>5</sup> N. BORSELLINO, *Storia di Verga*, Bari, Laterza, 1982, p. 103.

<sup>6</sup> « Il registro della novella è comico-grottesco [...] perché nella parossistica affettività che determina nei sentimenti e negli atteggiamenti, la roba isola e aliena il personaggio, fuori dal circuito aggregante, nella sua pur necessaria limitazione, che la famiglia delinea »; ivi, p. 96.

<sup>7</sup> A. ASOR ROSA, *Il primo e l'ultimo uomo del mondo. Indagine sulle strutture narrative e sociologiche di 'Vita dei campi'*, in « Problemi », 7-8 (1968), poi in *Il caso Verga*, Palermo, Palumbo, 1973. Il riferimento a *Pentolaccia* e *Guerra di Santi* è alle pp. 21-22.

parodiato che ci sembra essere precipuo, come s'è detto, quale tono generale delle *Novelle rusticane* dell'83; a quello stravolgimento del senso tragico e cavalleresco prevalente nel primo volume in avvicinamento « comico » e ironico di cui *Guerra di Santi* e *Pentolaccia* costituiscono, in *Vita dei campi*, un primo segno<sup>8</sup>.

Usando i termini della retorica classica si può dire di una posizione « tragica », tematicamente e per disposizione narrativa, in *Vita dei campi* e di una « comica » in *Novelle rusticane*, quando Verga, esauriti, con quei risultati così alti, il quadro esistenziale, idillico e arcaico — e i prototipi emblematici come Jeli, Alfio e Turiddu, la Lupa ecc. — del costume isolano, ne prospetta un altro momento evolutivo o, per lo meno, un'altra *facies* che non può essere più eroica e tragica secondo quelle regole, ma comica e ironica, pur se ugualmente partecipe e dolente.

Nel mutamento di prospettive si può notare che sono coinvolti gli aspetti della storia, dell'etica comportamentale e del costume da Verga in queste novelle rappresentati.

Nelle *Novelle rusticane* troviamo stadi più evoluti della morale sessuale e dell'etica fatalistica e primitiva che regola il codice inflessibile e catartico di *Vita dei campi*.

In *Pane nero*, per es., quando Lucia, la figlia di compare Nanni, è costretta a cedere alle attenzioni del padrone don Venerando, la reazione di Santo, il fratello, è di solo rassegnato rammarico (« Almeno avesse aspettato che chiudeva gli occhi nostra madre »)<sup>9</sup>; e la cognata la *Rossa*, che prima era corsa tutta sossopra, torna serena al vedere Lucia carica di anelli e collane d'oro fine; a non dire di Brasi, il fidanzato, che si mostra addirittura servizievole quasi ella fosse di-

<sup>8</sup> Di per sé comica è la materia di *Guerra di Santi* che narra, come si sa, le vicende di due fazioni contrapposte di paese; come innegabile, fin dall'*incipit* è l'abbassamento della vicenda in *Pentolaccia*. Scritte ultime (le altre novelle, da *Rosso Malpelo*, alla *Lupa*, a *Cavalleria rusticana*, all'*Amante di Gramigna* erano comparse tutte prima, in riviste, fra l'agosto del '78 e il marzo dell'80), rimasero contigue e in coda nel raggruppamento finale in volume (a parte *Il come, il quando e il perché* aggiunto per ingrossare editorialmente il libro), quasi a indicazione degli sviluppi che s'è detto. In senso diverso, ma interessante, si veda ora la teorizzazione di G. GUGLIELMI, *L'ironia*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, vol. V, *Le questioni*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 489-512. « L'ironia ha [...] due varianti: romantica e dialettica l'una, scientifica e impersonale l'altra ». Se di quella il massimo interprete è Manzoni, di questa il rappresentante più esemplare e coerente è Verga [p. 511].

<sup>9</sup> *Tutte le novelle...*, p. 321.

ventata un'altra padrona, e le lascia il piatto più colmo a tavola e il posto migliore accanto al fuoco <sup>10</sup>.

Nei *Galantuomini* c'è un altro termine di questo abbassamento: quello « borghese » dei possidenti che rispecchia il disgregarsi, anche in questo campo, dell'etica tradizionale delle famiglie dei « galantuomini », viste qui nel loro momento di crisi, nel passaggio da una fase patriarcale a una di amaro ripiegamento e di abbandono. Nel pomeriggio, mentre i mosconi ronzano nell'aria deserta e i genitori cercano di dormire col naso contro il muro, la figlia di don Piddu va a trovare dietro il pagliaio il ragazzo di stalla il quale si faceva rosso e balbettava ogni volta che ella gli ficcava gli occhi addosso; « e l'afferrò per i capelli onde farsi dare un bacio » <sup>11</sup>.

Il tanto di scomposto e nefando di questa seduzione e l'aria da melodramma della scena col padre (« Tu! tu! — balbettava. Ella tremava tutta, la scellerata, ma non rispondeva. Poi cadde sui ginocchi colle mani giunte come se gli leggesse in faccia il parricidio. Allora egli fuggì colle mani nei capelli » <sup>12</sup>, può indicare il lato insano di questa evoluzione, al polo opposto, per fare ancora un confronto, dal quadro di vita « naturale » (pur se passionale e torbido anch'esso) della Lupa che si piglia Nanni andandogli dritto incontro nella luce accecante del sole e fra le stoppie riarse, o dalle conclusioni tragiche e fatalmente liberatrici delle storie di *Jeli il pastore* e *Cavalleria rusticana*.

Col prevalere delle leggi economiche che istituiscono (come nell'esempio di *Pane nero* citato) un legame subalterno tra sottoposti e dominante, e col loro disgregarsi, può considerarsi concluso l'arco di evoluzione di una morale e di un costume che si avviavano dai termini alti rappresentati in *Vita dei campi* verso l'etica connivente e della dissoluzione colti da Verga in certi aspetti delle *Rusticane* <sup>13</sup>.

<sup>10</sup> Ivi, p. 319.

<sup>11</sup> Ivi, p. 330.

<sup>12</sup> Ivi, p. 331. Il punto finale di questa decadenza è, in *Mastro don Gesualdo*, a livello più aristocratico, Bianca Trao, che si fa sedurre in casa sua dal cugino Rubiera.

<sup>13</sup> La condizione storica di vassallaggio sessuale delle popolazioni rurali nei confronti del feudatario, del gabellotto, del soprastante e anche dello sbirro e dell'usuraio — scrive Sciascia nel suo saggio *Dialettalità di Pirandello*, negli *Atti* del Convegno internazionale di studi pirandelliani, Firenze, Le Monnier, 1967, p. 724 — aggiuntovi l'aleatorio esercizio della patria potestà a tutela per le lunghe assenze a causa del carcere e delle latitanze, ha determinato nel tempo in Sicilia una situazione e un comportamento sociale per cui l'illecito sessuale viene accettato da coloro che ne sono offesi, purché ne siano salve le apparenze. « Sembrerà un paradosso: ma i sanguinosi ri-

Più che di due momenti differenti in senso strettamente cronologico (dato che spesso le due morali nella realtà siciliana coesistono)<sup>14</sup>, si tratta del fatto che l'autore organizza prevalentemente ognuno di questi due tempi, e di queste realtà, nelle due raccolte, e vi assume un punto di vista rappresentativo e una prospettiva intellettuale, oltre che di stile e di poetica, che viene ad essere necessariamente differente per i due libri: alta e arcaica, per così dire, nell'uno, e bassa e « economica » nell'altro, trattandosi anche della evoluzione, nei fatti, di un costume e di una società che appare, nelle *Rusticane*, contrassegnata da un certo rapporto di sviluppo e di prospettiva storica, per così dire, rispetto ad un tempo più fermo e immobile, in senso psicologico e ideale, di *Vita dei campi*.

Il taglio della società antica nel suo evolversi e fatale degradarsi faceva sì che questo aspetto non potesse necessariamente più essere colto con le coordinate dell'opera precedente, ma che si prospettasse invece ormai, nelle *Novelle rusticane*, nelle forme a suo modo più complesse e addirittura rovesciate del basso, dell'ironia, e fin del comico e del grottesco, o del lato « borghese », come si è visto, connesse all'evoluzione di quella società<sup>15</sup>.

sarcimenti dell'onore raramente si verificano nell'ambiente mafioso ». Sciascia applicava il concetto a novelle come *La verità* di Pirandello, in cui il villano Tararà ammazza la moglie solo quando la tresca è diventata così evidente da non poter più egli chiudere un occhio, come aveva da sempre fatto, conservando così il suo onore formale davanti a tutti. Ciampa de *Il berretto a sonagli* interpreta poi, con « finezza da scrivano » [p. 727], la sofisticazione della morale sessuale del mondo contadino facendo dichiarare pazza, a forza di dialettica, la moglie del cavaliere Fiorica e salvando così la propria rispettabilità di marito nei confronti degli altri. Pentolaccia, in *Vita dei campi*, che pur « mangiava e beveva alla barca di compare don Liborio, meglio di un re di corona », [cfr. *Tutte le novelle...*, p. 213] e che tutto a un tratto, preso da un impeto di brutta gelosia, spacca la testa con la stanga all'amante di sua moglie, costituisce, come si può vedere, uno stadio più primitivo e grottesco di questo processo.

<sup>14</sup> Nel *Mastro-don Gesualdo*, per es., come si è già accennato, abbiamo la rappresentazione di entrambi gli stadi di questa morale. Don Gesualdo, che pure ha istaurato un rapporto di possesso economico e sessuale nei confronti di Deodata, è, però, vittima del rovesciamento di queste leggi quando sposa l'aristocratica Bianca e ne ha una figlia che non è sua.

<sup>15</sup> Il Reverendo che « s'era tolta in casa una nipote, belloccia, ma senza camicia che non avrebbe trovato uno straccio di marito; e la manteneva lui, anzi l'aveva messa nella bella stanza coi vetri alla finestra, e il letto a cortinaggio e non la teneva per lavorare, o per sciuparsi le mani in alcun ufficio grossolano », oltre che uno degli esempi più maturi del taglio ironico di Verga in queste *Rusticane*, è un'ulteriore conferma di quella morale ambigua e connivente, ma formalmente rispettosa delle regole in grazia del personaggio che la pratica, cui si è accennato. Per la cit., cfr. *Il Reverendo*, in *Tutte le novelle...*, p. 243.

Anche lo sfondo storico, come è stato notato<sup>16</sup>, coinvolge più minutamente le vicende delle *Rusticane*, a confronto dell'orizzonte più spiegatamente esistenziale e archetipo tipizzato del modello di *Vita dei campi*.

Hanno diretta ripercussione su quella realtà fatti come la «tassa sul pelo» e la multa sugli animali da cortile concatenanti le minute peripezie dei personaggi di Don Licciu Papa; la visita del re e di sua moglie a Caltagirone che dà occasione a comparire Cosimo il lettichiere, in *Cos'è il Re*, di un trasporto così eccezionale e sconvolgente per il resto dei suoi giorni; un evento drammatico come il colera nel *Reverendo*; i fatti di Bronte in *Libertà*. Sfondo che fa assumere alle *Novelle rusticane* connotazioni di più precisa collocazione storica e temporale pur dentro i toni di una allegoria comica e paesana spesso accentuata con cui le storie vengono trattate, fino alla parodia e al grottesco di cui si è detto. Il Reverendo, per es., è costretto a giurare nel 1854 sull'altare, davanti alla pisside, e mentre dice la messa, che lui col colera non c'entra; e nel '60 lo vediamo indaffarato a nascondersi in una grotta come un topo perché i villani che hanno avuto questioni con lui vogliono fargli la pelle; e alla fine, cambiati i tempi, dopo che hanno fatto «la rivoluzione», è ridotto ad ammettere che

Non c'è più religione, né giustizia, né nulla! [...] chi non ha nulla vorrebbe chiapparvi il vostro [...] La volontà di Dio non vogliono farla più, ecco cos'è!<sup>17</sup>

La formula più oggettivamente sarcastica per far concludere, a uno che porta la tonaca, la sua vicenda, tipica di quel ricorso ironico già notato che attiene alla maniera di Verga di introdurre la storia in queste novelle e al suo nuovo modo, anche, di risolvere, in questo libro, le ragioni di tecnica narrativa e di scrittura<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> Da G. Trombatore (*Riflessi letterari del Risorgimento in Sicilia*, Palermo, Manfredi, 1960), a Bigazzi, agli altri autori citt., o che verrà in corso di richiamare, il motivo è sempre presente e sottolineato con maggiore o minore rilievo.

<sup>17</sup> *Il Reverendo*, p. 250.

<sup>18</sup> Si pensi al modo tragico di considerare la storia che è tipico dell'orizzonte dei *Malavoglia*: Lissa, il colera, la leva militare che costituisce il primo nucleo del traviamiento di 'Ntoni e la rovina di tutta la famiglia. Anche se non mancano i toni parodistici e del comico (nel cap. del dazio sulla pece, per es., e della rivolta delle comari, o nella figura dello speziale che trama per la repubblica...), questo attiene a momenti «minori» e allo sfondo dei personaggi corali, non alla vicenda drammatica e fatale dei protagonisti.

Ugualmente compare Cosimo il lettighiere quando gli pignorano le mule, molti anni dopo che ha portato il re e la regina sani e salvi per le strade non carrozzabili da Caltagirone a Catania, non si rende conto, se non confusamente, che anche quello fa parte del cambiamento, e non vuol capire — come scrive ancora Verga con altrettanta ironica intonazione al mestiere del pover'uomo — che il re d'adesso era un altro, e che quello vecchio « l'avevano buttato giù di sella »<sup>19</sup>; e l'oste di *Malaria* è ridotto a impiegarsi in quella ferrovia che lo ha rovinato, tenendo in mano la bandieruola come zio Mommu il cantoniere o Cirino lo scimunito il quale lancia urli di scongiuro e di minaccia contro il treno<sup>20</sup>. Che sono tutti fenomeni i quali attoniscono a un preciso affacciarsi di fatti storici, con i riflessi connessi, su quella società.

In una sintesi più evidente di questi due tempi, il « prima » e il « dopo », in cui Verga sostanzialmente organizza la trama delle *Rusticane* (prima del '60 e dopo il '60, che è il discrimine di tutto questo sfondo) il carbonaio di *Libertà* si chiede perché lo portano in galera, in uno di quei finali apparentemente irrelati e proverbiali, con cui si conclude, ancora una volta rovesciata in senso ironico, la proposizione perentoria e laconica da Verga avanzata fin dal titolo<sup>21</sup>, e in cui egli rappresentava, con la sua perplessità, lo sbalordimento, lo stupore amaro e grottesco di questi esseri di fronte a quell'impatto.

\* \* \*

Stilisticamente al modulo del racconto di formazione che segue le tappe dell'evoluzione del protagonista per ogni fase della sua vicenda (e che si intitola all'eroe della novella, come negli esemplari *Jeli il pastore* e *Rosso Malpelo*, ma anche *La Lupa* e *L'amante di Gramigna*)<sup>22</sup>, si sostituisce, nelle *Rusticane*, un tipo di racconto breve a più storie o a piccoli *tableaux vivants* — come nella *Storia dell'asino di San Giuseppe*, per es. — di intento chiarificatorio e apodittico,

<sup>19</sup> *Cos'è il Re*, in *Tutte le novelle...*, p. 256.

<sup>20</sup> *Tutte le novelle...*, p. 273.

<sup>21</sup> Il titolo (*Cos'è il Re, Libertà*) pone la tesi dell'argomento che il corso della novella e l'epilogo si incaricano di concludere nel senso antifrastrico e amaramente epigrammatico, pur se « aperto », che s'è detto.

<sup>22</sup> Anche questo degli eroi eponimi delle novelle di *Vita dei campi* è rilievo che ricorre in quasi tutti i saggi verghiani fin qui citati.



dove il narratore conosce in partenza il processo della vicenda e ne fornisce, nell'epilogo, il succo breve e tagliente, organizzandolo su uno schema che di volta in volta può essere affine a quello colto, ma al tempo stesso di tipo « popolare », dell'apologo, della favola, del racconto morale, della « storia », della *parità* si direbbe, prendendo a prestito il termine da una forma di quella stessa cultura che autori come Capuana, Serafino Amabile Guastella, Salvatore Salomone Marino, Pitrè, Leonardo Vigo avevano indagato o indagavano in quello stesso arco di tempo. Schema che non è improprio pensare agisse specialmente nel Verga di questi anni di fervore di studi comparativistici, di demo-psicologia e di « folclore », e in cui Capuana, per es., pubblicava le sue fiabe e Guastella, appunto, le *Parità*<sup>23</sup>.

Dell'interesse di Verga a questo tipo di cultura si è già scritto con vario acume e precisione<sup>24</sup> e si possono qui solo richiamare a testimonianza alcuni passi delle sue lettere: quella del 28 agosto a Capuana, per es., in cui scriveva all'amico di aver pensato « pel Padron 'Ntoni » « d'andare a stare una settimana o due, a lavoro finito, ad Aci Trezza onde dare il tono locale »<sup>25</sup>; o quella del 10 aprile '79, in cui chiedeva di fargli il piacere di mandargli « tutte quelle raccolte di proverbi e modi di dire siciliani » che possedeva<sup>26</sup>; o del maggio 1880 con uguale richiesta per *Gli usi nuziali* del Pitrè<sup>27</sup>. Ancora nel maggio dell'81 gli scriveva che il suo maggior piacere era il vederlo

<sup>23</sup> S. A. GUASTELLA, *La parità e le storie morali dei nostri villani*, Ragusa, Piccirillo e Antoci, 1884; e si vedano le edd. Palermo, Regione Siciliana, 1970, con intr. di Italo Calvino e Milano, B.U.R., 1976, con la stessa intr. e presentazione di R. Leydi, da cui citeremo. Per l'attività, molteplice e febbrile, di Capuana, basti citare *Le paesane* che raccolgono la maggior parte delle novelle veriste e siciliane cominciate a scrivere già prima dell'80.

<sup>24</sup> A. DE VITO, *La festa religiosa come motivo nell'opera di Verga*, in « Italice », 26, (1949); A. M. CIRESE, *Il mondo popolare nei « Malavoglia »*, in « Letteratura », 17-18 (1955), 68-89, poi in *Intellettuali, folclore, istinto di classe*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 3-42; G. COCCHIARA, *Verga e il mondo popolare*, nel vol. *Popolo e letteratura in Italia*, Torino, Einaudi, 1959; G. B. BRONZINI, *Componente siciliana e popolare in Verga*, in « Lares », 3-4 (1975), 275-317; E. CICCIA, *Il mondo popolare di G. Verga*, Milano, Gastaldi, 1976. Importante, su tutto questo, ora, il vol. di G. ALFIERI, *Il motto degli antichi. Proverbio e contesto nei « Malavoglia »*, Catania, Fondazione Verga, 1985, e, della stessa, *Il codice gestuale nel narrato verghiano*, pubblicato nel vol. degli *Atti del Convegno Incontri siracusani su Giovanni Verga*, 27-29 novembre 1981, stampato dalla Amministrazione Provinciale di Siracusa.

<sup>25</sup> G. VERGA, *Lettere a Capuana*, a cura di G. Raya, Firenze, Le Monnier, 1975, p. 87.

<sup>26</sup> Ivi, p. 121.

<sup>27</sup> Ivi, p. 137.

approvare, nelle sue opere, « il tentativo di rendere il colore locale anche nella forma letterale »<sup>28</sup>.

Tutti spunti significativi del modo di vedere quella realtà da parte di Verga, fra i quali interessa soprattutto citare, in un'altra lettera del 24 settembre '82, il brano in cui, complimentandosi con l'amico a proposito della sua raccolta di fiabe *C'era una volta*, diceva di averle lette con interesse vero, « per lo studio artistico della forma », e per quello che ci aveva sentito di schiettamente e profondamente compenetrato col carattere isolano, così che il paesaggio e le figure gli si disegnavano spontaneamente dinanzi a quella « vergine poesia »:

Ora parmi che lo studio messo a raccogliere e sviscerare i canti popolari dovrebbe da noi rivolgersi all'esame di questa forma primitiva e vergine della immaginazione popolare in cui tanta larga impronta e così schietta ha lasciato il carattere etnografico direi del popolo stesso [...] mi parrebbe potersene desumere quanto la teoria del temperamento naturale sia dimostrata vera da questi documenti primitivi dell'indole siciliana.

E soggiungendo di aver fatte tante fantasie dopo chiuso il suo libro, continuava:

Più che altro il contadino siciliano c'è tutto, immaginoso, rassegnato alla fatalità, avido la sua parte, e scettico anche<sup>29</sup>.

Che sono parole direttamente comparabili con quanto, con malizia raggelata di gentiluomo di provincia e ironia velata di amarezza, scriveva Guastella, ad apertura d'opera, nelle sue *Parità* a proposito del contadino della contea di Modica:

laborioso, allegro, mottegevole, rassegnato alla volontà di Dio, dal linguaggio sentenzioso, dalla testa dura e dai garretti d'acciaio

ma pure

...un po' falso, un po' mordace,  
un po' avido, un po' vendicativo

<sup>28</sup> Ivi, lettera del 29 maggio 1881, p. 179.

<sup>29</sup> Ivi, p. 199.

come il cane del Casti

ma diamine, chi è senza difetti nel mondo? <sup>30</sup>

Sono citazioni che si riportano non solo a diretto confronto, e non perché vi si vogliano vedere improbabili dichiarazioni di « poetica » cui Verga era così assolutamente non incline, quanto per ricordare in che clima vanno considerate queste novelle e quali sono gli schemi che egli poté tener presenti specialmente per la raccolta delle *Rusticane*; o meglio, quali erano gli schemi comuni a vari autori: comparativisti e demologhi, raccoglitori di tradizioni popolari quanto letterati e scrittori di quella cultura in quello stesso ordine di anni.

Al clima grottesco paesano (a *Pentolaccia*, per es.,) può far pensare il riferimento del seguito della lettera citata al Capuana nella quale preme sottolineare quella dichiarazione al primo impulso di ispirazione che Verga diceva di aver ricevuto per le sue novelle, da ascriversi certo non a sola generosità di recensore, ma a preciso riconoscimento di artista; non avrebbe dimenticato, scriveva, una certa sua novella in versi « appioppata al Vigo » come canto popolare nella quale si tratta di un marito che fingendosi ubriaco la notte di carnevale, induce il ganzo di sua moglie ad andare in letto tutti e tre insieme e lo soggia.

Quello è un piccolo capolavoro, e devo confessarti che la prima ispirazione della forma schiettamente popolare che ho cercato di dare alle mie novelle la devo a te <sup>31</sup>.

Non sembra improprio affermare che, restando acquisita la sua sempre alta capacità poetica e rielaborativa, Verga organizzasse determinatamente, e con coscienza « demologica », per così dire, le trame

<sup>30</sup> S. A. GUASTELLA, *Le parità...*, p. 57; e, più sotto, con più preciso raffronto: « Una sola cosa per altro è difficile che gli si perdoni, ed è il duro egoismo in ch'è s'inguscia dal primo all'ultimo giorno dell'anno: egoismo tenace da cui, come il riccio, solleva il capo nelle occasioni solenni più per l'occhio del mondo che per risveglio di affetti ».

<sup>31</sup> *Lettere...*, p. 200. La novella è *Lu cumpari* che Capuana aveva « appioppato » a Vigo il quale la incluse in *Raccolta amplissima di canti popolari siciliani*, Catania, Galàtola, 1870-74, cfr. A. ALEXANDER, *Il « comparatico » di Luigi Capuana e gli inizi del Verismo*, Roma, Ciranna, 1970, come segnala G. Raya, in *Lettere...*, p. 201. L'accostamento a *Pentolaccia* è stato segnalato per primo, mi pare, da G. PIRODDA, in *L'eclisse dell'autore*, Cagliari, E.D.E.S., 1976, p. 52.

delle sue storie anche su questo sfondo, facendo ricorso in senso profondo, allegorico e strutturale, nella costruzione dell'intreccio, ai modelli di questo contesto: il proverbio, la tipologia sentenziosa e paremiologica, il detto popolare, la favola e l'apologo morale, volti tuttavia, nella sperimentazione triste e grottesca del sempre più basso orizzonte delle *Rusticane*, alle forme della parodia e dell'ironica *pietas* che di per se stessa usciva dall'uso di questi modelli. In tal senso si può tentare qui di seguito una lettura della raccolta<sup>32</sup>.

\* \* \*

In *Libertà* l'epilogo ideale è modellato sull'antica parabola classica di Menenio Agrippa che racconta della riconciliazione delle membra con lo stomaco e della pace restaurata tra patrizi e plebei.

Tutti gli altri in paese erano tornati a fare quello che facevano prima. I *galantuomini* non potevano lavorare le terre con le proprie mani, e la povera gente non poteva lavorare senza i *galantuomini*. Fecero la pace<sup>33</sup>.

Che il centro della novella sia l'apologo lo si può vedere quando lo si consideri, per contrasto, nel rovesciamento sarcastico di quel processo che inizia dopo la strage e dura tre anni, e nelle altrettanto odiose rivalse di chi, per es., come il figlio dello speciale, ruba la moglie a colui che gli ha ucciso il padre; e alla donna sorpresa talvolta dagli scrupoli ripete di star tranquilla, che tanto il marito di galera non esce più.

Nel paesello i figli delle vittime avevano fatto pace con gli strumenti ciechi e sanguinari della libertà.

<sup>32</sup> « Ho tentato desumere gli affetti, le credenze, il senso morale dei villani nostri dai loro apologi che intitolano *parità*, e dalle loro leggende morali, alle quali danno nome di *storie* », scrive S. A. Guastella nella *Prefazione alla sua opera*, [cfr. *Le parità...*, p. 56], su una linea che sembra essere parallela e assolutamente contemporanea cronologicamente, anche se tutt'affatto diversa nell'approccio morale e nell'afflato etico degli intendimenti, da quella di Verga.

<sup>33</sup> *Libertà*, in *Tutte le novelle...*, p. 337. Il riferimento all'apologo di Menenio Agrippa è nel saggio di V. MASIELLO, *Verga tra ideologia e realtà*, Bari, De Donato, 1970, p. 75. Per una lettura di questa celebre novella, anche se non ha rapporto con la nostra linea di indagine, si veda, L. SCIASCIA, *Verga e la libertà*, in *La corda pazza*, Torino, Einaudi, 1970, e l'analisi di P. M. SIPALA, in AA. VV., *Novelle rusticane di G. Verga 1883-1983, Letture critiche*, a c. di C. Musumarra, Palermo, Palumbo, 1984; vol. a cui si rimanda per un approccio più ampio e specifico su tutte queste novelle.

scrive Verga nel "riassunto" che di quell'episodio fa in *Di là del mare*, al ripensare i fantasmi di quelle storie<sup>34</sup>; e la persistenza dell'apologo come prospettiva che serve a interpretare quella realtà da Adamo ed Eva, dall'Eden primitivo e candido dell'antica società fino ai momenti della società unitaria, è confermato dal ricorrere della stessa sequenza nel *Mastro-don Gesualdo* quando, dopo la rivoluzione, « nobili e plebei », come rileva ancora con ironica imparzialità lo scrittore, « erano diventati tutti una famiglia »<sup>35</sup>.

Quegli otto giorni degli esercizi spirituali, galantuomini e villani tornavano fratelli come ai tempi di Adamo ed Eva,

si legge ancora nei *Galantuomini* quando don Piddu, che pure non aveva di che pagar la sua parte, è costretto di forza dal giudice al ritiro della quaresima<sup>36</sup>. I garzoni sono serviti a tavola dai padroni con le loro mani e quella grazia di Dio va loro di traverso per la soggezione, talché nel refettorio, con tutte quelle mascelle in movimento, sembra di essere in una stalla di bestiame mentre i missionari predicano dell'inferno e del purgatorio.

Quegli otto giorni erano una manna per chi aveva da fare nella casa di un povero diavolo, senza il timore che il marito arrivasse improvviso di campagna a guastar la festa<sup>37</sup>.

Ancora la misura grottesca avvicina queste novelle all'ambito di storie come il *Il Comparatico* di Capuana o il *Vestru*, o talune *parità* di S. Amabile Guastella<sup>38</sup>; solo che Verga fa ricorso all'evidenza lontana, ma fortemente sentita, nell'*exemplum* biblico e dell'apologo proverbiale a dare sfondo ma anche misura, come i moralisti classici, ai termini drammatici e attuali della sua rappresentazione. L'aura di emozione archetipica che si riflette, pur parodiata, da quella settimana di esercizi spirituali sul disonore di don Piddu (non solo per il pignoramento della casa, ma anche per il tradimento

<sup>34</sup> *Tutte le novelle...*, p. 342.

<sup>35</sup> Cfr., anche, G. B. BRONZINI, *Componente siciliana...* cit., p. 266.

<sup>36</sup> Ivi, p. 330.

<sup>37</sup> Ivi, p. 331.

<sup>38</sup> L'elemento grasso e osceno è parte essenziale della cultura della società contadina. Si vedano le allusioni crude e realistiche sulla donna nel cap. II delle *Parità* di Guastella (pp. 68-69), e la descrizione degli scherzi grossolani, delle canzoni e delle scenette piccanti durante la cerimonia dello *zitaggio* nel cap. IV (p. 85 e sgg.).

della figlia che s'è preso il mozzo di stalla), o l'orror sacro e primitivo che vige nell'altra novella dopo i lavacri dell'eccidio (« E in quel carnevale furibondo del mese di luglio [...] continuava a suonare a stormo la campana di Dio fino a sera, senza mezzogiorno, senza ave-maria, come in paese di turchi »)<sup>39</sup>, son contenuti dentro i confini di un'alta rielaborazione ideologica e figurale proprio dal modello di questi schemi biblici o dell'apologo morale classico che si ritrovano così connaturati nell'*humus* culturale dell'antica società contadina come nella formazione remota e preconscia, per dir così, dell'intellettuale unitario, ma pur lucidamente ricostituiti, nella ricostruzione che egli ne faceva, su quegli schemi, dentro le trame delle sue novelle.

Se può valere, per le quaresime e i carnevali di Verga, e per i ricorsi archetipici di queste novelle, quanto è stato scritto a proposito di Serafino Amabile Guastella che fornisca, cioè, « una delle primissime chiavi per “leggere” il rito carnevalesco come momento di ritualizzazione del conflitto di classe »<sup>40</sup>, vale anche la considerazione che lo schema della società popolare è passato bensì, nella rappresentazione che ne dà Verga, attraverso l'ottica attuale, fissa sui problemi di quella società, ma anche, idealmente e stilisticamente, attraverso una volontà che recuperava, con la misura primitiva, il corso di una moralità classica e di un valore etico di quelle strutture. In questo senso vanno considerati i raffronti con quanto, per es., scrivevano Franchetti e Sonnino nella *Prefazione* della loro celebre *Inchiesta*, quando dicevano di aver inteso indagare « le ragioni intime dei fenomeni morbosi che presenta la Sicilia », e di ritrarre un quadro delle sue condizioni sociali così diverse da quelle di alcune altre regioni del nostro paese, convinti come erano che i fenomeni descritti avessero la loro prima origine nelle « leggi della Natura », e professando di volere esporre, non giudicare né condannare.

« Dalla verità la libertà; dalla libertà la verità », come concludevano<sup>41</sup> con una clausola che sembra difficile non vedere riecheggiata, ma in amara parodia, in quel finale del carbonaio che si chiede perché lo portino in galera se avevano detto che c'era la libertà.

<sup>39</sup> *Tutte le novelle...*, p. 334.

<sup>40</sup> Cfr. la presentazione di R. Leydi dal titolo, *La vita e l'opera di Serafino Amabile Guastella* premessa all'ed. cit. delle *Parità*, p. 24.

<sup>41</sup> R. FRANCHETTI - S. SONNINO, *Inchiesta in Sicilia*, con intr. di E. Cavaliere e nota storica di Z. Ciuffoletti, Firenze, Vallecchi, 1974, pp. V-VI.

Tanto più che in un'altra delle sue storie, ambientata nel lunedì grasso del 1861, Guastella testimoniava di un contadino poeta volgare di Chiaramonte Gulfi che alle caute riserve dell'autore affinché non recitasse una sfilza sanguinosissima di accuse contro il Sindaco di quel tempo, risentito, rispondeva:

In questa poesia dico o non dico la verità? [...] Neanche il Re porco [come i villani chiamavano Ferdinando II] osò molestare i poeti del nostro ceto [...] E dicono che c'è la libertà? C'è la libertà di assassinare il povero. [...] Gli abusi son cresciuti cento volte di più<sup>42</sup>.

Ferma restando la circolazione di questi interessi, che la diffusione e anzi lo scalpore destati dall'*Inchiesta* o dalle *Lettere meridionali* di Villari e dai primi scritti di Fortunato alimentavano, questa era la risposta che poteva venire da due scrittori così diversi ma radicati in quella realtà come l'intellettuale riserbato e pur aperto alla collaborazione di giornali e riviste del continente quale appunto la « Rassegna » degli stessi Franchetti e Sonnino (su cui comparvero *La roba*, *Malaria*, *Il Reverendo*, *Don Licciu Papa*)<sup>43</sup>, o il comparativista misantropo, « barone dei villani », inarrivabile raccoglitore di storie e *parità* nel suo circondario interno della Sicilia orientale; la risposta, cioè, di quelle stesse strutture antropologiche e popolari le cui forme l'acume freddo e appassionato di questi due autori proponeva ad adeguazione « interna », per così dire, riguardo a quei problemi.

Può condividersi l'idea che i « cappelli » introduttivi di *La roba* e *Malaria*, per es., con la loro rassegna di miserie, di ricchezza e latifondo siano, come suggerisce Bigazzi, influenzati dall'« impulso saggistico » che a Verga poteva venire dalla collaborazione accennata

<sup>42</sup> S. A. GUASTELLA, *Le parità...*, pp. 161-62.

<sup>43</sup> Rispettivamente il 26 dicembre 1880, il 14 agosto, il 9 ottobre 1881 e il 22 giugno 1882. La « Rassegna settimanale di politica, scienze, lettere ed arti », fondata e diretta da Franchetti e Sonnino era rivista di moderato riformismo e aperta a documenti umani e sociali, anche, della narrativa naturalistica e agli studi di folklore. Franchetti aveva invitato Verga nel '77; e nel febbraio '78 Sonnino gli scriveva insistendo nell'invito per la collaborazione. Cfr., per questi rapporti, N. BORSELLINO, *Storia di Verga*, Bari, Laterza, 1982, p. 56-57, rip. anche in V. MASIELO, *Il punto su Verga*, Bari, Laterza, 1986, p. 124-25; e P. MAZZAMUTO, *La Sicilia di Franchetti e Sonnino e i suoi stereotipi sociologici*, in *La scena dell'immaginario*, Palermo, 1978, pp. 143-185, ma anche, dello stesso, la lettura de *La roba*, in AA. VV., *Novelle rusticane, letture critiche...*, p. 96.

alla « Rassegna settimanale »<sup>44</sup>, tenuta presente tuttavia la reale dimensione, anche, simbolica e archetipica, più che impegnata e sociale, di quell'approccio e il risvolto, quindi, necessariamente « comico » e amaro, ma altamente stilizzato nei modelli antropologici di queste forme che ne derivavano.

*Malaria* ha l'apertura onirica e favolosa di quell'atmosfera della pianura malsana e sonnolenta i cui confini si slargano quasi, in senso metafisico, a indicare un regno della morte popolato di larve e fantasmi calcinati ai cui limiti tuttavia è la terra promessa, un Eden in cui le messi si coricano dal peso e i solchi fumano quasi avessero sangue nelle vene quando li penetra il vomero di novembre. Ancora una volta l'impeto romantico che spinge questa prospettiva desolata e ipnotica verso i domini dell'universo decadente viene contenuto da un ricorso biblico, scritturale, « colto » per così dire, che allarga i segni del mondo naturalistico a un senso più profondo di peccato e redenzione, di riscatto celato nelle pieghe della coscienza dello scrittore siciliano.

Però dove è la malaria è terra benedetta da Dio [...] allora bisogna pure che chi semina e chi raccoglie caschi come una spiga matura, perché il Signore ha detto: " il pane che si mangia bisogna sudarlo " <sup>45</sup>.

Che è richiamo proverbiale alla maledizione biblica del *Genesi*, III, 19; mentre più in là troviamo senza scandalo, sulla bocca di un umile, la forma sentenziale e paremiologica modellata, come ha rivelato Bigazzi <sup>46</sup>, sul libro di *Giobbe*, I, 21 (« Il Signore ha dato, il Signore ha preso »):

— Il lago vi dà e il lago vi piglia — gli diceva Nanni, vedendo piangere di nascosto comparire Carmine — che volete farci, fratel mio! [...] In tal modo coloro che restavano si consolavano dei morti <sup>47</sup>.

La prospettiva della « forma semplice »<sup>48</sup> e archetipica della

<sup>44</sup> *Su Verga novelliere...*, p. 74, n. 12.

<sup>45</sup> *Tutte le novelle...*, p. 270.

<sup>46</sup> *Su Verga novelliere...*, p. 69.

<sup>47</sup> *Tutte le novelle...*, p. 271.

<sup>48</sup> Adopero il termine nel senso indicato nel libro magistrale di A. JOLLES, *Formes simples*, Editions du Seuil, Paris, 1972.



parabola e dell'apologo sembra salvare quindi Verga dalla colpa originaria, oscura e angosciosa che grava sull'orizzonte di questo agnostico e contenuto moralista spostato, per veder meglio la sua realtà isolana, nella Milano mondana, moderna e intellettuale di quegli anni. Una colpa, quella della realtà simbolica e larvale, a volte sinistra che traspare dietro la naturalità primitiva delle sue novelle, che attiene allo statuto funzionale della scrittura (come nei *Galantuomini*: « Sanno scrivere — qui sta il guaio [...] se avete a far con essi vi uncinano [...] col beccuccio di quella penna, e non ve ne districate più »)<sup>49</sup>, e che riguarda pure il legame tra l'ombra di mondanità inquietante e questa realtà, della quale il protagonista e la donna, tornando, vedono rivivere in *Di là del mare*, « le larve sinistre, i fantasmi dei personaggi delle leggende, col cipiglio bieco e il coltellaccio in mano »<sup>50</sup>; essi che avevano assaporato e che rigustano, ora, « il frutto velenoso della scienza mondana », il piacere raffinato della parola e dello sguardo scambiato di nascosto<sup>51</sup>.

La maledizione biblica attiene, per Verga, ad un peccato originario che sta al di là delle implicazioni esistenziali dell'uomo galante e del « galantuomo » di cui si vedono tuttavia i lampi così fittamente rivelatori in questo contesto, e che tocca il fondo della sua coscienza di scrittore e l'etica degli statuti letterari, il fondamento archetipo e istituzionale della scrittura come *logos* originario; che è il senso più vero, forse, dentro il quale va riletta la celeberrima premessa all'*Amante di Gramigna*:

Quando nel romanzo l'affinità e la coesione di ogni sua parte sarà così completa, che il processo della creazione rimarrà un mistero, come lo svolgersi delle passioni umane, e l'armonia delle sue forme sarà così perfetta, la sincerità della sua realtà così evidente, il suo modo e la sua ragione di essere così necessarie, che la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile, allora avrà l'impronta dell'avvenimento reale, l'opera d'arte sembrerà *essersi fatta da sè*, aver maturato ed esser sorta spontanea come un fatto naturale, senza serbare alcun punto di contatto col suo autore, alcuna macchia del peccato d'origine<sup>52</sup>.

<sup>49</sup> *Tutte le novelle...*, p. 325; per cui si veda la lettura di A. DI GRADO, in AA. VV., *Novelle rusticane...*, specialmente p. 140 e sgg.

<sup>50</sup> *Tutte le novelle...*, p. 340.

<sup>51</sup> Ivi, p. 344.

<sup>52</sup> *Tutte le novelle...*, p. 200-1.

La scrittura come espiazione, quindi, obliterazione della macchia d'origine, che dà ragione del rigore autopunitorio, quasi, dell'altissimo senso etico di Verga nell'esercizio del suo mestiere, come dell'attenzione, anche, al « mistero » del « processo della creazione », a quel fondo originario « delle passioni umane » in cui l'intento ultraromantico dell'« uomo di ghiaccio », come lo chiamavano le signore dei salotti, passava ricontrollato sugli statuti dell'assoluta obliterazione impersonale e sui canoni « naturalistici » del verismo.

\* \* \*

Una cadenza affabulatoria, monotona e accumulativa ha anche l'altra celebre apertura de *La roba* col corpo di Mazzarò che si accampa naturalisticamente e simbolicamente per tutta quanta la terra a nutrire, come se fossero suoi, fin le cicale e gli uccelli dell'aria.

Come nella favola, le misure si computano a giornate di cammino; la sera il viandante, nel tramonto, vede ancora le immense macchie biancastre delle mandrie di Mazzarò, e se gli capita di chiedere (come al re della celebre favola di Perrault, *Il gatto con gli stivali*, che può essere una reminiscenza ulteriore da proporre in questo contesto)<sup>53</sup> di chi sono queste terre, si sente rispondere (come il re si sente rispondere che sono « del Marchese di Carabà ») che quelle sono tutte terre di Mazzarò.

E cammina e cammina...<sup>54</sup>

Sicchè, nel doppio filo mitico-favoloso e grottesco su cui è giocata la storia, Mazzarò può essere un altro biblico Sansone che muore portandosi dappresso nella sua rovina tutto ciò che ha accumulato<sup>55</sup>, o un Creso contadino che ciò che tocca diventa roba, ma che è anche un omiciattolo per cui non si darebbe nemmeno un baiocco a ve-

<sup>53</sup> « ... Non si tratta di una fiaba indefinita, di un generico fiabesco: il Verga ha, nella memoria, una favola precisa, come dimostrano vari elementi strutturali della pagina d'apertura della novella. È la fiaba del "Gatto con gli stivali" »; cfr. G. BARBERI SQUAROTTI, *Fra fiaba e tragedia: "la roba"*, in « Sigma », 10/1-2 (1977), 291.

<sup>54</sup> *La roba*, in *Tutte le novelle...*, p. 282. Inutile sottolineare come il viandante sia figura canonica della favola. Entrambe le aperture di queste due celebri novelle, *La roba* e *Malaria*, sono organizzate sulla prospettiva, appunto, del viandante e delle giornate di cammino che si possono percorrere per quelle terre.

<sup>55</sup> Cfr. ancora G. BARBERI SQUAROTTI, *Fra fiaba...*, p. 309.

derlo<sup>56</sup>. E ancora l'iperbole grottesca diventa sempre più realistica quando Mazzarò ha da competere col re che si prende tanto per la fondiaria, ma che egli paga con la carta sudicia e non in tarì d'argento; egli che vuole avere della terra quanta ne ha il re e che, in fondo, è meglio del re, perché il re la terra « non può venderla, né dire ch'è sua »<sup>57</sup>.

*La roba* è un *exemplum* tutto concentrato sulla economicità, scrive Barberi Squarotti, ma « proprio perché di esempio si tratta, le strutture della rappresentazione che lo scrittore mette in opera sono quelle della fiaba [...] *la roba* è un *exemplum* [...] non della passività dell'accumulazione capitalistica, bensì della vanità e dell'insensatezza di tale accumulazione »<sup>58</sup>. Quella vanità biblica, si può aggiungere, che, parodiando ancora la Scrittura, si trova come modello profondo di un altro prototipo dell'accumulazione (e della vanità) della roba, Mastro don Gesualdo, quando, in punto di morte, proprio dal canonico Lupi e dal marchese Mèndola si sente richiamare alla verità di quella sentenza:

Intanto che siete qui potete fare le vostre meditazioni sulla vita e sulla morte per passare il tempo. Che commedia, questo mondaccio! *Vanitas vanitatum!*<sup>59</sup>

Altre volte Verga sviluppa il modello dimostrativo, più che nel senso mitico e allegorico di queste simboliche realtà, nella evidenza insita del calco proverbiale e della struttura a catena di storie parallele, come una serie di apologhi e quadri viventi che contrassegnano il lato più epidittico, per dir così, di questa raccolta (*Cos'è il Re*, *Don Licciu Papa*, *Storia dell'asino di San Giuseppe*) di contro a storie a sviluppo parabolico o a raccordo continuato come *La roba*, *Malaria*, *Il Reverendo* ecc...

Nella chiusa di *Don Licciu Papa* il modello del lieto fine della favola (« Così vissero felici... ») viene utilizzato al rovescio in parodiata valenza esemplare:

Così [curatolo Arcangelo] fu condannato soltanto a 5 anni, la Nina

<sup>56</sup> *La roba*, p. 283.

<sup>57</sup> Ivi, p. 286-7.

<sup>58</sup> Cfr. G. BARBERI SQUAROTTI, *Fra fiaba...*, p. 310.

<sup>59</sup> *Mastro don Gesualdo*, ed. Oscar Mondadori, Milano, 1966, p. 308.

rimase col *signorino*, il barone allargò la sua dispensa, e il Reverendo fabbricò una bella casa nuova su quella vecchia [...] con un balcone e due finestre verdi <sup>60</sup>.

E la ripresa a *coblas capfnidas*, nella conclusione di ogni nucleo che costituisce l'intreccio della novella, contribuisce a ribaltare in ulteriori piccole « moralità » di vita e costume paesano la beffarda « moralità » generale espressa dal ricorrente interloquio del personaggio portante:

— Largo alla Giustizia! largo alla Giustizia!

La Giustizia condannò comare Santa alla multa e alla spese, e per ischivare la prigione dovettero ricorrere alla protezione del barone... <sup>61</sup>

— Fermo alla Giustizia! Fermo alla Giustizia!

— Che Giustizia! — strillava comare Vito [...] La Giustizia è fatta per quelli che hanno da spendere <sup>62</sup>

Davanti alla Giustizia gli diedero anche un avvocato per difendersi.

— Almeno stavolta la Giustizia non mi costa nulla; — diceva comare Arcangelo — E fu meglio per lui <sup>63</sup>.

Sembra che Verga voglia misurarsi, quasi in scommessa, con i modi logici e la retorica della cultura che rappresenta traendone oggettivamente, e senza che la mano dell'artista si veda (senza che vi si proietti l'ombra del « peccato d'origine », del frutto del male gustato dallo scrittore borghese intellettuale), il senso di una moralità intrinseca, ma amara e ironica, espressa nell'ordine di queste strutture. Anche l'uso del proverbio non può essere, quindi, a nessun termine, nella sua opera, indifferenziato e folclorico (se mai lo fosse stato, per es., in scrittori del verismo minore suoi contemporanei), quanto « strutturale » e demologico, « morale » nel significato più complesso e originario del termine.

Più che nell'altra raccolta, la riduzione a trama assoluta e quasi schematica di proverbi e modelli paremiologici che di novelle come queste si potrebbe fare, mostra il precipuo intento prospettico che è nel taglio delle *Rusticane*.

<sup>60</sup> *Tutte le novelle...*, p. 262.

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 257.

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 259.

<sup>63</sup> *Ivi*, p. 262.

« Ci vogliono i santi per entrare in paradiso », è il succo della storia di comare Santa e dell'acchiappaporci, messo a commento in bocca alle donne: « È la storia della brocca contro il vaso », sentenziano tutti a proposito della lite del reverendo e di curatolo Arcangelo<sup>64</sup>. Ugualmente: « la brocca non ci vince contro il vaso » borbottano i poveretti nelle beghe col Reverendo sapendo che non c'è nulla da fare, con lui, davanti al giudice e all'avvocato<sup>65</sup>. « Chi è minchione se ne stia a casa »; « la roba non è di chi l'ha ma di chi la sa fare » ridacchia Mazzarò sfregandosi la schiena ai calci che gli dà il barone<sup>66</sup>. « Tristo chi non ha più nulla da vendere dopo la fiera », esclama il padrone dell'asino di San Giuseppe quando ha da vendere proprio il suo, mentre anche siamo informati che « gli asini son fatti per essere legati dove vuole il padrone, e mutano di sorte come cambiano di stalla »; « Col suo cuoio devo rifare il mio » riassume senza indulgenza compare Luciano a proposito di tutta questa storia di vendite e di passaggi del povero asino il quale finisce poi per pochi soldi in casa della vedova perché « la roba vecchia muore in casa del pazzo »<sup>67</sup>.

Il proverbio interviene così nei punti nevralgici a sintetizzare la situazione, focalizzandola apoditticamente nei punti di raccordo. I fratelli, che erano « come le dita della mano » in *Pane nero*, finché viveva il padre, ora debbono pensare ciascuno ai casi propri; Santo e la *Rossa* si aiutano l'un l'altro « come due buoi allo stesso aratro »; il guaio è non esser ricchi per volersi bene: « Le galline quando non hanno nulla da beccare nella stia, si beccano fra di loro »<sup>68</sup>. Più che in *Vita dei campi* o nei *Malavoglia*, naturalmente, cui richiamano queste analoghe forme sentenziose di ricorrenza, è la prospettiva incupita e immiserita nell'abbassamento di queste storie ad avvertirci del tono più tagliente, ironico e amaro dell'orizzonte delle *Rusticane*.

Il « comico » anzi, nella realizzazione più complessa di alcune di queste novelle, risulta proprio dall'utilizzazione stratificata e anti-frastica del modello paremiologico popolare.

I « galantuomini » dicono pure: « Val più un pezzente di un

<sup>64</sup> Ivi, p. 258 e p. 259.

<sup>65</sup> *Il Reverendo*, p. 249.

<sup>66</sup> *La roba*, p. 285.

<sup>67</sup> *Storia dell'asino di San Giuseppe*, rispettivamente alle pp. 290, 293, 295, 297.

<sup>68</sup> *Pane nero*, rispettivamente alle pp. 299, 310, 313.

potente », quasi a scongiuro dei loro minacciati ma sempre spietati privilegi, ch  al pezzente « non si pu  levargli la pelle pel suo debito »<sup>69</sup>. E i tratti tartufeschi di un personaggio grottescamente shakerperiano come il Reverendo, vengono rimarcati da questa ambigua ricorrenza dell'antifrasi sentenziosa e beffarda (il Reverendo « nel far del bene cominciava dei suoi, come Dio stesso comanda »<sup>70</sup>; « si sarebbe fatta la croce con la mano sinistra »<sup>71</sup> a rammentarsi del tempo che lavava le scodelle ai cappuccini; « era frate nel sangue » pur se « non era fatto per cappuccino »<sup>72</sup>, e aveva percorso strada « come papa Sisto che da porcaio arriv  ad essere quello che fu »<sup>73</sup>; dorme nella malaria nel tempo della raccolta « senza badare nemmeno a Cristo »<sup>74</sup>, ma i suoi campi erano una magia da far slargare il cuore: « Il Signore c'  passato di notte! Si vede che   roba di un servo di Dio »<sup>75</sup>; se smunge i villano « peggio dell'Anticristo »<sup>76</sup> e quelli bestemmiano come turchi egli lascia dire, che « non era l  per confessare »<sup>77</sup>, salvo poi a rimproverarli di non aver coscienza n  timor di Dio quando si lamentavano di averli lasciati senza grano n  fave per l'inverno. Benedetto Dio! egli non pretendeva di esser un sant'uomo che i sant'uomini morivano di fame e il vicario andava in giro con una tonaca lacera « che era uno scandalo per la Religione »)<sup>78</sup>.

L'iperbole, che   un'altra delle figure retoriche di questa ricognizione delle forme prelogiche, grottesche e mitiche della mentalit  primitiva da Verga parodiate in queste novelle, interviene poi (come, in prospettiva pi  favolosa, nelle enumerazioni delle terre della malaria o degli armenti e dei campi di Mazzar ) a suggellare la misura

<sup>69</sup> *I galantuomini*, p. 325.

<sup>70</sup> *Il Reverendo*, p. 243.

<sup>71</sup> *Ibidem*.

<sup>72</sup> *Ivi*, p. 244 e 245.

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 249.

<sup>74</sup> *Ivi*, p. 247.

<sup>75</sup> *Ibidem*.

<sup>76</sup> *Ivi*, p. 246-7.

<sup>77</sup> *Ivi*, p. 248.

<sup>78</sup> *Ivi*, p. 244. Capuana era stato il primo a cogliere l'essenza del « comico » in Verga: « l'umorismo di Verga » scriveva sul « Fanfulla della domenica » del 1° gennaio 1883 « scaturisce dalle intime viscere della situazione fortissimamente resa [...] leggete *Il Reverendo*, la prima delle *Novelle rusticane*.   una figura altamente comica nel vero senso della parola, cio  di quelle che rasentano il tragico, come le concepivano Molière, Shakespeare, Balzac [...] Ogni parola che dice   una rivelazione; ogni gesto che fa vi apre un abisso di questo cuore umano dove la bestia ringhia e appetisce ».

di un comico grandioso e quasi blasfemo (il Reverendo « gli arnesi della confessione li teneva in mano e se cascava in peccato mortale poteva darsi l'assoluzione da sè »)<sup>79</sup>, condotto, sulle apparenti semplificazioni della prospettiva popolare, a una rassegna ironica e caricaturale degli istituti che governano le rustiche comunità rappresentate in queste novelle. Compaiono come personificate e protagoniste, fin dal titolo, la Roba, Malaria, Libertà, e poi la Religione (*Il Reverendo*), la Giustizia (*Don Licciu Papa*); anche il Re (*Cos'è il Re*): figure e istituzioni direttamente affrontate alle miserie e ai personaggi della quotidianità, della passione della vita contadina; donde ancor più evidente ridonda quel senso amaro del grottesco che è la caratteristica più precipua, come si è teso a dimostrare, della raccolta. (Il re Bomba, che era intrinseco del Reverendo, gli manda i capponi a Pasqua e a Natale per disobbligarsi, e gli aveva mandato anche il contravveleno, ai tempi del colera « sotto sigillo di confessione », in caso succedesse qualche disgrazia; il re, ancora, è l'unico antagonista di Mazzarò nell'accumulo della roba; e col re — Ferdinando II, coi calzoni rossi e la sciabola sulla pancia e la sua bella parlata napoletana, ma poi anche l'altro, dopo che il primo l'hanno buttato già di sella — è messo faccia a faccia compare Cosimo il lettighiere, in un apologo ironico e realisticamente paesano che rovescia parodicamente quella prospettiva favolistica e sapienziale del villano beffato e beffatore a corte e amico del re, del Bertoldo, cioè, della tradizione letteraria, in favola attuale e presente su chi ha il potere e chi lo subisce con sbalordita e pur oscura coscienza « storica » di quella condizione)<sup>80</sup>.

Così come rientra in questa categoria di tropi e « forme semplici » in cui Verga mimetizza il realismo figurale della sua rappresentazione anche quel ricorso biblico vetero e neo-testamentario che attiene alla *pietas* arcaica del moralista e dello scrittore, come agli istituti retorici stessi di quella messa in scena.

Per cui strettamente legate alle figure del grottesco, pur nell'alta stilizzazione che vi si attaglia, ci sembrano essere le metafore e i *topoi*

<sup>79</sup> *Il Reverendo*, p. 247.

<sup>80</sup> Rimando, per questo, alla mia lettura della novella in AA. VV., *Novelle rusticane...*, pp. 19-30, e alla sintetica, ma molto acuta interpretazione di G. MAZZACURATI, *Il testimone scisso...*, pp. 45-60 (che contiene, anche, la descrizione del manoscritto autografo, e il testo della novella come apparve in rivista e nella prima ed. Casanova del 1883).

di quel procedimento: l'immutabile riferimento a Pilato o a Salomone per chi esercita la funzione di giudice, per es.; all'Anticristo o al ricco epulone per chi succhia il sangue del povero; o l'esser carne battezzata, cristiani o turchi, da una parte o dall'altra, come in un fondale di sacra rappresentazione primordiale e ritualistica<sup>81</sup>.

Il significato della presenza, in questa raccolta, di un vero e proprio dramma sacro come *Il Mistero*, che coinvolge tutta la comunità e lascia impressi a vita nei personaggi i caratteri rappresentati per tutto il resto dei loro giorni, può ascriversi forse anche a questo. « Via per mare », ammantato « come Gesù all'orto » viene portato il marito di comare Filippa, e « di là del mare » compare Nanni<sup>82</sup>,

<sup>81</sup> [Massaro Vito] « Lì, davanti al giudice, seduto al tavolino, che pareva Poncio Pilato [...] non seppe che rispondere », in *Don Licciu Papa*, p. 258; « Il giudice aveva paura dei giornali [...] di quel che avrebbero detto Caio e Sempronio, e trinciava giudizi come Salomone! », in *Il Reverendo*, p. 250. Lo stesso giudice di *Libertà* « quello che parlava con la mano sulla pancia » e « era quasi pallido al pari degli accusati », sembra ripetere il gesto di Pilato, « e disse: — Sul mio onore e sulla mia coscienza! », cfr. *Libertà*, p. 38. Inutile poi richiamare le formule di giuramento e di scongiuro e metaforiche del linguaggio comune: (i mezzadri « lavoravano e pregavano Dio e la buon'annata per lui »; « Benedetto Dio! egli non pretendeva di essere un sant'uomo... », in *Il Reverendo*, p. 243 e 244. « Non sai che, prima a Dio, mi hai l'obbligo del pane che ti mangi? »; « Tu statti nel timor di Dio, a casa del padrone », in *Pane nero*, p. 309 e 313, ecc...). Val piuttosto rilevare la prevalenza di terribilità vetero-testamentaria di questa presenza, conforme al grado basso e senza speranza di questa società: « ... parve a tutti un vero castigo di Dio allorché la povertà fu presa dagli scrupoli, come accade alle donne che non hanno altro da fare », in *Il Reverendo*, p. 243. « Questa è una ingiustizia di Dio, che dopo essersi logorata la vita a acquistare della roba [...] dovete lasciarla! », in *La roba*, p. 287. « ... Il Signore lo castigava [Curatolo Arcangelo] perché se la pigliava con la Chiesa, dicevano », in *Don Licciu Papa*, p. 260. « E la volontà di Dio, sorella mia! » dice compare Meno alla vicina Angela quando le muore l'asino, « Siamo rovinati tutti e due », in *Gli orfani*, p. 280. « Almeno il Signore Iddio non dovrebbe mandarci la croce dei figlioli! » si lamenta la Rossa, in *Pane nero*, p. 310. Da Russo, che chiamava Padron 'Ntoni « l'umile salmista » della religione della casa, ai critici più vicini, come Pirodda nel libro ricordato, riferimenti e accostamenti al mondo biblico per l'opera di Verga sono molto frequenti. Conviene tuttavia ricordare soprattutto l'intero cap. *Pesce grosso mangia pesce piccolo*, in *Anatomie verghiane* di S. CAMPALLA, Bologna, Pàtron, 1978, che rileva come « la coscienza proverbiale viene a risultare il punto più alto attingibile nell'inchiesta sulla realtà », e che sottolinea, sulla scorta del Pitrè, l'altissima frequenza di passi scritturali nei proverbi siciliani largamente utilizzati da Verga (cfr. p. 139 e sgg.), e il saggio di G. B. BRONZINI, *Componente siciliana...* e inoltre, ancora una volta, il vol. di G. ALFIERI, *Il motto degli antichi...* Qui ci siamo limitati ad una estensione di questa ottica alle *Novelle rusticane*, le quali sembrano, da questo punto di vista, le più trascurate, rispetto al resto, anche nei saggi degli studiosi citati.

<sup>82</sup> *Il Mistero*, p. 268. Verga scrive « compare Janu », ma è da leggersi « Nanni » poiché è solo costui ad aver interpretato, nel corso della novella, la parte di Maria Vergine; e infatti, più sotto, Verga scrive: « Anche lui, se non avesse pensato di mettersi la gonnella della "scomunicata" per fare la Beata Vergine! ». L'errore di Verga è tanto più strano in quanto, più sopra (p. 363) Nanni viene chiamato addi-



in una di quelle corrispondenze di significati simbolici, biblici e mondani che contribuiscono a determinare un ulteriore grado di compattezza nel profilo di questa raccolta. E *Libertà* può leggersi come una rappresentazione in tre atti (il giorno della strage; il giorno dopo; quello in cui viene a far giustizia Bixio, il generale, come un angelo sterminatore al rovescio, « piccino sopra il suo gran cavallo nero, innanzi a tutti, solo »)<sup>83</sup>.

« Sembra probabile che a formule tipiche della sacra eloquenza debba ricondursi anche l'invettiva anaforica dei contadini insorti in *Libertà*: A te, barone! che hai fatto nerbare la gente dai tuoi campi! [...] A te, prete del diavolo! Che ci hai succhiato l'anima! A te, ricco epulone, che non puoi scappare nemmeno, tanto sei grasso del sangue del povero! [...] », scrive Marchi<sup>84</sup>; e ancora, per *La roba*, ricorda che le immagini non si svolgono secondo un procedimento di logica scolastica o di unità classica, oraziana, per intenderci: « ogni concetto, o meglio, ogni immagine, viene svolto in una variazione almeno bimembre, che riconduce la sua origine alla matrice sapienziale popolare della prosa verghiana più originale [...] i proverbi, in genere, sono costituiti da un termine di paragone (reale o metaforico), e da una sentenza che se ne ricava [...] L'immagine poetica che si svolge secondo questa « logica » si presenta sdoppiata in una specie di *parallelismus membrorum* molto simile a quello che caratterizza i libri poetici della Bibbia, e i Salmi in particolare »<sup>85</sup>.

Accanto al narratore si individua cioè il moralista, lo scrittore biblico-esopiano che scrive storie esemplari di un'umanità bassa e senza orizzonte, da « dopo la caduta », si direbbe, dove, accosto a quello umano, il ruolo delle bestie è innalzato, come in un rinnovato evangelio senza speranza, a rappresentare la parabola di quel vivere

rittura « Nunzio »: « — Compare Nunzio fa il minchione perché è vestito da Maria Santissima ». Le sviste, come conferma F. SPERA, che ha scritto un bel saggio sulla novella, *La funzione del mistero*, in « Sigma », cit., pp. 271-288, compaiono già nel testo pubblicato il 12 febbraio 1882 su « La Nuova Rivista » di Torino.

<sup>83</sup> Più che una tragedia attinente a un fatto storico, *Libertà* è una tragedia biblica, una strage degli innocenti rovesciata; e il vendicatore è appunto questo generale e quei soldati visti, in prospettiva di lontananza, « salire lentamente per il burrone, verso il paesetto », tanto che sarebbe bastato rotolare dall'alto delle pietre « per schiacciarli tutti » (p. 335).

<sup>84</sup> Nel vol., *Concordanze verghiane*, Verona, Fiorini, 1970, p. 254, con riferimento al libro di J. BARR, *Semantica del linguaggio biblico*, Bologna, Il Mulino, 1968.

<sup>85</sup> *Concordanze...*, p. 171.

e di quella condizione (si pensi, per es., alla terribile « umana » e « cristiana » *Via Crucis* della *Storia dell'asino di San Giuseppe* o, altrimenti, nelle mule di compare Cosimo, maliziose e sempre pronte a imbizzarrirsi mentre portano la regina, mettendo a repentaglio la testa del povero lettighiere, all'asino di comare Angela che muore lasciandola « orfana » come compare Meno della moglie, ai porci e alle galline nell'inferno di vicoli e cortili di *Don Licciu Papa*, agli armenti di Mazzarò ricordati, alle anatre e ai tacchini, simboli di una roba maligna e inconscia che sopravviverà a chi l'ha accumulata)<sup>86</sup>.

Non si tratta solo dell'adeguazione propria del mondo primitivo, contadino, al mondo animale, per cui per accostamenti di sapienza letteraria potrebbero prendersi paragoni come quelli di massaro Venerando che se ne va beato « dondolandosi dentro gli stivaloni come un'anatra ingrassata », quando ha vinto la lite con massaro Vito, o del camparo di Valsavoia, detto il *Rospo*, tanto aveva la pancia gonfia e gli occhi smorti<sup>87</sup> (a prima vista sulla scia della tradizione colta che, dal '500 in poi, fa la eterna satira del villano); quanto della simbolicità più profonda che questo bestiario rude e primigenio rappresenta, come un calvario inquietante, degradato e biblico al tempo stesso, nella semplificazione etica ed esistenziale qui configurata. Potendovisi aggiungere le miriadi di uccelli del cielo e gli animali della terra che, nello sconfinamento favoloso dell'iperbole della roba, sembrano stare sul corpo di Mazzarò quanto è grande e disteso per le sue terre, e nutrirsi<sup>88</sup>; o le file di anatre nere nel nuvolo

<sup>86</sup> Inutile sottolineare, anche qui, che il bestiario esemplare è una forma del mondo popolare e proverbiale. *Pesce grosso mangia pesce piccolo*, intitola bene Campailla il suo cap. cit. in *Anatomie verghiane* e Marchi, per questa enumerazione de *La roba* farebbe riferimento al *septem milia avium, et tria milia camelorum* del libro di Giobbe; cfr. *Concordanze...*, p. 171.

<sup>87</sup> Rispettivamente in *Don Licciu Papa*, p. 258, e *Malaria*, p. 271. La *Rossa*, in *Pane nero*, una volta che è passata la breve gioventù, il petto lo butta fuori al sole come roba la quale non serve ad altro che a dar latte « tale e quale come una giumenta. — Una vera bestia da lavoro », p. 310. Ma sarebbe superfluo sottolineare tutti i passi di analogo tipo che ricorrono nel contesto delle *Rusticane*. Una lettura in cui è sottolineato lo zoomorfismo come tipo di analogia attraverso cui Verga caratterizza i suoi personaggi popolari identificandoli con animali è quella, molto suggestiva, di A. Asor Rosa nel cap. II dei *Malavoglia* nel vol. I *Malavoglia 1881-1981. Letture critiche*, a c. di C. Musumarra, Palermo, Palumbo, 1982, pp. 37-50.

<sup>88</sup> « Pareva che fosse di Mazzarò perfino il sole che tramontava, e le cicale che ronzavano e gli uccelli che andavano a rannicchiarsi col volo breve dietro le zolle, e il sibilo dell'assiolo nel bosco. Pareva che Mazzarò fosse disteso tutto grande per quanto era la terra, e che gli si camminasse sulla pancia », *La roba*, pp. 282-83.

d'autunno, i buoi infangati fino al petto col pelo irsuto che pascolano svogliatamente sul greto, le galline con la testa sotto l'ala, l'asino che lascia cascare il capo colla bocca ancor piena di paglia, il cane che abbaia roco al sasso, la lucertola che striscia<sup>89</sup>, ai confini del regno della malaria, dove più ricca è la terra e più sicura la morte, e dove le febbri lasciano quelli che prendono depredati degli affetti, come compare Carmine, o scarnificati nelle ossa, come Cirino lo scimunito, senza più cervello né polpa nelle gambe, ma libero come un cane senza padrone e contento come un grillo<sup>90</sup>. Simboli tutti di quella carnalità, per così dire, della « roba », di quella consustanzialità fatale e naturale, insieme perversa e stravolta, di questo mondo dove tra bestialità e dignità dell'umano non son da ascendere gradini di sorta.

Per cui neppure il riso può più sussistere (per es. all'uscita del massaro Turi Oricchiazza che non vuol dare la figlia al più volte vedovo oste del lago, l'Ammazzamogli, perché « quel cristiano [...] si mangia il prossimo suo come il coccodrillo »)<sup>91</sup>; né la obbiettiva « comicità » della situazione grottesca (per es. nelle parole ricordate del vedovo compare Meno a proposito dell'asino della vicina Angela, il quale sta ormai allungato sui sassi, rigido, col pelo tutto arruffato « al pari di un gatto morto », quando le dice, per confortarla, che quella è la volontà di Dio e sono rovinati tutt'e due)<sup>92</sup>.

A epigrafe di novelle come *Don Licciu Papa, Storia dell'asino di San Giuseppe*, degli *Orfani*, potrebbe ugualmente bene citarsi il passo delle *Parità* di S. A. Guastella in cui si dice del villano che « ha un odio profondo pel birro, e un vivo e costante affetto per l'asino. Posto al bivio di scegliere fra la morte della moglie o del ciuco, non starebbe in forse un momento. Un'altra donna è presto trovata [...] ma, invece, a comprare un altr'asino s'impantanerebbe nei debiti, e a trarsene fuori ci vorrebbe l'aiuto di Dio »<sup>93</sup>. E ugualmente in parallelo alla asinina, ilare e tragica odissea della ricordata *Storia dell'asino di San Giuseppe*, si potrebbe citare l'atroce passo finale del II capitolo delle stesse *Parità* in cui è descritta la fiera degli asini

<sup>89</sup> *Malaria*, pp. 269-70.

<sup>90</sup> *Ivi*, p. 272.

<sup>91</sup> *Ivi*, p. 273.

<sup>92</sup> *Gli orfani*, p. 280.

<sup>93</sup> *Le parità...*, p. 61.

malandati, una fiera quasi da burla, in cui ce n'è di tutti i tipi: senza coda e senza orecchie, senza pelo, con radi brani di pelle come neri scogli in un mare rossiccio, zoppi e ciechi e rognosi o rattratti, accartocciati come pergamene, spolpati; e chi ha nelle schiene o in una coscia orribili buchi da entrarvi una mano, o con una sola ochiaiaia, o rosicati dai vermi, di quelli che di quattro hanno tre piedi soltanto, Matusalemmini asinini, che più non han forza di tagliare e di fiutare l'orina<sup>94</sup>; a riprova di quella *pietas* amara e implacabile cui poteva attingere, nell'identico tempo, e sotto un orizzonte affine, la funzione cognitiva del « comico » e del grottesco nei due così diversi scrittori siciliani.

Nelle *Novelle rusticane* il grottesco, « storicizzato » sui casi di quelle umili vicende, si congiungeva a una misura morale che, al livello di quella società e di quella cultura, non poteva non esprimersi se non nei modelli strutturali ad essa propri: quelli sapienziali della Bibbia, degli apologhi e delle forme mitiche e favolose, non spicciole, bensì esemplari, simboliche, dell'immaginario e del realismo che si è cercato di esaminare. Per questo, nell'angolazione del comico e del basso da Verga così determinatamente perseguita nelle *Novelle rusticane*, va vista la più coerente conclusione del ciclo iniziato in *Vita dei campi*; e il ribaltamento dell'ottica che vi si compie ne produce fino ai gradi ultimi l'intera parabola. Imprescindibili nel cammino che porta al *Mastro don Gesualdo*, le *Novelle rusticane* costituiscono anche un momento autonomo di altissimo livello e di « sperimentazione » di una *facies* ulteriore di quella realtà, un documento fra i maggiori tra quelli che l'età di Verga potesse consegnarci.

MARIO TROPEA

*Università di Catania*

<sup>94</sup> Ivi, p. 64.

RITA VERDIRAME

## IL « REALISMO » DI GIROLAMO RAGUSA-MOLETI

« Giovanotto amò i piaceri e il bel tempo, mandò a carte quarantotto lo studio e gavazzò per qualche tempo nel mestiere di scapestrato [...]. Ma non è completamente vero che egli siasi messo a studiare senza metodo, senza sistema, [...] imbevuto di Hegel fino al midollo dell'ossa, si burla del materialismo che non ha saputo varcare il Rubicone della coscienza ». È un profilo di Girolamo Ragusa-Moleti che l'amico Enrico Onufrio, palermitano anch'egli, pubblicò sulla rivista sommarughiana « La Farfalla »<sup>1</sup>.

Era il 1877, Ragusa-Moleti aveva ventisei anni, aveva da poco intrapreso la carriera di scrittore esordendo con alcune novelle (di *Solite Storie*, che furono poi inserite nella raccolta di bozzetti *Aloe*<sup>2</sup>, scrissero « con somma lode » — riferisce sempre l'Onufrio — riviste come « Perseveranza », « Sole », « Illustrazione Italiana »,

<sup>1</sup> E. ONUFRIO, *Girolamo Ragusa-Moleti*, in « La Farfalla » (Cagliari), 3 giugno 1877, ora in P. M. SIPALA, *Enrico Onufrio fra ideologia e letteratura*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1972, pp. 107-115. La rivista, di cui sia l'Onufrio che il Ragusa-Moleti erano collaboratori, era stata fondata da Angelo Sommaruga il 27 febbraio 1876; usciva a Cagliari, era un bimensile di otto pagine, coloratissimo, battagliero. A Cagliari si spese il 9 settembre 1877, trasferitosi il fondatore a Milano; quivi il foglio ricomparve come settimanale il 30 settembre 1877 con la bella copertina disegnata da Tranquillo Cremona, avendo il Sommaruga fatto società con l'Onufrio. Il successo della « Farfalla » milanese fu enorme, se ne venderono fino a tremila copie e le collaborazioni di nomi di rilievo si infittirono: Remigio Zena, Ulisse Barbieri, Paolo Valera, Felice Cavallotti (con lo pseudonimo di Psiche), Antonio Ghislanzoni, Mario Rapisardi... Maestri della prosa erano Zola, Goncourt, Vallès; modelli di poesia, il Carducci e lo Stecchetti. Il Ragusa-Moleti, che fu poi anche ospitato in un'altra famosa rivista del Sommaruga, la « Cronaca bizantina », pubblicò sulla « Farfalla » alcune prose narrative, tra le quali si ricordano *Scirocco* (29 luglio 1877), *Maddalena* (21 ottobre 1877), *Don Fedele* (16 dicembre 1877), e un lungo racconto apparso in sei puntate a partire dal 13 gennaio 1878, *345 lire*; queste prose vennero successivamente raccolte nel volume *Aloe*. Per una storia delle riviste sommarughiane si veda G. SQUARCIAPINO, *Roma bizantina. Società e letteratura ai tempi di Angelo Sommaruga*, Torino, Einaudi, 1950.

<sup>2</sup> Palermo, Virzi, 1880.

« Diritto », « Opinione ») e tentando di far pubblicare « un'altra monelleria »<sup>3</sup>, *Signora Lilli*, dal Treves e dal Galli Omodei il volume *Mal di nervi*<sup>4</sup>; ma soprattutto sollecitando l'interessamento del già noto Verga per esser raccomandato a qualche editore, o comunque presentato « in qualche giornale di Milano — la Lipsia d'Italia [...]. Il mio avvenire tanto incerto, tanto scuro, diventerebbe pieno di luce, pieno di fiori »<sup>5</sup>.

Il dato caratteriale dominante quale appare dallo schizzo dell'Onufrio ed è costantemente messo in risalto dagli amici del « Momento » (che parlano della « giovinezza 'scapata' » del Moleti)<sup>6</sup>, e dal Simiani (« nella sua torbida, anzi torbidissima giovinezza non fece molto: spirito irrequieto, inclinato più alle scapataggini e ai divertimenti, che allo studio »)<sup>7</sup>, per esser poi ripreso nel giudizio del Croce che lo definì « ribelle dei ribelli », risulta ridimensionato dalle poche righe al Verga.

<sup>3</sup> Così in una lettera inviata al Verga, da Palermo, il 14 maggio 1877. Le missive del Ragusa-Moleti sono state rintracciate presso il Fondo Verga della Biblioteca Universitaria Regionale di Catania.

<sup>4</sup> Scrittore e pubblicitista fecondissimo — collaborò tra l'altro con versi e novelle a molte riviste catanesi, quali la « Rassegna siciliana di Lettere, Scienze e arti », dove apparve il racconto *Un taccuino* (15 ottobre 1895), « Le Grazie », che pubblicò i versi di *In morte di un Angelo* (novembre 1897, n. 21-22), « Il Mulo », che ospitò numerosi scritti del palermitano nel 1907 — il Ragusa-Moleti fu anche entusiasta *talentscout* di poeti dialettali. Sua la prefazione al volumetto di poesie in vernacolo di Vito Mercadante, *Spera di suli* (Milano-Palermo-Napoli, Sandron, 1903).

<sup>5</sup> Da Palermo, 14 agosto 1877.

<sup>6</sup> « Il Momento » (il titolo completo era « Il momento letterario-artistico-sociale ») era un quindicinale palermitano diretto fin dal suo apparire (16 aprile 1883) da Pipitone Federico e, nel periodo compreso fra il 15 febbraio e il 15 luglio 1884, anche dal Ragusa-Moleti, che vi pubblicò alcune prose. Impegnato ad offrire « schizzi e profili sui principali scrittori francesi contemporanei », e a propagandare « le più sane idee della scienza moderna », il foglio annoverava tra i suoi collaboratori il Trezza, il Rapisardi, il Cesareo, il Natoli, il Rod, il Costanzo e si distingueva per la formulazione di teorie estetiche che accoglievano « in ibrido connubio positivismo e idealismo ». Accomunava lo scrittore alla linea della rivista la predilezione per il Carducci, cui il Ragusa-Moleti dedica un articolo il 16 giugno 1883, e per il Rapisardi (« Nuovissimo Anteo » che « percorre » i liberi campi della scienza moderna), con cui il palermitano intratteneva una fitta relazione epistolare dal novembre '80 al settembre 1910 (43 lettere conservate presso il Fondo Rapisardiano delle Biblioteche Riunite Civica ed Ursino Recupero di Catania). Il profilo biografico del Moleti *Una giovinezza "scapata"* apparve sul « Momento », 1 settembre 1883. Per la collaborazione del Moleti alla rivista, cfr. la ricca introduzione di F. P. Scrima alla riedizione de *Il signor di Macqueda* (che lo scrittore pubblicò a Palermo, tip. Il Tempo, 1881), Palermo, « Il Vespro », 1980, corredata da una buona bibliografia dell'autore (a cui si devono aggiungere però i due volumi editi nel 1882 a Palermo, tip. Il Tempo: *Ofelia. Libro di un padre e Caprera*; e il volume delle *Odi*, Marsala, 1889), e da una completa bibliografia critica.

<sup>7</sup> V. SIMIANI, in « La Sicile illustrée », 1909.

Anticonformista nell'atteggiamento esteriore, « poeta in rivolta »<sup>8</sup>, lo scrittore palermitano ambiva più d'ogni altra cosa ad essere edito, a trovare le giuste « entrate » che lo accreditassero nella società letteraria nazionale, ad attingere un successo che non fosse circoscritto al ristretto ambito della città d'origine, dove « fu, tra il 1880 e il 1910 circa, una delle personalità più in vista »<sup>9</sup>.

Personaggio inquieto di una provincia inquieta, che sembra riassumere nella propria parabola intellettuale e creativa tutte le aporie e le curiosità, le incertezze e l'impegno protestatario della generazione post-risorgimentale nel segno di un ribellismo generico e di un vitalismo naturalistico di matrice vagamente carducciana, ce lo rivela una lettera al Verga del 28 dicembre 1877, da Palermo:

Caro Verga,

Con la stessa data ho scritto una letterina al Sig. Emilio Treves nella quale gli ho detto in sostanza questo: — Può tirarmi fuori da Palermo e darmi lavoro e modo di vivere costà? — gli ho detto pure che sarei dispostissimo a vagare pel mondo per suo conto, ad andar cogliendo impressioni in Europa e fuori, pur di uscire da Palermo andrei in Liberia, in California, dovunque. Or, amico mio, giacché Ella è in Milano, cerchi di veder Treves e lo persuada a farmi viaggiare o, almeno, a chiamarmi costà — gliene do la mia parola d'onore — non ci rimetterà il Treves — lavorerò come un bue. Critiche, racconti, bozzetti, riviste teatrali, articoli politici, traduzioni dal francese, farò tutto quel che Ei vorrà; avrò poche pretese, ché io ho pochissimi vizi.

Se il Treves dirà sì, e purché mi paghi il viaggio, darò la mia dimissione da professore e verrò subito subito costà e mi metterò al lavoro. Son sicuro che il Treves prenderebbe a volermi bene — son poco angoloso io, e poi son grato del bene che mi si fa, purché si faccia con buona grazia, vèh! — Perdio, ha tanti giornali la casa *Treves!* stampa tante cose! — Io in verità mi sentirei chiamato al genere dei viaggi — badi non mica il genere De Amicis — viaggierei al modo mio e racconterei secondo la mia natura; darei in verità la medaglia al rovescio del Sig. De Amicis il quale piange, si commove troppo di quel che vede — io, invece, riderei delle

<sup>8</sup> P. C. MASINI, nell'antologia *Poeti della rivolta. Da Carducci a Lucini*, Milano, Rizzoli, 1978, accentua il tono protestatario dei versi del palermitano raccolti in *Intermezzo barbaro*, Bologna, Zanichelli, 1891: « La poesia di protesta traduce la violenza delle cose nella violenza delle parole. Da qui il terrorismo verbale, le profezie apocalittiche, gli atteggiamenti minatori » (p. 22).

<sup>9</sup> F. DE MARIA, *Polemiche e duelli*, in « La Sicilia del popolo », cit. da F. P. Scrima.

stesse cose per le quali quel buonissimo giovane si sente in dovere di spargere delle lacrime di tenerezza. Insomma, caro Verga, faccia Lei, ossia fate voi, o meglio... fa tu, artista simpaticone. Ti bacio l'ingegno. Addio. Tutto tuo

Girolamo Ragusa-Moleti

La scanzonata chiusa della missiva, dove l'irruenza dello sfogo si smorza nell'immediatezza della confessione sincera d'uno stato d'animo di insoddisfazione, oltre a ribadire l'atteggiamento di scettico iconoclasta che dell'ironia fa un'arma di dissacrazione antisentimentalistica, anche in sede di creazione artistica (ancora l'Onufrio testimonia: « Egli va altero di quell'ironia che sparge a manate nei suoi versi e nelle sue prose e che — secondo lui — dev'essere uno dei meriti principalissimi dei lavori d'arte »), è degna di nota per l'accento alla letteratura di viaggio di De Amicis, fatta oggetto, proprio in quegli stessi anni, di polemici interventi anche da parte di Arcangelo Ghisleri, che vi trovava una prova dell'esaurimento letterario dell'Italia del tempo<sup>10</sup>. E soprattutto da parte del gruppo della « Farfalla », nel cui manifesto programmatico si leggeva: « Ne abbiamo abbastanza della letteratura alla Thourar, alla Morandi, alla Zanella, alla De Amicis, alla Cantù [...]. Siam stufo di scrittori che si proclamano missionari e lo sono infatti, ma dello sbadiglio »<sup>11</sup>.

Più pacata nel tono, più meditata ed analitica nell'affrontare i temi della riflessione sull'arte e sulla prassi dello scrittore nei tempi nuovi, una lettera diretta al medesimo destinatario da Palermo, il 2 novembre dello stesso anno, dove il mittente, ringraziando il Verga per il dono d'un suo ritratto, acclude il proprio: « Troverete nella mia maschera due labbra da turco, molta barba, molti capelli; certe rughe alla fronte, alle labbra e sulla croce degli occhi. Una faccia d'uomo scontento di sè, scontento degli altri e che rivela uno spirito che se perdona poco alle debolezze del prossimo, non perdona nulla, proprio nulla a sè. Tanto per conoscerci meglio vi dirò che io ho scoperte tante cose — com' a dire la fame, il freddo — però a stomaco vuoto, ho studiato assai metafisica — e, ve lo

<sup>10</sup> Cfr. A. GHISLERI, *Costantinopoli di De Amicis*, Cremona, Ronzi e Signori, 1877, cit. da R. BIGAZZI, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa 1860-1880*, Firenze, Nistri-Lischi, 1978<sup>2</sup>, p. 247.

<sup>11</sup> Così recitava il manifesto programmatico della rivista nel numero del 9 aprile 1876.



dico all'orecchio, non ismetterò mai di studiare i filosofi, perché intendo formarmi una coscienza di umorista; quantunque cominci a stimare impotenti i miei sforzi. Una coscienza che abbia il diritto di stimar frivole molte idee tenute serie al proprio tempo, è tal cosa che spaura anche i più forti. Io arriverò dove mi sarà dato. In iscenza sono scettico — in qualche momento di fede panteista. In arte, per ora, son nulla — appresso chi sa, potrò essere un realista dell'idealismo. Mi spiego? — In politica? — Politica non ne mastico: destra, sinistra me ne impipo. Quando i cavadenti predicano, io seguo la mia via. Odio i demagoghi per questo solo che, in Italia e in Francia, non son persone serie. Se dovessi però rovesciare le maniche, stringere i pugni e salire una barricata, parola d'onore, guarderei all'avvenire e mi gitterei un pochino a difendere gli uomini che soffrono perché manca loro tutto... ».

Notizie autobiografiche che concordano con quanto afferma l'Onufrio il quale definisce l'amico « un avanzo dei rompicolli di Mentana » (a sedici anni aveva vissuto con entusiasmo l'avventura garibaldina), che « ora s'infischia della politica e scambia tanto la destra che la sinistra per un pugno di mestieranti »; orgoglioso solo dei suoi studi filosofici e di lingua (« La filosofia egli la crede un mezzo necessario per comprendere l'arte e per saperla esprimere »); appassionato alla lettura di Heine, Mürger, Baudelaire, ed in particolare dei due ultimi, che gli sembrano riassumere le più avanzate posizioni d'avanguardia<sup>12</sup>. D'altronde, l'interesse per la produzione letteraria d'oltralpe è nel Ragusa-Moleti precoce<sup>13</sup>; la frequentazione con i narratori dell'area naturalista, assidua; il confronto, utile e fecondo, illuminante per uno scrittore che intendeva misurarsi con le nuove poetiche per procedere alla radicalizzazione della propria battaglia culturale.

<sup>12</sup> Dell'importante lavoro di critico e traduttore del Ragusa-Moleti, basti qui ricordare la traduzione dell'opera di Mürger *Sua Eccellenza Gustavo Colline* (Palermo, tip. Il Tempo, 1879), tratto dalle *Scènes de la vie de la Bohème*, già tradotte nel '72 dal Cameroni; e la traduzione — positivamente recensita da Salvatore Farina sulla « Rivista minima » — dei baudelairiani *Poemetti in prosa* (Ravenna, David, 1880), che fa seguito allo *Studio su Baudelaire* (Palermo, Gaudiano, 1878). Sull'argomento cfr. G. S. SANTANGELO, *La letteratura francese in Sicilia*, in AA. VV., *La presenza della Sicilia nella cultura degli ultimi cento anni*, Palermo, Palumbo, 1977, pp. 611-614. L'interesse di Ragusa-Moleti per i poeti francesi diede un ulteriore frutto nel saggio *Decadenti e simbolisti francesi*, Palermo, Vena, 1898.

<sup>13</sup> G. S. SANTANGELO, *La letteratura francese...*, pp. 615-6, sottolinea tale precocità rispetto alla stessa esperienza del gruppo che avrebbe dato vita al « Momento ».

D'altra parte, le idee, gli atteggiamenti e i modelli che il Ragusa-Moleti esibiva erano abbastanza comuni tra i letterati italiani degli anni Settanta, diffusi negli ambienti intellettuali intenti a salvare il retaggio dell'impegno risorgimentale aggiornandolo con una sensibilità verso il "sociale" e perciò con l'esigenza di condurre un'indagine dal "vero", cioè sul tessuto sociale esplorato nelle sue variegate articolazioni; ma nei quali l'anatema e l'invettiva contro le ingiustizie della società non celavano la sostanziale sfiducia verso l'istituzione politica.

E perciò, nonostante il 1876 avesse visto il passaggio dalla Destra alla Sinistra e lo sforzo conoscitivo delle numerose inchieste governative (si pensi agli scritti di Franchetti, Sonnino, Villari), a prevalere è un'ideologia moderato-progressista, che si avvale della operazione letteraria zoliana, in essa riconoscendo l'*exemplum* più valido della futura narrativa.

Erano le tesi propuginate dalla « Rivista minima », di cui lo scrittore palermitano era collaboratore<sup>14</sup>; era l'orientamento della « Farfalla »; era il nucleo del discorso letterario con cui si confrontava insomma quel "nuovo corso" di giovani esordienti nella metà degli anni Settanta, su cui l'esperimento del romanzo zoliano esercitava un indiscusso potere di fascinazione (Zola ed il *roman expérimental* erano indicati concordemente a modello della nuova letteratura), ma per i quali il fondamento teorico del moderno realismo era da ricercarsi nella lezione desanctisiana.

Ed infatti, sulla scia delle teorizzazioni del De Sanctis intorno al problema dell'ideale e del realismo in arte<sup>15</sup>, molti scrittori, nell'alveo della diffusione del credo naturalistico, si ingegnavano a definire significato e limiti della nuova poetica, tentandone una formulazione che elidesse l'eccesso materialistico e l'estremismo idealistico in nome di una dialettica convergenza di reale ed ideale. Questo equilibrio tra obiettività della scienza e razionalità ordinatrice del pensiero sarebbe risultato particolarmente fecondo — a

<sup>14</sup> Sulle riviste che fiorirono rigogliose nell'Italia post-risorgimentale intorno al problema della letteratura e della funzione dell'artista e dell'intellettuale di fronte ai tempi nuovi, cfr. la mappa accuratissima tracciata da R. BIGAZZI, *I colori...*, che al Moletti dedica un paragrafo (v., in particolare, pp. 233-235).

<sup>15</sup> È probabile che lo scrittore palermitano abbia letto il saggio desanctisiano *L'ideale* sulla « Rivista minima », che lo riprese integralmente il 30 dicembre 1877 da « Il Diritto », ove era apparso il 3 dicembre.

giudizio dei nostri veristi — all'interno di uno spazio letterario che, accogliendo come oggetto di rappresentazione i fermenti e le contraddizioni della storia contemporanea, si sarebbe in tal modo fatto tramite e strumento di rinnovamento culturale e sociale.

Nascono così, da un progetto letterario di generoso impegno, sia gli interventi che si leggono numerosi sulle riviste (basti qui ricordare gli articoli di Bissolati, *Il realismo in arte*, apparso sul « Preludio » il 15 aprile 1876, e *Il realismo nell'arte* dell'Onufrio, pubblicato sulla « Farfalla » il 15 luglio 1877), sia studi di maggiori ambizioni, come *Il realismo nell'arte* del Sartini (Lucca, 1876) amico del Ghisleri e sostenitore di una filosofia "positiva" che avrebbe dovuto opporsi al crollo dei valori etici, consentendo il rinnovamento totale dell'arte, il cui imperativo categorico era di rappresentare tutta intera la vita.

Due anni dopo Ragusa-Moleti darà alle stampe il suo studio *Il realismo*<sup>16</sup>, con cui si colloca nell'area di quel « verismo moderato-progressista » che prende le mosse dalle formulazioni desanctisiane per arricchirle di una significativa valenza sociale desunta in gran parte dalle idee del Cameroni. Cosicché, il Madrignani può ben definire il saggio « una difesa desanctisiana del moderno realismo, con aggiunta una maggiore audacia per i contenuti sociali, ai quali si dovrebbe rivolgere lo scrittore moderno »<sup>17</sup>; mentre Marina Musitelli Paladini insiste sull'accezione oggettiva della formula ideale-reale accolta dallo scrittore palermitano, « che la preserva da un moralismo reazionario e le permette, invece, di inserirsi tra le proposte più sensibili del tempo »<sup>18</sup>.

Il discorso di Ragusa-Moleti ha referenze culturali precise: i presupposti filosofici sono da ricercarsi direttamente nel saggio che il De Sanctis aveva pubblicato nel gennaio 1876 sulla rivista « Nuova Antologia » col titolo *Il principio del realismo*<sup>19</sup>. Lo attestano i rife-

<sup>16</sup> Palermo, Gaudiano, 1878. Lo studio è dedicato « Ai miei tre amici bolognesi Luigi Lodi, Ugo Bassini, Federico Marzocchi », il primo dei quali, allievo del Carducci, fondò la rivista « Preludio ».

<sup>17</sup> C. A. MADRIGNANI, *Regionalismo, verismo e naturalismo in Toscana e nel Sud*, in *Letteratura Italiana. Storia e Testi*, VIII-1, Bari, Laterza, 1975, p. 541.

<sup>18</sup> M. MUSITELLI PALADINI, *Nascita di una poetica: il Verismo*, Palermo, Palumbo, 1974, p. 52.

<sup>19</sup> Ora nel vol. XIV, *L'arte, la scienza e la vita*, delle *Opere di Francesco De Sanctis*, a cura di C. Muscetta, Torino, Einaudi, 1972, pp. 341-355. Il saggio è concordemente giudicato poco felice dai critici desanctisiani, che rintracciano altrove (per

rimenti, che si riscontrano in entrambi, al Kirchmann, che il De Sanctis giudica « scrittore severo, tutto ordine e tutto precisione », impegnato ad analizzare la « percezione » ed il « pensiero » come « strumenti della conoscenza » e a « circoscrivere in propri confini il realismo, allontanandone le superficialità grossolane dell'empirismo e le ipotesi frettolose del materialismo ».

Ed il Ragusa-Moleti, definendolo con Goethe il migliore rappresentante del realismo in quanto sistema filosofico, attribuisce loro il merito di non aver « la pretesa di costruire il mondo *a priori*, a dedurre l'oggetto dal soggetto e le forme della natura dalle leggi dello spirito; però, dopo aver avvicinato le idee ai fatti, sottomettono anche i fenomeni al controllo delle idee, perché essi non vogliono mettere in contumacia nessuno degli elementi che formano la conoscenza [...]. I realisti, dunque, studiano l'obbietto, lo analizzano, non hanno la pretesa di crearlo; lo trovano come dato e l'accettano, e in ciò sono d'accordo con i positivisti. Però, non si fermano all'esperienza ed alle classificazioni; ma salgono alla legge regolatrice [...] alle sintesi più astratte e sublimi [...]. Ecco che cosa è il realismo filosofico » (pp. 13-16).

Il calco desanctisiano risulta inoltre evidente nel rifiuto pregiudiziale del sensismo e del materialismo quali antecedenti filosofici del realismo da cui lo scrittore palermitano prende l'avvio, sulle orme del maestro che aveva affermato: « il realismo non si ha a confondere con l'empirismo e il sensismo, rozzo avviamento a quello. E non è lo stesso che il materialismo ». Viceversa, « Bacone, Locke, Hume, gli enciclopedisti francesi, anche i moderni realisti hanno lavorato alla sua formazione ».

Giudizi puntualmente ripresi dal Ragusa-Moleti che, citando espressamente anche Locke e Hume, conclude: « Il realismo si tiene [...] tanto distante dall'idealismo puro, quanto [...] è distante dal sensismo e dal materialismo », anzi « che il realismo artistico nasca dal sensismo, pare uno sproposito » (p. 14).

Di ancor maggiore evidenza il riconoscimento della funzione il-

esempio nel *Saggio critico sul Petrarca*) le più corrette ed articolate definizioni del realismo e del concetto di totalità della visione artistica (sempre nello studio sul Petrarca si legge: « la base dell'arte non è il bello o il vero o il giusto o altro tipo, ma il vivente, la vita nella sua integrità »). *Il principio del realismo*, inoltre, « rivela la scarsa attitudine ad affrontare la problematica filosofica » (S. LANDUCCI, *Cultura e ideologia in Francesco De Sanctis*, Milano, Feltrinelli, 1964).

luminante ed ordinatrice svolta dal pensiero, altro elemento cardine del saggio desanctisiano, ove si legge: « Il pensiero lavora il contenuto dato dalla percezione [...]. Il pensiero dunque sopravviene alla percezione, ed è il suo lume e il suo controllo [...]. Con la sua forza di analisi e di sintesi forma le specie e i generi, trova i concetti nelle cose e li usa alla scoperta delle leggi universali ».

« Come cammina il pensiero così cammina l'arte », afferma da parte sua il Ragusa-Moleti introducendo il nucleo del suo saggio, ovvero la trattazione del principio e del metodo del realismo artistico, cui viene deputata la rappresentazione integrale della realtà, in una totalità di aspetti e manifestazioni che non deve escludere alcun fenomeno della vita e deve avere per meta la raffigurazione del " vero ": « Il realista non esclude all'arte né l'idea, né i fantasmi, né i sentimenti, che sono tanto reali quanto le cose [...] l'ideale potrebbe essere escluso dall'arte, se l'ideale fosse fuori della vita [...] il realismo artistico è la rappresentazione della vita, di *tutta* la vita [...]. Ciò che è volgarmente brutto, perché sensibilmente deforme, può essere artisticamente bello [...]. La virtù ed il vizio, il bello ed il deforme sono nella vita; debbono quindi essere nell'arte » (pp. 18-20).

L'insistenza su una rappresentazione letteraria tematicamente onnicomprensiva ed ideologicamente collegata col principio dell'oggettività si connette con la problematica dell'autonomia della creazione artistica<sup>20</sup>, cioè con la necessità di sganciare la produzione letteraria da estrinseche valutazioni e preoccupazioni d'ordine etico: « L'arte non ha scopi estrinseci a sé stessa; essa è fine a sé stessa [...]. Né ha nulla a temere la morale da questo allontanamento dell'arte, poiché la morale, a sua volta, come l'arte è fondata sulla necessità di evoluzione dell'essere suo [...]. Tutte le fatiche dell'intelligenza sono rivolte a soddisfare i bisogni umani [...]. Se tale è la vita e la lotta della vita, tale deve essere anche l'arte, e l'artista deve entrare in quella lotta [...]. Come non può concepirsi una vita senza questo moto interno e permanente, così non si può concepire l'arte che non corrisponda a questa lotta » (pp. 21-23).

È qui evidente che la visione totalizzante del critico si innesta, oltre che sulle idee desanctisiane, nel tronco dell'impostazione positi-

<sup>20</sup> Anche questo è elemento comune e punto di forza dei vari scritti di poetica del tempo e riscontrabile, in particolare, nella riflessione di un assiduo collaboratore della « Rivista minima », Salvatore Farina.

vistica e darwiniana, la cui formula evolucionistica più divulgata (la *lotta per la vita*) è ripresa testualmente.

L'inevitabile approdo è alla sponda dell'impegno sociale, che comporta la selezione di quel repertorio di contenuti che era stato già dei naturalisti francesi e che appariva funzionale alla raffigurazione dei mali della società, da dipingere e denunciare con intenti e finalità palinogenetici: « Va bene, gli uomini serî, le signore ammodo, i fanciulli e le fanciulle felici sentiranno ripugnanza a leggere certe pagine realiste, le quali son delle vere rivelazioni; ma il realista è contento di destar questi malumori che, col tempo, faranno del bene. Il realista, parliamoci chiari, vuol disporre la coscienza pubblica a non tollerare più tante vergogne, tante ingiustizie, tante prepotenze [...]. Ecco tutto. Il realista si dà la pena quindi di salire in soffitta, di scendere nei tuguri, di entrare nelle galere, nei manicomi, nelle caserme, di andare in campagna, di scendere nelle solfare, girare per postriboli, di salire nelle barche e quindi rivelare al mondo la vita di sacrifici, di privazioni [...] delle ultime classi sociali, e domanda un po' di giustizia » (pp. 23-24).

L'uso "politico" dell'arte è esibito con lodevole e generosa chiarezza in questa pagina<sup>21</sup>, tuttavia il Ragusa-Moleti mostra di non saper avanzare una concreta proposta letteraria, mancando nel suo scritto di maggiore respiro il problema stesso della riformulazione del linguaggio letterario in relazione ai mutamenti della società.

Se perciò egli riconosce che è necessaria al realismo una "forma" (il realismo nasce « dalla modalità della forma di rappresentazione »), non va però oltre l'enunciazione generica e superficiale del problema.

Per cui non erra il Bigazzi nell'affermare: « Nonostante la chiara impostazione, il Ragusa-Moleti non riesce tuttavia a brevettare una tecnica che garantisca l'impegno di funzionare dall'interno dell'organismo artistico »<sup>22</sup>.

Era un limite in cui si arenava non solo il teorico ma anche il narratore nella concreta pratica dell'affabulazione: il suo romanzo dell' '81, *Il signor di Macqueda*, offre infatti un archivio tematico

<sup>21</sup> Poco più oltre, il Ragusa-Moleti ribadisce: « la vita sociale guadagna di più dalla rappresentazione d'un malfattore che da quella d'un eroe, [...] ha maggior titolo di benemeranza, in faccia all'umanità, l'artista che dipinge nude nude le piaghe dei suoi tempi [...] anziché colui che dipinge l'austera virtù » (p. 25).

naturalistico (dalla malattia psichica, alla presenza del medico garante di un approccio scientifico al problema della pazzia, alla pittura d'ambiente...), ma un livello formale del tutto tradizionale ed inadeguato alla materia del racconto, che, peraltro, risulta rispondente all'istanza di uno scrittore il quale, fin dal 1877, rivendicava a sé il ruolo di *historien du coeur*: « A questo punto potrei descrivere tutti i mobili di quella camera; ma non lo faccio — potrei affacciarmi ad un balcone, mostrare tutti gli accidenti del suolo, le gobbe, le depressioni del terreno, che qua celano, là fanno ricomparire un largo paesaggio; ma non lo faccio, chè io non sono usciere, né ho quindi il gusto degl'inventari, né voglio sciuparmi in descrizioni. Io non ne ho letto mai una. E chi sa quanti sono i lettori che fanno come me! Potrei parlare degli abiti della signora; ma io non ho nemmeno il genio delle cesoie. Io studio come posso e come so il cuore umano... »<sup>23</sup>.

Se nello studio sul realismo l'equilibrio tra l'idealismo desantiziano e la cultura positivista non appare compromesso, negli anni seguenti Ragusa-Moleti si mostra sempre più decisamente orientato verso il secondo termine del binomio. Ne è testimonianza la prefazione che l'autore scrisse alla sua raccolta, pubblicata nel 1891 con l'incoraggiamento e dietro le insistenze del Pitré, *Le poesie dei popoli selvaggi o poco civili*<sup>24</sup>: « Tutti questi canti [...] l'avevo raccolti perché mi servissero a documentare un'opera di Estetica che da vario tempo vo meditando [...]. Io vorrò cominciare da principio, perché non mi sembra cosa severamente scientifica prendere a mezzo la evoluzione del pensiero estetico. È questa la ragione per cui ho preso a studiare l'arte spontanea dei selvaggi [...] ci ho guadagnato questo: un po' di fede nella credenza delle forze evolutive dell'umanità [...]. Per ora bisogna raccogliere i documenti relativi alla vita dei popoli più vicini alla natura [...]. Non ci è fatto che non possa servire allo scienziato ».

D'ora innanzi l'interesse folklorico diverrà prevalente per il Ragusa-Moleti, che nel raccogliere documenti e leggende popolari coniuga la propria fede evoluzionistica ad un ambizioso progetto di sistematizzazione e classificazione rigorosamente scientifica. E tuttavia,

<sup>22</sup> *I colori...*, p. 235.

<sup>23</sup> *Scirocco*, in « La Farfalla », cit.

<sup>24</sup> Torino-Palermo, Clausen.

con l'ortodossia positivista del palermitano entra in rotta di collisione l'idea romantica del valore preponderante della poesia popolare, primitiva, *naïve*, rispetto alla produzione dotta: « quella poetica è una facoltà spontanea », « la poesia è cosa spontanea dapprima; e poi diventa arte riflessa »; « spesse volte nella poesia dei dotti il verso c'è, ma manca la poesia, che è commozione sincera... »<sup>25</sup>.

In questa rassicurante e pacificante proposta di un'autenticità lirica da ricercare nell'anima del popolo si stemperano gli ultimi bagliori di rivolta sociale<sup>26</sup> e di poetica civilmente impegnata del Ragusa-Moleti.

RITA VERDIRAME

<sup>25</sup> Sono affermazioni che si incontrano nella fitta serie di articoli di carattere demologico che lo scrittore pubblicò su « L'Ora » a partire dal 1900 (dell'« Ora » fu anche critico d'arte, dal 18 maggio 1900 al 22 novembre 1905) e su riviste e fogli periodici di diffusione regionale, come la palermitana « Scuola e famiglia », in cui apparve un lungo studio *Della Poesia* (1 e 16 febbraio 1889), incentrato sull'idea che la letteratura debba ricevere « vitale nutrimento dal buon sangue della schietta arte del popolo ».

<sup>26</sup> Nell'*Odio di classe in Sicilia*, Palermo, tip. L'Ora, 1905, lo scrittore "ribelle" finirà per arretrare di fronte al pericolo del socialismo e motiverà la diffidenza contadina verso il verbo politico nuovo con accenti di tono deterministico: « qua in Sicilia, i lavoratori sono ancora ben lontani dal pensiero di ottenere il loro meglio secondo il programma di tutti quei socialisti che scaldano loro la testa. La concezione del collettivismo è troppo astrusa per il loro ingegno poco o niente evoluto ».



III  
IL TEATRO

## RELAZIONI

FRANCA ANGELINI

## TEATRO VERISTA IN ITALIA

### 1. *Per non dissipare la nozione di verismo*

La tentazione semplificante di porre il teatro compreso nel decennio 1880-90 sotto l'etichetta verista è forte e ad essa si abbandonò la maggior parte degli storici del teatro e della letteratura.

Questa semplificazione deriva anzitutto da un dato obbiettivo: l'esplosione di teatro « in rivolta » che vede in quel decennio o poco più *Cavalleria rusticana* e *In portineria*, *Tristi amori* di Giacosa e *La moglie ideale* di Praga, *La trilogia di Dorina* di Rovetta, *Le vergini* di Praga, *Le Rozeno* di Camillo Antona Traversi, *Maschere* di Bracco, *Giacinta* di Capuana e in dialetto *Malìa*, contemporanea a *Ona scènna de la vita* di Bertolazzi, occasioni tutte, se non di scandalo del pubblico, di discussioni critiche in un giornalismo attivo e combattivo. Altro motivo di semplificazione riguarda invece i programmi dei drammaturghi, che parlano tutti di verità e semplicità, di abolizione delle convinzioni morte, il *suspense* e il *coup de théâtre*, che creano abissi tra teatro e vita; la rivolta è contro la tradizione pedagogica della borghesia post-unitaria, la tragedia alfieriana e l'antieroe manzoniano ma anche il modello della *pièce bien faite* importato dalla Francia, con le sue precise convenzioni drammaturgiche, i tre atti ben dosati nei successivi confronti tra personaggi per creare curiosità, attesa, consolante conclusione; dove l'autore è ben presente, non solo come artefice di un congegno drammatico tanto evidente ma come *raisonneur* che commenta l'azione con riflessioni generali, un io sociale che suscita nel pubblico una identificazione, di cui Pirandello farà l'uso derisorio e polemico che sappiamo.

Contro questo teatro il famoso « Filetto venticinque, burro quindici, patate tre » di *Tristi amori* suona come un colpo di ghigliottina