

COMUNICAZIONI

SERGIO BLAZINA

L'« ILLUSIONE DELLA REALTÀ ».
LA POETICA VERGHIANA E IL PROGETTO-MALAVOGLIA:
NOTE PER UNO STUDIO

La posizione di indiscussa preminenza che l'opera narrativa di Verga occupa, per giudizio critico da tempo depositato, nell'ambito del verismo italiano, appare nettamente disgiunta dalla risonanza e dal prestigio della poetica verghiana. A quest'ultima non è mai stato attribuito un rilievo teorico autentico, che permettesse di considerarla come il frutto di un'elaborazione almeno in parte originale e non come un semplice atto di adesione a una linea letteraria preesistente e già organizzata in « scuola ». La parte di primo teorico del verismo italiano è toccata, sin dall'inizio, a Luigi Capuana, il cui sodalizio con Verga ha avuto, agli occhi di molti, il valore non casuale di una felice complementarità. Giacomo Debenedetti ha sintetizzato con chiarezza la tradizionale distinzione di ruoli fra i due scrittori: « Se il Verga è l'artista, il Capuana è soprattutto la coscienza, l'intelligenza riflessa di quell'arte; perché nel Verga, personalmente, la consapevolezza della propria arte non riesce mai a chiarirsi del tutto, e in ogni caso è aliena dal pronunciarsi in modo esplicito. Quando il Verga vuol parlare in generale, casca nel generico o per lo meno in una involontaria ambiguità »¹.

Le parole di Debenedetti mettono in luce un'intenzione valutativa e un pregiudizio critico che vanno molto al di là di un semplice confronto di attitudini: i limiti teorici di Verga diventano qui i motivi stessi della sua grandezza; la sua forza creativa pare inversamente proporzionale alla chiarezza intellettuale del giudizio, alle ragioni della consapevolezza artistica. A tale argomento si è fatto spesso ricorso per giustificare la superiorità di Verga rispetto agli altri scrittori veristi, come se essa trovasse la propria garanzia al di fuori

¹ G. DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti, 1976, p. 17.

di ogni *ratio* narrativa, in una qualità squisitamente lirica della scrittura, determinata da un nucleo d'ispirazione irrazionale e intimo. Questa interpretazione, trasferita all'interno dell'opera verghiana, si è legata strettamente al grande mito biografico del « ritorno » — sentimentale, tematico, linguistico — di Verga alla Sicilia, un mito alla cui suggestione è stato affidato molte volte il compito di risolvere in chiave psicologica il punto cruciale del passaggio dai romanzi « mondani » ai capolavori degli anni '80. Il ricorso allo psicologismo e il richiamo ai valori della poeticità hanno collaborato nel porre in ombra il versante teorico della questione. Ed è certo significativo che l'origine di tale scelta e di tale esclusione sia da ricercare nelle pagine della *Letteratura della nuova Italia*, dove Croce, per ridimensionare il peso dell'adesione verghiana al verismo, considera l'incontro dello scrittore con le nuove idee come un'occasione esterna, la « spinta liberatrice » grazie alla quale egli si apre la strada verso la propria vena narrativa più autentica e sentita². Questa lettura di Verga ha avuto, nel corso del '900, numerose riprese³. Oggi, essa appare in gran parte superata. Il filone critico che, a partire dal secondo dopoguerra, ha puntato sui contenuti di analisi sociale dell'opera verghiana ne ha sviluppato con incisività più convincente la preoccupazione realistica e i contatti con la cultura del tempo. Ma il crescere dell'interesse per il problema dell'ideologia dell'autore ha anche favorito, negli ultimi vent'anni, la diffusione di un'altra immagine di Verga: quella dell'artista alto-borghese, tanto innovatore nello smascherare i rapporti economici e di classe quanto reazionario nel pessimismo sociale col quale giustifica non solo l'esistenza, ma l'immutabilità di tali rapporti; grande descrittore del mondo popolare, incapace però di pensare la società se non in termini borghesi⁴. Questa prospettiva di interpretazione, di ascendenza marxiana, pur

² Cfr. B. CROCE, *Giovanni Verga*, nella « Critica », 1903, poi nella *Letteratura della nuova Italia*, vol. III, Bari, Laterza, 1915, pp. 14-15.

³ Fra i molti nomi, ricordiamo quelli di L. Russo, A. Momigliano, G. Marzot, E. De Michelis, V. Pernicone, A. Navarria.

⁴ Cfr. L. SCIASCIA, *Verga e la libertà*, nel « Contemporaneo », 1963, poi nella *Corda pazza*, Torino, Einaudi, 1970; R. LUPERINI, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, Padova, Liviana, 1968; V. MASIELLO, *Verga tra ideologia e realtà*, Bari, De Donato, 1970; A. ASOR ROSA, *Il punto di vista dell'ottica verghiana*, in AA. VV., *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, vol. II, Roma, Bulzoni, 1975, pp. 721-776. Per una discussione a più voci sul problema, cfr. AA. VV., *Il caso Verga* (a cura di A. Asor Rosa), Palermo, Palumbo, 1972.

contrapponendosi dichiaratamente a quella, idealistica, di provenienza crociana, ne condivide un assunto centrale: l'idea che sia la sfera non intenzionale, non programmatica dell'arte di Verga a offrire i motivi maggiori di valutazione estetica e di interesse conoscitivo. Entrambe le linee critiche tendono infatti a sottolineare una separazione — che nell'una appare come un superamento, nell'altra come una parziale contraddizione — fra i propositi espliciti e gli esiti letterari. Proprio su questo legame sembra invece necessario ritornare, non per riscoprire i trascurati meriti del Verga teorico, ma soprattutto per rileggere in modo orientato le tappe fondamentali della sua opera.

Certo, un'analisi della poetica verghiana deve prendere atto in partenza dell'esiguità dei testi programmatici ufficiali. Essi non acquistano mai una dimensione saggistica indipendente e sono legati alla formula della prefazione (o del capitolo introduttivo): a *Una peccatrice*, a *Storia di una capinera*, a *Eva*, all'*Amante di Gramigna*, ai *Malavoglia*. Il campo che si offre più ampio e disponibile alla ricerca è senza dubbio l'epistolario. Da esso risulta in primo luogo la sicura consapevolezza con cui Verga afferma il carattere innovativo e anche provocatorio del proprio lavoro letterario più maturo. Nelle lettere al traduttore Rod, ad esempio, egli definisce *I Malavoglia* e *Vita dei campi* « tentativi letterarii che hanno un carattere tutto loro proprio »⁵ e il romanzo « un tentativo nuovo ed ardito in questo genere »⁶; o, sul versante teatrale, in vista della rappresentazione di *Cavalleria rusticana*, si preoccupa del fatto che « le mie idee devono passare per degli interpreti né convinti né audaci forse come me » e dichiara: « a me interessa soltanto affermare il genere »⁷. Così, in altri luoghi epistolari, Verga sostiene, ripetendo alcuni vocaboli-chiave, la « necessità » assoluta della « forma » e del « metodo » dei propri capolavori, dicendosi rassegnato ad affrontare, in nome della « coscienza d'artista », le incomprendimenti che le scelte adottate gli procureranno presso il pubblico e i critici⁸. Scrive a Capuana nel 1879:

⁵ Lettera dell'11-5-1881, in G. VERGA, *Lettere al suo traduttore*, a cura di F. Chiappelli, Firenze, Le Monnier, 1954, p. 32.

⁶ Lettera dell'11-7-1881, ivi, pp. 36-37.

⁷ Lettera del 10-1-1884, ivi, pp. 80-81.

⁸ Cfr. le lettere a Luigi Capuana del 24-3-1882, 3-12-1883 e 18-8-1887 (*Carteggio Verga-Capuana*, a cura di G. Raya, Roma, Ateneo, 1984, pp. 154-55, 215 e 277); a

Io ho la febbre di fare non perché me ne senta la forza, ma perché credo di esser solo con te e qualcun altro a capire come si faccia a fare lo stufato. Gli altri sono imbrattacarte, lavapiatti, parassiti⁹.

Lo scrittore sta lavorando contemporaneamente alle novelle di *Vita dei campi* e ai *Malavoglia*. Nel 1885, durante la composizione del *Mastro-don Gesualdo*, i toni sono più accorati, ma il senso della battaglia letteraria ancora più intenso, in una lettera a Salvatore Paola Verdura:

Ora mi sento grave sulle spalle il fardello del poco che ho fatto e del molto che s'aspettano, gravissimo il compito che mi sono imposto, e ardua la meta e forse anche presuntuoso l'ardire pella riforma che vagheggio. Sento il molto che ci è da fare ancora, non da me solo, ma da tutti quanti, al giorno d'oggi, pel romanzo e pel dramma, e nello stesso tempo mi sento vecchio e sfinito. Credimi che in questi momenti ce ne vuole del coraggio per andare innanzi, ed è naturale il rimpianto degli ozii tranquilli, e dell'oscurità senza tentazioni audacissime. Ma dall'altro canto non saprei più vivere adesso senza questa febbre e questa tortura¹⁰.

Tanta convinzione nelle idee e nei progetti pare a prima vista in contrasto con altri passi epistolari, dove Verga contribuisce ad alimentare la fama della propria ingenuità creativa. Rispondendo a Salvatore Di Giacomo, che gli ha chiesto « due righe di prefazione sul genere » (novellistico), afferma: « non ho mai scritto una linea di critica, non mi sento di esprimere altrimenti una teoria qualsiasi e dei principi artistici, che cogli esempi »¹¹. La ritrosia nell'assumere le vesti di critico e di teorico corrisponde a un dichiarato scetticismo nei confronti dei principi letterari troppo generici e astratti. In una lettera del 1881 a Felice Camerini, Verga informa il critico che il volume dei saggi di Zola lo ha « convinto sempre più che col rigorismo

Edouard Rod del 7-6-1884 (in *Lettere al suo traduttore* cit., p. 85); inoltre, le lettere dell'1-12-1880 al fratello Mario, del 27-2-1881 a Felice Camerini, del 28-4-1881 a Carlo Del Balzo, del 5-11-1883 a Gegè Primoli, del 3-3-1881 a Federico De Roberto e del 30-6-1899 a M.lle Laurent (in G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimiri, Roma, Bulzoni, 1979, pp. 104, 106, 110, 148, 158, 342-43; l'ultima citata è legibile anche in *Lettere al suo traduttore* cit., pp. 126-27).

⁹ Lettera del 16-3-1879, in *Carteggio...*, p. 81.

¹⁰ Lettera del 17-1-1885, in *Lettere sparse...*, p. 169.

¹¹ Lettera del 18-12-1883, *ivi*, p. 153.

delle teorie si ha sempre il piede sullo sdruciollo di fondare un'altra accademia »¹².

Il rapporto problematico fra lo scrittore che si sente impegnato in una battaglia letteraria senza tregua e quello che rifiuta con irritazione ogni vincolo teorico di scuola è la linea non sempre facilmente decifrabile lungo cui si muove la poetica verghiana. Una chiave interpretativa preziosa per tentare di scioglierne l'apparente contraddizione ci viene suggerita da una lettera del 1899 a Rod, in cui Verga, dopo aver definito le scuole letterarie « classificazioni della critica », dichiara: « in ogni scrittore veramente originale se il metodo artistico ha una grande importanza la scuola ne ha ben poca — e solo *di riflesso* »¹³. La diffidenza verso le poetiche di schieramento non va dunque intesa come un ingenuo pregiudizio; al contrario, la distinzione fra *metodo* e *scuola* risponde a un'esigenza di precisione e di operatività. Tutte le dichiarazioni di poetica e i giudizi letterari di Verga mirano infatti non tanto a definire un sistema generale di idee, uno sfondo filosofico di riferimento, quanto a indicare tecniche narrative, strategie di scrittura, quel « metodo » appunto che l'autore maturo considera, senza modestia né dubbi, originale e rivoluzionario.

L'orientamento in prevalenza tecnico delle riflessioni e delle analisi verghiane e il loro stretto connubio col lavoro compositivo non coincidono affatto con la visione limitata e banalmente artigianale di una scrittura letteraria sottomessa alle consuetudini del « mestiere »¹⁴. Il narratore dimostra in questa scelta, solo in apparenza minore e subordinata, consapevolezza piena del paradosso che coinvolge ogni poetica del realismo: l'ambizione di conferire evidenza sensibile e credibilità di accaduto alla scrittura è l'estremo e il più sottile fra gli artifici letterari. Verga considera senza esitazioni il problema del realismo come un nodo di tecnica narrativa e di stile. Egli appare, in questa luce, come un punto di riferimento decisivo per rimettere in discussione la pretesa compattezza della poetica naturalistica, nella quale il rapporto fra scienza e letteratura assume due aspetti diversi (sebbene non sempre nettamente distinti): da

¹² Lettera del 19-3-1881, ivi, p. 107.

¹³ Lettera del 14-7-1899, in *Lettere al suo traduttore* cit., p. 130 (corsivo dell'autore).

¹⁴ Nella lettera a Rod del 12-6-1883: « E avete anche ragione di dire che la letteratura, come mestiere, è una triste cosa! » (ivi, p. 77).

Io ho la febbre di fare non perché me ne senta la forza, ma perché credo di esser solo con te e qualcun altro a capire come si faccia a fare lo stufato. Gli altri sono imbrattacarte, lavapiatti, parassiti⁹.

Lo scrittore sta lavorando contemporaneamente alle novelle di *Vita dei campi* e ai *Malavoglia*. Nel 1885, durante la composizione del *Mastro-don Gesualdo*, i toni sono più accorati, ma il senso della battaglia letteraria ancora più intenso, in una lettera a Salvatore Paola Verdura:

Ora mi sento grave sulle spalle il fardello del poco che ho fatto e del molto che s'aspettano, gravissimo il compito che mi sono imposto, e ardua la meta e forse anche presuntuoso l'ardire pella riforma che vagheggio. Sento il molto che ci è da fare ancora, non da me solo, ma da tutti quanti, al giorno d'oggi, pel romanzo e pel dramma, e nello stesso tempo mi sento vecchio e sfinito. Credimi che in questi momenti ce ne vuole del coraggio per andare innanzi, ed è naturale il rimpianto degli ozii tranquilli, e dell'oscurità senza tentazioni audacissime. Ma dall'altro canto non saprei più vivere adesso senza questa febbre e questa tortura¹⁰.

Tanta convinzione nelle idee e nei progetti pare a prima vista in contrasto con altri passi epistolari, dove Verga contribuisce ad alimentare la fama della propria ingenuità creativa. Rispondendo a Salvatore Di Giacomo, che gli ha chiesto « due righe di prefazione sul genere » (novellistico), afferma: « non ho mai scritto una linea di critica, non mi sento di esprimere altrimenti una teoria qualsiasi e dei principi artistici, che cogli esempi »¹¹. La ritrosia nell'assumere le vesti di critico e di teorico corrisponde a un dichiarato scetticismo nei confronti dei principi letterari troppo generici e astratti. In una lettera del 1881 a Felice Cameroni, Verga informa il critico che il volume dei saggi di Zola lo ha « convinto sempre più che col rigorismo

Edouard Rod del 7-6-1884 (in *Lettere al suo traduttore* cit., p. 85); inoltre, le lettere dell'1-12-1880 al fratello Mario, del 27-2-1881 a Felice Cameroni, del 28-4-1881 a Carlo Del Balzo, del 5-11-1883 a Gegè Primoli, del 3-3-1881 a Federico De Roberto e del 30-6-1899 a M.lle Laurent (in G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni, 1979, pp. 104, 106, 110, 148, 158, 342-43; l'ultima citata è leggibile anche in *Lettere al suo traduttore* cit., pp. 126-27).

⁹ Lettera del 16-3-1879, in *Carteggio...*, p. 81.

¹⁰ Lettera del 17-1-1885, in *Lettere sparse...*, p. 169.

¹¹ Lettera del 18-12-1883, *ivi*, p. 153.

delle teorie si ha sempre il piede sullo sdruciollo di fondare un'altra accademia »¹².

Il rapporto problematico fra lo scrittore che si sente impegnato in una battaglia letteraria senza tregua e quello che rifiuta con irritazione ogni vincolo teorico di scuola è la linea non sempre facilmente decifrabile lungo cui si muove la poetica verghiana. Una chiave interpretativa preziosa per tentare di scioglierne l'apparente contraddizione ci viene suggerita da una lettera del 1899 a Rod, in cui Verga, dopo aver definito le scuole letterarie « classificazioni della critica », dichiara: « in ogni scrittore veramente originale se il metodo artistico ha una grande importanza la scuola ne ha ben poca — e solo *di riflesso* »¹³. La diffidenza verso le poetiche di schieramento non va dunque intesa come un ingenuo pregiudizio; al contrario, la distinzione fra *metodo* e *scuola* risponde a un'esigenza di precisione e di operatività. Tutte le dichiarazioni di poetica e i giudizi letterari di Verga mirano infatti non tanto a definire un sistema generale di idee, uno sfondo filosofico di riferimento, quanto a indicare tecniche narrative, strategie di scrittura, quel « metodo » appunto che l'autore maturo considera, senza modestia né dubbi, originale e rivoluzionario.

L'orientamento in prevalenza tecnico delle riflessioni e delle analisi verghiane e il loro stretto connubio col lavoro compositivo non coincidono affatto con la visione limitata e banalmente artigianale di una scrittura letteraria sottomessa alle consuetudini del « mestiere »¹⁴. Il narratore dimostra in questa scelta, solo in apparenza minore e subordinata, consapevolezza piena del paradosso che coinvolge ogni poetica del realismo: l'ambizione di conferire evidenza sensibile e credibilità di accaduto alla scrittura è l'estremo e il più sottile fra gli artifici letterari. Verga considera senza esitazioni il problema del realismo come un nodo di tecnica narrativa e di stile. Egli appare, in questa luce, come un punto di riferimento decisivo per rimettere in discussione la pretesa compattezza della poetica naturalistica, nella quale il rapporto fra scienza e letteratura assume due aspetti diversi (sebbene non sempre nettamente distinti): da

¹² Lettera del 19-3-1881, *ivi*, p. 107.

¹³ Lettera del 14-7-1899, in *Lettere al suo traduttore* cit., p. 130 (corsivo dell'autore).

¹⁴ Nella lettera a Rod del 12-6-1883: « E avete anche ragione di dire che la letteratura, come mestiere, è una triste cosa! » (*ivi*, p. 77).

un lato, l'adozione di un metodo nuovo; dall'altro, l'affermazione di un determinismo dei contenuti. Su un versante, sono in primo piano il punto di vista dello scrittore e il procedimento artistico; sull'altro, la conoscenza della realtà e l'interpretazione dei nessi fenomenici. Non si tratta qui di riproporre un'improbabile separazione fra forma e contenuto, ma piuttosto di distinguere le poetiche che considerano il rapporto fra finzione letteraria e realtà in termini di aderenza imitativa delle parole alle cose (come se la realtà offrisse un *primum* oggettivo, univoco e indipendente dalla propria rappresentazione), dalle poetiche che stabiliscono invece un'analogia, all'interno dell'universo culturale e linguistico, fra percezione della realtà e ricezione dell'opera d'arte. L'idea verghiana di realismo partecipa alla seconda posizione, che è, in quegli anni, tutt'altro che scontata.

Il centro teorico rimane, in essa, un cardine delle poetiche naturalistiche, in Italia soprattutto: l'impersonalità. Per Verga, tuttavia, questo principio non è una semplice formula rafforzativa per indicare l'imparzialità « scientifica » del punto di vista; è un metodo di costruzione letteraria in cui il discorso narrante è affidato alle voci stesse del mondo narrato, producendo l'illusione di un processo autogeno. Lo scrittore è ben consapevole degli usi diversi del termine e si impegna, in alcuni luoghi epistolari, a precisare e a distinguere il proprio pensiero. Particolarmente importanti sono le prese di distanza dai due riconosciuti maestri dell'impersonalità: Flaubert e Capuana. Il giudizio sottilmente critico su *Madame Bovary* si colloca in un'epoca (gennaio 1874) che precede di pochi mesi l'avviarsi di trasformazioni decisive nel percorso letterario di Verga. Egli riconosce a Flaubert — scrivendo a Capuana — abilità di narratore nei particolari e nel congegno d'intreccio, ma giudica severamente due caratteri del romanzo: il « realismo dei sensi », privo di durata e profondità nella descrizione delle passioni, e il punto di vista scettico del narratore, che accosta senza sensibilità situazioni e livelli linguistici stridenti:

Il libro del *Flaubert*, è bello, almeno per la gente del mestiere, ché gli altri hanno arricciato il naso. Ci son dettagli, e una certa bravura di mano maestra da cui c'è molto da imparare. Ma ti confesso che non mi va; non perché mi urti il soverchio realismo, ma perché del realismo non c'è che quello dei sensi, anzi il peggiore, e le passioni di quei personaggi durano la durata di una sensazione. Forse è

questa la ragione che non ti fa affezionare ai personaggi del dramma, malgrado il drammatico degli avvenimenti scelto con parsimonia maestra. Ma il libro è scritto da scettico, anche riguardo alle passioni che descrive, o da uomo che non ha principi ben stabiliti, il che è peggio. Due righe del libro, quando il giovane dello speciale va a piangere sulla tomba della Bovary, ed il sacrestano *sait à quoi s'en tenir sur le vol de ses choux* riepilogano forse meglio di altro il pensiero francese di cui il Flaubert personifica tutte le debolezze di oggi¹⁵.

Il circostanziato riferimento alla chiusa del capitolo X della terza parte di *Madame Bovary*¹⁶ esemplifica con chiarezza entrambi i difetti attribuiti da Verga al romanzo; essi rivelano, in fondo, una origine comune: la prospettiva distaccata e cinica del narratore rispetto ai personaggi, che restano oggetti e non diventano soggetti narranti.

La divergenza di opinioni letterarie rispetto a Capuana è formulata, in termini più esplicitamente teorici, in una lettera che segue di pochi giorni la stampa dei *Malavoglia*:

Parmi che si deve arrivare a sopprimere il nome dell'artista dal piedistallo della sua opera, quando questa vive da sé; sai la mia vecchia fissazione di una ideale opera d'arte tanto perfetta da avere in sé stessa tutto il suo organismo. Ma te so che sei inclinato a considerarla nei suoi rapporti colla mente dove nacque, come una produzione naturale, a studiare piuttosto l'autore nelle sue opere e mi darai torto¹⁷.

¹⁵ Lettera del 14-1-1874, in *Carteggio...*, p. 29.

¹⁶ Verga cita a memoria (trasformando le patate in cavoli). Ecco il passo che conclude il penultimo capitolo del romanzo: « Sur la fosse, entre les sapins, un enfant pleurait agenouillé, et sa poitrine, brisée par les sanglots, haletait dans l'ombre, sous la pression d'un regret immense plus doux que la lune et plus insondable que la nuit. La grille tout à coup craqua. C'était Lestiboudois; il venait chercher sa bêche qu'il avait oubliée tantôt. Il reconnut Justin escaladant le mur, et sut alors à quoi s'en tenir sur le malfaiteur qui lui dérobait ses pommes de terre » (G. FLAUBERT, *Madame Bovary*, Paris, Garnier, 1971, p. 347). La lettera di Verga accompagna la restituzione del libro, prestatogli dall'amico Capuana insieme col *Tesoro di Donnina* di Salvatore Farina. Verga si procurò in seguito una copia di *Madame Bovary* (ed. Charpentier 1880), che risulta, insieme a *Bouvard et Pécuchet*, *L'éducation sentimentale*, *Salammbô*, *La tentation de Saint Antoine*, *Trois contes* e un'edizione rara delle *Lettres de Gustave Flaubert à George Sand* con prefazione di Maupassant, nel recente catalogo della *Biblioteca di Giovanni Verga*, a cura di C. Lanza, S. Giarratana e C. Reitano, con introduzione di S. Nigro, Catania, 1985, pp. 182-183.

¹⁷ Lettera del 19-2-1881, *Carteggio...*, p. 105. Capuana scrive nella lettera del 3-6-1881: « Sull'impersonalità dell'opera d'arte noi siamo stati sempre d'accordo, meno il limite che io credo posto dalla natura stessa dell'opera d'arte » (ivi, p. 121).

Il punto messo radicalmente in discussione è il riconoscimento del principio di realtà dell'opera letteraria: mentre Capuana lo identifica nell'autore come produttore naturale, Verga ipotizza un'opera come organismo indipendente, che abbia in sé, e non in un fondamento esterno, la propria legge di funzionamento. Questa « vecchia fissazione » ha lasciato almeno una volta chiara testimonianza di sé nel famoso passo della lettera a Salvatore Farina, prefazione all'*Aman-te di Gramigna in Vita dei campi*, dove il narratore traccia l'utopia di un'opera che non sia prodotto (rispetto all'autore) o riproduzione (rispetto alla realtà), ma si proponga essa stessa come « fatto naturale », totalmente autonomo:

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 necessari, che la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile, allora avrà l'impronta dell'avvenimento reale, l'opera d'arte sembrerà *essersi fatta da sé*, aver maturato ed esser sorta spontanea, come un fatto naturale, senza serbare alcun punto di contatto col suo autore, alcuna macchia del peccato d'origine¹⁸.

Qui Verga pensa non a una perfezione della mimesi, ma a una perfezione della forma narrativa che riesca in ultimo a eliminare, col « peccato d'origine » dell'autore, la necessità del modello.

Capuana riutilizzò l'idea e la formula dell'opera d'arte « che si faccia da sé » nella recensione ai *Malavoglia*, indicando in questo progetto-limite la tendenza più avanzata della narrativa del suo tempo¹⁹. Verga, nella lettera scritta a Capuana per ringraziarlo del saggio, non tralasciò, in proposito, di avanzare una rivendicazione di paternità:

Non ho mai visto così nettamente posata dallo stesso Zola e così felicemente risolta la quistione del naturalismo, o realismo che si

¹⁸ G. VERGA, *Le novelle*, a cura di G. Tellini, Roma, Salerno, 1980, tomo I, p. 233.

¹⁹ La recensione, apparsa nel « Fanfulla della domenica » del 29-5-1881, fu ripubblicata, insieme con quella su *Vita dei campi*, sotto il titolo complessivo di *Giovanni Verga, negli Studi della letteratura contemporanea*, 2^a serie, Catania, 1882. Ora si legge in L. CAPUANA, *Verga e D'Annunzio*, a cura di M. Pomilio, Bologna, Cappelli, 1972, pp. 82-89.

voglia, ma che tu nettamente definisci il portato dello studio scientifico, *positivo* nella forma del romanzo, la perfetta impersonalità dell'opera d'arte. Lasciami montare in superbia un po' anche me per rammentarti che cotesta necessità l'avevo intraveduta e avevo accennato ad essa in alcuni passi dell'*Amante di Gramigna*, confusamente, assai meno nettamente di come tu l'esprimi, e che ora son lieto di vedere espresso così nettamente il mio pensiero tanto ingarbugliato nelle frasi²⁰.

Che il passo della prefazione all'*Amante di Gramigna* contenga un richiamo particolare ai *Malavoglia* è suggerito dal testo medesimo (risalente all'inizio del 1880), là dove esso utilizza, non a caso, il termine « romanzo ». Non c'è dubbio, peraltro, che *I Malavoglia* rappresentino, con la loro lunga e tormentata stesura, l'esperienza letteraria decisiva di Verga, che approfondì, nel corso di questo lavoro, le proprie idee di poetica e le tradusse faticosamente, fra dubbi ed esperimenti diversi, in tecnica narrativa. Illustreremo dunque — senza pretese di completezza, in vista di una ricerca più ampia e sistematica che è in preparazione — alcuni aspetti operativi della poetica verghiana descrivendo le linee salienti del progetto-*Malavoglia*, nel tentativo di collegare dichiarazioni epistolari ed esiti narrativi.

L'archeologia del romanzo, anche se povera di documenti, è stata più volte ricostruita. Dal dicembre 1874 all'aprile 1878, *I Malavoglia* sono ancora un racconto che stenta a compiersi. La cronologia è scarna: il 18 dicembre 1874, Verga propone in lettura a Treves, oltre (probabilmente) alle *Storie del castello di Trezza*, una « mezza novella »²¹ in cui va riconosciuto il nucleo più antico del *Padron 'Ntoni*, il « bozzetto marinaresco » che nel settembre 1875 Verga dice allo stesso Treves di aver iniziato a riscrivere²²; più di un anno dopo, nell'ottobre del 1876, lo scrittore ripete all'editore il proposito²³. Dopo un 1877 di silenzio, la grande svolta compositiva avviene nella primavera del 1878: con l'annuncio al Paola, in aprile, del ciclo dei *Vinti* (ancora chiamato *La marea*) il *Padron 'Ntoni* diventa un romanzo²⁴; l'idea primitiva del bozzetto è abbando-

²⁰ Lettera del 29-5-1881, in *Carteggio...*, p. 119.

²¹ In *Lettere sparse...*, pp. 70-71.

²² Si veda il frammento di lettera datato 15-9-1875 (ivi, p. 75).

²³ Cfr. la lettera del 20-10-1876, ivi, p. 78.

²⁴ Cfr. la lettera del 21-4-1878, ivi, pp. 79-80.

nata — scrive Verga in maggio a Capuana — con « sacrificio incruento »²⁵. Questa lunga gestazione, che ha lasciato scarsi resti testimoniali, ha goduto di molta attenzione in sede critica. Certamente il confronto fra la rapidità con cui Verga porta a termine il « bozzetto siciliano » *Nedda* nel febbraio del 1874²⁶ e la lentezza colma di dubbi e di insoddisfazioni con cui lavora al « bozzetto marinaresco » iniziato pochi mesi dopo segnala l'aprirsi della ricerca di una nuova strada narrativa. Ma i programmi contenuti nella lettera al Paola, pur indicando la direzione definitiva del lavoro verghiano, lasciano ancora in sospeso problemi realizzativi di grande rilievo, che lo scrittore scioglierà solo nel corso della stesura. Si può anzi affermare che la vicenda dei *Malavoglia* come grande romanzo sperimentale inizi da questo momento, quando Verga colloca il progetto dell'opera al centro della propria attività letteraria.

I manoscritti del romanzo — che sono stati recentemente classificati sulla base dei due fondi esistenti, presso la Fondazione Verga di Catania e l'editore Mondadori²⁷ — confermano, pur nella loro parzialità, le stratificazioni dei rifacimenti, su cui sono iniziati studi filologici rigorosi²⁸. Nel periodo della composizione, anche le testimonianze epistolari si infittiscono: il quadriennio 1878-'81 (con l'eccezione del primo semestre del 1879, trascorso a Catania in seguito alla morte della madre, avvenuta nel dicembre del 1878) è il periodo in cui si condensano le dichiarazioni di poetica verghiane più ampie e dettagliate. Il lavoro ai *Malavoglia* è un percorso in accelerazione: proprio nell'ultima fase, sembra che lo scrittore porti a definitiva chiarezza le idee e i criteri che lo hanno guidato durante la stesura.

Nella lettera al Paola, il disegno del ciclo dei *Vinti* è già chiarissimo, come anche l'intenzione di adeguare i « mezzi » narrativi

²⁵ Cfr. la lettera del 17-5-1878, in *Carteggio...*, p. 61.

²⁶ Cfr. la lettera alla madre del 7-2-1874 e quella alla famiglia del 26-2-1874, in *Lettere sparse...*, pp. 55 e 59-60.

²⁷ Cfr. F. CECCO, *Per l'edizione critica dei « Malavoglia »*, in « Studi di filologia italiana », 41 (1983), 257-294.

²⁸ Oltre al citato articolo di Cecco, che contiene una proposta di edizione critica limitata al capitolo III, si vedano gli interventi di F. BRANCFORTI, *L'autografo dei « Malavoglia »*, e di C. RICCARDI, *L'autografo dei primi « Malavoglia »*: « *Padron 'Ntoni* », « *Cavalleria rusticana* » e *il romanzo*, in AA. VV., *I Malavoglia*, Atti del Congresso Internazionale di Studi - Catania, 26-28 novembre 1981, tomo II, Catania, Fondazione Verga, 1983, rispettivamente pp. 515-562 e 713-730.

di ogni singolo romanzo all'argomento e ai personaggi; ma alla definizione di questi « mezzi » — che costituiscono non il dato scontato, ma il nodo autentico del progetto, il contenuto della sfida — Verga dedica poco più di una riga:

Il realismo, io, l'intendo così, come la schietta ed evidente manifestazione dell'osservazione coscienziosa²⁹.

È una dichiarazione di principi in cui si può cogliere un elemento di partenza significativo e denso di conseguenze: nel contorno degli aggettivi più generici (« schietta », « coscienziosa ») che ci riportano all'etica professionale del romanziere realista, Verga distingue con esattezza « osservazione » e « manifestazione evidente », ponendo l'accento non sulla funzione mimetica della scrittura letteraria, ma sulla sua forza indipendente di persuasione. Il problema del realismo viene subito impostato in termini stilistici, anche se la precisazione tecnica di questi termini resta ancora sospesa. L'aggettivo « evidente » costituisce comunque un'anticipazione importante: il progetto dei *Malavoglia* si propone un punto di verifica non sul versante della realtà ma su quello della lettura.

Tale orientamento si riconferma nella fase finale del lavoro. Nella lettera a Treves del 19-7-1880, in cui chiede « una settimana o due » per compiere gli ultimi ritocchi al manoscritto (ne consegnerà la prima metà il 9 agosto e la seconda poche settimane dopo, continuando a correggere sulle bozze fino al gennaio 1881)³⁰, Verga dichiara:

Tutta la questione e l'importanza del realismo sta in ciò che più si riesce a rendere *immediata* l'impressione artistica, meglio questa sarà oggettiva, quindi vera o reale come volete, ma bella sempre. Ci riuscirò nei *Malavoglia*? L'ho tentato, e certo non mi son preoccupato del giudizio del pubblico quando scrivevo; ma a lavoro finito ci penso, e mi conforta il vedere che sono riuscito nella prova agli occhi d'un lettore che ha il gusto fine come l'avete. [...] Io non so quel che ne dirà il pubblico, spero però che ci vedrà l'intendimento d'un tentativo veramente letterario. In questo primo volume siamo nelle umili sfere e ho cercato di rendere l'ambiente con semplicità

²⁹ Lettera cit., in *Lettere sparse...*, p. 80.

³⁰ Cfr. le lettere a Emilio Treves del 9-8-1880 (ivi, p. 96) e a Capuana del 23 e del 29-8-1880 e del 18-1-1881 (*Carteggio...*, pp. 93, 95 e 103).

di mezzi, costringendo quasi il lettore a chinarsi per contemplare i miei eroi piccini³¹.

Lo slittamento dei termini (l'« evidente manifestazione » è diventata, psicologizzandosi, l'« impressione immediata ») sbilancia ulteriormente il discorso dal piano dell'oggetto letterario a quello dell'effetto di lettura. Quest'ultimo è separato con decisione dal problema del gusto comune e del successo di pubblico: Verga è consapevole di rompere alcune consolidate abitudini di lettura e trae conforto dalla comprensione del lettore di « gusto fine », Treves. L'audacia sperimentale del testo è accostata paradossalmente alla « semplicità di mezzi » che lo scrittore dice di aver usato. Per capire come questa « semplicità » non riguardi il congegno narrativo, che è invece meticoloso e complesso, ma gli strumenti linguistici e il repertorio concettuale affidati ai personaggi del romanzo è sufficiente rileggere le dichiarazioni che seguono a breve distanza la pubblicazione del libro e raccolgono le riflessioni *ex post* di Verga sul lavoro compiuto. Nella lettera a Capuana del 25-2-1881 leggiamo:

Avevo un bel dirmi che quella semplicità di linee, quell'uniformità di toni, quella certa fusione dell'insieme che doveva servirmi a dare nel risultato l'effetto più vigoroso che potessi, quella tal cura di smussare gli angoli, di dissimulare quasi il dramma sotto gli avvenimenti più umani, erano tutte cose che avevo volute e cercate apposta e non erano certo fatte per destare l'interesse ad ogni pagina del racconto, ma l'interesse doveva risultare dall'insieme, a libro chiuso, quando tutti quei personaggi si fossero affermati sì schiettamente da riapparirvi come persone conosciute, ciascuno nella sua azione. Che la confusione che dovevano produrvi in mente alle prime pagine tutti quei personaggi messivi faccia a faccia senza nessuna presentazione, come li aveste conosciuti sempre, e foste nato e vissuto in mezzo a loro, doveva scomparire man mano col progredire nella lettura, a misura che essi vi tornavano davanti, e vi si affermavano con nuove azioni ma senza *messa in scena*, semplicemente, naturalmente, era artificio voluto e cercato anch'esso, per evitare, perdonami il bisticcio, ogni artificio letterario, per darvi l'illusione completa della realtà. Tutte buone ragioni, o scuse di chi non si sente sicuro del fatto suo; e sai che l'inferno è lastricato di buone intenzioni.

Capirai dunque com'ero inquieto non solo sul valore che avreb-

³¹ In *Lettere sparse...*, p. 93.

be accordato il pubblico a queste intenzioni artistiche, giacché le intenzioni non valgono nulla, ma sul risultato che avrei saputo carvane nell'ottenere dal lettore l'impressione che volevo³².

L'ansia di Verga riguarda non tanto l'accoglienza riservata dal pubblico alle idee del progetto letterario, ma l'« impressione » di lettura prodotta dal testo nel suo funzionamento. Egli pare preoccupato dall'eventualità che il carattere non tradizionale (e non « romanzesco ») del procedimento narrativo dei *Malavoglia* faccia scambiare per difetti di forma alcune scelte studiate e impegnative. Il lavoro di attenuazione e livellamento della scrittura è il primo dato: « semplicità », « uniformità », « fusione ». Ma l'autodisciplina della litote e dell'omogeneità di tono si impongono in vista di un « effetto più vigoroso », che fa dell'apparente sottrazione un potenziamento retorico. La medesima astuzia si propone a livello tematico: « smussare » e « dissimulare » il « dramma » non significa escluderlo o indebolirlo, ma dotarlo di una forza più tenace e significativa. Per ottenere ciò, Verga afferma di aver rinunciato sia alla « messa in scena », sia all'« interesse ad ogni pagina » che sarebbe stato assicurato da una conduzione spettacolare dell'intreccio basata su effetti di contrasto. Il processo di lettura inscritto da Verga nei *Malavoglia* richiede una attenzione più minuta. La lettera a Capuana ne distingue con chiarezza le tre fasi: la « confusione » iniziale, provocata ad arte dai personaggi che parlano e agiscono senza ricorrere alla mediazione del punto di vista del narratore; il graduale consolidarsi dei protagonisti che, attraverso nuove azioni, mostrano più approfonditamente se stessi; l'effetto di lettura « a libro chiuso », quando l'« insieme » dell'opera come organismo complesso innesca nel lettore una memoria intensa dei personaggi, i quali iniziano individualmente una vita fuori dal testo, « come persone conosciute ». Solo a questo punto il romanzo realizza compiutamente il proprio inganno: le invenzioni hanno assunto l'evidenza di una memoria personale, durevole e profonda. E non è forse un caso che il problema del prolungarsi *in absentia* dei segni psicologici della lettura sia sottolineato da Verga proprio in anni in cui si assiste a una fioritura editoriale della narrativa d'intrattenimento, alla nascita del « tempo breve » del consumo

³² In *Carteggio...*, pp. 108-109.

letterario. « L'illusione completa della realtà » progettata per *I Malavoglia* impone l'instaurarsi di un diverso patto di lettura e di una nuova tecnica compositiva. Nella lettera, Verga si scusa con Capuana per il « bisticcio » verbale causato dal doppio uso, apparentemente contraddittorio, del termine « artificio ». In questa anfibia si racchiude in verità il nucleo della concezione verghiana del realismo. Da un lato, la proclamata rinuncia a « ogni artificio letterario » segnala lo smantellamento della macchina narrativa in ciò che è presentazione, tipologia del personaggio, mediazione discorsiva: la « messa in scena » come presenza esplicita del narratore, punto di vista esterno. D'altro canto, in positivo, l'immersione totale e diretta nel mondo narrato diventa essa stessa un artificio, più sottile, costruito sulla dissimulazione della presenza del narratore. Il problema dell'impersonalità non si risolve dunque con l'adozione di un ipotetico punto di vista imparziale, scientifico; è invece ricerca di un procedimento narrativo basato su punti di vista interni, plurimi ma collegati da forti caratteri di omogeneità: l'ambiente non è uno sfondo, ma una rete di discorsi e relazioni³³. Il concetto è approfondito in due lettere a Cameroni, una del 27 febbraio e l'altra del 19 marzo 1881, dove Verga si difende dai rilievi del critico, attribuendo alla propria scelta ponderata quelli che sono stati considerati difetti costruttivi del romanzo. Nella prima lettera, egli ripete quasi testualmente i concetti espressi due giorni prima a Capuana, ma sottolinea in particolare, prendendo spunto dalla recensione dello stesso Cameroni³⁴, la propria rinuncia alla « presentazione » e alla « messa in scena » nella forma particolare del « profilo » dei personaggi:

Io mi son messo in pieno, e fin dal principio, in mezzo ai miei personaggi e ci ho condotto il lettore, come ei li avesse tutti conosciuti diggià, e già vissuto con loro e in quell'ambiente sempre. Parmi questo il modo migliore per darci completa l'illusione della

³³ In questo senso, la tecnica narrativa adottata nei *Malavoglia* va distinta da una idea di « polifonia » di stampo bachtiniano; ma è necessario anche separarla da un'interpretazione della « coralità » che consideri l'ambiente come un assoluto. Esso appare piuttosto come una costruzione linguistica composita, in cui le voci dei personaggi sono portatrici di messaggi individuali, benché appaiano cementate da alcuni elementi: il registro stilistico, la funzione diegetica, lo spazio fisso e ristretto in cui vivono e a cui si rivolgono.

³⁴ La recensione comparve nella « Rivista repubblicana », n. 2, 1881, e, parzialmente, nel « Sole », n. 46, 1881; ora è in F. CAMERONI, *Interventi critici sulla letteratura italiana*, a cura di G. Viazzi, Napoli, Guida, 1974, pp. 99-105.

realtà; ecco perché ho evitato studiatamente quella specie di profilo che tu mi suggerivi nei personaggi principali. Certamente non mi dissimulavo che una certa confusione non dovesse farsi nella mente del lettore alle prime pagine; però man mano che i miei *attori* si fossero affermati colla loro azione essi avrebbero acquistato maggior rilievo, si sarebbero fatti conoscere più intimamente e senza artificio, come persone vive, il libro tutto ci avrebbe guadagnato nell'impronta di *cosa avvenuta*. Ecco la mia ambizione e il peccato che mi rimproveri³⁵.

Nella seconda lettera, l'affermazione si radicalizza, estendendosi ad altri livelli narrativi:

No, io non limito i modi di sviluppo delle *teorie naturaliste*, per servirmi del vostro frasario, cercando di mettere in prima linea e solo in evidenza l'uomo, dissimulando ed eclissando per quanto si può lo scrittore, dando all'ambiente solo quel tanto d'importanza secondaria che può influire sullo stato psicologico del personaggio, rinunciando a tutti quei mezzi che sembranmi più artificiosi che emanazione vera e diretta del soggetto, la descrizione, lo studio, il profilo³⁶.

Nella retorica narrativa verghiana, non solo sono esclusi deliberatamente lo « studio » d'ambiente e il « profilo » dei personaggi, ma anche lo strumento, che parrebbe irrinunciabile, della « descrizione ». Alla voce del narratore viene sottratto il dominio sul livello diegetico. Il famoso « coro » dei *Malavoglia* ha anche origine da questa necessità: la rappresentazione delle azioni e dei fatti viene filtrata dalle voci interne al mondo narrato, superando la separazione fra descrizione e dialogo, diegesi e mimesi. È facile fra l'altro accorgersi, attraverso un confronto anche sommario, che tale separazione era ancora mantenuta nel primitivo bozzetto *Padron 'Ntoni*, la cui distanza principale dal romanzo consiste in una ben definita cifra stilistica³⁷. Nei *Malavoglia*, l'oggetto della rappresentazione non sono tanto le cose e le azioni, quanto i discorsi che le assumono come contenuti. Alcune parole di Barthes descrivono in modo calzante questa prospettiva: « Ben lungi da essere una copia analogica del reale, la lettera-

³⁵ In *Lettere sparse...*, p. 107.

³⁶ Ivi, pp. 108-109.

³⁷ Alcuni brani del bozzetto — legati alla rielaborazione che Verga ne fece per la novella *Cavalleria rusticana* — sono leggibili in C. RICCARDI, *L'autografo dei primi « Malavoglia »...*, *passim*.

tura è al contrario la coscienza stessa dell'irrealtà del linguaggio. [...] Il realismo non può quindi essere la copia delle cose ma la conoscenza del linguaggio; l'opera più "realista" non sarà quella che "dipinga" la realtà, ma quella che, servendosi del mondo come contenuto (contenuto che, preso a sé, è estraneo alla sua struttura, cioè al suo essere), esplorerà più a fondo possibile la *realtà irreale* del linguaggio »³⁸. E un'autentica esplorazione nel mondo del linguaggio verbale possono essere considerati i primi due capitoli dei *Malavoglia*. Ad essi limiteremo qui il nostro compito di verifica e di esemplificazione.

L'avvio del romanzo rimase a lungo il nodo più incerto e tormentato della vicenda compositiva. La « confusione » iniziale, a cui Verga attribuiva, dopo la stampa del libro, un significato insostituibile, suscita ancora in lui gravi perplessità durante l'ultima fase della stesura. L'incertezza sul mantenimento o l'eliminazione dei primi due capitoli è espressa, a circa due mesi dalla fine del lavoro³⁹, nella lettera a Treves del 25-4-1880 che accompagna la spedizione della prima parte del manoscritto (capitoli I-III):

Eccevi i primi capitoli del romanzo. Io preferisco tagliar via tutta la prima parte sino a pagina 42 e cominciare subito colla pagina 1 dell'altro brano di manoscritto che vi mando. Rinunzio forse ad una maggiore evidenza di paesaggio, di personaggi e di ambiente, ma ci guadagno di efficacia e di interesse. Ad ogni modo vorrei anche il vostro parere perché sono perplesso su di ciò⁴⁰.

Il mantenimento delle pagine iniziali fu deciso a breve termine, poiché nel manoscritto, com'è già stato osservato da Cecco⁴¹, il capitolo IV elimina definitivamente la doppia numerazione adottata sui fogli del capitolo III. La scelta fra i due inizi coinvolgeva l'impostazione generale dell'opera. L'esordio col capitolo III sarebbe stato infatti un tipico inizio *in medias res*, fortemente drammatico («Dopo la mezzanotte il vento s'era messo a fare il diavolo... »⁴²): sono

³⁸ R. BARTHES, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1963 (tr. it. *Saggi critici*, Torino, Einaudi, 1966, p. 209); corsivi dell'autore.

³⁹ La stesura dei *Malavoglia* si concluse il 23-6-1880, come testimonia la lettera al fratello Mario del 27-6-1880 (*Lettere sparse...*, p. 90).

⁴⁰ Ivi, pp. 88-89.

⁴¹ Cfr. F. CECCO, *Per l'edizione critica...*, p. 261.

⁴² G. VERGA, *I Malavoglia*, in *I grandi romanzi*, a cura di F. Cecco e C. Riccardi, prefazione di R. Bacchelli, Milano, Mondadori, 1972, p. 36.

le pagine del naufragio. Nei capitoli I e II, invece, il movimento d'intreccio è in secondo piano; si narrano solo due fatti preparatori, entrambi nel capitolo I: la partenza di 'Ntoni per la leva e il negozio dei lupini. Il lettore è subito immerso in un fitto alternarsi di voci e di nomi, che producono la « confusione » prevista da Verga in questa anticamera narrativa. Il capitolo II, completamente occupato dalle chiacchiere serali degli abitanti del paese, radicalizza il procedimento. In queste pagine di avvio, le notizie sui personaggi, i dati di parentela, i soprannomi, i giudizi dell'ambiente sono distribuiti nelle tessere a incastro dei discorsi che si incatenano, si rispondono, si rincorrono: oggetti, luoghi, persone, vicende non sono i contenuti di una narrazione monocentrica, ruotante intorno a un narratore, ma vengono presentati all'interno di atti linguistici dichiaratamente parziali e in costante spostamento. Il gioco combinatorio del concertato è solo in apparenza divagante: esso svolge in verità una funzione denotativa ad altissima concentrazione. I personaggi che compaiono nei primi due capitoli, come voci od oggetti di discorsi, sono in totale 42 (più il padre di Nunziata, lontano dal paese e non citato per nome, e il gruppo dei fratellini della ragazza). Nel numero sono compresi due matronimici (« Sara di comare Tudda » e « Menico della Locca ») e lo zio Cola, nominato solo come proprietario della barca *Concetta*. 18 personaggi partecipano attivamente al dialogo, con interventi riportati in forma diretta o indiretta. Gli altri sono soltanto oggetti di discorso. Le notizie sui singoli vengono talvolta dislocate in più punti: la Santuzza è citata dapprima come proprietaria dell'osteria e poi come « suor Mariangela la Santuzza »; a comparire Mariano Cinghialenta si accenna nel primo capitolo, ma sul suo mestiere veniamo informati solo nel secondo; sorte analoga ha, nel secondo capitolo, Massaro Filippo; padron Cipolla, prima di diventare voce attiva, è presentato come proprietario della paranza e poi ancora come padre di Brasi (il cui nome proprio viene riportato solo alla seconda apparizione); compare Agostino Piedipapera diventa « compare Tino » quando rifila una pedata al gatto della cugina Anna; la Longa appare improvvisamente come « Maruzza » verso la fine del capitolo I. Le difficoltà del lettore sono evidenti; esse rientrano però in una fase attentamente pianificata del romanzo. Il congegno di rotazione dei nomi, infatti, ha dietro di sé un minuzioso lavoro preparatorio. Quel « profilo » dei personaggi che Verga escludeva intenzionalmente dal

campo narrativo esisteva invece ben chiaro, dietro le quinte, negli schemi dei suoi appunti. Sono i fogli, noti sin dal 1929⁴³, che lo scrittore pose sotto il titolo I MALAVOGLIA. *Personaggi, carattere, fisico e principali azioni*. Una verifica condotta su queste pagine, redatte come un catalogo dei personaggi corredato dalle notizie essenziali, suggerisce alcune osservazioni. Innanzitutto, l'elenco preparatorio — di 43 personaggi — è molto simile a quello che si può ricavare da un censimento dei primi due capitoli del romanzo: 38 nomi corrispondono (compresa Sara, che non fa voce a sé ed è citata sotto l'esponente 'Ntoni); in aggiunta, compaiono i riferimenti a Betta, Carmela, Don Ciccio, comare Cinghialenta e ai genitori della Mangiacarrube. Solo 4 personaggi citati nei primi due capitoli mancano all'appello. Tre assenze riguardano figure secondarie (zio Cola, comare Tudda, mastro Cirino il sagrestano). Per Menico della Locca (che appare solo nelle ultime pagine del capitolo I) sembra invece probabile che Verga abbia pensato di introdurre il personaggio nel corso della stesura: infatti, nell'elenco, suo fratello è indicato con l'articolo determinativo, come *Il figlio della Locca*. Al di là di queste notizie statistiche e onomastiche, va rilevato un dato generale: negli appunti in cui Verga riassume le azioni principali di alcuni protagonisti, i fatti sono già spesso calati nella dimensione orale del dialogo. Valgano come esempio alcune righe tratte dalla voce *Piedi-papera*:

È in guerra coi Zuppiddi perché ha detto che la Zuppidda è ruffiana, e suo marito cornuto, la Zuppidda gli fa rispondere che il ruffiano lo fa lui e sua moglie ricevendo in casa la Vespa che ci viene per trovar Alfio Mosca, si abbaruffa con 'Ntoni che lo insulta per difendere i Zuppiddi⁴⁴.

Gli esiti di questa immediata nascita al dialogo dei personaggi sono, nel testo definitivo, evidenti. Le celebri analisi linguistiche e stilistiche di Devoto e Spitzer⁴⁵ hanno da tempo messo in luce, nei

⁴³ Cfr. L. PERRONI, *I manoscritti di Giovanni Verga. I. Preparazione de «I Malavoglia»*, in *Studi vergghiani*, vol. I, Palermo, Edizioni del Sud, 1929; poi in AA. VV., *Studi critici su Giovanni Verga*, Roma, Bibliotheca, 1934, pp. 109-125.

⁴⁴ Ivi, p. 120.

⁴⁵ Cfr. G. DEVOTO, *I piani del racconto in due capitoli dei «Malavoglia»*, nel «Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani», 2 (1954); poi, col titolo *Giovanni Verga e i «piani del racconto»*, in *Nuovi studi di stilistica*, Firenze, Le

due capitoli d'esordio dei *Malavoglia*, l'importanza della narrazione mediata dagli attori e l'uso della forma indiretta. Il punto comune di queste letture, nonostante le divergenze classificatorie che le dividono, sta nella definizione del rapporto fra scrittura narrativa e discorso orale, fra *parole* letteraria e sostrato popolare. Dalle analisi linguistiche sembra addirittura emergere, in trasparenza, una specie di palinsesto, costituito dalla serie di *speech acts* che il discorso narrativo mima o, in modi diversi, riferisce. La frantumazione del testo in enunciati rischia però di mettere in ombra l'importanza dei raccordi e l'articolazione delle sequenze; i punti cioè dove la « confusione » si rivela costruita non solo su una scelta stilistica, ma anche su una particolarissima tecnica del montaggio. Ripercorrendo rapidamente gli snodi, ci si avvede infatti che i nessi non rispettano una consequenzialità narrativa di tipo storico; scaturiscono invece dalle catene logiche di un'ininterrotta linea argomentativa. Che questo sia vero per il capitolo II appare più prevedibile, vista la sua impostazione totalmente dialogica. È piuttosto dal capitolo I — contenente indicazioni spazio-temporali e due autentici nuclei narrativi — che risulta con maggiore evidenza l'originalità della tecnica verghiana. Possiamo individuare, in questo capitolo, 7 sequenze.

(I) Il romanzo si apre sull'indicazione del limite che circoscrive il cronotopo narrativo: sull'asse dello spazio, si propongono i confini di un ristretto universo paesano (« persino ad Ognina, e ad Acì Castello »⁴⁶); su quello del tempo, la massima profondità (« da che il mondo era mondo »⁴⁷) è ricavata dalla memoria di una linea familiare (« Un tempo i *Malavoglia*... »⁴⁸). (II) La « presentazione » dei membri della famiglia Malavoglia è calata nella metafora proverbiale della mano, citata da padron 'Ntoni a fini probatori, « per spiegare il miracolo »⁴⁹ della prosperità. La frase « Ecco perché la casa del nespolo prosperava, e padron 'Ntoni passava per testa quadra »⁵⁰ chiude circolarmente l'esposizione e, con una congiunzione copulativa, la lega a un altro punto di vista: il giudizio dei paesani

Monnier, 1962, pp. 202-214. L. SPITZER, *L'originalità della narrazione nei « Malavoglia »*, in « Belfagor », 1 (1956), 37-53 (in *Studi italiani*, Milano, Vita e Pensiero, 1976).

⁴⁶ G. VERGA, *I grandi romanzi...*, p. 9.

⁴⁷ *Ibidem.*

⁴⁸ *Ibidem.*

⁴⁹ *Ibidem.*

⁵⁰ *Ivi*, p. 10.

(III), in cui si inseriscono la voce discorde di don Silvestro e la controreplica di padron 'Ntoni. Proprio alla chiusa sentenziosa di questa controreplica (« chi comanda ha da dar conto »⁵¹) si aggancia implicitamente la sequenza (IV), dedicata alla chiamata alle armi di 'Ntoni: essa appare come una smentita ironica del motto, ma dissimula questa funzione antifrastica attraverso un falso *incipit* di classico taglio cronologico (« Nel dicembre 1863... »⁵²). L'episodio della leva è scandito a sua volta in 5 tempi. Il primo (tentativi di evitare la partenza e visita), fino a « carta », innesta su un dialogo iniziale riportato in forma indiretta altri due interventi parlati, del medico militare e della Longa, che appaiono come gli unici brevi tratti emergenti di scene implicite, cronologicamente posteriori (« don Giammaria [...] gli aveva risposto »; « don Franco [...] gli giurava »; « padron 'Ntoni lo pregava e lo strapregava »; « don Silvestro [...] disse lui »; « il dottore [...] gli disse »; « la Longa [...] gli andava raccomandando »⁵³). Il secondo tempo (delusione dei Malavoglia) è invece dominato dai segni negativi del silenzio (« non diceva nulla »; « zitti zitti »; « non ebbe animo di aprir bocca »⁵⁴), rotti dall'invito di padron 'Ntoni a Bastianazzo: « Va a dirle qualche cosa, a quella poveretta; non ne può più »⁵⁵. Il terzo (l'addio alla stazione), avviato da un semplice « il giorno dopo »⁵⁶, costruisce un polo antagonistico al dolore materno attraverso la scena del saluto a Sara. Il crudele commento finale di comare Venera (« bisogna fare come se vostro figlio fosse morto, e non pensarci più »⁵⁷) consente l'apertura del quarto tempo (« Ma pure ci pensavano sempre »⁵⁸), che si chiude sui pronostici di padron 'Ntoni (« non si lagnerà più della minestra di casa sua »⁵⁹), smentiti a loro volta dalle lettere del nipote riferite nell'ultima parte dell'episodio (« Finalmente arrivò da Napoli... »⁶⁰). I commenti sulle lettere di 'Ntoni terminano ancora con un giudizio del nonno (« quel ragazzo avrebbe dovuto nascer ricco, come il figlio

51 Ivi, p. 11.

52 *Ibidem*

53 *Ibidem*.

54 Ivi, p. 12.

55 *Ibidem*.

56 *Ibidem*.

57 Ivi, p. 13.

58 *Ibidem*.

59 Ivi, p. 14.

60 *Ibidem*.

di padron Cipolla... »⁶¹), che offre per contrapposizione lo spunto al capoverso successivo (« Intanto l'annata era scarsa... »⁶²): inizia la breve sequenza (V) in cui il vecchio — narratore implicito — descrive le difficoltà economiche della famiglia. Il negozio dei lupini e la preparazione del viaggio (VI) sono a loro volta legati a una ripetizione dell'argomento finale del discorso di padron 'Ntoni: « per mandare avanti quella barca della casa del nespolo » diventa, al capoverso, « Padron 'Ntoni adunque, per menare avanti la barca, aveva combinato... »⁶³. Il racconto della partenza (VII) che chiude il capitolo dà inizialmente l'impressione di uno stacco: « La *Provvidenza* partì il sabato verso sera... »⁶⁴; ma il nome della barca richiama l'esclamazione con cui Piedipapera ha appena sancito l'accordo, iniziando a insaccare i lupini: « In nome di Dio, e uno! »⁶⁵.

Lo stacco autentico è collocato nell'epilogo del capitolo. L'ultima battuta, ripetuta e amplificata da Bastianazzo, spetta a Menico della Locca, un personaggio che compie qui la sua unica comparsa attiva nel romanzo, dopo esser stato citato due volte per le sue prestazioni di salariato (« Bisognava prendere a giornata Menico della Locca »⁶⁶; « Bastiano avrebbe potuto andare e venire in una settimana da Riposto, con Menico della Locca »⁶⁷). La presenza di Menico — successiva, abbiamo visto, al primo catalogo dei personaggi — non serve a soddisfare un dettaglio di verosimiglianza; esplica una funzione prolettica e simbolica, che esce dal gioco del concertato paesano:

Menico della Locca, il quale era nella *Provvidenza* con Bastianazzo, gridava qualche cosa che il mare si mangiò. — Dice che i denari potete mandarli a sua madre, la Locca, perché suo fratello è senza lavoro; aggiunse Bastianazzo, e questa fu l'ultima sua parola che si udì⁶⁸.

La tragedia del naufragio si prepara allegoricamente nella sovrapposizione paurosa delle voci: quella di Menico è « mangiata » dal

⁶¹ Ivi, p. 15.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Ivi, p. 16.

⁶⁴ Ivi, p. 18.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ Ivi, p. 16.

⁶⁷ Ivi, p. 17.

⁶⁸ Ivi, p. 18.

mare; quella di Bastianazzo riesce a raggiungere la terra, ma solo per ripetere le parole del ragazzo e poi sparire. La barriera sonora del mare moltiplica la distanza fra i parenti e i famigliari sulla riva, sembra già collocare i due della *Providenza* sulla soglia di un silenzio forzato e irraggiungibile. La frase finale è polisensa: « l'ultima sua parola che si udì » è l'ultima prima della partenza, ma anche — si saprà — l'ultima comunicata da Bastianazzo vivo; le parole della navigazione e della morte saranno sepolte nel mare ed escluse dalla narrazione: nel capitolo III, la disgrazia verrà temuta e confermata, in paese, senza essere rappresentata e nemmeno riferita esplicitamente.

Il progetto dell'opera « fatta da sé » rivela, in questo finale di capitolo, un risvolto che coinvolge le strutture profonde, le catene simboliche del romanzo. Infatti, l'autogenesi dell'opera narrativa non si esaurisce in un'attribuzione di parola ai personaggi, ma diventa anche costruzione di un sistema chiuso di immagini, dalle cui analogie nascono implicitamente anticipazioni, parallelismi, richiami che non fanno capo a un discorso interpretativo superiore, ma rimangono ancorati, come un'allegoria cifrata, alla « lettera » delle voci interne. Questo piano strutturale del figurato — nettamente distinto da quello dei proverbi e del parlato popolare — conferma e rafforza l'idea secondo cui, nella poetica verghiana, la sistematica dissimulazione del narratore coincide con un potenziamento dell'artificio, con una retorica narrativa che individua nell'« illusione della realtà » il suo obiettivo più alto, la straordinaria (e apparente) vittoria della letteratura sul costante rinvio del linguaggio a se stesso.

SERGIO BLAZINA

Università di Torino

GAETANO COMPAGNINO

DAL ROMANZO STORICO AL VERISMO:
GRAMSCI, DE SANCTIS E IL PROBLEMA DEL
REALISMO MODERNO

Un abile articolo di Giuseppe Bottai apparso nel '29, l'anno stesso in cui il suo autore diventò ministro delle Corporazioni e fu firmato il Concordato, ha avuto nella storia della critica verghiana una singolare fortuna. L'articolo, dedicato al *Verga politico*¹, includeva lo scrittore catanese fra gli *happy few* che potessero fondatamente considerarsi precursori del fascismo e riconosceva a lui e a D'Annunzio, soli tra tutti gli scrittori e pensatori retrocessi al ruolo di interpreti « delle aspirazioni e delle tendenze » del loro presente, il merito di essere stati iniziatori della rinascita italiana. Una serie di disinvolute equazioni sorreggeva la prima parte dello scritto del Bottai, fondando l'annessione di Verga al « prefascismo »: naturalismo-concretezza-classicità-antiletterarietà vs. romanticismo-astrattezza-illuminismo-democrazia-retorica. Appunto nella interpretazione della fondamentale categoria di naturalismo Bottai gioca infatti la sua carta principale: il naturalismo di Verga sarebbe un naturalismo « metodologico », precisamente come quello fascista. In esso dunque trova il suo fondamento la vicinanza di Verga al fascismo; il naturalismo di cui parla Bottai, più che una categoria storico-letteraria, è infatti una categoria « filosofica », la quale in primo luogo importa « che Giovanni Verga, riconoscendo a priori tutte le realtà cosmiche, empiriche o praticistiche della vita, debba in sede politica riconoscere ed esaltare la più caratteristica e innegabile delle realtà politiche, realtà essenziale e fondamentale per chi voglia fare seriamente della politica, senza perdersi tra le astrusità e i giuochi sofisticati delle ideologie. Questa realtà è la Nazione »².

¹ In *Studi verghiani*, a c. di L. Perroni, I, Palermo, 1929, pp. 3-16.

² Ivi, p. 7.

In ciò appunto, in questo nesso fra naturalismo e priorità della realtà della nazione, consiste la politicità « prefascista » del Verga, il contenuto politico della sua opera: in quanto la categoria principe della politica è la nazione, nelle articolazioni di essa — dalla socialità popolare e rurale al nazionalismo colonialista, dalla fede nella gloria futura della patria all'opzione per il « pane » contro la « libertà », dalla fedeltà ai « valori vitali » all'« etica cattolica e aristotelica » — potrà farsi agevolmente rientrare il personale, temperamentale naturalismo verghiano e si potrà quindi concludere che « il Verga è in letteratura ciò che Mussolini è in politica »³. Che nell'argomentare la sua tesi Bottai debba ignorare le opere del Verga (le uniche citate, *et pour cause*, sono *I carbonari della montagna* e *Dal tuo al mio*) e debba ricorrere alle note dichiarazioni della vecchiaia, non è cosa che possa meravigliare; pare opportuno, piuttosto, fermarsi un momento a riflettere sul concetto di politica che è alla base dell'operazione fortunosamente tentata dal gerarca e imprevedibilmente destinata a equivoche fortune. La torsione antidottrinarista impressa all'attualismo, come fonda il pragmatismo decisionista della pratica politica, anche instaura il nesso fra nazionalismo “naturalistico” e primato della “politica”: che è precisamente la base teorica a partire dalla quale è dato al Bottai di proporre la sua immagine d'un Verga (e di un D'Annunzio) *naturaliter* — in ogni senso — politici e, dunque, “iniziatori”. Appunto il « naturalismo », in quanto consenta l'immediata identificazione di teoria e prassi (o meglio la riduzione di quella a questa), fonda l'organicistica concezione del rapporto fra intellettuale e “politica” e, in essa, anche la immediata riduzione dell'opera all'unità “data” della biografia⁴.

³ *Ibidem*.

⁴ Le questioni cui qui si fa cenno costituirono, com'è noto, alcuni dei temi dominanti della riflessione teorica e del dibattito politico italiani ed europei di quegli anni fra le due guerre. Che si trattasse di questioni intimamente, cioè: logicamente e storicamente, connesse l'una all'altra, è cosa di per sé evidente a chiunque abbia solo scorso qualcuno dei testi d'allora in cui se ne discuteva. Quel che forse merita di sottolineare è, piuttosto, che in Bottai le riserve sull'antidottrinarismo prammattista della vulgata ideologica fascista nascevano in primo luogo dall'esigenza di salvaguardare, contro i nazionalisti conservatori, il ruolo del partito quale via alternativa di accesso alla classe dirigente e allo Stato, senza che ciò minimamente importasse una rinuncia al primato — appunto prammattista — della politica, ma, se mai, un accostamento alle posizioni gentiliane e, dunque, a quell'« opportunismo » ed empirismo », di cui parlava Gramsci, che intendeva coniugare etica individuale e vita politica con la « filosofia che non si pensa, ma che si fa, e perciò si enuncia ed afferma non con le

Venuto a conoscenza dell'articolo di Bottai, Gramsci annota in un suo "quaderno": le « conclusioni generali mi sembrano esatte: cioè, nonostante qualche apparenza superficiale, il Verga non fu mai né socialista, né democratico, ma "crispino" (il "crispino" lo metto io, perché nel brano del Bottai da me letto perché pubblicato nell' "Italia Letteraria" del 13 ottobre 1929, non c'è questo accenno): in Sicilia gli intellettuali si dividono in due classi generali: crispini-unitaristi e separatisti democratici, separatisti tendenziali, si capisce »⁵. Ora è evidente che per capire il significato (e i limiti) del consenso di Gramsci è necessario tener presenti sia i nessi teorici che esso implica sia il contesto storiografico-politico entro cui esso viene espresso.

La riflessione gramsciana su questi problemi appare infatti assai complessa, non solo perché nel *Quaderni* si tenta di individuarne il referente « strutturale » (si pensi al nesso corporativismo-americanismo), ma soprattutto, per quel che ci riguarda, perché le varie questioni — quella « filosofica » del rapporto fra teoria e prassi, quella storica (e storiografica) del rapporto fra intellettuali e « semplici »,

formule ma con l'azione»; cioè, per dirla in prosa, consenso da parte degli intellettuali e dominio dei "puri" (non è un caso che, su questo piano, Bottai finisse col trovarsi accanto Maccari e i suoi "selvaggi") (cfr., almeno, A. J. DE GRAND, *Bottai e la cultura fascista*, Roma-Bari, 1978, pp. 91-93 e P. G. ZUNINO, *L'ideologia del fascismo*, Bologna, 1985, pp. 152-56 e 225-28). Nasceva di qui, a partire dal '25, la polemica contro la distinzione crociana di teoria e pratica da parte di Gentile e dei gentiliani — da Spirito a Volpicelli a Codignola. Ma di qui anche veniva che si cominciasse a chiarire, proprio a partire dalla rivendicazione crociana della "autonomia della cultura" (della filosofia, cioè, e dell'etica, nel linguaggio idealistico comune ai due schieramenti), come le implicazioni della subordinazione della teoria all'azione politica così pure i nessi fra la "volontà di potenza", immediatamente politica, di Mussolini e il decisionismo nichilistico di Schmitt (si vedano in questo senso gli scritti di un eccezionale, e partecipe, testimone di questi svolgimenti, Delio Cantimori, soprattutto: la rec. a E. CODIGNOLA, *Il rinnovamento spirituale dei giovani*, Milano 1933, in «Leonardo», 5 (1934), pp. 365-68; *Gli «Scritti e Discorsi» di Benito Mussolini*, ivi, 6 (1935), pp. 97-103 e *La politica di Carl Schmitt*, in «Studi germanici», 1 (1935), pp. 471-89).

⁵ A Crispi si richiamava, naturalmente, anche Bottai («Giovanni Verga [...] è l'isolano sdegnoso che contempla la patria, in silenzio e in speranza, con lo stesso cuore di Crispi, dal punto di vista della sua immancabile gloria futura»: art. cit., p. 6); ma, com'è evidente, quello del fascista è un riferimento che non ha nulla in comune con i nessi posti da Gramsci (sul rapporto fascismo-Crispi, cfr. P. G. ZUNINO, *L'ideologia...*, pp. 97-99). La nota di Gramsci sull'art. di Bottai si legge in A. GRAMSCI, *Quaderni del carcere*, ed. critica dell'Istituto Gramsci, a c. di V. Gerratana, Torino 1975, quaderno 5, § 157, p. 680; d'ora in avanti i rimandi ai *Quaderni* saranno siglati Q., seguita dal numero del «quaderno», da quello del paragrafo e dall'indicazione della p. o delle pp. in questa ed.; il segno ~ fra due rimandi indica che si tratta di testi paralleli.

quella politica (e di teoria della politica) del rapporto fra partiti e « concezioni del mondo », ecc. ecc. — vi si connettono (da una nota all'altra, da un « quaderno » all'altro, nelle direzioni suggerite dalle sollecitazioni esterne o indicate dal procedere stesso della "cosa") in un intreccio totalizzante e, in ciò, radicalmente diverso dalle impostazioni dominanti nella cultura (non solo borghese) di quegli anni, ma anche articolato e ben attento alle distinzioni (non quelle crociate della "filosofia dello spirito", ovviamente, ma quelle storiche e — per ciò stesso — teoriche dei processi reali). Esemplare risulta, da questo punto di vista, la lunga nota (*Alcuni problemi preliminari di riferimento*) con cui si aprono gli *Appunti per una introduzione e un avviamento allo studio della filosofia e della storia della cultura*⁶. Di essa appaiono particolarmente significative, per quel che qui interessa, due pagine (1385-86), dove la questione del nesso unitario teoria-prassi è posta come problema del processo reale, del « divenire storico » che, dalla « coscienza contraddittoria » in cui si esprime « una lotta di "egemonie" politiche, di direzioni contrastanti », giunge — quando vi giunge — ad una « ulteriore e progressiva autocoscienza in cui teoria e pratica finalmente si unificano ». Dove non è chi non veda come convergano, da una parte, gli svolgimenti, gramsciani, della teoria leniniana dell'egemonia⁷ e, dall'altra, se pure *implicitamente*, l'antico (engelsiano) problema del « trionfo del realismo » che in quegli stessi anni Lukacs riproponeva⁸. Appunto a partire di qui si superava quell'*impasse* metodologica dell'unità biografica che, certo, in Bottai era scopertamente strumentale (come mostrano anche le singolari, ma calibrate, concessioni, nell'anno del Concordato, al trionfante neotomismo, le quali pure si possono leggere nell'articolo

⁶ La si veda in *Q.* 11, 12, 1375-95.

⁷ Cfr. soprattutto *Q.* 7, 12, 1249-50.

⁸ Lukacs pubblicò la lettera di Engels a Miss Harkness (dell'aprile 1888) su « Die Linkskurve » del marzo 1932 e costantemente vi si richiamò poi per tutti gli anni Trenta, in polemica sia con il volontarismo dogmatico staliniano sia con il meccanicismo sociologico degli epigoni di Plechanov: dal saggio su *Tendenz oder Parteilichkeit?* (tr. it. con il titolo *Letteratura di tendenza o letteratura di partito?* in G. L., *Scritti di sociologia della letteratura*, a c. di P. Lodz, Milano 1964, pp. 120-35) fino alla polemica insorta sul suo libro *Per la storia del realismo (K istorii realizma, Moskva 1939)* e conclusasi con la soppressione di « Literaturnij kritik » e l'esclusione di Lukacs dal dibattito letterario russo. Su ciò si v. comunque, dello stesso Lukacs, i saggi raccolti in *Ecrits de Moscou*, Paris 1974 e i cenni autobiografici in *Pensiero vissuto. Autobiografia in forma di dialogo*, Roma, 1983, pp. 131 e 221 e nella "Prefazione" ad *Arte e società*, Roma, 1972, vol. I, pp. 17-18.

verghiano), ma che tuttavia costituiva un problema teorico-critico reale⁹.

Quanto poi al contesto storiografico cui la nota di Gramsci va riportata (Crispi e gli intellettuali siciliani), la sua posizione su ambedue le questioni è sufficientemente nota perché ci si debba soffermare a lungo su di essa. È ben noto, in primo luogo, che Gramsci distingue nettamente fra Sicilia e Mezzogiorno continentale e che appunto in tale differenziazione si pone la sua interpretazione della figura di Crispi sia nelle sue referenze sociali (legame con i latifondisti siciliani, al tempo stesso unitaristi e sicilianisti, e con l'industria settentrionale), sia nella sua politica (ossessione unitaria, protezionismo doganale, colonialismo), sia, infine, nella sua influenza sulle posizioni di parecchi intellettuali siciliani¹⁰.

L'ambito ideologico, dunque, in cui va collocata la posizione di Verga è, a giudizio di Gramsci, quello degli intellettuali « crispini-unitaristi », espressione di quello « strato sociale unitario in Sicilia » che è, nell'Ottocento e ancora nel primo Novecento, « molto sottile » e in grado di « padroneggiare a stento forze latenti “ demoniache ” che potrebbero anche essere separatiste se questa soluzione, in determinate occasioni, si presentasse come utile per certi interessi », appena in grado insomma di opporsi a quelle « correnti sotterranee, che mostrano un certo distacco tra le masse popolari e lo Stato unitario, su cui speculavano certi gruppi dirigenti »¹¹. Ora, come l'ambigua bivalenza “ sociale ” del sicilianismo separatista (« gruppi dirigenti », cioè: latifondisti, e « masse popolari ») induce Gramsci a distinguere in esso un separatismo democratico, così la particolare natura dell'unitarismo dei latifondisti — insieme « il ceto più unitario per paura delle rivendicazioni contadine » e quello che più concretamente e a lungo mantiene riserve “ separatistiche ”¹² — lo in-

⁹ Cfr., per un aspetto non letterario ma estremamente significativo di questo problema, la nota di D. CANTIMORI, *Hegel oggi*, in « Giorn. critico della filosofia it. », 16 (1935), p. 96. Circa i riflessi di questo prammatismo nella critica verghiana propriamente detta, si v. il saggio dedicato da L. Russo al Garrone (*Dino Garrone o del prammatismo politico-letterario*, in Id., *La critica letteraria contemporanea*, Bari, 1954, vol. III, pp. 301-26).

¹⁰ Cfr. Q. 1, 43, 34 ss. ~ Q. 19, 26, 2036 ss., e Q. 19, 24, 2017 ss.; si v. pure Q. 5, 88, 618-20.

¹¹ Q. 19, 40, 2063.

¹² Q. 19, 24, 2018-19.

duce a distinguere da esso quello crispino, il quale vi è, naturalmente, connesso e tuttavia tale da non potervi identificare.

Il complesso intrecciarsi delle referenze sociali sottostanti alla posizione degli intellettuali « crispini-unitaristi » è naturalmente connesso al giudizio gramsciano sulla subalternità del Partito d'Azione ai moderati, in particolare per quel che riguarda la « questione agraria » e, nel caso, alla « condotta politica dei garibaldini in Sicilia nel 1860, condotta politica che era dettata da Crispi: i movimenti di insurrezione dei contadini contro i baroni furono spietatamente schiacciati e fu creata la Guardia nazionale anticontadina; è tipica la spedizione repressiva di Nino Bixio nella regione catanese, dove le insurrezioni furono più violente »¹³. Ciò implica che, mentre si sottolinea, da parte di Gramsci, il legame tra esasperazione unitaria e paura della « formidabile pressione contadina sulla terra signorile », il qualificare come crispini gli intellettuali siciliani unitaristi serve a sottrarli alla pura e semplice subalternità rispetto agli interessi dei latifondisti e a collocarne le posizioni in un contesto ideologico-politico nazionale, il quale, per parte sua, se non può dirsi, appunto per ciò, reazionario, non può tuttavia nemmeno, per l'egemonia moderata che in quel contesto socialmente lo determina, definirsi democratico: « [...] il Verga non fu mai né socialista, né democratico, ma “ crispino ” »; appunto. Circa due anni prima della nota stesa a proposito dell'articolo di Bottai, Gramsci scriveva: « [...] può esistere “ verismo ” non storicistico? Il verismo stesso è una continuazione del vecchio romanzo storico nell'ambiente dello storicismo moderno (del secolo XIX) »¹⁴. Il nesso qui posto tra verismo, romanzo storico e « storicismo moderno » non pare trascurabile, ai fini di una ricostruzione del giudizio gramsciano su Verga: bisognerà quindi vedere che cosa esso implichi.

La nota da cui è stata tratta la citazione è la prima dei *Quaderni* dedicata ai « Nipotini del padre Bresciani » e l'osservazione vien fatta a proposito degli *Emigranti*, un romanzo di Francesco Perri, pubblicato nel 1928 e presentato come « verista » dall'autore mede-

¹³ Q. 19, 26, 2045.

¹⁴ La redazione della nota, nella trascrizione del Q. 23: « Critica letteraria », è poco diversa, ma più perspicua: « [...] può oggi esistere un verismo non storicistico? Il verismo stesso del secolo XIX è stato in fondo una continuazione del vecchio romanzo storico nell'ambiente dello storicismo moderno »: cfr., rispettivamente, Q. 1, 24, 19 e Q. 23, 9, 2201.

simo. Circa il romanzo del Perri, Gramsci ne rileva (per quel che ci riguarda) « la mancanza di storicità » (che giudica « “ricercata” per poter mettere in un sacco alla rinfusa tutti i motivi folkloristici generici, che in realtà sono molto ben distinti nel tempo, oltre che nello spazio ») e il fatto che l'autore « conosce l'ambiente popolare contadino calabrese non immediatamente, per esperienza sentimentale e psicologica diretta, ma per il tramite dei vecchi clichés regionalistici », così che « il fatto dell'occupazione delle terre a Pandura nasce da intellettuali, su una base giuridica, e si termina nel nulla, come se non avesse sfiorato neppure le abitudini di un villaggio patriarcale » e, infine, l'« insistenza sugli errori di parola dei contadini, che è tipica nel brescianesimo »¹⁵.

Non è chi non veda, a questo punto, come il nesso tra verismo e romanzo storico sia mediato, in Gramsci, dalla questione della « posizione ideologica » dello scrittore nei confronti degli « umili »: « Tra il Manzoni e gli “umili” c'è distacco sentimentale; gli umili sono per il Manzoni un “problema di storiografia”, un problema teorico che egli crede di poter risolvere col romanzo storico, col “verosimile” del romanzo storico. Perciò gli umili sono spesso presentati come “macchiette” popolari, con bonarietà ironica, ma ironica »¹⁶. Le tesi gramsciane sul tema Manzoni e gli “umili” sono troppo note perché qui vi si debba dedicare anche solo un cenno; piuttosto invece pare indispensabile ricordare che più d'una volta nei *Quaderni* si torna sulla dipendenza, per quest'aspetto, del Manzoni dal Thierry: già in una nota del Q 7¹⁷ e poi ancora nel Q 14¹⁸.

In queste note Gramsci rilevava « l'atteggiamento » “democratico” del Manzoni verso gli umili (nei *Promessi Sposi*) in quanto è d'origine “cristiana” e in quanto è da connettere con gli interessi storiografici che il Manzoni aveva derivato dal Thierry e dalle sue teorie sul contrasto tra le razze (conquistatrice e conquistata) divenuto contrasto di classi. [...] Queste teorie di Thierry nel Manzoni si complicano, o almeno hanno aspetti nuovi nella discussione sul “romanzo storico” in quanto esso rappresenta persone delle “classi

¹⁵ Ivi, pp. 19-20 ~ 2201-2.

¹⁶ Q. 14 [1931-32], 45, 1703.

¹⁷ Q. 7, 50, 897 [estate del 1931; cfr. p. 2393].

¹⁸ Q. 14, 39, 1696 [« tra la fine del 1932 e i primi mesi del 1933 »; cfr. p. 2411] e Q. 14, 72, 1739-40 [probabilmente dello stesso periodo; cfr. p. 2412].

subalterne” che “non hanno storia”, cioè la cui storia non lascia tracce nei documenti storici del passato»¹⁹ e sottolineava quanto scarse fossero state in Italia le «manifestazioni» del romanticismo come «uno speciale rapporto o legame tra gli intellettuali e il popolo, la nazione [...] un particolare riflesso della “democrazia” (in senso largo) nelle lettere (in senso largo, per cui anche il cattolismo può essere stato “democratico” mentre il “liberalismo” può esserlo non stato)», osservando che precisamente «su questo punto è necessario il ricordo delle teorie del Thierry e del riflesso manzoniano, teorie del Thierry che appunto sono uno degli aspetti più importanti di questo aspetto del romanticismo». Particolarmente interessante per il nostro discorso appare anzi il seguito di questa nota, laddove si legge: «È da vedere come in Italia anche queste discussioni abbiano assunto un aspetto intellettuale e astratto [...] niente che fosse in rapporto col vivente popolo attuale che invece interessava il Thierry e la storiografia politica affine. [...] la parola “democrazia” non deve essere assunta in tal senso, solo nel significato “laico” o “laicista” che si vuol dire; ma anche nel significato “cattolico”, anche reazionario, se si vuole; ciò che importa è il fatto che si ricerchi un legame col popolo, con la nazione, che si ritenga necessaria una unità non servile, dovuta all’obbedienza passiva, ma un’unità attiva, vivente, qualunque sia il contenuto di questa vita. Questa unità vivente, a parte ogni contenuto, è appunto mancata in Italia...»²⁰.

Da qui appunto, da questo «distacco sentimentale» del Manzoni dagli umili, dal fatto che «il suo cristianesimo ondeggia tra un aristocraticismo giansenistico e un paternalismo popolare gesuitico» derivano dunque, per Gramsci, sia le «notevoli tracce di breccianesimo» presenti nello stesso Manzoni²¹, sia la scelta “formale” del romanzo storico.

Ora non è chi non veda come l’analisi gramsciana sia da leggere in connessione con gli scritti manzoniani del *De Sanctis*: non solo perché, com’è ovvio, ne ripete le categorie teoriche e i procedimenti metodici, ma anche, e soprattutto, perché ne costituisce lo sviluppo in un dialettico rapporto che è insieme di continuità e di innovazione.

¹⁹ Ivi, p. 1696.

²⁰ Ivi, pp. 1739-40.

²¹ Q. 23, 51, 2245-46 [1934] e Q. 3, 148, 403 [1930].

La questione di fondo è, naturalmente, quella della “democrazia” manzoniana. Ora, il De Sanctis aveva giudicato quella dei *Promessi Sposi* «una concezione eminentemente patriottica, eminentemente democratica, eminentemente religiosa»²², anche se, parlando del «sentimento democratico degli *Inni*», non aveva mancato di precisare: «È questa la democrazia del secolo decimottavo? No, è una nuova, la democrazia cristiana, l'uguaglianza di tutti gli uomini dirimpetto al cielo, e non come uomini, ma come cristiani, fratelli in Cristo, redenti da Cristo. Ma l'essere gli uomini tutti uguali dirimpetto al cielo, non porta per conseguenza che debbono essere uguali anche in terra. Ecco la differenza profonda tra le due democrazie»²³. Lo stesso De Sanctis, tuttavia, nel terzo dei grandi saggi manzoniani, pubblicati sulla «Nuova Antologia» quasi contemporaneamente al “corso” manzoniano del 1872, aveva scritto: «Questo contenuto religioso e patriottico è penetrato visibilmente da un soffio democratico. E non è già la democrazia, come la s'intendeva nel secolo decimottavo, lotta e vittoria delle classi inferiori sulle altre. [...] Lotta non c'era, perché non ce n'era il sentimento. E popolo non c'era, o per dir meglio c'era il popolo, quale con una conoscenza così profonda e insieme così ironica l'ha messo in iscena il Manzoni. Gli stessi eroi del romanzo, Renzo e Lucia, non perdono mai la coscienza del loro stato [...]. Qui ci è democrazia in un senso più elevato; perché qui gl'individui sono interessanti non per le loro qualità intellettuali o sociali, o di classe, o di fortuna, ma per il loro valore morale [...]. Non è il titolo, e non la ricchezza, e non la dignità, e neppure la scienza che crea l'interesse estetico; è il carattere morale, non privilegio di classe o di professione, ma partecipe a tutti: ideale democratico, che è la negazione di ogni aristocrazia di convenzione»²⁴.

Nei termini del De Sanctis, l'alternativa fra «democrazia cristiana» e democrazia “settecentesca”, già così inequivocabilmente proposta, non poteva, nel concreto dell'analisi critica della situazione del contenuto, risolvere il problema del senso da attribuire alla mancanza, nel romanzo, di una rappresentazione della «lotta di classi», se cioè tale assenza dovesse farsi conseguire dalla natura cristiana della democrazia manzoniana oppure dalla fedeltà del romanziere al

²² F. DE SANCTIS, *Manzoni*, a c. di C. Muscetta e D. Puccini, Torino, 1983, p. 272.

²³ *Ivi*, p. 133.

²⁴ *Ivi*, pp. 69-70.

verosimile storico. Nella misura in cui il contrasto ideologico fra De Sanctis e Manzoni è un contrasto interno all'ideologia italiana risorgimentale, fra il « centro sinistro » del primo e il « centro destro » del secondo²⁵, anche si spiega come, pure per il critico, quello della democrazia si configurasse come problema, essenzialmente, proprio della sfera politica, così che, dunque, venisse a determinarsi una sorta di prestabilita armonia fra il « mondo ideale » e la realtà positiva della storia in cui quello era stato « calato ». Naturalmente la posizione del De Sanctis non è così semplicistica e basterebbe a dimostrarlo la caratterizzazione del cristianesimo manzoniano come « ideale di ritorno » e l'accostamento Manzoni-Tasso²⁶; tuttavia resta che precisamente questa sua origine « reazionaria » rende l'« ideale » manzoniano « storico e nazionale », « non aggiunto, non sovrapposto, ma compiutamente realizzato in un materiale storico, anzi parte di esso materiale »²⁷.

È questo infatti, il « gran vantaggio » dell'ideale manzoniano ed è ciò appunto che ne fa « la base di un vero romanzo storico, dove l'idea non fa stacco, perché nelle sue varie gradazioni, nella sua purezza eroica, nella sua mezzanità, ne' suoi perversimenti trova riscontro nelle simili gradazioni dello stesso fatto sociale, o che gli avvenimenti sieno inventati, o che sieno positivi » così che « non senti alcuna differenza tra ideale e reale, accaduto e inventato, storico e poetico »²⁸. L'immediata, pur se né schematica né univoca, risoluzione dell'ideologico nell'estetico che si è osservata nell'analisi desanctisiana non deve tuttavia trarre in inganno. La specificità formale del romanzo storico e la sua legittimità artistica, che il De Sanctis rivendica contro lo stesso Manzoni²⁹, non tolgono che anche nei *Promessi Sposi* alla novità del contenuto dell'ideale faccia riscontro la permanenza della sua tradizionale funzione dal punto di vista della costituzione formale dell'opera: « è il solito ideale che si pone e s'impone, sovrapponendosi alla natura e alla storia »³⁰. Per ciò precisamente, mentre lo definisce « vero romanzo storico » e ne rileva « quella fusione armonica della composizione, che desideri nel-

²⁵ Cfr. *ivi*, nell'Introduzione di C. Muscetta, p. LXIV.

²⁶ *Ivi*, rispettivamente, pp. 63 e 281.

²⁷ *Ivi*, pp. 64-65.

²⁸ *Ivi*, pp. 77+65.

²⁹ *Ivi*, pp. 53-55.

³⁰ *Ivi*, p. 75.

le sue tragedie storiche » originata dal fatto appunto che « la storia è qui un semplice materiale, a cui il romanzo dà la forma », il critico può anche ribadire la irrisolta tendenziosità: « Da questo lato il romanzo è un mondo poetico a tendenza e a propaganda, in servizio d'idee morali e religiose » e persino indicare le radici storiche « reali » di tale « concezione »: « Questi fenomeni non sono già accidentali e capricciosi; sono diverse forme letterarie sviluppatasi tra le diverse forme sociali, le une riflesse delle altre. I posteri innanzi a questo dualismo oratorio, scettico, umoristico, lirico, indovineranno una società in trasformazione, dove il vecchio non è ancora sciolto, e il nuovo non è ancora formato. Lotta nella cosa è scissura nella parola, né l'arte vi si poteva sottrarre, né vi si poteva sottrarre Manzoni »³¹.

Che Gramsci guardi a questo stesso nodo di problemi da una diversa posizione, da un diverso punto di vista di classe cioè, appunto importa che egli possa, di là dalle ambivalenze del discorso desanctisiano, recuperarne le più profonde ragioni di riserva critica e svolgerne il senso in una direzione che tuttavia, pur nella sua inegabile novità, continua a trovare in esso le proprie radici. Si pensi, in primo luogo, alla questione del significato di classe della scelta manzoniana del romanzo storico, quale è posta da Gramsci, e la si confronti con l'*incipit* di quella prima lezione zurighese sul « romanzo storico e i *Promessi Sposi* », inedita negli anni in cui venivano scritti i *Quaderni*: « Il romanzo storico è andato a poco a poco sciogliendosi nel romanzo intimo o contemporaneo, fuorché in Italia, dove è rimasto stazionario. Il che vuolsi attribuire alle condizioni politiche di questo paese. La vita pubblica era muta; né si concedeva di toccare altro che le cose passate; ogni allusione ai fatti presenti era punita. Onde il romanzo del Manzoni non è un monumento nazionale come la *Divina Commedia*, è un lavoro meditato nel silenzio del gabinetto, dove non troviamo la nostra vita, tutto ciò che ci agitava in quei tempi. Non solo ci manca il senso del presente, ma non è neppur lavoro di schietta ispirazione. L'autore ha trovato una critica bella e fatta intorno a questo genere e l'ha adottata »³². Oppure si pensi all'osservazione gramsciana circa gli

³¹ Ivi, pp. 55 e 75-77 *passim*.

³² Ivi, p. 348.

umili, in Manzoni, come « “ problema di storiografia ”, problema teorico che egli crede di poter risolvere [...] col verosimile del romanzo storico » e la si confronti con le ragioni addotte da De Sanctis per spiegare la scelta manzoniana di protagonisti umili per il suo romanzo: « [...] quando uno stato sociale è guasto in modo che non vi si può trovare un ideale politico, viene l'idillio, si va in mezzo ai campi, esce Titiro, l'*Aminta*, il *Pastor Fido*, ultimi ideali dell'Italia corrotta! — C'è lì il contadino, la contadina, rimasti fuori il lezzo delle grandi città, serbando la purezza tradizionale. E l'autore de' *Promessi Sposi* è andato là, nei campi a trovare l'ispirazione, i tipi per rappresentare il suo ideale »³³.

Qui dunque, già per De Sanctis, in questo idillio senza storia che è la condizione dei contadini, è la radice di quella scelta che, per altri versi, poteva apparirgli come « democratica »: « E scelse un fatto tolto da' più umili strati della società, materia libera d'invenzione e d'immaginazione, di nessuna importanza storica in sé... »³⁴. Con ciò tuttavia si ritorna precisamente alla *magna quaestio* gramsciana (e desanctisiana!) del carattere democratico della « concezione » del Manzoni e dunque, appunto, del suo cristianesimo: quell'« ideale di ritrono » che poteva, in De Sanctis, arrivare a configurarsi come « il più puro e il più moderno di tutti gli ideali, non dirò della reazione, ma della restaurazione europea » e quindi insomma tale che il suo significato ultimo « sotto forma di restaurazione è un vero risorgimento »³⁵; quello stesso « ideale » non può, in Gramsci, non rivelare con più netta evidenza le proprie radici controriformistiche e le proprie implicazioni brescianesche.

Analoga relazione sussiste fra De Sanctis e Gramsci nel giudizio circa la natura dell'ironia manzoniana. Il critico irpino, com'è noto, la riconduce all'analisi come forma della (incipiente) rappresentazione realistica, organo della « misura dell'ideale » e « porta del reale »³⁶; infatti « l'analisi è ella stessa un'ironia, dandoci la chiave di tutte le esagerazioni, a cui si abbandonano i personaggi » e, d'altra parte, l'ironia altro non è che « la faccia che prende venendo alla luce il senso del limite e della misura [...] »; è il senso del

³³ Ivi, p. 267.

³⁴ Ivi, pp. 52-53; sul nesso umiltà-idillio, cfr. p. 248.

³⁵ Ivi, p. 63.

³⁶ Ivi, pp. 87, 88.

reale che si risveglia e si afferma », insomma « una reazione del reale e del positivo contro ogni esaltazione ed ogni esagerazione »³⁷. Da questo punto di vista dunque, l'ironia è la critica dell'astrattezza retorica dell'ideale da parte della particolarità concretamente " finita " del reale storico; di qui, da questo vedere il mondo non « come concetto » ma « come oggetto », il « rispetto » per esso, il realismo insomma e l'oggettività manzoniani: « Poiché Manzoni ha un sentimento ironico del suo mondo, e l'attua perché ha la misura dell'ideale, il carattere della forma sarà la rappresentazione obbiettiva, cioè il mondo plastico veduto dal di fuori »³⁸. Epperò: la rappresentazione, « obbiettiva », del Manzoni non « è puramente l'oggetto [...] Manzoni ha una seconda impressione, è in istato di riflessione; non si contenta di rappresentare i personaggi, li spiega [...]. Il caratteristico della forma manzoniana è, dunque, il plastico analizzato »³⁹. Ma è questa, ancora, la fisionomia dell'ingegno manzoniano, la « forza produttiva » dello scrittore; oltre l'ingegno, a individuare la « qualità » della forma, deve determinarsi la particolare natura della « volontà della produzione », del « genio » cioè; donde un nuovo passo nell'analisi della forma: « trovare il carattere geniale particolare alla forma di Manzoni »⁴⁰.

Torna a proporsi, quindi, la dialettica soggetto-oggetto nel processo di costituzione dell'opera e qui tuttavia, ormai, su un piano più alto, più intimamente connesso alla determinazione della forma: non si tratta più della natura della rappresentazione (che è in Manzoni analitica e ironica, cioè realistica nella misura in cui « limita » l'ideale), ma dei modi dell'esecuzione, del « carattere proprio della produzione di Manzoni »⁴¹. Ebbene, tale carattere è dato dal fatto che se, com'è necessario, « egli vive in mezzo al mondo che crea [...] non vi si confonde, al contrario tiene a rimanerne staccato, a metterselo dirimpetto come cosa differente, ad introdurvi le impressioni personali, a spiegare e criticare, a mettere anche in ridicolo i suoi personaggi, anche il padre Cristoforo. Se vede qualche cosa che dà presa al comico, alle osservazioni, pianta il personaggio,

³⁷ Ivi, p. 95.

³⁸ Ivi, p. 287.

³⁹ Ivi, pp. 228 e 294.

⁴⁰ Ivi, pp. 295-300.

⁴¹ Ivi, p. 301.

entra lui in mezzo... »⁴². Dove è evidente che ciò di cui qui si tratta non è più l'ironia, che è carattere della rappresentazione, portato del distacco *intellettuale* dello scrittore dal « suo mondo », sì invece la comicità, che nasce dal distacco *sentimentale* dello scrittore dagli « oggetti » della sua rappresentazione e che, per ciò appunto, si configura in primo luogo come « mettere in ridicolo », come critica da parte dello scrittore della inadeguatezza dei personaggi (e più in generale dei dislivelli di « tono » prodotti dalle loro « esagerazioni »). Di qui il fatto che la forma manzoniana del comico sia la caricatura, la « forma bassa della commedia »⁴³, e di qui anche (e soprattutto, per quel che ora ci interessa) il fatto che tale forma di comico si eserciti, da parte del Manzoni, prevalentemente, se non esclusivamente, a spese del « popolino », del quale è il « corifeo » don Abbondio⁴⁴, la cui « situazione [...] è generale agli altri personaggi del gruppo intermedio »⁴⁵, del gruppo cioè posto fra quello « ideale del bene » e l'« altro ideale del male » e che « tiene dell'uno e dell'altro, e perciò più volentieri e più spesso si accosta al comico che al grave, al nobile »⁴⁶.

Quale messe di problemi, sia di ordine specificamente critico-letterario che di ordine teorico, proponga il discorso desantisiano è più che evidente; ma in questo momento dobbiamo occuparci solo di due di essi (peraltro intimamente connessi): la caratterizzazione « sociologica » del comico manzoniano avanzata dal De Sanctis e il rapporto che in tal modo viene a determinarsi fra realismo e comicità. Quanto al primo problema, la sociologia del comico nel romanzo non sembrerebbe, a prima vista, univoca: da una parte infatti De Sanctis parla di « popolino » (come si è visto) e di « mondo volgare, plebeo »⁴⁷, dall'altra invece definisce « borghesia », la borghesia « istruita ma senza forza » guicciardinianamente « ipocrita », la « materia della caricatura » manzoniana⁴⁸. L'ambiguità, tuttavia, di una tale caratterizzazione è solo apparente: ciò che don Abbondio e gli altri personaggi comici in realtà rappresentano agli occhi di

⁴² *Ibidem.*

⁴³ Ivi, p. 361.

⁴⁴ Ivi, p. 366.

⁴⁵ Ivi, p. 309.

⁴⁶ Ivi, pp. 305-6.

⁴⁷ Ivi, p. 366.

⁴⁸ Ivi, pp. 307-8.

De Sanctis non è una classe, ma un tratto, se non costante comunque secolare, della fisionomia nazionale italiana: « Don Abbondio è il comico della volontà. Non che fosse intelligente, ma tutto il complesso dei fatti prende di mira la fiacchezza. Se la vita d'Italia stagnò, fu per abbassamento di carattere, nel quale, a ragione, sebben dolga il confessarlo, ci rimproverano gli stranieri la falsità, l'ipocrisia; e don Abbondio c'è caro perché in noi tutti, diciamolo pure, c'è qualcosa del don Abbondio »⁴⁹.

Epperò: il nesso che così il De Sanctis pone fra realismo e comicità, in quanto sia prodotto dal divario irrisarcibile sussistente tra ideale e reale non può non riproporre l'antica classistica, equazione fra essi teorizzata dalla retorica: per ciò appunto, mentre Manzoni riusciva a rinnovare il contenuto dell'ideale, la forma, i modi cioè della rappresentazione artistica di esso, rimaneva quella « vecchia » e i *Promessi Sposi* un romanzo a tesi: « Lotta nella cosa è scissura nella parola, né l'arte vi si potea sottrarre, né vi si potea sottrarre Manzoni »⁵⁰. Nella misura in cui, dunque, la dialettica idillio-storia appare come momento della contraddizione fra ideale e reale, non solo la scelta da parte di Manzoni di protagonisti « umili » veniva a perdere ogni implicazione « democratica » e, cristianamente (cfr. Auerbach)⁵¹, mutava di segno (cfr.: « L'umiltà che nel mondo pagano, nel mondo ordinario dell'arte sarebbe un concetto idillico, qui è concetto eroico »⁵²) — ciò che appunto costituisce la novità del contenuto dell'ideale manzoniano —, ma lo stesso « “ verosimile ” del romanzo storico », dal quale quella scelta era resa possibile, doveva infine apparire, dal mutato punto di vista del marxista Gramsci, un alibi attraverso cui era possibile far passare come critica del reale quella che era in realtà una critica “ di classe ” o, quanto meno, « distacco » che nasceva dalla distanza da cui Manzoni guar-

⁴⁹ Ivi, pp. 366.

⁵⁰ Ivi, p. 77 e cfr. pure p. 75: « Il contenuto è nuovo, è un mondo ringiovanito e rimodernato; ma la forma è vecchia, è il solito ideale che si pone e s'impone, sovrapponendosi alla natura e alla storia.

Da questo lato il romanzo è un mondo poetico a tendenza e a propaganda, in servizio d'idee morali e religiose, secondo l'impulso impresso alla cultura nel secolo decimottavo, e continuato sino a' nostri giorni ».

⁵¹ Il riferimento ovviamente è ad E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* (1946), tr. it., Torino, 1956, in particolare le pp. 44-54; ma si v. di lui anche il cap. su *Sermo humilis*, nel libro *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo* (1958), tr. it., Milano, 1960, pp. 33-79.

⁵² F. DE SANCTIS, *Manzoni*, cit., p. 248.

dava a quel « vivente popolo attuale che invece interessava Thierry e la storiografia politica affine ». Sicché, mentre per De Sanctis l'ironia manzoniana, cioè il comico come « messa in caricatura » del popolo, da una parte trova giustificazione nel verosimile storico e dall'altra è riscattata dall'idillio⁵³, per Gramsci invece il primo si risolve, in quanto categoria della *factio* romanzesca (e precisamente del romanzo storico), in una mistificazione degli oggettivi, storici rapporti di contraddizione tra le classi⁵⁴. E ciò appunto per il fatto che proprio attraverso il verosimile si fa valere quel principio delle classi subalterne come classi « senza storia » che, *et pour cause*, è poi, esso stesso, il fondamento da cui è resa possibile la commutazione idillica degli « umili ». Si può qui solo ricordare come in Michele Amari sarà proprio una diversa concezione del popolo, di tipo democratico-borghese (il popolo come soggetto di storia), a determinare l'abbandono dell'iniziale progetto d'un romanzo storico sul Vespro e la scelta della ricostruzione storiografica⁵⁵; ma ora è tempo di tornare al verismo.

In una nota databile al 1930, Gramsci chiariva ulteriormente il senso della continuità tra il romanzo storico manzoniano e il verismo, asserita nella nota sul Perri: « Sarebbe da studiare questo punto: se il naturalismo francese [, nelle sue pretese di obbiettività scientifica e sperimentale,] non contenesse già in germe la posizione ideologica che poi ha [ebbe poi] grande sviluppo nel naturalismo o realismo provinciale italiano e specialmente nel Verga: il popolo

⁵³ Cfr. ivi, pp. 69-70 e 267-69.

⁵⁴ Cfr. A. GRAMSCI, *Q.* 14, 39, 1696: « Le dottrine del Thierry che [...] hanno avuto tanta importanza per le origini della storiografia della filosofia della prassi... » e F. DE SANCTIS, *Manzoni*, cit., p. 69: « Chi guardi l'esterna ossatura del romanzo, vedrà personaggi plebei tenere il primo luogo nell'attenzione de' lettori e lottare e vincere di rincontro a nobili violenti e a borghesi corrotti. Pur questo non è lotta di classi, né lotta simile poteva aver luogo senza sciocco anacronismo in un secolo, dove non era ancora alcun sentore di uguaglianza sociale e di diritti individuali. Lotta non c'era, perché non ce n'era il sentimento ».

⁵⁵ Cfr. M. AMARI, *Su la origine della denominazione Vespro siciliano* (Conferenza al Circolo filologico di Palermo, 3 marzo 1882), in *Id.*, *Studi medievistici*, a c. di F. Giunta, Palermo, 1970, pp. 165-75 ed in particolare le pp. 166-67; ma si v. pure gli *Appunti autobiografici* (1881), ff. 20-21, cit. in I. PERI, *Michele Amari*, Napoli, 1976, pp. 67-68 n. 2; G. LA MANTIA, *I prodromi e i casi di una penetrazione quasi clandestina della Tragedia « Giovanni da Procida » di G.-B. Niccolini, in Sicilia nel 1831, e le ricerche della Polizia negli anni 1841 a 1843*, in « Archivio Storico Siciliano », 45 [1924], pp. 235-42 e 250-60 (e *passim*) e, oltre allo stesso studio del Peri, pp. 67-70 e *passim*, si v. pure O. TOMMASINI, *La vita e le opere di M. Amari*, negli *Atti dell'Accademia dei Lincei* (anno CCLXXXVI, s. IV, vol. VI, pp. 340-76), pp. 347-48.

della campagna è visto con “ distacco ”, come “ natura ” estrinseca [sentimentalmente] allo scrittore, come spettacolo naturale ecc. [...] In Italia il motivo [la pretesa] “ naturalistico ” [dell’obbiettività sperimentale degli scrittori francesi, che aveva un’origine polemica contro gli scrittori aristocratici] si innestò in una posizione ideologica preesistente, come si vede nei *Promessi Sposi* del Manzoni [appare dai P.S.], in cui esiste lo stesso “ distacco ” dagli elementi popolari, distacco appena velato da un benevolo sorriso ironico e caricaturale. [In ciò Manzoni si distingue dal Grossi che nel *Marco Visconti* non canzona i popolani e persino dal D’Azeglio delle *Memorie*, almeno per ciò che riguarda le note sulla popolazione dei castelli romani] »⁵⁶. La nota appare importante per due ragioni soprattutto. In primo luogo, perché il rilievo circa il « distacco sentimentale », lo « stesso » in Manzoni e nei naturalisti (francesi e italiani), viene inteso come propriamente pertinente alla « posizione ideologica » degli scrittori, come un problema cioè di « storia della cultura » e degli atteggiamenti ideologici degli intellettuali e non di « critica artistica in senso stretto »⁵⁷, come insomma una questione che riguarda la posizione dello scrittore appunto e non la situazione dell’autore (pur se si deve, com’è chiaro e come si è visto proprio a proposito del Manzoni, pensare questi due momenti come dialetticamente identici e opposti). In secondo luogo, ed è cosa di ancor maggiore rilevanza, perché Gramsci vi precisa i modi secondo cui si determina, nella rappresentazione artistica, il « distacco sentimentale » ideologicamente esistente fra scrittore e classi subalterne: esse cioè sono viste come « natura », non come soggetti storici dunque; che è appunto quanto si è detto a proposito del nesso, gramsciano e desanctisiano, verosimile del romanzo storico - umili - idillio.

Ancora una volta è in De Sanctis che devono cercarsi le radici delle osservazioni gramsciane: dal confronto ne emergerà meglio il significato e, quando ve ne sia, la novità.

Già nelle lezioni e nei saggi manzoniani De Sanctis aveva ripetutamente sottolineato la relazione di continuità (oltre che di innovazione) esistente fra i *Promessi Sposi* e il « realismo » riportando l’interesse per la storia proprio del primo Ottocento a « un bisogno

⁵⁶ Q. 6, 9, 688 ~ Q. 23, 56, 2249-50; fra parentesi quadra sono riportate le varianti e le aggiunte della trascrizione del Q. 23.

⁵⁷ Cfr. Q. 23, 51, 2247.

più vivo del reale » e osservando che « quello che a' tempi di Manzoni dicevasi vero positivo, naturale e storico, oggi dicesi realismo » e facendo del romanzo manzoniano una « pietra miliare della nostra nuova storia », cioè di quello « scendere lento, ma assiduo verso la terra » che è la « storia dell'ideale nel mondo moderno »⁵⁸. La tesi, peraltro già anticipata nelle lezioni zurighesi⁵⁹, torna di nuovo nello « studio » e nella conferenza zoliani in cui, mentre ribadiva le riserve su « l'ideale di convenzione, o la costruzione ideale » nel romanzo del Manzoni, De Sanctis recisamente scriveva: « Il realismo di Zola è una continuazione, un ulteriore sviluppo del passato, perciò un passo innanzi, un progresso »⁶⁰; beninteso un « progresso delle forme », non della « forma »⁶¹, qualcosa dunque che non « ha a che fare [...] con la grandezza dell'ingegno artistico » così che, per ciò appunto, Zola « non è un creatore di arte nuova [...] non è il precursore del nuovo; ma è il becchino dell'antico. Nuove sono le forme sue dell'arte attaccate al cadavere del contenuto »⁶².

Anche Zola, infatti, « figlio del secolo XIX »⁶³, « più che scienziato, [...] è metafisico, che forma lui il mondo, secondo la sua idea e forma così il mondo mentale accomodato a tutte le condizioni intellettuali e logiche ». L'aver assunto per base della sua « costruzione » la « realtà di oggi, com'è data dalla scienza e come si concepisce oggi » produce la novità delle « forme »; ma non c'è un contenuto artistico nelle sue opere, perché anch'egli è separato dalla realtà da un suo « mondo mentale »; e dunque: « Il suo difetto non è di essere troppo realista, ma è il soverchio idealismo, perché, operando con perfetta coscienza della sua idea, la sua favola non è una imitazione del processo naturale, con quelle incongruenze, varietà e deviazioni e distrazioni che offre la storia, ma una costruzione mentale o tipica »⁶⁴. Come in Manzoni, insomma, « il contenuto è nuovo [...] ma la forma è vecchia » anche in Zola⁶⁵; come Manzoni infatti,

⁵⁸ F. DE SANCTIS, *Manzoni*, cit., pp. 56-57 e 79.

⁵⁹ Cfr. *ivi*, pp. 354 e 360.

⁶⁰ F. DE SANCTIS, *Studio sopra Emilio Zola*, in *L'arte, la scienza e la vita. Nuovi saggi critici, conferenze e scritti vari*, a c. di M. T. Lanza, Torino, 1972, pp. 409-10.

⁶¹ F. DE SANCTIS, *Zola e l'« Assomoir »*, in *L'arte, la scienza...*, p. 439.

⁶² *Ivi*, p. 452.

⁶³ *Ivi*, p. 441.

⁶⁴ F. DE SANCTIS, *Studio sopra E. Zola*, in *L'arte, la scienza...*, p. 421.

⁶⁵ Cfr. F. DE SANCTIS, *Manzoni*, cit., p. 75 e *L'arte, la scienza...*, pp. 443-44.

anche Zola « vede il reale a traverso la scienza, e studia società e individui per trovarvi una prova di fatto de' suoi dati psicologici e anatomici »⁶⁶. A intendere la nota gramsciana, più che le osservazioni del De Sanctis sulle « nuove [...] forme » dello Zola sono importanti, com'è naturale, quelle circa il contenuto dell'ideologia scientifica di lui. Scrive il critico, immediatamente di seguito al rilievo sul « soverchio idealismo » zoliano: « Il fine mentale o tipico che penetra in tutta la favola è l'animalità »⁶⁷: si tratta d'una « reazione », naturalmente; legittima magari e tuttavia d'una « reazione di dispetto » che dunque “ esagera ”⁶⁸. Zola è « un sintomo » insomma della « influenza » del « darwinismo nell'arte », della tendenza cioè per cui accade che « nell'uomo si guardi troppo l'animale », così che esso sia « rappresentato principalmente nella sua animalità »⁶⁹. Si tratta di rilievi molto pesanti, ovviamente; e tuttavia sarebbe se non sbagliato quanto meno semplicistico leggersi le riserve dell'idealista nei confronti del materialismo zoliano (basterebbe pensare alle prime pagine della stessa conferenza sul darwinismo). In realtà si tratta di ben altro e precisamente, oltre alla radicale critica all'opera zoliana per la assenza in essa d'un contenuto artistico autonomamente elaborato (e, dunque, d'una forma veramente nuova), delle implicazioni di ordine ideologico e anche, di conseguenza, estetico, che il darwinismo sociale, come poi fu chiamato, portava in sé: di qui la protesta, che solo il cinismo (magari gabellato per weberiano “ disincanto ”) dell'« uomo del Guicciardini » definita moralistica, del De Sanctis: « Il fine della vita umana si cerca nel fine della vita animale, conservare e godere la vita. E come mezzo a raggiungere quel fine è la forza nella lotta per l'esistenza; il diritto della forza è consacrato come mezzo legittimo, e la guerra e la conquista e la schiavitù e l'oppressione delle razze inferiori sono considerate come frutto di leggi naturali, e non generano più nel cuore degli uomini avversione e protesta. E perché la vita è conseguenza fatale dell'organismo, non c'è libertà, non c'è imputabilità: tutti siamo uguali innanzi alla natura: non c'è lode e non c'è biasimo. Dottrine simili io le ho viste sempre affacciarsi nei tempi della decadenza, quando per-

⁶⁶ Cfr. F. DE SANCTIS, *Manzoni*, cit., p. 163 e *L'arte, la scienza...*, p. 416.

⁶⁷ Ivi, p. 421.

⁶⁸ F. DE SANCTIS, *Zola e l'« Assomoir »*, in *L'arte, la scienza...*, p. 444.

⁶⁹ F. DE SANCTIS, *Il darwinismo nell'arte*, in *L'arte, la scienza...*, pp. 452 e 468.

duti tutti i più cari ideali, non rimane nell'uomo che l'animale. Non senza inquietudine sento oggi ripetere: il fine della vita è godere la vita »⁷⁰.

Ma come lo pseudostoricismo relativista e la *Realpolitik* suscitano l'indignazione dell'uomo « del Quarantotto »⁷¹, analogamente l'« animalismo » dei nuovi realisti non poteva finire di convincere, nonostante tutto, il critico che da Hegel (e da Aristotele) aveva imparato essere la letteratura mimesi di « uomini in azione ». Rappresentare l'uomo « principalmente nella sua animalità » significa precludersi la rappresentazione di esso come soggetto d'azione: « il sentimento diviene sensazione, la volontà diviene appetito, l'intelligenza un istinto »⁷²; per questo motivo appunto « il suo [di Zola, sc.] mondo animale è ottuso »⁷³. Negando l'uomo come soggetto del processo storico, di quel processo in cui si produce « nell'animale l'uomo » e dunque « l'appetito si purifica e diviene sentimento, le sensazioni si trasformano in immagini, gl'istinti si alzano a idee »⁷⁴, anche si nega il carattere realistico della mimesi artistica. Sono qui precisamente le ragioni di quella concezione del « popolo [...] come natura estrinseca sentimentalmente allo scrittore » che Gramsci ritrovava nella ideologia dei naturalisti, francesi e italiani. L'immediato risolversi della ideologia, di cui fin qui s'è trattato, nelle « forme » non è tuttavia se non la conseguenza inevitabile di quell'assenza di contenuto (e dunque di « forma ») che De Sanctis rilevava nell'opera dello Zola. Ma il desanctisiano Gramsci sa bene che altro è l'oggetto del contenuto, quando non addirittura la materia di un'opera, e altro il contenuto nella cui costituzione funzione preminente deve attribuirsi alla situazione dell'autore: « [...] per "contenuto" non basta intendere la scelta di un dato ambiente: ciò che è essenziale per il contenuto è l'atteggiamento dello scrittore e di una generazione verso questo ambiente. L'atteggiamento solo determina il mondo culturale di una generazione e di un'epoca e quindi il suo stile »⁷⁵. Mentre dunque, nella nota di cui si è parlato

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ Cfr. *ivi*, p. 461.

⁷² *Ivi*, p. 468.

⁷³ F. DE SANCTIS, *Zola e l'« Assomoir »*, in *L'arte, la scienza...*, p. 452.

⁷⁴ F. DE SANCTIS, *Studio sopra E. Zola*, in *L'arte, la scienza...*, p. 411.

⁷⁵ A. GRAMSCI, *Q.* 8, 9, 943; cfr., fra i tanti luoghi che potrebbero ricordarsi, F. DE SANCTIS, *La prima canzone di Giacomo Leopardi* (che è bensì un saggio del

prima, egli poteva affermare l'analogia delle posizioni ideologiche esistente fra naturalisti francesi, Manzoni e naturalisti italiani, adesso Gramsci può, senza affatto contraddirsi, nettamente distinguere fra Manzoni e Verga: non si tratta più, qui, della posizione dello scrittore, ma della sua situazione come autore, di un momento, « essenziale », del contenuto dell'opera: « Anche nel Manzoni e nel Verga, non i "personaggi popolareschi" sono determinanti, ma l'atteggiamento dei due scrittori verso di essi e questo atteggiamento è antitetico nei due: nel Manzoni è un paternalismo cattolico, una *ironia* sottintesa, indizio di assenza di profondo istintivo amore verso quei personaggi, è un atteggiamento dettato da un esteriore sentimento di astratto dovere dettato dalla morale cattolica, corretto appunto e vivificato dall'ironia diffusa. Nel Verga è un atteggiamento di freddezza impassibilità scientifica e fotografica, dettato dai canoni del verismo applicato più razionalmente che dallo Zola »⁷⁶.

L'inequivoca opposizione proposta da Gramsci abbisogna di più di un chiarimento; non è sufficiente infatti a intenderla, anche se è indispensabile, distinguere tra posizione e situazione: anche perché, in primo luogo, ciò di cui qui si parla sono, certo, le opere di Manzoni e di Verga, ma in quanto momenti della storia e precisamente della storia *letteraria* (e, quindi, solo mediamente della « storia della cultura »). È la storia degli « atteggiamenti », della situazione degli autori cioè, che infatti, mentre media la relazione alla « storia della cultura » e dunque, in ultima analisi, alla storia *tout court*, fonda la storia propriamente letteraria come storia della forma delle opere (e non come storia delle forme degli scrittori). Di qui appunto il riferimento gramsciano ai « canoni del verismo applicato più razionalmente [dal Verga, *sc.*] che dallo Zola ». Ma: che cosa significa « più razionalmente »? E ancora: che cosa intende esattamente Gramsci per « verismo »?

La risposta a quest'ultima domanda deve tener conto di due

1869 e dunque di qualche anno anteriore agli scritti su Manzoni e a quelli su Zola, ma che qui si preferisce citare perché raccolto, nel '72, nei *Nuovi saggi critici* e perciò disponibile in carcere da Gramsci: si v. nell'apparato all'ed. cit. dei *Quaderni*, p. 3048): « [...] la vita non è già ne' materiali, ma nella forma che li compenetra e li fa un solo essere. E la forma è generata da un certo modo di pensare e di credere e di sentire, il cui insieme dicesi spirito, e che è la personalità *incomunicabile* di un individuo, di un'epoca, di un popolo », in F. DE SANCTIS, *Leopardi*, a c. di C. Muscetta e A. Perna, Torino, 1983, p. 497.

⁷⁶ Q. 8, 9, 943 (cors. dell'a.).

note dei *Quaderni* che si sono già citate: la prima è quella sul Perri, là dove si legge che « il verismo stesso del secolo XIX è stato in fondo una continuazione del vecchio romanzo storico nell'ambiente dello storicismo moderno »⁷⁷, l'altra è quella in cui Gramsci rintraccia nelle « pretese di obbiettività scientifica e sperimentale » del naturalismo francese il germe della « posizione ideologica che ebbe poi grande sviluppo sul naturalismo o realismo provinciale italiano e specialmente nel Verga »⁷⁸.

È evidente che, a prescindere dall'oscillazione terminologica fra naturalismo, realismo provinciale e verismo (la quale non è pure priva di significato ove si tengano presenti le osservazioni desanctisiane sul rapporto tra « vero » e « reale », oltre che le discussioni, in Italia, degli anni Settanta), la differenziazione gramsciana è qui interamente fondata sulla opposizione fra « storicismo moderno » e « pretese di obbiettività scientifica e sperimentale »; come è anche evidente che questa coppia oppositiva precisamente corrisponde a quella fra « natura » e storia di cui prima si disse. E tuttavia in ciò appunto emerge una non trascurabile differenza tra naturalismo e verismo: nella misura in cui l'analogia « ideologica » fra i due non esclude la profonda differenza nella concreta « applicazione » dei « canoni », cioè nel metodo di formazione quale è possibile criticamente rilevarlo nella forma artistica delle opere, non si può non chiedersi donde, storicamente, nasca questa differenza, la quale sola può consentire di spiegare la prima. Ebbene, su questo nodo di problemi le risposte gramsciane sono, ancora una volta, risposte di tipo desanctisiano. Che nei *Quaderni* infatti si parli di « pretese di obbiettività scientifica e sperimentale » altro non significa se non appunto questo: che anche per Gramsci, come per De Sanctis, l'« obbiettività » rimane in Zola un traguardo non raggiunto, una presunzione che lo scientismo positivistico fonda bensì e conforta ma, insieme, preclude in quanto sia stato assunto dallo scrittore come un « dato » indiscusso e indiscutibile il quale, lungi dal costituire uno stimolo a quella indagine specificamente artistica della realtà che, sola, fonderebbe l'« obbiettività » dell'opera costituendone l'« oggetto » estetico proprio, vale a dire il contenuto, si interpone fra

⁷⁷ Q. 23, 9, 2201.

⁷⁸ Q. 23, 56, 2249-50.

lo scrittore e la realtà medesima e dunque, se pure consente un rinnovamento dei modi e della materia della rappresentazione, rende impossibile la nascita d'una forma pienamente realistica:

« Più che scienziato, Zola è metafisico, che forma lui il mondo, secondo la sua idea, e forma così il mondo mentale accomodato a tutte le condizioni intellettuali e logiche. Non solo in lui non fa difetto questa facoltà metafisica o ideale; anzi vi è con qualche esagerazione, sì che escano costruzioni artificiali e a tesi.

Ciascuna favola poetica è una costruzione, che ha per base la realtà contemporanea, cioè a dire la realtà come è concepita in quel dato tempo. L'originalità di Zola è appunto questo, che la sua costruzione ha per base la realtà di oggi, com'è data dalla scienza e come si concepisce oggi. Onde nasce una grande varietà di forme e di colori nuovi, che ringiovaniscono il repertorio poetico. Il suo difetto non è di essere troppo realista, ma è il soverchio idealismo, perché, operando con perfetta coscienza della sua idea, la sua favola non è una imitazione del processo naturale, con quelle inconseguenze, varietà e deviazioni e distrazioni, che offre la storia, ma è una costruzione mentale o tipica »⁷⁹.

E per converso: precisamente l'adesione da parte del verismo, cioè — in ultima istanza — da parte del Verga, a una interpretazione "storicistica" di quelle stesse esigenze di « obbiettività scientifica e sperimentale » che si esprimevano nel naturalismo, è alla radice dell'ulteriore avanzamento che esso verismo significa nel processo di conquista del reale come oggetto della rappresentazione letteraria, fatto cominciare in Italia, desanctisianamente, con il romanzo storico manzoniano. Insomma: in tanto il verismo "continua" il romanzo storico in quanto ne sviluppa le istanze realistiche nel senso d'un rinnovato « storicismo » nel cui ambito appunto l'obbiettività reclamata dai naturalisti viene raggiunta « più razionalmente », cioè secondo un metodo di formazione artisticamente più adeguato.

Lo storicismo dunque, anzi lo « storicismo moderno », costituisce nell'analisi di Gramsci la categoria in cui si annoda la dialettica di continuità e innovazione che connette e insieme distingue il verismo, il romanzo storico e il naturalismo. Bisognerà perciò chiedersi, a questo punto, che cosa esattamente egli intenda per « sto-

⁷⁹ F. DE SANCTIS, *Studio sopra E. Zola*, in *L'arte, la scienza...*, p. 421.

ricismo moderno »; non dimenticando tuttavia che ciò di cui si parla ormai non è tanto la « posizione ideologica » degli scrittori, bensì la situazione dell'autore in quanto si determini come metodo della formazione artistica, il suo « atteggiamento » insomma come momento costitutivo del contenuto proprio dell'opera.

Com'è noto, Gramsci pone nel periodo della Restaurazione « la elaborazione di tutte le dottrine storicistiche moderne, compresa la filosofia della praxis »; caratteristica comune dello storicismo è, per lui, la critica dell'astrattismo utopistico delle ideologie settecentesche, cui si oppone anche la filosofia della praxis, sebbene da un punto di vista proprio. Mentre, infatti, questa può « apprezzare il valore storico reale e non astratto che il giacobinismo aveva avuto » pur opponendosi alle « concezioni settecentesche-popolari come filosofia di massa, in tutte le loro forme », i conservatori invece piegavano in senso ideologicamente moderato e spiritualistico il significato immanentistico e per ciò appunto storicistico della polemica antisettecentesca⁸⁰. Di qui lo stravolgimento antirivoluzionario della oggettiva dialettica del processo storico e la concezione “ riformistica ” del « progresso »: « In realtà, se è vero che il progresso è dialettica di conservazione e innovazione e l'innovazione conserva il passato superandolo, è anche vero che il passato è cosa complessa, un complesso di vivo e di morto, in cui la scelta non può essere fatta arbitrariamente, a priori, da un individuo o da una corrente politica. Se la scelta è stata fatta in tal modo (sulla carta) non può trattarsi di storicismo ma di un atto di volontà arbitrario, del manifestarsi di una tendenza pratico-politica, unilaterale, che non può dare fondamento a una scienza, ma solo a una ideologia politica immediata »⁸¹. Naturalmente non è affatto casuale, ma anzi del tutto ovvio, che queste considerazioni gramsciane perfettamente convergano con quanto De Sanctis aveva osservato circa il cattolicesimo manzoniano come « ideale di ritorno » e, per ciò, « storico e nazionale » di contro agli « ideali nuovi » che « non avendo loro fondamento nella tradizione, rimangono nella regione delle idee »⁸², e, d'altra parte, sul romanzo come « lavoro meditato nel silenzio del gabinetto, dove non troviamo

⁸⁰ Q. 16, 9, 1863-64.

⁸¹ Q. 10, 41, 1325.

⁸² F. DE SANCTIS, *Manzoni*, cit., pp. 63-64.

la nostra vita, tutto ciò che ci agitava in quei tempi »⁸³ e, insieme, precisamente in quel che riguarda il « contenuto » dell'ideale, come « mondo poetico a tendenza e a propaganda, in servizio d'idee morali e religiose »⁸⁴. Neppure è casuale, del resto, che alle osservazioni di Gramsci sullo storicismo della Restaurazione come ideologia della « rivoluzione passiva », nella quale si « esprimono il fatto storico dell'assenza di una iniziativa popolare unitaria nello svolgimento della storia italiana e l'altro fatto che lo svolgimento si è verificato come reazione delle classi dominanti al sovversismo sporadico, elementare, disorganico delle masse popolari con “ restaurazioni ” che hanno accolto una qualche parte delle esigenze dal basso, quindi “ restaurazioni progressive ” o “ rivoluzioni-restaurazioni ” o anche “ rivoluzioni passive ” » e sugli storicisti conservatori i quali « in realtà erano figli vergognosi dei giacobini, pur maledicendone gli eccessi mentre ne amministravano con cura l'eredità »⁸⁵; non è casuale, dunque, che a queste note corrispondano le celebri pagine iniziali del primo saggio de-sanctisiano sul Manzoni o anche le innumerevoli osservazioni che in tal senso è facile rintracciare negli altri saggi e nelle lezioni manzoniani sul nesso appunto restaurazione-rivoluzione nei processi storici e nelle idee di quell'età.

Su questo nesso, come si vide, De Sanctis fondava la sua valutazione del valore (e dei limiti) del romanzo storico come forma che apriva la via alla conquista del reale storico da parte della letteratura italiana moderna (che proprio per ciò il critico faceva cominciare appunto dai *Promessi sposi*). Il diverso atteggiamento del verismo e del Verga ha origine da un diverso storicismo, più « moderno » di quello della Restaurazione, donde nasceva il romanzo storico manzoniano, nella misura in cui ne rifiuta lo spiritualismo e, non lasciandosi piegare a funzione ideologica del moderatismo⁸⁶, conserva e svolge quello che è, per Gramsci, il nucleo teoretico essenziale di ogni « “ vero ” storicismo »: l'immanentismo⁸⁷ come sintesi dialettica dei « due momenti della vita del pensiero, materialismo e spirituali-

⁸³ Ivi, p. 348.

⁸⁴ Ivi, p. 75.

⁸⁵ Q., pp. 1324-25 e 1864.

⁸⁶ Cfr. Q. 10, 9, 1208, sulla parabola del concetto di rivoluzione passiva da Cuoco a Croce.

⁸⁷ Cfr. Q. 10, 9, 1247 e Q. 11, 51, 1477.

smo »⁸⁸. Che una tale sintesi, hegeliana prima e poi marxiana (non — o comunque non sempre — marxista)⁸⁹, Gramsci ritrovasse nel *De Sanctis* e, in particolare, nell'ultimo *De Sanctis*, era prevedibile. Non solo naturalmente per ragioni specificamente attinenti alla sua figura di critico letterario militante⁹⁰ e per quel che nell'idea gramsciana di critica ciò implicava in ordine alla relazione fra critica artistica e critica politica e al rifiuto della letteratura di tendenza⁹¹, e nemmeno — ma è già, questo, un aspetto dell'opera desanctisiana ben più propriamente significativo per quel che ci riguarda — per essere stato il critico un « partigiano deciso della rivoluzione nazionale »⁹² dalla quale gli viene un pathos che lo fa apparire progressista in confronto ai suoi epigoni novecenteschi⁹³ o perché la tradizione intellettuale meridionale culmini in lui ad un livello di « sviluppo teorico-pratico » rispetto al quale Croce (e Gentile) costituisce un « arretramento »⁹⁴. Quel che precisamente, nello storicismo del *De Sanctis*, induceva alla adesione gramsciana, oltre che il suo carattere « nazionale », cioè « contemporaneo a un livello mondiale (o europeo) determinato di cultura »⁹⁵, e l'« unità di teoria e pratica » da esso consapevolmente proposta⁹⁶, era soprattutto il carattere « nazionale-popolare » del suo impegno, politico e letterario, nella « rivoluzione nazionale »⁹⁷.

Di qui infatti come veniva l'opposizione del *De Sanctis* al « breccianesimo » (dove evidentemente appare come non possa affatto considerarsi casuale la derivazione desanctisiana di questa fondamentale categoria di quella “ *Ideologia italiana* ” disseminata dei *Quaderni*)⁹⁸, anche veniva, per coerente svolgimento, l'“ ultimo *De Sanctis* ”, quello del passaggio alla “ *Sinistra* ”, della prolusione *La scienza e la vita*, dei saggi sul naturalismo⁹⁹.

Nel saggio sull'*Ebreo di Verona* appunto, Gramsci trovava infatti « beffeggiato » proprio quello stravolgimento moderato, e spi-

⁸⁸ Q. 16, 9, 1861.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ Cfr. Q. 4, 5, 426 ~ Q. 23, 3, 2188-89 e Q. 14, 7, 1660.

⁹¹ Cfr. Q. 15, 38, 1793-94 e 1, 96, 93 ~ Q. 23, 20, 2209.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ Q. 6, 86, 761 e Q. 6, 44, 720.

⁹⁴ Q. 10, 38, 1288.

⁹⁵ Q. 14, 7, 1660.

⁹⁶ Q. 7, 31, 880 e Q. 6, 86, 761.

⁹⁷ Q. 9, 42, 1121-22 ~ Q. 23, 8, 2197-98.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ Q. 11, 49, 1473 e Q. 17, 38, 1941 ~ Q. 23, 1, 2185-86.

ritualistico, del significato immanentistico della polemica antisettecentesca tipico di molti « storicismi » della Restaurazione e che induceva alla mistificazione soggettivistica e tendenziosamente conservatrice della dialettica storica di continuità e innovazione¹⁰⁰. E comunque soprattutto nell' « ultimo De Sanctis » degli « articoli sul verismo », come con significativa imprecisione li chiama¹⁰¹, Gramsci poté apprezzare le fondamentali articolazioni teoriche e il pathos « nazionale-popolare » di quello « storicismo moderno » donde traeva origine la situazione e il metodo artistico del verismo (l'« atteggiamento » del Verga).

Gramsci legge la dialettica di ideale e reale, cioè il momento categoriale che sta al « fondamento » (Hegel) dell'intera teoria (desanctisiana, ma non solo desanctisiana) del realismo, non tanto come forma logica del processo di generalizzazione costitutivo dell'arte come mimesis del reale (come anche accade, hegelianamente e aristotelicamente, in De Sanctis) ma, in primo luogo, come generalizzazione, nelle categorie d'una logica dialettica di tipo immanentistico, della oggettiva, storica, contraddizione di innovazione e conservazione (che è in De Sanctis, *solo* l'altra delle due valenze di quella sua coppia¹⁰²). Nella misura in cui dunque la letteratura dei « realisti più realisti della realtà » e il romanzo stesso di Zola (che pure è detto « l'artista di questa scuola ») nei saggi desanctisiani sono visti come una « reazione » la quale, « come avviene ad ogni novatore », non riesce ad evitare « una certa esagerazione e un certo artificio di costruzione »; in tanto, appunto, egli può individuare nelle pagine di quei saggi, tra le righe d'una valutazione che non può non apparirgli tauto più congrua quanto più essa coniuga al positivo atteggiamento dal punto di vista della « storia della cultura » le riserve di ordine estetico, la lucida determinazione di un' « idea di realismo » nella quale la logica dell'immanenza del moderno storicismo si salda con l'ethos « nazionale-popolare ».

Di là infatti dal recupero, solo tendenzialmente realistico, della separatezza, che la loro stessa « relazione » (cfr. Hegel) ribadiva, tra

¹⁰⁰ Q. 8, 210, 1068 e Q. 10, 41, 1324-27.

¹⁰¹ Q. 11, 49, 1473.

¹⁰² F. DE SANCTIS, *Zola e l'« Assomoir »*, in *L'arte, la scienza...*, p. 444: « È reazione, la quale, come la rivoluzione, contiene la verità, perché reazione e rivoluzione vogliono dire esagerazione del vero; e appunto perché ci è esagerazione, il vero c'è. La reazione corrisponde a qualcosa di vero che ci è nello spirito contemporaneo ».

ideale e reale, di là da quel recupero appunto che le categorie di limite e di misura servivano a registrare in Manzoni e ancora in Zola ¹⁰³ — è pur significativo per quest'aspetto che come la loro posizione rispetto alla condizione della realtà culturale (e letteraria) coeva sia determinata dal De Sanctis mediante il nesso « reazione » - « esagerazione » e « artista » - « poeta » ¹⁰⁴ così anche in ambedue siano apprezzate dal critico le doti di rappresentazione analitica (c'è in Manzoni « una potentissima forza di analisi » e Zola è « potentissimo nelle analisi » ¹⁰⁵) e plastica ¹⁰⁶; « obbiettiva » insomma e « impersonale » ¹⁰⁷, pur nella precisa consapevolezza del diverso valore della loro opera ¹⁰⁸ —, De Sanctis intravedeva un'arte che andasse oltre, « superasse » l'« esagerazione » della reazione antiidealistica, dell'« animalismo » ¹⁰⁹ e fosse adeguata espressione di quello « stato superiore di coltura » donde solo nasce il realismo « gloria della società moderna » ¹¹⁰. Precisamente nel superamento dell'antitesi fra ideale e reale si costituisce il realismo come arte propria della « società moderna ». Quali e quante siano, anche qui, le implicazioni storicistiche ed hegeliane (del Hegel immanentista, beninteso, che opera la sintesi di materialismo e spiritualismo, cui Gramsci si riferiva nei *Quaderni*) non è ora il caso di ricordare; basterà solo osservare che come per le categorie di ideale e reale e di limite e misura, anche per quelle di cosa e realtà, la fonte teorica fondamentale è la grande *Logica* che De Sanctis aveva tradotto e riassunto in quadri sinottici nei mesi di prigionia a Castel dell'Ovo.

Precisamente la natura propria della sfera estetica importa che l'analisi desactisiana della letteratura moderna, cioè dell'epoca della duplicazione « riflessiva » del reale ¹¹¹, utilizzi, a partire da quella

¹⁰³ Cfr. rispettivamente F. DE SANCTIS, *Manzoni*, cit., pp. 78, 80, 87, 255, 287, 290, 354 e Id., *Studio sopra E. Zola*, in *L'arte, la scienza...*, pp. 413-14 e 416.

¹⁰⁴ Cfr., per es., F. DE SANCTIS, *Manzoni*, cit., pp. 56-57 e Id., *Studio sopra E. Zola*, in *L'arte, la scienza...*, pp. 408-9.

¹⁰⁵ Rispettivamente F. DE SANCTIS, *Manzoni*, cit., pp. 88 e Id., *Studio sopra E. Zola*, in *L'arte, la scienza...*, p. 417.

¹⁰⁶ Cfr. F. DE SANCTIS, *Manzoni*, cit., pp. 285, 290 e 294, e Id., *Il darwinismo nell'arte*, in *L'arte, la scienza...*, p. 465.

¹⁰⁷ Cfr. F. DE SANCTIS, *Manzoni*, cit., pp. 78, 287, e 296 e *Il darwinismo nell'arte*, in *L'arte, la scienza...*, pp. 465-66.

¹⁰⁸ Cfr. F. DE SANCTIS, *Zola e l'« Assomoir »*, in *L'arte, la scienza...*, p. 452.

¹⁰⁹ Cfr. F. DE SANCTIS, *Il darwinismo nell'arte*, in *L'arte, la scienza...*, pp. 468-69.

¹¹⁰ F. DE SANCTIS, *Studio sopra E. Zola*, in *L'arte, la scienza...*, p. 412.

¹¹¹ F. DE SANCTIS, *Manzoni*, cit., p. 288.

di misura (*Maß*), le categorie, “ precedenti ”, della logica dell’essere (immediato): la opposizione, propria della riflessione, di apparenza ed essenza, si mostra, nella sfera dell’immediatezza estetica¹¹², come contraddizione fra reale e ideale, mediata e « tolta » da quella misura appunto che, come è noto, è categoria estetica oltre che logica. Come infatti nella « idealità » (*Idealität*), che è « l’infinità » del « finito », è « tolta » l’opposizione di ideale (*ideell*) e reale (*Realität*)¹¹³, allo stesso modo nel « vero » o « reale artistico » come contenuto della mimesi estetica¹¹⁴ è “ superata ” l’opposizione (logica e storica) di ideale (*Ideal*) e reale (positivo: storico e naturale; (*Realität* insomma). Nella misura in cui il “ luogo ” logico-storico del « vero » (e della « idealità ») coincide con quello della hegeliana « realtà in atto » (della *Wirklichkeit* dunque, non della *Realität*)¹¹⁵ esso, mentre ribadisce il nesso, fondamentale per ogni teoria del realismo, contenuto artistico-realtà (*Wirklichkeit*), insieme, nettamente distinguendo esso contenuto dalla *Realität*, esclude ogni necessità di naturalismo iconico nella rappresentazione (il positivo storico o naturale)¹¹⁶. In conseguenza di ciò appunto, De Sanctis può, da una parte recuperare il significato storico (e, in ultima analisi anche, il senso logico) del nesso, che non è solo quindi etimologico e semantico, di *ideell* e *Ideal*, ma anche può, dall’altra, connettendo la categoria di ideale (*Ideal*) a quella di « vita »¹¹⁷, superare il concetto neoclassico-hegeliano di « arte bella » donde quella derivava e dunque fondare storicisticamente il valore estetico del realismo come forma propria dell’arte moderna¹¹⁸.

Naturalmente la filosofia (storicistica) della storia che sta alla radice del primo dei due movimenti teorici ora indicati è ancora una volta di tipo hegeliano-vichiano: di qui non solo la distinzione-opposizione fra « ideale immediato »¹¹⁹ e ideale « riflesso », l’uno proprio delle

¹¹² Ivi, p. 285.

¹¹³ Cfr. F. DE SANCTIS, *La « Logica » di Hegel (Dottrina dell’essere e dell’essenza) riassunta in quadri sinottici*, in Id., *La crisi del romanticismo. Scritti del carcere e primi saggi critici*, a c. di G. Nicastro e M. T. Lanza, Torino, 1972, p. 131 e G. W. F. Hegel, *Scienza della logica*, tr. it. di A. Moni (rev. di C. Cesa), Bari, 1981, vol. I, pp. 153-54; e F. DE SANCTIS, *Manzoni*, cit., p. 360.

¹¹⁴ Ivi, p. 43.

¹¹⁵ Ivi, p. 225.

¹¹⁶ Ivi, pp. 45 e 56.

¹¹⁷ Cfr. ivi, p. 249.

¹¹⁸ Cfr. ivi, p. 90.

¹¹⁹ Ivi, p. 128.

« epoche mitologiche » l'altro delle « epoche critiche »¹²⁰ e l'ulteriore distinzione all'interno di questo fra quello astrattamente intellettualistico e quello « di ritorno »¹²¹, ma anche, e precisamente sulla base di essa, una “ rilettura ” della storia della letteratura moderna che, mentre conserva assolutamente intatta la potenza critico-dialettica della opposizione storicistica fra « antichi » e « moderni » rifiutandone il ribaltamento, in ultima analisi apologetico, operato dai romantici (il salto da Schiller, o da Leopardi, a F. Schlegel insomma), anche riesce ad evitarne la conclusione, sistematica e metafisica (e metafisica perché sistematica), nella hegeliana « morte dell'arte » e a risolvere, dunque, la filosofia della storia della poesia nella storia della letteratura (che è il senso critico-storico della conquista estetica del realismo; in De Sanctis, ma non solo in lui, dal momento che è proprio a partire da una seria considerazione del problema della morte dell'arte che solo è stato possibile, appunto nella estetica del realismo — tra Hegel e Marx insomma e tra Balzac e Tolstoj e Verga —, “ superarlo ”).

Com'è noto il nesso ideale-vita è già nella *Logica* hegeliana¹²²; De Sanctis, tuttavia, da una parte piega nel senso di un immanentismo più naturalisticamente connotato¹²³ la categoria hegeliana di vita, dall'altra — e, com'è facile intendere, proprio per ciò — ne fa un uso più specificamente estetico (la « forma vivente »). Il fatto è che mentre in Hegel il nesso ideale-vita è mediato dalla categoria di bellezza¹²⁴, in De Sanctis esso è mediato dalla categoria di forma¹²⁵, di cui la prima costituisce “ solo ” un momento logico-storico¹²⁶: è qui

¹²⁰ Ivi. p. 360.

¹²¹ Ivi, pp. 63-65, 77-78.

¹²² G. W. F. HEGEL, *Scienza della logica*, cit., vol. II, pp. 865-66.

¹²³ Cfr. F. DE SANCTIS, *Manzoni...*, cit., p. 362 e, ancor più, Id., *Zola e l'« Asso-moir »*, in *L'arte, la scienza...*, pp. 445-46.

¹²⁴ Cfr. G. W. F. HEGEL, *Scienza della logica*, cit., vol. II, pp. 865-66.

¹²⁵ Si v. per es. F. DE SANCTIS, *Manzoni*, cit., p. 190: « Sapete che gli estetici dicono che l'arte è la manifestazione del bello. E questo nemmeno c'importa; ciò che il cervello produce può essere bello come un angelo, e può essere Satana; può essere ciò che di più brutto può concepire l'immaginazione. Ma non avete voi il diritto di dire al poeta: — Producetemi il bello e non il brutto. — Dovete invece dirgli: — Producetelo! — Dovete domandare se la forma è chiara, coerente, vivente; e allora avete il diritto di rimproverare il poeta, quando vi trovate innanzi l'informe, il deforme, il deforme ».

¹²⁶ Cfr. ivi, p. 79: « [...] L'ideale non è l'uno e lo stesso nella infinita varietà della natura e della storia, ciò che fu detto l'uno nel vario, ma è il proprio e l'incomunicabile, l'individuo e il vivente, di là dal quale non sono che astrazioni. Ciascuna cosa che vive, ha un ideale suo, il “ caratteristico ”, che la fa essere sé e non altro; ciò che si dice “ individuo ”. Non si vive che come individuo. E meno la vita è

precisamente, nell'aver "tolto" in una categoria che è, insieme, storica e valutativa una categoria puramente valutativa, che si fonda la logica dell'estetica realistica (anche) del De Sanctis e il passaggio dalla (filosofia della storia della) poesia alla (storia della) letteratura.

La forma infatti altro non è se non l'oggetto del contenuto situato (« la cosa come è uscita dal cervello »)¹²⁷; appunto dalla situazione esso prende vita¹²⁸: quel che ne risulta è la « concezione » (che ha dunque « i segni della cosa e del cervello »; cioè dell'« oggetto » e della « fantasia »¹²⁹), o meglio: la concezione che l'artista ha saputo « realizzare », facendola « entrare nel regno della vita »¹³⁰. È posto in tal modo un primo nesso tra vita e forma: « il lavoro dell'arte è come quello della natura »; le « forze produttive » che operano « latenti » nella natura come nell'« artista » danno luogo a una « produzione » che è forma, perché vita formata, nella natura, come è forma, perché formazione vivente, nell'arte¹³¹. L'analogia, come tale, è tutt'altro che nuova e tuttavia non di mera analogia qui si tratta. Non solo perché nella "latenza" delle « forze produttive » su cui tanto insiste il De Sanctis è da leggere, oltre che una forte esigenza di « obbiettività » (che andando oltre l'« ironia » per es. manzoniana prelude alla verghiana "impersonalità" della premessa all'*Amante di Gramigna*, dove — *et pour cause* — torna la medesima analogia), anche (e, per certi versi, soprattutto) la necessità, teorica e di "poetica" anch'essa, di nettamente distinguere il momento della soggettività costitutivo del contenuto (la « situazione del poeta ») dalla immediatezza particolare dello scrittore (si ricordi che proprio nel capitolo sul-

svilupata, minore è la forza caratteristica o individuale, più rassomiglia a genere e tipo; e più la vita è ricca e varia, più vi è scolpita la sua individualità, più il suo ideale vi s'incorpora e vi si distingue. Ma se ciascun individuo ha un ideale suo, segue che ci ha di ogni sorta ideali, belli e brutti, buoni e cattivi...».

¹²⁷ Ivi, pp. 189-90; ma si v. pure le pp. 70, 104 e 324.

¹²⁸ Ivi, pp. 56, 70 e 189.

¹²⁹ Ivi, rispettivamente le pp. 189 e 360.

¹³⁰ Ivi, p. 274; cfr. pure a p. 189: « Dunque il cervello riproduce la cosa che ha fatto impressione. Come la riproduce? È proprio quel *di fuori* in tutta la sua integrità? No, è una terza cosa come avviene nella generazione fisica: una nuova cosa la quale ha i segni di quel di fuori impressi sul viso, con l'aggiunta delle impressioni che esso ha prodotto sul cervello; vale a dire la cosa veduta con le impressioni che ha fatto su voi. Nella realtà artistica sono due elementi: l'esterno naturale, il bello naturale, e poi l'azione del cervello sulla vostra visione. Perciò la concezione ha i segni della madre e del padre, della cosa e del cervello »: dove anche è chiara la matrice della metafora della « concezione ».

¹³¹ Ivi, pp. 323-24.

la « Vita » Hegel pone la distinzione fra universale, particolare e individuale). Ma anche, ed è quel che più importa, perché a fondare il nesso vita-forma (e quello ideale-vita¹³²) De Sanctis introduce la categoria di individuo.

Già Hegel nella *Logica* aveva scritto: « [...] l'idea è primariamente la vita [...] Questa idea, a cagione della sua immediatezza, ha per forma della sua esistenza l'individualità »¹³³; in De Sanctis, analogamente, in quanto l'ideale sia « modello non mentale, ma vivente », esso anche sarà « l'individuo così com'è », « vero » o « reale » (*wirklich*, non *real!*), forma dell'esistenza della generalizzazione estetica perché prodotto dalle « forze che mettono in moto natura e storia e producono l'individualità, cioè la vita »: non « tipo » dunque, non « l'uno e lo stesso nell'infinita varietà della natura e della storia », ma « il proprio e l'incomunicabile, l'individuo o il vivente »¹³⁴ e insieme, per ciò appunto, « tipico », « figura sociale » che non « rappresenti solo se stesso »¹³⁵. Precisamente nella descrizione hegeliana delle determinazioni dell'opposizione, nell'individuo vivente, fra concetto e oggettività immediata, De Sanctis trova la fondazione logico-estetica del suo “ moderno ” realismo, né “ naturalistico ” né “ idealistico ”: « Poiché al vivente il concetto è immanente, la finalità sua dev'essere intesa come interna; il concetto è nel vivente come concetto determinato, distinto dalla sua exteriorità e tale che nel suo distinguere la penetra e resta identico con sé »; e: « il prodotto, in quanto il concetto ne è l'essenza, è esso stesso il produttore, in modo cioè ch'esso è un prodotto solo come l'esteriorità ponentesi anch'essa come negativa, ossia come il processo del produrre »; e infine, poiché « la negativa unità del concetto la quale si riferisce a sé e l'oggettività, che è il mezzo del concetto » sono bensì « momenti dell'idea della vita dentro il suo concetto, non sono però i momenti concettuali determinati dell'individuo vivente nella sua realtà », « l'oggettività o corporalità di esso è una totalità concreta. Quei momenti sono i lati coi quali la vita si costituisce. Non sono quindi i momenti di questa vitalità costituita per opera dell'idea »¹³⁶.

¹³² Cfr. *ivi*, pp. 252-53.

¹³³ G. W. F. HEGEL, *Scienza della logica*, cit., vol. II, pp. 862-63.

¹³⁴ F. DE SANCTIS, *Manzoni*, cit., p. 79; si v. anche *La crisi del romanticismo*, cit., pp. 135-36.

¹³⁵ F. DE SANCTIS, *Manzoni*, cit., p. 354.

¹³⁶ G. W. F. HEGEL, *Scienza della logica*, cit., vol. II, pp. 870-71.

Sono questi i nessi categoriali, dunque, secondo cui si articola la lettura desanctisiana della storia letteraria moderna. Il primo momento, storico e logico insieme, è costituito dagli « ideali nuovi »: essi « rimangono nella regione delle idee, e ti riescono in arte razionali, nudi, lirici, personali, come nell'*Jacopo Ortis*, o anche calati nella storia, come ha fatto Alfieri, vi si mischiano, ma non vi si immedesimano, e rivelano più l'impronta dello scrittore che del tempo » (dove sarà pure da rilevare questo nesso tra posizione e biografia da intendere come opposto a quello situazione-storia), così che si esprimono più che « nel naturale movimento e antagonismo de' fatti, [...] nelle astratte generalità de' ragionamenti e de' movimenti lirici »¹³⁷, creandosi dunque uno « stacco » fra l'« idea del poeta », il « suo proprio mondo morale foggiato dal suo spirito » e il « racconto » (il *mythos*), dal momento che si tratta d'« un ideale che si appropria natura e storia come una sua manifestazione », che « è l'uno e lo stesso nella infinita varietà della natura e della storia, ciò che fu detto l'uno nel vario »: un'« astrazione » insomma, « genere e tipo » che può, certo, essere « artifiziosamente realizzato con processi artistici », ma che resta comunque « individuazione » senza diventare mai « una vera individualità »¹³⁸. Un tale ideale, come quello « immediato » degli antichi, è anch'esso un valore e tuttavia soggettivo: per ciò precisamente esso dà luogo ad una rappresentazione in cui coesistono l'astrattezza e il *pathos*, il meccanismo privo di contenuto delle mere forme logiche (gli « ideali ») e il calore e i colori della retorica (gli ideali come « dover essere »)¹³⁹.

Il momento successivo è quello in cui, nell'ambito spirituale dello storicismo della Restaurazione, agli ideali « nuovi » e, per ciò, astratti, intellettualistici, meramenti pensati si sostituisce un « ideale di ritorno », tradizionale e tuttavia rinnovato, « una nuova formazione [...] un passato che ha insieme tutte le qualità del pre-

¹³⁷ F. DE SANCTIS, *Manzoni*, cit., p. 64.

¹³⁸ Ivi, pp. 77-80 *passim*.

¹³⁹ Ivi, pp. 285, 115 e 117. Merita si rilevi qui la stretta connessione esistente, oggettivamente: sia da un punto di vista storico che da un punto di vista teorico, tra logica formale e teoria retorica e, con essa, la hegeliana esigenza di una riforma della logica, preliminarmente proposta nella *Scienza della Logica*, che ne eliminasse la separazione su cui quelle appunto si fondavano, tra forma e contenuto: tutta la polemica antkantiana di Hegel può leggersi anche, in ultima analisi, come polemica contro la teoria retorica: si pensi all'antitesi, in Marx e in Lukacs ma in De Sanctis anche, Schiller-Shakespeare.

sente » nella misura in cui « recupera il suo movimento interno » e dunque « esso pure storico, del tempo e nel tempo »¹⁴⁰, momento oggettivo del concreto processo della dialettica storica in cui la biografica posizione ideologica dello scrittore può trovare la sua (“storicità”) storicità quando sia “calata nella storia” e ne assuma le contraddizioni¹⁴¹. Ciò che differenzia l’« ideale di ritorno » dagli « ideali nuovi » non è tanto infatti, dal punto di vista della storia letteraria, il loro mero contenuto dottrinale, il loro — per così dire — contenuto di verità, quanto piuttosto la oggettiva possibilità, che è propria di quello a preferenza di questi, di diventare « sentimento », momento essenziale della coscienza individuale-storica: « intimità » insomma e, con ciò appunto (per il nesso fra coscienza “generica” e socialità del processo storico “reale”, donde nasce la storicità della « situazione » ed è “tolta” la dimensione “biografica” della posizione), di assumere in sé, come momento della sua propria determinazione “reale”, di là dagli astratti (anch’essi!) « lineamenti generali » che lo definiscono “in idea”, la oggettiva contraddittorietà del suo essere storico: « Allora sorge con contenuto estraneo al di dentro, contrario a questo, e che esso cerca respingere », quando ciò non accada, « il contenuto è generale », anche se si tratti di un « ideale di ritorno », perché esso « è vuoto della vita contemporanea, vi manca il processo interno, quell’affermarsi come sé, il calor del mondo reale, lo scendere in mezzo alle lotte, ai contrasti, e poi di nuovo affermarsi »¹⁴².

Quel che in definitiva De Sanctis qui esige è l’assunzione da parte dello scrittore di una coscienza non ideologica del proprio « ideale », che dunque egli non faccia propria, nel caso di Manzoni per es., la mistificazione pseudostoricistica che vorrebbe gabellare come *la* storia, cioè *la* realtà, quel che ne è solo un momento, una “parte”¹⁴³. Precisamente assumendo consapevolezza del proprio essere momento di una più ampia totalità contraddittoria e dunque an-

¹⁴⁰ Ivi, pp. 63-65 *passim*.

¹⁴¹ Cfr. ivi, pp. 77-78, 129-35 e 286.

¹⁴² Cfr. ivi, pp. 129-35 *passim*.

¹⁴³ Cfr. A. GRAMSCI, *Q.* 16, 9, 1863: « È noto che Restaurazione è soltanto una espressione metaforica; in realtà non ci fu nessuna restaurazione effettuale dell’ancien régime, ma solo una nuova sistemazione di forze, in cui le conquiste rivoluzionarie delle classi medie furono limitate e codificate. Il re di Francia e il papa a Roma divennero capi dei rispettivi partiti e non più indiscussi rappresentanti della Francia o della cristianità. La posizione del papa fu specialmente scossa... ».

che della sua propria interna contraddittorietà, assumendo consapevolezza insomma della propria “partiticità” l’ideale si determina « nella storia », acquista un « contenuto storico » e, con ciò appunto, “oggettività”: è questo il « grande vantaggio » dell’« ideale di ritorno » manzoniano di cui parlava De Sanctis, la *possibilità* che ad esso strutturalmente inerisce d’essere via alla « realtà ».

E qui, in questo dialettico interagire del reale e dell’ideale che la coscienza della contraddizione (la « lotta nella cosa »¹⁴⁴) produce, mentre si “toglie” l’ideologia e si costituisce la situazione, anche comincia la riconquista della « fede ad un contenuto »¹⁴⁵. Naturalmente la « grande fecondatrice degli ingegni [è] la realtà »¹⁴⁶: le categorie di « limite » e « misura », così essenziali all’analisi desactisiana dei *Promessi sposi*, esprimono appunto questa priorità costitutiva del reale rispetto all’ideale nella genesi della concezione artistica. Mentre gli altri poeti « ingrandiscono le proporzioni del reale per avvicinarlo all’illimitato dell’ideale, Manzoni invece vuol misurare le proporzioni di esso e accostarlo al finito, al determinato della realtà, e ne nasce [...] la misura dell’ideale », « misurato dall’esperienza della vita, l’ideale più puro riceve qualche cosa di terreno, come l’anima che scende dal cielo nel corpo e ne acquista il limite »¹⁴⁷. La « misura » (le virgolette sono del De Sanctis) insomma è il « carattere » che l’ideale acquista in quanto sia penetrato dalla realtà e dunque « modificato »: « la straordinaria importanza di questo lavoro [i *Promessi sposi*, sc.] non è solo che un mondo mentale sia calato in modo nella storia, che vi acquisti tutte le apparenze della realtà, ciò che sarebbe lo stesso processo antico e consueto recato a maggior perfezione; ma che quel mondo sia modificato nella sua stessa sostanza, e sia non apparenza di realtà, ma realtà positiva, parte organica di un’epoca storica »¹⁴⁸.

GAETANO COMPAGNINO

Università di Catania

¹⁴⁴ F. DE SANCTIS, *Manzoni*, cit., p. 77.

¹⁴⁵ Ivi, p. 340.

¹⁴⁶ Ivi, p. 166.

¹⁴⁷ Ivi, pp. 290 e 287.

¹⁴⁸ Ivi, pp. 79-80.

FRANCESCO D'EPISCOPO

IL VERGA DI JOVINE: PROPOSTE DI REVISIONE DEL RAPPORTO TRA VERISMO E PRIMO NEOREALISMO

Il presente intervento intende richiamare l'attenzione sul nesso verismo e neorealismo attraverso la problematica critica sollevata da uno dei più autorevoli esponenti di quest'ultima corrente, lo scrittore molisano Francesco Jovine. Non sembra, infatti, che l'ampio dibattito, sviluppatosi soprattutto negli anni '60 sul « caso Verga »¹, si sia mostrato molto preoccupato di recuperare al suo interno la testimonianza, se non almeno narrativa, critica di autori, che, anche in nome di Verga, della stagione neorealista, tra ed oltre le due guerre, si fanno più acuti interpreti.

I rapidi accenni alle convergenze-divergenze tra naturalismo-verismo-neorealismo, contenuti nei testi, e soprattutto nelle note, di pur agguerriti interventi ideologici, non hanno sortito altro effetto che di saltare un passaggio fondamentale nella storia delle nostre poetiche. La coscienza critica con cui scrittori definiti neorealisti, come Francesco Jovine, si pongono nei confronti del fenomeno naturalista e verista, deve al contrario ritenersi una delle chiavi che aiutano a penetrare alcuni dei più problematici e progressivi processi di ribaltamento e di sviluppo di forme e di funzioni letterarie.

Il ritorno ai testi, non solo narrativi, ma anche e soprattutto critici, di autori detti neorealisti, come Jovine, che qui si auspica e in parte si propone, può forse permettere di ridimensionare una serie di univoche acquisizioni metodologiche, smorzando i toni di un acceso dibattito, che sovrappone talvolta precostituite tesi ideologiche al più semplice e naturale battito dei documenti e della storia. Al di là di ogni specifico obiettivo da raggiungere, prendere atto della testimonianza diretta di uno scrittore potrà, se non altro, aiutare a

¹ Cfr. AA. VV., *Il caso Verga*, a cura di A. Asor Rosa, Palermo, Palumbo, 1972.

sfatare una sequenza di mitografie, costruite su falsanti fondamentali critiche.

La forte connotazione ideologica che ha caratterizzato la nascita o, meglio, la ripresa e lo sviluppo del ciclico « caso Verga » ha così favorito la progressiva proiezione in avanti di una serie di altri casi, legati soprattutto alla fioritura neorealista del dopoguerra, saltando o trascurando quella connessione fondamentale che tra le generazioni e le stagioni del primo e secondo dopoguerra veniva naturalmente e storicamente a stabilirsi. Il bisogno disperato di volersi, a tutti i costi, liberare della guerra e del fascismo impediva una organica e oggettiva ricostruzione proprio di quell'*humus* vitale, da cui, tra gli anni trenta e quaranta, l'esperienza di questi scrittori germogliava. Le conseguenze del processo di rimozione di quello che potrebbe chiamarsi, con le dovute cautele e specifiche, « primo neorealismo » erano molteplici e gravi: da un lato, questi scrittori finivano per essere innaturalmente evirati delle loro più autentiche radici; dall'altro, essi rischiavano di essere strumentalizzati a finalità meramente politiche.

La primordiale richiesta di realtà di molti autori, soprattutto narratori, veniva dunque saltata o almeno trascurata, precludendosi la preziosa possibilità di recuperare le fonti culturali e letterarie di un impegno, proiettato senza dubbio ad arricchirsi di nuovi referenti, ma destinato anche a rimanere fedele all'ineludibile forza di taluni esempi ed eventi. La incontrollata radicalizzazione ideologica di una serie di prospettive, legate ai rapporti tra movimenti simili e insieme diversi, mentre rispondeva ad una strategia di parallelo allineamento metodologico del caso verista ai molti casi neorealisti, recava, come conseguenza, la compromissione, alle radici, di alcuni fondamentali confronti socio-culturali.

Questo processo di indebita assimilazione politica di diversi problemi e protagonisti della nostra storia letteraria rinveniva tra l'altro un alibi capzioso, per il particolare momento storico che si viveva, in quella ciclica « questione meridionale », che tendeva a porsi come il magico *trait d'union* di una trama di gravi questioni. Nel caso specifico di Jovine, il neorealismo fungeva da sbocco naturale di un verismo verghiano, a lungo posseduto e maturato, e nel centone neorealista dello scrittore finivano per essere calati episodi, che certo neorealisti non erano, almeno nell'accezione storica e letteraria che a

quest'espressione fu assegnata nel secondo dopoguerra². Il Verga, che fu visto risorgere nell'opera di questi autori, era insomma il Verga, che una recente tradizione critica aveva consacrato alla storia della letteratura e del Mezzogiorno, mentre non era certamente, in molti casi, il Verga, che questi narratori avevano letto e reinventato nell'archivio della propria memoria storica e letteraria.

È allora evidente come un'operazione di corretto recupero filologico, ideologico della lezione verghiana in area protorealista possa servire a molti scopi: innanzitutto, a restaurare un periodo di incubazione culturale, che si rivelerà tra i più decisivi per la storia di molti autori, definiti poi neorealisti, ma anche a cogliere le interferenze che tra ripristino critico e verifica narrativa del messaggio verista venivano realmente a determinarsi. È, inoltre, palese come l'esplorazione nell'officina di un critico-narratore possa sortire una serie di effetti, che appaiano collaterali ma che certo collaterali non sono, soprattutto allorché l'obbiettivo dell'analisi si focalizza su problemi affatto periferici, ma centrali, della produzione culturale, in un rapporto ad alta tensione tra autori e pubblico di lettori, tra autori e critici della letteratura.

Un utile filo di Arianna, nella presente ricerca, è fornito dalla intensa collaborazione di Francesco Jovine, dagli ultimi anni venti ai primi dei quaranta, al periodico per insegnanti « I Diritti della Scuola ». Nel « Corriere scientifico letterario » del giornale lo scrittore ha modo di stendere una sequenza di apparenti *Divagazioni letterarie*, che si rivelano invece di notevole momento per una organica ricostruzione del suo *humus* ideologico e letterario.

Nel campo specifico della critica verghiana, egli ha occasione di fissare le proprie opinioni in un articolo esemplare: *Centenario del Verga*³.

L'intervento joviniano si colloca ad una data particolarmente alta, la fine del 1940. Esso consente, dunque, di cogliere lo sviluppo del suo pensiero sul Catanese in un momento davvero avanzato della sua milizia intellettuale: a soli dieci anni dalla morte (1950),

² Cfr. F. D'EPISCOPO, *Un intervento inedito di Carlo Salinari su Francesco Jovine: radiografia di un metodo critico*, in « Misure critiche », IX (1979), 30 (*Per Carlo Salinari* - Atti del Seminario di studi organizzato dall'Istituto di Letteratura italiana dell'Università di Salerno, 8 maggio 1978), pp. 83-131.

³ In « I Diritti della Scuola », 10 novembre 1940.

ma soprattutto al culmine di una parabola creativa, tracciata appunto dagli anni venti ai quaranta. Lo scrittore, a quell'altezza cronologica, aveva, tra l'altro, già elaborato e dato alle stampe alcuni dei più decisivi episodi del suo *iter* narrativo, da *Un uomo provvisorio*⁴ a *Signora Ava*⁵. La testimonianza su Verga si incide, dunque, nello spettro di fedele infedeltà a un modello, che impone la forza del proprio messaggio diverso.

La scarsa fortuna critica dell'opera verghiana, soprattutto nel suo tempo, è il segnale più trasparente di quella alternative di prospettive, che essa era intenta ad instaurare nel consequenziale filone di una letterarietà tenacemente perseguita. Il corto circuito che il reale « caso Verga » crea nelle dominanti linee di tendenza della nostra tradizione letteraria, segnata dai moloch carducciano, dannunziano, ma anche pirandelliano, è il risultato più cospicuo di un'operazione, senza dubbio, solitaria, comunque destinata a non lasciare tracce di scuole⁶.

Il ciclico progetto dei vinti appare, allora, non solo provvisoriamente incompiuto, ma anche soggetto a rischiose interferenze tra piano critico e narrativo⁷. L'artistica predilezione, che Jovine mostra nei confronti de *I Malavoglia* rispetto al pur meglio costruito *Mastro Don Gesualdo*, nasce dalla costante ostilità del critico-narratore verso ogni schema precostituito, che voglia rigidamente fissare la libera corrispondenza tra ispirazione e vita:

Già in *Mastro Don Gesualdo*, che per tanti aspetti è opera meglio pensata e costruita dei *Malavoglia*, i segni di questo programma sono evidenti; le linee della costruzione, i presupposti di ordine razionale pongono più allo scoperto il canone dell'obiettività che era fondamentale nella scuola e caro al Verga e più rigidamente rispettato. Il mondo di *Mastro Don Gesualdo* è identico nella sostanza a quello dei *Malavoglia*, ma ha perduto sia pure in parte minima la fresca naturalezza con cui è espresso nel primo lavoro.

Nei *Malavoglia* siamo veramente nel regno ingenuo dell'epica: per un processo che è chiaramente evidente nello stento delle prime

⁴ Il romanzo, pubblicato nel 1934 (Modena, Guanda), è stato ristampato, e accompagnato da un ampio studio critico, a cura dello scrivente (Isernia, Marinelli, 1982).

⁵ *Signora Ava* fu pubblicato nel 1942 (Roma, Tummellini), ma la sua tormentata stesura sembra fedelmente ricalcare l'*iter* critico dello scrittore, dal 1929 al 1935, anni delle varie redazioni.

⁶ Cfr. F. JOVINE, *Centenario del Verga*, cit.

⁷ Ivi.

pagine, le persone si staccano dal loro creatore e vivono una vita propria, con un estro, una spontaneità sgorgante per necessità dall'intrico dei fatti.

Semplicissimi fatti, se visti lontani, nudi, materializzati, ma enormi, eroici, se si penetra nell'atmosfera nella quale si svolgono. Una atmosfera conchiusa ed angusta in apparenza, ma immensa nella sostanza: i personaggi e i luoghi, pur nella loro scabra nudità, via via che la nostra adesione si fa viva, ci cantano dentro i loro dolenti casi, e noi sappiamo che il canto è fuori del tempo⁸.

Al di là dell'indubbio, trasparente debito del giudizio joviniano da quello di autorevoli maestri della critica verghiana, Croce e Russo in prima linea, ma anche Lawrence⁹, tutti citati nell'articolo, occorre, in questa sede, prendere debito atto di un *leit motiv*, derivante da una intensa rivisitazione dell'estetica desanctisiana in chiave tilgheriana¹⁰. Il decisivo rapporto forma-contenuto, nel nome e nelle variazioni del quale si giocheranno alcune delle più segrete e scoperte carte della critica novecentesca, si presta ad essere rivisitato in chiave fortemente esistenziale o, più semplicemente, vitale. La naturale corrispondenza tra il mondo che si narra nella pagina letteraria e l'altro che si inventa nella vita è all'origine di quella felicità artistica, che lo stesso Jovine rincorre negli spartiti del proprio mestiere di critico e di narratore. Confermando la predilezione verso *I Malavoglia* rispetto a *Mastro Don Gesualdo*, egli sembra così obbedire a un'istanza fondamentale della sua estetica e della sua milizia narrativa: il bisogno assoluto di privilegiare una verginità, non aurale, ma consequenziale, del fatto creativo, quale riflesso di un'intima capacità ri-creativa.

L'intatta disponibilità dell'uomo contemporaneo a meravigliarsi e a provare dei sentimenti è l'ossessivo orizzonte pedagogico, intorno a cui ruota il progetto estetico joviniano. Non è possibile, forse, comprendere molto delle istanze letterarie dello scrittore, in sede sia critica che narrativa, se non ci si decide una buona volta a ricollegarle alle loro più profonde pulsioni pedagogiche¹¹. Il discorso di

⁸ Ivi.

⁹ La più recente ricostruzione della problematica critica verghiana è di V. GUARACINO, *Guida alla lettura di Verga*, Milano, Mondadori, 1986.

¹⁰ Cfr. F. JOVINE, «L'Estetica» di Adriano Tilgher, in «I Diritti della Scuola», 15 marzo 1931.

¹¹ Da Giuseppe Lombardo Radice, maestro universitario, a Dina Bertoni, sua

Jovine prende costantemente l'avvio da una serie di interferenze estetiche ed educative. All'interno di questa doppia e unitaria prospettiva va collocato il forte interesse teorico e storico per Verga e per il movimento europeo ed italiano che sottende e sviluppa.

Oltre l'articolo citato, che consente realmente di definire comodamente l'ottica dello scrittore verso uno dei suoi più collaudati e conclamati modelli, ci sono altri interventi che, pur se in forma più rapsodica, aiutano a meglio precisare il rapporto metodologico che egli è intento ad instaurare tra verismo ed altri ismi, primo fra tutti il proprio realismo.

Volendosi limitare a segnalare quelli che sembrano i passaggi più cospicui della riflessione critica joviniana, bisogna necessariamente partire da un altro testo esemplare, significativamente intitolato *Aspetti del neo-realismo* e altrettanto significativamente abbinato (in linea con quanto si è detto sui rapporti tra prospettiva letteraria e pedagogica) a un altro breve pezzo, quasi sorta di efficace antilla-postilla, *La realtà e il fanciullo*¹².

Nel primo brano, l'ideologia letteraria del critico-narratore viene formulata con una chiarezza, che non lascia adito ad alcun dubbio:

L'odierno « realismo letterario » si chiama nuovo forse perché uscito dalla polemica contro una recente retorica, che parve ad alcuni simile a quella da cui uscì il primo realismo del secolo decimonono.

Comunque, la tendenza è denunziata dal nome stesso: riconquista della realtà. In antitesi con una letteratura vuota di contenuto, ridotta a vane esercitazioni stilistiche, si tenta di contrapporre un'altra che tragga dalla realtà presente le sue ragioni di vita.

I lettori ricordano: il verismo, il realismo, il naturalismo, che sono, in sede letteraria, termini press'a poco equivalenti, nacquero nella seconda metà del secolo passato e designarono una corrente che volle desumere i suoi metodi dal positivismo filosofico e dal metodo sperimentale proprio delle scienze naturali.

Zola, Flaubert e da noi Verga, Capuana e molti altri che non mette conto di nominare, pur con diverso potere di ingegno e con caratteristiche diverse, vollero subordinare, almeno in sede teorica,

compagna di vita, c'è un *fil rouge* costante che accomuna il duplice impegno dello scrittore. Ma è questo un argomento, sul quale lo scrivente spera presto di ritornare, sulla base di nuovo materiale inedito.

¹² In « I Diritti della Scuola », 23 settembre 1934.

le loro fantasie a quell'osservazione diretta della realtà da cui si attendevano risultati artistici completamente nuovi.

Dico artistici ed il termine esprime forse inesattamente l'idea, perché non vi fu forse mai tempo in cui la bellezza, intesa come pura forma, ebbe meno onori che in questo.

C'era, da parte di questi scrittori, un atteggiamento umilissimo di fronte alla realtà: pur senza pensare alle espressioni estreme dei canoni della scuola che parlavano di *tranche de vie*, di documento umano ecc., è certo che, da parte di tutti, l'esplorazione di sentimenti, di fatti, di fenomeni sociali, di condizioni di ambiente, era condotta con attenzione minuta.

Fecero il loro ingresso trionfale nella narrativa i casi umili, gli umili pensieri; gli eroi togati e magniloquenti che avevano infestato i secoli letterari precedenti vennero sostituiti da quelli che narravano di sé e dei loro drammi con le stesse parole aspre, amare, semplici e dolci che sono di tutti i giorni e di tutte le creature¹³.

Interessante è rilevare come il discorso joviniano si muova lungo il duplice piano, già evidenziato nel precedente pezzo su Verga: il rilievo dei rischi del realismo, soprattutto quando questo si mostra eccessivamente preoccupato di rispettare dei canoni scolastici di impersonalità e di oggettività della creazione artistica, si coniuga con il riscontro delle possibilità di felice fusione tra progetto teorico e resa narrativa:

Madame Bovary, Nana, Padron Ntoni e Mastro don Gesualdo si presentarono con le loro cocenti miserie e i loro nudi volti, parlando di piccole cose savie e dolorose alla fantasia dei lettori che li ricobbero perché li sentirono tremendamente vivi e vicini.

Ora vien fatto di domandarsi se queste figure che la narrativa naturalistica ci ha tramandato nacquero per virtù dei precetti che il metodo dettava o, come sempre, per virtù singolare degli artisti che diedero loro vita.

A mio parere non c'è dubbio di sorta. Senza Flaubert, Zola e Verga, nessuno più, probabilmente, si occuperebbe del naturalismo.

La teoria artistica coincise col mondo poetico degli scrittori, ma non lo creò.

La realtà presa in sé non ha virtù poetica. Anche un'arte che si autoproclami realistica, se veramente arte, è sempre un'interpretazione della realtà, una maniera di vederla, che è poi un ricrearla dentro di sé¹⁴.

¹³ Ivi.

¹⁴ Ivi.

Ma ciò che, nella sede specifica, occorre forse ancor più sottolineare è il rischio di incontrollato realismo, che, secondo il ricorrente parallelismo tra naturalismo e verismo ottocentesco e neorealismo contemporaneo, lo scrittore individua nelle mode letterarie del proprio tempo:

Ma il realismo nuovo di molti narratori italiani non pare tenga eccessivo conto di questa esigenza.

Ed è un male: si corre il rischio, considerando la realtà come un dato immobile, di non fare che della cronaca ordinaria, inutile e forse nociva.

Ed io credo che, come è accaduto spesso, i nostri narratori abbiano subito, per il loro nuovo orientamento, più che intime, congenite esigenze, stimoli e motivi attinti alle letterature straniere.

L'urgenza di esprimere stati d'animo nuovi, di descrivere condizioni sociali venute a determinarsi all'improvviso, ha indotto scrittori stranieri come A. Zweig, Dos Passos, Lewis, a riferire crudamente, con metodo documentario, i nuovi elementi che costituiscono la nostra attuale maniera di vivere.

Ne sono nati libri, lettissimi da noi, che, tolto l'interesse delle informazioni (facili a trovarsi, del resto, in qualunque intelligente resoconto giornalistico), lasciano quasi tutti il cuore freddo e non incidono una immagine permanente nel nostro cervello.

Le persone descritte sono spesso anonime, come chiuse, incapsulate nel complesso dei fatti. I volti e le anime non emergono dalle cose¹⁵.

La netta negazione di ogni mitoamericanismo nasce dal rifiuto del reperto letterario come mero dato di cronaca. È questo, un tema, che, come si vedrà tra breve, impegnerà la riflessione critica dello scrittore. Importante, nella sequenza letteraria-pedagogica qui proposta, è il rapporto estetico ed esistenziale che Jovine sente di dovere instaurare tra il mondo dello scrittore e quello dei fanciulli:

La realtà in sé, ripeto, trasferibile di peso nella narrazione, non esiste: è un mito come tanti.

Noi che viviamo quotidianamente a contatto con i fanciulli che pure hanno i sensi ben desti, abbiamo una riprova di quest'affermazione.

Basta chinarsi per un istante sulle loro prove grafiche per assistere alla conquista lentissima, progressiva della realtà. La loro

¹⁵ Ivi.

visione è singolare, irripetibile: si accresce e si diversifica mirabilmente, ha un suo colore e una sua architettura che mutano e si arricchiscono di elementi sempre nuovi.

I ragazzi compongono, creano la loro visione: tutto questo implica la scelta, la sintesi, la formazione di una realtà nuova.

Ed accade così per tutti: il ritenere di essere fedeli trascrittori di quanto interessa la nostra sensibilità è un'illusione.

Illusione che può portarci a mortificare quello che di più vivo e vitale è in noi, nella nostra fantasia, in omaggio ad una chimera.

Per sfuggire alla retorica della pura forma i neo-realisti minacciano di crearne un'altra: quella del puro contenuto.

Abbattuto un idolo se ne crea un altro ¹⁶.

La ricerca di un equilibrio e di un ordine creativo smarrito sembra ritrovare nell'universo dell'infanzia il proprio modello paradigmatico.

La rivolta del critico-narratore contro ogni devianza costruttiva ha modo di esprimersi in una serie esemplare di altri articoli.

Essa sottende, alle radici, il rigetto di ogni astruso ismo contemporaneo, in nome di un'idea della realtà, che riconduce il discorso verso alcuni dei più autorevoli modelli della tradizione precedente:

Vollero e vogliono creare l'arte di oggi, differenziandosi totalmente dall'arte di ieri.

Di qui le scuole che, vedi assurdo, nascono non quando un determinato modo di esprimersi si è già formato una tradizione, ma quando questo modo nuovo è ancora da creare.

Quello che ripugna, in genere, agli artisti nuovi è la realtà. Qualunque opera sia nata sotto l'insegna dell'aderenza alla vita come veramente si manifesta è per loro da ripudiarsi. L'arte non è il vero; è, secondo tutti, o al di qua o al di là del vero.

Di qui la ridda dei termini astrusi o puerili che appaiono come razzi matti con la luce fatua di un attimo e scompaiono in un piccolo e grigio pennacchio di fumo: surrealismo, realismo magico, circumvisionismo, pittura metafisica e via dicendo.

Tutto contro il vero; ma il vero è un nemico invincibile, perché non è fuori di noi, ma dentro di noi. Quella realtà contro cui l'arte di oggi si batte non esiste.

Di vero, come è sempre stato, non c'è che l'uomo. E secondo questo assioma anche il surrealismo e la metafisica sono veri perché nati in lui.

La questione è in conseguenza un'altra: queste parole che vo-

¹⁶ Ivi.

gliono indicare un nuovo orientamento dell'arte moderna hanno dato origine a vere opere d'arte?

Io ne dubito. Qualche poeta dei più rispettabili ricomincia a far poesie con « le rime e tutto » come diceva Fucini; in Francia tornano di moda Bazin, Bourget e Balzac; in Italia moltissimi vanno riconoscendo che Fogazzaro era un grande romanziere. Verga è stato da tempo innalzato agli onori delle arti letterarie e quasi tutti gli tributano quotidianamente omaggi di lodi. Buon segno¹⁷.

Il passo in questione sembra solo in apparenza contrapporsi a quello riportato sul rifiuto di ogni eccesso di realismo contemporaneo; in realtà, essi nascono dalla medesima, interna motivazione: la necessità di rifuggire da ogni astrazione, in senso iperreale o surreale.

L'idea di realtà, che Jovine viene faticosamente costruendo, si appoggia anche ad un preciso rilievo psicologico: l'incapacità degli autori contemporanei ad aderire alla pelle dei personaggi presi in esame. La spietata anticipazione logica della vita intima produce così esiti abnormi, che annullano ogni possibilità di ricreare uno spazio umano in senso fantastico:

Ci si dilania, ci si confessa senza pudore, senza riserbo, con una specie di tormentosa voluttà; si vuole squarciare ogni velo, illuminare ogni zona d'ombra violentemente, per vedere, per scrutare avidamente nella nostra miseria senza scampo.

Non c'è cruccio interno, non c'è maleficio della carne, non c'è tarlo cerebrale che non trovi il suo notomista. Tutto allo scoperto, tutto chiaro e palese. Ma la carne e il cervello dolgono in questa luce crudelissima.

Se tentiamo di compiere la nostra intima esplorazione, non è difficile che altri prima di noi l'abbia compiuta. E tutto questo senza uno scopo. Secondo le estetiche modernissime, l'arte è senza finalità; c'è da fare la figura di critici ingenui a pretendere che ne abbia.

Ma ci son leggi interiori di armonia che sono indispensabili a qualunque opera di pensiero, e queste leggi derivano in genere dalle credenze dell'autore, dalla sua rappresentazione viva del mondo, che per esser tale ha i suoi limiti e le sue forze.

Ma qui, nelle opere cui alludo (e ne discorrerò forse un'altra volta) l'assenza di fede è completa e il tono è freddo, opaco, monotono, imminente¹⁸.

¹⁷ F. JOVINE, *Fissare il tempo*, in « I Diritti della Scuola », 20 maggio 1932.

¹⁸ F. JOVINE, *Tristezza del nostro tempo*, in « I Diritti della Scuola », 5 ottobre 1933.

La nichilistica violenza del narratore alla psicologia dei personaggi fa sì che la stessa realtà si confonda — il *topos* critico riemerge ciclicamente — con la nuda cronaca:

L'arte è ridotta alla funzione obbiettiva della fotografia, alla minuzia impersonale della cronaca. Non è fantasia: il documento vi pesa come piombo, non assume vita propria e non ha di conseguenza la funzione catartica, liberatrice, che gli antichi assegnavano alle loro tragedie.

La ridda dei perversi autoanalisti, beffardi, cinici e disperati non s'illumina mai.

La loro disperazione non lascia il retaggio di una fede per quelli che verranno¹⁹.

Superare la cronaca attraverso la difficile riconquista di una realtà più interna; è questo uno degli obbiettivi primari del nuovo romanzo, che Jovine va teoricamente abbozzando:

La realtà è sempre una maniera di vedere la realtà: il documento, la fotografia, sia pure se scelti e combinati, sono al di qua dell'arte, sono nella sfera della mera sensibilità e non in quella della transvalutazione che è tutta intima²⁰.

Gli spartiti della cronaca, al di là della loro polverizzazione giornalistica e critica, suggeriscono gli strumenti umani di un impegno narrativo, rifondato sulla contemporaneizzazione multivaria delle divergenze storiche e biografiche. Il romanzo totale dello scrittore parte così dall'autobiografia per abbracciare tutto il mondo.

Si giunge allora naturalmente al nucleo ideologico della questione, che nello Jovine dei più maturi anni trenta sembra risiedere sostanzialmente nella fiduciosa formulazione di un'arte in sintonia con le esigenze sociali e politiche dei tempi:

Anche quello che si chiama neo-realismo va inteso in questo senso: le nuove conquiste estetiche non permettono equivoci sul termine. Il richiamo alla realtà è un richiamo alla sincerità; un invito ad essere fedeli alle fonti interne dell'ispirazione.

La quale, come è ovvio, se genuina, deve scaturire dalla vita reale, che va riformando, attraverso le passate, tragiche esperienze

¹⁹ Ivi.

²⁰ F. JOVINE, *Avvenire del romanzo*, in «I Diritti della Scuola», 27 maggio 1934.

e quelle interessantissime del presente, le sue linee formatrici. La società nuova che nasce dalla Guerra e dal Fascismo non rinnega il concetto d'individuo come era stato elaborato dai movimenti liberali del secolo scorso, ma lo integra di nuove finalità; lo nutre di nuovi succhi più largamente umani²¹.

La forte richiesta di attualizzazione del messaggio estetico, che attraverso la privilegiata fonte del romanzo Jovine esprime, mentre risente scopertamente dello spettro ideologico gentiliano, rivela una più immediata presa diretta dei problemi comuni della gente, di quel pubblico di lettori, che si impone sempre più all'attenzione dello scrittore:

In Italia la letteratura riguarda quasi esclusivamente i letterati; quelli attivi e quelli potenziali. Bisogna creare il lettore, quello che legga per suo intimo bisogno, per cercare nel libro la risoluzione dei suoi intimi quesiti...²².

La strategica « divagazione » sulle idee estetiche dello scrittore, in un momento certamente decisivo della sua formazione, che qui si è proposta, permette di riconsiderare con più oculata globalità la prospettiva teorica e storica che egli veniva profilando su Verga e sul suo « caso » critico.

Al di là di ogni enfaticizzazione metodologica, Verga resta solo *uno degli autori* e non certamente *l'autore* della chiarificatrice inchiesta dello scrittore sull'*Avvenire del romanzo*²³ (proprio ed altrui). Onde evitare i facili rischi di una rigida collocazione dell'operazione joviniana sull'esclusiva linea d'onda del modello verghiano e verista, è necessario specificare con forza la problematica proiezione che della stagione verista Jovine propone in un più vasto ordito di confronti e di sviluppi critici. In un rapporto ad alta tensione con il passato naturalista, realista, verista gioca, si è visto, il proprio futuro il contemporaneo romanzo neorealista.

Il problema centrale dello Jovine degli anni trenta e dei primi dei quaranta resta quello di interiorizzare e socializzare un'antica e nuova idea di realtà. E Verga non è altro che uno dei validi supporti

²¹ F. JOVINE, *Funzione sociale dell'arte*, in « I Diritti della Scuola », 20 ottobre 1935.

²² Ivi.

²³ Cfr. la nota 20.

di questo spericolato processo critico. Rifuggendo da ogni alienante poetica di impersonalità, di scolastica oggettività, così come da ogni astruso autobiografismo, la « verità » è riposta nell'equilibrio di forze che il narratore riesce a realizzare tra solitudine e socialità, tra rappresentazione della realtà e sua rivisitazione fantastica.

Sembra che una delle preoccupazioni costanti dello scrittore sia quella di far parlare direttamente le opere e gli autori, senza farli passare attraverso il filtro talvolta falsante di un mediatore. Ecco perché Verga, soprattutto quello primitivo de *I Malavoglia*, resiste alla prova, finché non interviene a sviare la « verità » del suo messaggio narrativo il Capuana critico. Quel Capuana che — è interessante riesumare per inciso una significativa notazione del Debenedetti — valeva forse, o senza forse, più come narratore che come critico²⁴.

Nonostante il pur contraddittorio attardarsi di Jovine sulle posizioni di maestri della recente critica verghiana, è fuor di dubbio che la critica attiva porti il narratore a percorrere sentieri, che si riveleranno ricchi di futuro.

Lo dimostra, ad esempio, l'apertura che egli opera del « caso Verga » a quello Pirandello, con conseguenze non molto dissimili da quelle che saranno suggerite da un altro eretico maestro della critica novecentesca, l'appena ricordato Giacomo Debenedetti²⁵.

Pirandello, come Verga, rischia così di apparire, e soprattutto di essere, una vittima della critica del tempo, la quale, costringendo la sua opera nella gabbia di un problemismo fisso e immutabile, finisce per sviare e tradire la carica generativa sottesa a quel nuovo modo di rileggere la vita²⁶.

L'eccessivo privilegiamento del Pirandello drammaturgo a danno del narratore, che pur precede nel tempo, ma, soprattutto, ai fini specifici del presente discorso, il riciclaggio per l'Agrirentino di quella tematica regionalista già meccanicamente applicata al suo conterraneo Verga, rivelano, ancora una volta, lo stento dei critici ad aderire alla pelle degli autori²⁷:

²⁴ Debenedetti fa suo un giudizio, che era già stato di Pirandello. Cfr. G. DEBENEDETTI, *Verga narratore senza « conversione »*, in *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti, 1974, pp. 404-405.

²⁵ Ivi, pp. 409, 421-422.

²⁶ Cfr. F. JOVINE, *Il problema critico di Pirandello*, in « I Diritti della Scuola », 28 febbraio 1937.

²⁷ Ivi.

E qui un'altra formula, quella del verismo, gioca un altro tiro: sbaglia per Verga e coinvolge nell'errore Pirandello. Non riconosce al Verga una potente originalità epico-lirica, una forza geniale di trasfigurazione del suo mondo e la necessità di quel suo stile ingrato agli orecchi raffinati dei dannunziani e dei decadenti d'ogni razza, ma pur così aderente al moto interno degli spiriti rappresentati, e immiserisce nella derivazione ingiustificata l'autore del *Fu Mattia Pascal*.

Qui l'antitesi Verga-Pirandello e D'Annunzio e seguaci o non esiste o non è così superficiale. Se antitesi c'è, è nel valore profondo dell'opera, è nel contrasto eterno di due mentalità radicate nella nostra tradizione almeno bisecolare: sono l'accademia, l'oratoria e la levità o insincerità spirituale da un lato, e dall'altro l'arte come espressione di una vita intima che ha profonde radici nell'umanità.

Antitesi non nettissima, ché non ne esistono mai; ma la sola che, volendone porre veramente una, può avere valore critico²⁸.

Sarebbe alquanto agevole accostare la conclusione joviniana ad alcune problematiche e non trascurabili acquisizioni della critica a Verga contemporanea (e non)²⁹, ma ciò che in questa sede sembra opportuno, e alla fine, chiarire è il senso fortemente relativo e provvisorio che lo scrittore riconosce a quel formulismo, destinato pirandellianamente a proliferare ciclici doppi critici. Pirandello, Verga, come molti altri autori presi in esame nel corso della requisitoria joviniana contro i vizi della letteratura e della critica, sembrano costantemente sfuggire alla presa, imponendo la diabolica forza di rapporti segreti e sfuggenti. La *débâcle* della critica, sia essa giornalistica che accademica, si sconta a vantaggio di un'arte, liberamente invaghita dei propri archetipi³⁰.

Queste puntualizzazioni sul ruolo « critico » di Verga su Jovine possono allora aiutare a ridimensionare e a rivalutare il rapporto propriamente formale e strutturale tra i due autori meridionali. La particolare insistenza con cui il critico-narratore sottolinea il valore primario de *I Malavoglia*, ma anche del linguaggio verghiano, si presta evidentemente a subire significative soluzioni e svolte nel suo

²⁸ Ivi.

²⁹ Cfr. L. CAPUANA, *Verga e D'Annunzio*, a cura di M. Pomilio, Bologna, Cappelli, 1972.

³⁰ Cfr. F. JOVINE, *La critica che ammicca*, in « I Diritti della Scuola », 10 maggio 1936.

iter intellettuale. La problematica ridefinizione di forme e di funzioni culturali non sembra tuttavia autorizzare, almeno per gli anni presi in esame, la indebita enfattizzazione di un meridionalismo che da verghiano si farebbe joviniano. La formula rischia di essere troppo in anticipo sui tempi reali di fruizione del messaggio meridionale da parte di questi due protagonisti della nostra narrativa. Il meridionalismo di Jovine, nonostante gli innegabili slanci progressivi del decennio che seguirà, sembra rispondere, come in parte quello di Alvaro, a dichiarati canoni di interiorizzazione letteraria delle pulsioni antropologiche e sociali. Come tale, esso si presta a rientrare nelle spire di un discorso ben più controllato, ristretto o dilatato, sulle forme e le funzioni della milizia culturale.

Di qui la necessità di una rilettura più attenta della diretta testimonianza di autori di quella stagione, che troppo genericamente viene catalogata come « neorealista », al fine di una reinterpretazione che non si risolva in automatica rimozione. Prima di una liquidazione in massa, in nome delle innegabili inquietudini e incertezze presenti in questa generazione (derivanti principalmente dalla difficile convivenza di una formazione liberale e postrisorgimentale e di un'altra più propriamente marxiana e postbellica), compito della critica resta quello di sceverare i fili sottili di complesse interazioni operative. Verga, nel caso di Jovine, funge da autore-guida, in vista non di una complice connivenza narrativa, ma semmai di un progressivo confronto critico.

FRANCESCO D'EPISCOPO

Università di Napoli