

ANTONIO DI SILVESTRO

LE INTERMITTENZE DEL CUORE Verga e il linguaggio dell'interiorità

Nel momento in cui la vena creativa e le intenzioni di stile di Verga approdano ad una cifra di scrittura "impersonale", è possibile che il linguaggio dell'interiorità sia sacrificato all'etica dell'impassibilità, della neutralità, dello «studio sincero e spassionato»?

In realtà la dialettica tra mondo dei sentimenti e universo economico sembra frangersi in quelle lasse narrative "pure", in quelle zone di sospensione della temporalità del racconto in cui l'autore implicito condivide ansie e pensieri dei personaggi e si fa direttamente presente sulla scena. In un codice narrativo che privilegia senz'altro la focalizzazione "interna" è pur sempre attivo, mascherato da una ritmicità sommessa e sottilmente antifrastica, ma anche volutamente ridimensionato, un autoredemiurgo di manzoniana memoria: lo dimostrano le sapienti orchestrazioni lirico-descrittive, la carica metaforico-simbolica di certi epiteti, perfino la capacità di suggerire un moto di partecipazione o di compassione attraverso la notazione etica di un aggettivo.

Il timido linguaggio del cuore, nella sua ricca disseminazione testuale (spesso e volentieri metaforica), contraddice la teleologia materialistica enunciata nella prefazione malavogliesca, e nello stesso tempo, alludendo cifratamente a pensieri e convinzioni dell'autore, inscrive le vicende dei vinti in una complessa e sofferta dimensione antropologico-esistenziale.

SERIF SERIE STUDI

indazione verga it www.fondazione verga it www.fondazi senda inna varda it www. fonda liona varda it www.

LE INTERMITTENZE DEL CUORE Verga e il linguaggio dell'interiorità κΕ .orità In formal production of the second of the se dalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fondalioneverga.it.www.fo TENNIA 12000 PART OF THE PROPERTY OF THE PROPE





W. Fondalione Verda II. White I. In India The Merida it white honda Living eroait www.fondationevery Desidero ringraziare il Comitato Scientifico della Fondazione Verga, e segnatamente il prof. Francesco Branciforti, per aver consentito la pubblicazione di questo lavoro. Un doveroso riconoscimento pure alla prof.ssa Gabriella Alfieri per le insostituibili puntualizzazioni linguistiche e retoriche, frutto di una lunga e appassionata frequentazione dei raffinati conge-Jazinna Varida it www.fonda lione verga it. gni della scrittura verghiana. La massima gratitudine al prof. Giuseppe Savoca, magistrale guida in questa lettura, senza il ondatione vergait www.fonda cui fervido incoraggiamento difficilmente questo lavoro

onio la di manni de la companya de l

ABBREVIAZIONI

Tranne che per alcune meno citate, per tutte le opere di Verga¹ si farà uso delle seguenti abbreviazioni:

PE = *Una peccatrice*, in G. Verga, *Tutti i romanzi*, a cura di E. Ghidetti, Firenze, Sansoni, 1983, vol. I.

TR = Tigre reale, in G. Verga, Tutti i romanzi, cit., vol. II (V. pure Tigre reale II, edizione critica a cura di M. Spampinato Beretta, Firenze, Banco Di Sicilia–Le Monnier, 1993, Edizione Nazionale delle opere di G. Verga).

ER = Eros, in G. Verga, Tutti i romanzi, cit., vol. II.

VC = *Vita dei campi*, edizione critica a cura di C. Riccardi, Firenze, Banco di Sicilia-Le Monnier, 1987 (Edizione Nazionale).

MAL = *I Malavoglia*, edizione critica a cura di F. Cecco, Milano, Il Polifilo, 1995.

ME = Il marito di Elena, in G. Verga, Tutti i romanzi, cit., vol. III.

1 Per quanto concerne le particolarità grafiche, dato che non si dispone di edizioni critiche di tutto il *corpus* verghiano, abbiamo ritenuto di dover normalizzare l'accentazione della *e* secondo l'uso corrente. Zioneveroa.il www. NW FORDSLIVII. NR = Novelle rusticane, in G. Verga, Tutte le novelle, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1979.

VAG = Vagabondaggio, in G. Verga, Tutte le novelle, cit.

MDG = Mastro-don Gesualdo, edizione critica a cura di C. neveroait www.fondationeveroait Riccardi, Firenze, Banco di Sicilia-Le Monnier, 1993 (Edizione Il ne distinguait pas, cet homme si plein de pratique, la dissemblance des sentiments sous la parité des expressions [...] comme si plénitude de l'âme ne débordait pas quelquefois par le métaphores les plus vides, puisque personne, in peut donner l'exacte mesure de ses besoir conceptions, ni de ses douleurs, et au comme un chaudron fêlé où comme un chaud s, cet 1 tim _ est .cs à faire .s étoiles. Madame Bovary ondalioneveroa. Jarinnavarda it www.fondalioneverga.it. ..me Bovar

CAPITOLO I Il polimorfismo del narratore

1. Narratore, autore e racconto

... io credo che il trionfo del romanzo, la più completa e la più umana delle opere d'arte, si raggiungerà allorché 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 che l'armonia delle sue forme sarà così perfetta, la sincerità della sua realtà così evidente, il suo modo e la sua ragione di essere così necessarie, che la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile, e il romanzo avrà l'impronta dell'avvenimento reale, e 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; che essa non serbi nelle sue forme viventi alcuna impronta della mente in cui germogliò, alcuna ombra dell'occhio che la intravvide, alcuna traccia delle labbra che ne mormorarono le prime parole come il fiat creatore; ch'essa stia per ragion propria, pel solo fatto che è come dev'essere, ed è necessario che sia, palpitante di vita ed immutabile al pari di una statua di bronzo, di cui l'autore abbia avuto il coraggio divino di eclissarsi e sparire nella sua opera immortale.

(dalla prefazione all'Amante di Gramigna)

Chi si pone di fronte all'opera verghiana, magari partendo da una dichiarazione "forte" di poetica come quella qui assunta a mo' di epigrafe, può intravedere qualcosa dell'oraziano monumentum aere perennius nella coriacea immagine della statua di bronzo, che si presenta come il simulacro di un'immutabilità «palpitante di vita». Una flaubertiana disposizione dell'autore ad «eclissarsi» con «coraggio divino» nell'opera d'arte¹, accresce l'impressione che l'impersonalità sia una modalità stilistico-espressiva assolutamente omogenea e oggettiva, priva di contraddizioni, di lacerazioni interne. Queste, quando sembrano emergere dal fondo della scrittura, vengono sommariamente liquidate come un'accidentale smagliatura linguistica, una deviazione dall'intangibile coerenza del modus scribendi "verista". Eppure, più che l'autonomia assoluta dell'architettura stilistica del romanzo, proclamata con il fervore un po' ingenuo del neofita, a suggerire la possibilità di un percorso di lettura che "tradisca" legittimamente le intenzioni d'autore, è l'idea dell'autorefenzialità ed autoriflessività del messaggio letterario, il fatto che l'opera «stia per ragion propria, pel solo fatto che è come dev'essere». In effetti, un esame esaustivo dell'opera e dei manifesti di poetica rivelerebbe (rispetto ad un'immagine superficiale di letterato ortodosso) un Verga intento a superare ogni «rigorismo delle teorie»² e a distanziarsi criticamente dall'oltranzismo documentaristico e scientificizzante dei naturalisti.

Infatti, nonostante giudichi Zola «il più grande artefice dell'idea moderna nel romanzo», Verga nota (riferendosi all'idillio tra Miette e Silvière nella Fortune des Rougon) «certe intermittenze nella splendida manifestazione del suo ingegno», «certi svarioni nell'applicazione rigorosa della sua teo-

2 Lettera a Felice Cameroni del 19-3-1881, apparsa per la prima volta in Lettere inedite di Giovanni Verga, raccolte e annotate da M. Borgese, in «Occidente», IV, 10-11, 1935, pp. 7-22, ora in Lettere sparse, a cura di G. Finocchiaro

Chimirri, Roma, Bulzoni, 1979, p. 107.

^{1 «}L'auteur, dans son oeuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part». O ancora: «L'artiste doit être dans son œuvre comme Dieu dans la création, invisible e tout-puissant; qu'on le sente partout, mais qu'on ne le voie pas» (le due citazioni sono ricavate da G. Flaubert, Correspondance, III e IV, Paris, Conard, 1927; si tratta della lettera a L. Colet del 9 dicembre 1852 e di quella a M.lle Leroyer de Chantepie del 18 marzo 1857). Per i rapporti tra la poetica verghiana e quella di Flaubert, v. D. Tanteri, Le poetiche dell'impersonalità da Flaubert a De Roberto, in Le lagrime e le risate delle cose, Catania, Fondazione Verga, 1989, pp. 129-211 (cfr. le pp. 162-70).

ria»³. È l'innata predisposizione al rifiuto delle arbitrarie e dogmatiche schematizzazioni del fatto letterario in generi o categorie estetiche precostituite che porta lo scrittore a liquidare le cosiddette "scuole" come astratte classificazioni della critica. In una lettera a Éduard Rod Verga suggerisce appunto la distinzione tra "metodo" e "scuola", legandola all'individualità irriducibile del lavoro artistico, perché «in ogni scrittore veramente originale se il metodo artistico ha una grande importanza la scuola ne ha ben poca - e solo di riflesso»⁴.

Una così profonda coscienza dell'originalità va ricondotta a ragioni biografico-culturali, ad un'«osmosi sentimentale» con la realtà isolana che non scaturisce da un'appartenenza di classe e di cultura, ma dalla «sensazione di un'oscura identità etnico-psicologica nel concepire la realtà»⁵. Da ciò due conseguenze fondamentali: da un lato il superamento della fredda oggettività naturalista del "documento umano", della tranche de vie; dall'altro la possibilità di un'immedesimazione dell'autore nelle vicende dei suoi personaggi. L'impersonalità in Verga non è mai sinonimo di indifferenza o impassibilità, in quanto egli anima la narrazione di una dialettica di identità-diversità⁶, rispetto ad una dimensione antropologica che non può certo essere oggetto di mimesi linguistica, ma semmai può essere conosciuta «da una certa distanza» attraverso un lavoro di «ricostruzione intellettuale», sostituendo la «mente» agli «occhi»⁷.

3 Ivi, p. 108. Qualche anno prima lo definiva «il più originale dei romanzieri viventi», il «Tiziano del romanzo» (lettera a Luigi Capuana del 9-2-1876, in *Carteggio Verga-Capuana*, a cura di G. Raya, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1984, p. 52).

4 Lettera del 14-7-1899, in G. Verga, Lettere al suo traduttore, a cura di F. Chiappelli, Firenze, Le Monnier, 1954, p. 130. Da ricordare anche la lettera dell'11-5-1881, in cui I Malavoglia e Vita dei campi sono definiti «dei tentativi letterarii che hanno un carattere tutto loro proprio» (p. 32), e quella del 16-7-1881, in cui si parla dei Malavoglia come «un tentativo nuovo ed ardito» (pp. 36-7).

5 R. Contarino, Il Mezzogiorno e la Sicilia, in Letteratura italiana. Storia e geografia. III. L'età contemporanea, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1989, pp. 711-89 (citaz. da p. 719).

6 Ivi, p. 720.

7 Lettera a Capuana del 14-3-1879, in Carteggio Verga-Capuana, cit., p. 80.

Un'indagine intratestuale (semantica e di formalizzazione del racconto), condotta sulla produzione verghiana caratterizzata dal più intenso sperimentalismo linguistico-formale (e non solo quindi su quella indicata genericamente come "verista"), ci porta a constatare la presenza di una prospettiva narrativa che si aggiunge al tradizionale narratore popolare e che per alcune funzioni si avvicina alla figura del narratore onnisciente di manzoniana memoria. Tale prospettiva offre maggiori suggestioni critiche laddove si inscrive nella dinamica testuale all'insegna dello scarto (precipuamente linguistico), cioè nelle opere di quella ricca stagione creativa (tra Vita dei campi e Mastro-don Gesualdo) accompagnata dalle numerose dichiarazioni di poetica sul "metodo" impersonale e sull'autonomia dell'opera d'arte rispetto alla mano ordinatrice dell'artista, laddove nel periodo "mondano", ma soprattutto in quello successivo al Mastro-don Gesualdo, sia le tecniche narrative che il linguaggio sono maggiormente legati ai moduli tradizionali.

Una siffatta funzione del narratore si coglie soprattutto nella capacità di penetrare nell'interiorità dei personaggi, rivelandone pensieri e sentimenti, e contravvenendo quindi all'istanza di una psicologia "verista" formulata nell'intervista ad Ugo Ojetti del 1894:

Per me un pensiero può essere scritto, in tanto in quanto può essere descritto, cioè in tanto in quanto giunge a un atto, a una parola esterna: esso deve essere *esternato*. Per gli psicologi ha valore anche prima di essere giunto all'esterno, anche prima di aver vita sensibile fuori del personaggio che pensa o che sente⁸.

D'altra parte Verga (che prende decisamente le distanze dallo psicologismo decadente ed intimistico di un Fogazzaro o di un D'Annunzio) è convinto che i due metodi «possono anzi fondersi e dovrebbero nel romanzo perfetto essere fusi»⁹.

9 Ibidem.

⁸ L'intervista è contenuta in U. Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, Milano, Dumolard, 1895 (poi Firenze, Le Monnier, 1946², p. 118).

La capacità introspettiva del narratore si realizza, senza mai interamente esplicitarsi, in quelle parti diegetiche dove si crea un'interferenza e una dialettica tra il suo punto di vista e quello del personaggio di cui si cerca di cogliere la dimensione interiore. Così scriveva Federico De Roberto nella prefazione ad una raccolta di novelle uscita nel 1890, un anno dopo la pubblicazione dell'edizione in volume del *Mastro-don Gesual-do*:

Se l'impersonalità ha da essere un canone d'arte, mi pare che essa sia incompatibile con la narrazione e con la descrizione [...] L'impersonalità assoluta, non può conseguirsi che nel puro dialogo, e l'ideale della rappresentazione obbiettiva, consiste nella scena come si scrive pel teatro. L'avvenimento deve svolgersi da sé, e i personaggi debbono significare essi medesimi, per mezzo delle loro parole e delle loro azioni, ciò che essi sono. L'analisi psicologica, l'immaginazione di quel che si passa nella testa delle persone, è tutto il rovescio dell'osservazione reale. L'osservatore impersonale, farà anch'egli delle analisi, mostrerà anch'egli le fasi del pensiero, ma per via dei segni esteriori, visibili, che le rivelano, e non a furia d'intuizioni più o meno verosimili. La parte dello scrittore che voglia sopprimere il proprio intervento deve limitarsi, insomma, a fornire le indicazioni indispensabili all'intelligenza del fatto, a mettere accanto alle trascrizioni delle vive voci dei suoi personaggi quelle che i commediografi chiamano didascalie¹⁰

Le parole di De Roberto sono forse le stesse che avrebbe scritto Verga, in un momento in cui, dopo il secondo romanzo dei *vinti*, la sua vena creativa sembrava essersi esaurita. In una lettera dello stesso anno questi elogiava «l'arte squisita ed evocatrice» di alcune novelle dei *Processi verbali*, ed affermava che la prefazione era indovinata e diceva «delle cose giustissime», postillando tuttavia in questi termini:

Anche nell'esposizione, nel presentare i personaggi e gli avvenimenti, credo che l'autore possa mantenersi impersonale 11 .

¹⁰ F. De Roberto, *Processi verbali*, Milano, Galli, 1890 (con introduzione di G. Giudice, Palermo, Sellerio, 1976, pp. 3-4).

¹¹ Lettera a De Roberto del 14-8-1890, in Lettere sparse, cit., pp. 247-48.

È una sintomatica presa di distanza dall'idea di un'impersonalità «assoluta», che si realizzi «nel puro dialogo», che cioè trovi nel teatro l'unico possibile terreno di applicazione e realizzazione.

Molti sono i punti di contatto di questa prefazione con la poetica verghiana: le «parole» e le «azioni» con cui i personaggi «debbono significare essi medesimi» ci riportano all'idea che il lettore deve vedere il personaggio «da dieci parole e dal modo di soffiarsi il naso»¹²; «i segni esteriori, visibili», che rivelano le fasi del pensiero, si riallacciano (nell'intervista ad Ojetti) alla concezione di un pensiero che deve essere «descritto», in quanto giunge «ad un atto, ad un parola esterna»; l'atteggiamento verso gli psicologi è di netta presa di distanza in De Roberto, più incline ad un'eclettica conciliazione in Verga¹³. Egli sostiene che anche nel presentare i personaggi e gli avvenimenti (si badi a termini come presentare e, più indietro, esposizione), cioè anche nella narrazione e nella descrizione, l'impersonalità possa essere mantenuta dall'autore. È una visione meno rigida di una categoria che per lui si riduceva a «metodo», non a «canone d'arte», come in De Roberto, e che quindi poteva evitare il rischio di un raccontare neutro e incolore, privo di quelle increspature emotive che scaturiscono dal variabile gioco degli idioletti dell'autore, del narratore e dei personaggi.

Una figura stilistica idonea all'analisi introspettiva è il discorso indiretto libero, in cui non vi è un completo annullamento del narratore (in cui variamente si rifrange l'autore) nell'ottica del personaggio, bensì una contaminazione di punti di vista densa di ambiguità, una compresenza confusiva di piani linguistico-espressivi ed assiologici¹⁴. Da qui l'intrinseca

¹² Cfr. la lettera a Cameroni citata alla nota 2.

¹³ Che quest'eclettismo sia un'acquisizione tarda di Verga, dovuta all'incalzare delle nuove correnti spiritualistiche e idealistiche, ha sostenuto D. Tanteri, op. cit., pp. 206-07. Tuttavia sembra più rispondente a ragioni di cronologia e di verità linguistica dei testi ritenere che Verga abbia fatto pubblica ammissione di un metodo che è intimamente connaturato ai caratteri del suo stile narrativo.

^{14 «}A volte non è possibile decidere se le parole nella forma indiretta

polifonia della parola romanzesca, l'ibridazione come fenomeno espressivo polisemico:

Chiamiamo costruzione ibrida una enunciazione che per i suoi connotati grammaticali (sintattici) e compositivi appartiene a un solo parlante, ma nella quale, in realtà, si confondono due enunciazioni, due maniere di discorso, due stili, due «lingue», due orizzonti semantici e assiologici. Tra queste enunciazioni, stili, lingue, orizzonti [...], non c'è alcun confine formale (compositivo e sintattico); la divisione delle voci e delle lingue passa nell'ambito di un solo tutto sintattico, spesso nel giro di una semplice proposizione, spesso persino una stessa parola appartiene contemporaneamente a due lingue, a due orizzonti che s'incrociano nella costruzione ibrida e, quindi, ha due sensi pluridiscorsivi, due accenti¹⁵.

Tuttavia, prima ancora che sul piano stilistico, la funzione di onniscienza del narratore si realizza sul piano semantico-lessicale, attraverso l'adozione di una zona esplicita di linguaggio dell'interiorità ¹⁶, ricco di valenze metaforiche e di corrispettivi gestuali, nonché di correlativi oggettivi. Tale campo semantico non è riservato indiscriminatamente a tutti i personaggi, ma soltanto a quelli (come Jeli il pastore, Rosso Malpelo, la famiglia Malavoglia, Alfio e Nunziata, Bianca, Mastro-don Gesualdo, Diodata) nei quali si fa più lacerante e

libera sono del personaggio o del narratore [...] In questo modo il narratore nascosto può dare una descrizione da un punto di osservazione chiaramente esterno, penetrare all'interno per citare i pensieri o le parole precise del personaggio, fissando un'ambiguità locutiva, narrando e mostrando insieme, raccontando e rappresentando la vita interiore del personaggio senza che sia possibile distinguere fra le due cose» (S. Chatman, History and discourse, Ithaca-London, Cornell University Press, 1978; trad. it. Storia e discorso, Parma, Pratiche, 1981, p. 222). Per la natura "eterodossa" dell'indiretto libero verghiano cfr. G. Baldi, L'artificio della regressione, Napoli, Liguori, 1980, pp. 76-81.

15 M. Bachtin, Voprosy literatury i estetiki, Moskva, Chudožestvennaja Literatura, 1975 (trad. it. Estetica e romanzo, Torino, Einaudi, 1979), pp. 112-13.

16 Spetta a Giuseppe Savoca il merito di aver richiamato l'attenzione, relativamente ai *Malavoglia*, sull'analisi del linguaggio del pensiero e del sentimento. Cfr. G. Savoca, *Chi pensa nei «Malavoglia»?*, apparso prima in AA.VV., *Letteratura*, *lingua e società in Sicilia*, Palermo, Palumbo, 1989, ora in G. Savoca, *Strutture e personaggi*, Roma, Bonacci, 1989, pp. 9-28.

intenso lo scarto fra l'impietoso giudizio della comunità, ispirato a parametri economici e tornacontisti, e la dolente partecipazione dell'autore, il quale si dispone sempre a riservare alle proprie figure problematiche una sfera di privilegio spirituale. Un'idea di narrazione interamente "delegata", immune da stilemi o "spie" semantiche rivelanti la presenza dell'autore (rivelanti, non alludenti, perché si tratta dell'oggettivo dato linguistico), è quindi una visione parziale e deformata della realtà testuale:

Un narratore riesce, talvolta, a violare una norma, per così dire, quasi senza violarla, accordando particolari privilegi al personaggio o ai personaggi di cui viene adottata la prospettiva [...] Sebbene tecnicamente venga mantenuto un punto di vista fisso interno, la situazione non si presenta molto diversa rispetto a quella che si verifica col punto di vista libero da restrizioni¹⁷.

Una proficua prospettiva di indagine, che superi le vecchie diatribe (di crociana memoria) sulla categoria estetica dell'impersonalità, potrebbe allora essere rivolta a cogliere la dialettica delle funzioni narrative, vale a dire il rapporto tra autore, narratore e racconto, richiamandosi al concetto bachtiniano della plurivocità della parola romanzesca:

L'autore attua se stesso e il proprio punto di vista non soltanto sul narratore, sul suo discorso e sulla sua lingua (che in vario grado sono oggettivate, mostrate), ma anche sull'oggetto del racconto, punto di vista che è diverso da quello del narratore [...] Ogni momento del racconto è da noi distintamente sentito su due piani: sul piano del narratore, nel suo orizzonte oggettuale-semantico ed espressivo, e sul piano dell'autore, che in modo rifratto parla mediante questo racconto e attraverso di esso [...] Noi intuiamo gli accenti dell'autore che cadono sia sull'oggetto del racconto, sia sul racconto stesso e sull'immagine del narratore che si rivela nel corso del racconto. Non sentire questo secondo piano intenzionale-accentuale d'autore significa non capire l'opera 18.

¹⁷ G. Prince, Narratology. The Form and Functioning of Narrative, Berlin, Walter de Gruyter and Co., 1982 (trad. it. Narratologia. La forma e il funzionamento della narrativa, Parma, Pratiche, 1984, p. 81).

¹⁸ M. Bachtin, op. cit., p. 122.

È attraverso l'organizzazione linguistica che l'autore si rapporta al racconto e ne determina la variabilità prospettica, riflettendo la sua Weltanschauung nell'accentuazione della parola in senso ironico, tragico, paradossale, ecc., e modellando conseguentemente il discorso del narratore e dei personaggi.

Solo recentemente è stata messa in luce la complessa stratificazione formale del testo verghiano, connessa all'emergere, al di là della "regressione" nell'ottica del mondo arcaico-rurale, di uno sguardo superiore dell'autore, la cui presenza non si coglie solo nell'organizzazione stilistico-strutturale del racconto, ma anche al livello più profondo e incisivo di una produzione simbolica.

Il problema dell'autore è dunque sia un problema di posizione che di produzione20. La prospettiva metodologica che si apre potrebbe dunque essere quella di prendere atto delle contraddizioni tra il livello teorico-progettuale (prefazioni, lettere, ecc.) e l'atto concreto della scrittura, rilevando l'allusiva ed ammiccante presenza di un nascosto demiurgo suggeritore. Ne emergerebbe un'immagine dell'approccio di Verga al mondo popolare più complessa e problematica di quanto non appaia da certe schematizzazioni di una obsoleta critica ideologica²¹.

Il riferimento è al libro di G. Baldi citato alla nota 14.

20 Giancarlo Mazzacurati ha formulato l'auspicio di «rendere meno pacifico, anche per I Malavoglia, il rapporto tra livelli teorici o progettuali e livelli di pratica formale, più rugosa e venata di strategie diverse la superficie dell'oggettività testuale» (Parallele e meridiane: l'autore e il coro all'ombra del nespolo, in AA.VV., I Malavoglia, Atti del Congresso internazionale di Studi, Catania, 26-28 novembre 1981, Catania, Fondazione Verga, 1982, vol. I, pp. 163-79; citaz. da p. 164).

21 L'attenzione dedicata nel seguito di questo lavoro alla problematica filologica nasce dalla consapevolezza che solo illuminando nella sua complessità e fluidità il divenire del testo, struttura sempre in fieri ed internamente dinamizzata, è possibile studiare nella varietà delle sue articolazioni una poetica che, per il suo stesso non conformarsi ai dettami estetici di una 'scuola", rivela delle contraddizioni feconde. Tali contraddizioni non sono forse state ancora sufficientemente evidenziate nelle loro ragioni genetiche e

motivazioni ideali.

2. Le metamorfosi del narratore dai romanzi storici a "Nedda"

Uno dei problemi centrali della ricerca e sperimentazione verghiana è quello del punto di vista del narratore e del suo rapporto con l'autore. È un assillo tecnico ed espressivo che angustierà lo scrittore nell'intero arco della sua attività letteraria, e che si lega a scelte di poetica e a posizioni ideologiche cangianti, tali da influire in maniera decisiva sulla variabilità prospettica del racconto.

I romanzi storici, tributari di una tradizione narrativa ormai consolidata, si caratterizzano per un coinvolgimento ideologico ed affettivo del lettore nella vicenda, ripristinando così il circuito comunicativo autore → narratore → narrazione → destinatario²². Infatti, mentre con quest'ultimo l'autore non ha normalmente contatto diretto, sono le allocuzioni al lettore e gli interventi metanarrativi che permettono di ripristinare la funzione fatica, da intendersi con Jakobson come contatto tra emittente e ricevente. Questo comporta in definitiva l'assenza di una vera dialettica di punti di vista (esterni ed interni)²³.

Nei Carbonari della montagna compare sia la figura di un narratore eterodiegetico (cioè assente dalla storia)²⁴, con una funzione di "regìa" simile a quella manzoniana, sia di un narratore in prima persona (la protagonista Giustina), che attraverso la lettura di un memoriale dell'altro protagonista Corrado (capp. XXIX-XLII), contrappone alla gestione onnisciente del racconto il punto di vista dei personaggi.

²² Illustrato da C. Segre, Avviamento all'analisi del testo letterario, Torino, Einaudi, 1985, pp. 21-2.

²³ Un'altra conseguenza è che, essendo la fede in un individualismo romantico un *a priori* del personaggio, quest'ultimo è «psicologicamente statico e monocorde» (R. Luperini, *Giovanni Verga*, Roma-Bari, Laterza, 1975, p. 9; prima in *Letteratura Italiana*. *Storia e testi*, a cura di C. Muscetta, ivi, 1975, 1977², vol. VIII, tomo II).

²⁴ Genette parla di racconto «non-focalizzato» o a «focalizzazione zero», in riferimento al tipo di narrazione onnisciente (cfr. G. Genette, *Figures. Discourse du récit*, Paris, Seuil, 1972; trad. it. *Figure III*. *Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976, p. 237).

La demiurgia dell'autore include tutte le prerogative del narratore tradizionale: dalla visione di paesaggi ed interni, alla manipolazione del tempo della narrazione, alla descrizione dei personaggi, compresa l'"intrusione" nella loro vita interiore, dato che con l'eccezione degli inserti diaristici, epistolari, ecc., essi sono spesso destituiti di autonomia percettiva. La presentazione degli attori è inscindibile dal commento di un narratore che si mostra in sintonia storica e culturale con le vicende raccontate e può dunque esprimere un giudizio sui tipi che man mano delinea. Ecco come viene introdotto il profilo di Giustina.

Noi non abbiamo però ancora delineato questo tipo aereo di donna che realizza due opposti, che sembrano incompatibili. La donna greca, bella ed elegante nella purezza delle sue forme come una Vestale, e appassionata e sublime nello sguardo che rivela un cuore di fuoco come le Odalische; e la donna francese, leggiera e seducente, silfide incantevole sorridente e brillante di spirito, di leggiadria, e di innocente civetteria.

Non esageriamo dicendo civetteria, poiché non intendiamo parlare di questo sentimento sviluppato fino ad abbassare la donna da questo trono ideale dove Dio l'ha posta; ma di tutti quei nonnulla eleganti, di tutte quelle grazie leggiere ed impercettibili quasi, che sono una seconda vita della donna ²⁵.

Tutto il ritratto indugia sugli aspetti fisici della donna, soffermandosi su una fenomenologia dello sguardo che rivela più una compiaciuta fascinazione descrittiva che una reale volontà introspettiva ed analitica. Ma il narratore onnisciente non tralascia nemmeno di giustificare storicamente le scelte etiche e sociali del protagonista, attribuendo il suo credere alle distinzioni di casta all'«influenza dei sentimenti coltivati in quel tempo»; e anche quando la descrizione sembrerebbe focalizzata nell'ottica degli attori interni alla vicenda, essa è pur

²⁵ G. Verga, *I Carbonari della montagna - Sulle lagune*, ed. critica a cura di R. Verdirame, Firenze, Banco di Sicilia-Le Monnier, 1988 (Edizione Nazionale delle opere di G. Verga), cap. II, p. 15.

sempre filtrata dal regista, che si insinua nello sguardo del

personaggio²⁶.

Quella dei *Carbonari della montagna* è una scrittura profondamente teatralizzata, se l'occhio e la voce dell'autore governano lo svolgimento della *fabula* e ne svelano metanarrativamente i meccanismi di costruzione, come accade per i capitoli contenenti il diario di Corrado. Se la pittura di intrecci romantici di amore e morte richiede un sagace regista, se le descrizioni di interni e battaglie mettono a frutto una barocca disposizione al virtuosismo scenografico, anche scene rusticane da *sermo humilis* sono costruite con un metalinguaggio teatrale che sollecita l'estetizzazione di sentimenti e passioni attraverso la costante allocuzione ai lettori:

Volete assistere ad altre scene di un dolore domestico meno vivo ma più profondo? Tiriamo il velo ad un quadro di famiglia; abbattiamo con l'immaginazione una delle quattro pareti di una povera capanna sull'angolo del bosco della *Piccola Majella*; ed assisteremo a delle rivelazioni triste e patetiche che ci ricordano che il cuore umano batte l'istesso sotto i cenci e sotto i velluti ricamati²⁷.

Le intenzioni di poetica che presiedono al romanzo sono contenute in un "manifesto" (di carattere essenzialmente politico) che Verga invia all'editore torinese Negro:

La storia ci ha tramandato queste tradizioni splendide di fede inconcussa di prove eroiche, di abnegazione generosa. Ma parlando d'uomini e avvenimenti non si deve dimenticare il cuore, il cuore che pure vi ha tanta parte.

Sì, noi ci siamo internati nella vita intima di quei personaggi, abbiamo provato un lampo delle loro emozioni, e presentiamo lo spettacolo degli avvenimenti e la storia del cuore quale si sviluppò nel suo eroismo e nelle sue passioni in quell'aspirazione generosa. Se quanto si è detto fosse generalmente vero, che la condizione per riuscire in queste descrizioni di anima e vita fosse sentire, noi andremmo fidu-

²⁶ Così infatti si conclude il ritratto del capo carbonaro Gastone Guiscard: «Tutto questo, che noi abbiamo impiegato tanto a descrivere, fu veduto in un solo colpo d'occhio da Giustina...» (ivi, cap. VI, pp. 43-4).

²⁷ Ivi, cap. XI, p. 69.

ciosi del giudizio del pubblico, perché abbiamo palpitato della vita dei nostri personaggi, ed abbiamo sentito, e sentito fortemente, colle loro passioni. Ma non dissimuliamo che bisognano alla riuscita altre condizioni di cui l'esame speriamo indulgente nell'assicurazione che abbiamo operato come abbiamo sentito²⁸.

Pur nella consapevolezza dei limiti del prodotto ottenuto, è la poetica romantica dell'immedesimazione e del sentire (la quale è la condizione per riuscire in quelle «descrizioni di anima e vita») che assicura la validità estetica del romanzo («ci siamo internati nella vita intima di quei personaggi»; «abbiamo palpitato della vita dei nostri personaggi»; «abbiamo sentito [...] colle loro passioni»); ma ciò che ne rafforza la continuità diegetica è la volontà di creare una storia del cuore, anche se la dimensione emozionale non è ricercata in sé stessa, ma per soddisfare quello che nei termini della moderna sociologia della letteratura chiameremmo "orizzonte d'attesa" del pubblico.

Tuttavia la volontà di sperimentare i moduli introspettivi del romanzo psicologico, moderno pendant di usurate vicende patriottiche, si scontra con l'effettiva incapacità di rendere percepibili al lettore le intime pulsioni dei personaggi. I momenti in cui la tensione del racconto propende al sondaggio interiore sono quelli in cui si manifesta, al di fuori delle scene dialogate, l'impotenza narrativa dell'autore, una sua consapevole abdicazione che stride con l'indugio ritrattistico spinto fino al parossismo descrittivo: «La giovinetta vi aveva fissato un lungo sguardo. / Chi vuole analizzarlo questo sguardo?» (cap. XXVI); «Giustina era pallida, commossa, colla testa bassa; un sollevarsi ansante del seno annunziava il tumulto del suo povero cuore. / Che passava allora in quel cuore?» (ivi); «Le ultime parole di quel nome furono terminate con un grido della giovinetta. / Tenteremo noi di analizzarlo?» (cap. XLIII). E ancora, con più esplicito pronunciamento di Verga: «Bisogna rinunziare a voler descrivere...» (cap. XXIII); «È impossibile il descrivere lo scoraggiamento che destarono quelle notizie simultanee» (cap. LII); «Abbiamo rinunziato a descrivere l'urlo immenso che si levò...» (ivi)²⁹.

Anche in *Sulle lagune*, all'iniziale presenza di un narratoretestimone ³⁰, fa da contrappunto la presentazione di uno scambio epistolare tra i protagonisti Stefano e Giulia attraverso la lettura compiutane da un personaggio coinvolto nella vicenda. Come nel precedente romanzo, il tempo dei fatti narrati nel carteggio si inserisce nel tempo complessivo del racconto. Il consueto narratore eterodiegetico, prima di delegare al testimone interno il controllo dello svolgimento dei fatti, interviene per mettere in evidenza le modalità di costruzione del racconto («Alziamo al tela» suona l'*incipit* del capitolo I), la sua dinamica («...tutte le fila del nostro racconto si aggruppano attorno a questi due personaggi che presentiamo al lettore») e, sintonizzandosi con la narrazione focalizzata, fornisce una descrizione dei personaggi in chiave induttiva:

Abbiamo fatta questa tirata per aver diritto ad osservare il nostro personaggio dalla forma del cappello alla punta degli stivali, e farvi risultare l'indispensabile *carattere* dall'inventario del suo abbigliamento³¹.

La preponderanza del dialogo e della lettera, se svincola sempre più la diegesi dalla manipolazione dell'autore, rinvia ad un problema di tecnica narrativa che Verga non riuscirà mai a risolvere in maniera univoca; si tratta infatti di conciliare il piano delle percezioni, che si realizza con maggiore libertà nei monologhi e nelle visioni interiori, con una presenza commen-

30 La modalità del racconto, sempre secondo la terminologia di Genette, sarà dunque quella a «focalizzazione interna», in cui il narratore «dice solo

quello che sa il personaggio in questione» (op. cit., p. 236). 31 G. Verga, *Sulle lagune*, cit., cap. I, p. 396.

²⁹ Cfr. Lia Fava Guzzetta, La stagione catanese. Problemi di tecnica narrativa: dal romanzo storico al romanzo psicologico, in «Critica letteraria», III, 28, 1980, pp. 448-76, poi in La mano invisibile. Costruzione del racconto nel Verga minore, Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ), 1981, e infine nel volume Verga tra Manzoni e Flaubert, Roma, Studium, 1997, pp. 5-42 (v. le pp. 34-6).

tatrice dell'autore che non prevarichi lo spontaneo snodarsi di pensieri e sentimenti dei personaggi.

Alle soglie del primo romanzo del ciclo "mondano" ci imbattiamo in un interrogativo di poetica decisivo per la scrittura di ambiente aristocratico-borghese: il problema del rapporto tra "storia" e "romanzo" ("storia" e "discorso", diremmo con Chatman), posto nei termini della veridicità della vicenda adottata per la narrazione:

Dirò come mi sia pervenuta questa storia, che convenienze particolari mi obbligano a velare sotto la forma del romanzo (PE, p. 443).

La consapevolezza del carattere stilistico dell'operazione letteraria è evidente dal sostantivo «forma», che Verga metterà in relazione con «soggetto»³². Siamo poi informati sulle circostanze che hanno sollecitato la stesura del romanzo: la visione del corteo funebre della contessa di Prato, il colloquio del narratore con Raimondo Angiolini, amico di Pietro Brusio, l'uomo che ha scatenato la passione fatale e autodistruttiva della contessa. È una sorta di gigantesca prolessi³³ dell'epilogo tragico, che potrebbe far pensare ad un narratore onnisciente attento a districare sagacemente i nodi dell'intreccio. Ed in effetti il narratore-testimone gestisce l'asse temporale («Tre mesi dopo»; «Un mese più tardi») in funzione della vicenda da raccontare, riassumendo due episodi funzionali alla futura ricostruzione dei fatti: l'incontro con Angiolini che gli espone sommariamente la storia, rinviando a dettagli più precisi da ricavare da documenti epistolari, e la corrispondenza tra Pietro e Narcisa, con la raccomandazione di «salvare rigorosamente le apparenze». E tuttavia sembra che questo narratore (che diverrà poi narratore effettivo) abbia un ruolo molto limitato:

³² Cfr. la lettera a Carlo del Balzo del 28-4-1881: «Se dovessi tornare a scrivere *I Malavoglia* li scriverei allo stesso modo; tanto mi pare necessaria e inerente al soggetto la forma» (in *Lettere sparse*, cit., p. 110).

³³ Cioè anticipazione temporale. Il concetto è sempre derivato da Genette, op. cit., pp. 115-27. Cfr. S. Blazina, *La mano invisibile. Poetica e procedimenti narrativi nel romanzo verghiano*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1989, p. 26.

Dal canto mio non ho fatto che *coordinare i fatti*, cambiando i nomi qualche volta, ed anche contentandomi di accennare le iniziali, quando, anche conosciuto il nome, le circostanze per le quali è ricordato non sono compromettenti; rapportandomi spesso alla *nuda narrazione* di Angiolini e alle lettere che questi mi rimise; aggiungendovi del mio soltanto *la tinta uniforme, che può chiamarsi la vernice del romanzo* (p. 446)³⁴.

La funzione di semplice coordinamento dei fatti e di uniformazione stilistica, che il narratore finale si attribuisce (la «tinta uniforme», metafora pittorica frequente nelle enunciazioni di poetica verghiane, ad indicare l'aspetto stilistico-espressivo)³⁵, rimanda alla voce di un altro narratore-testimone (Angiolini) che, nella seconda parte del romanzo, fornisce le lettere scritte dai due protagonisti. Come per i romanzi storici, anche qui la corrispondenza epistolare diviene parte integrante del tempo della narrazione. Tuttavia l'inserimento di essa sottende motivazioni diverse, di autenticazione della scrittura³⁶.

La stessa presenza di fonti testimoniali orali e scritte sembra confinare il narratore a mero autenticatore della veridicità della storia. Ciò impone il rispetto della verità psicologica dei personaggi, come si intuisce da una chiosa "metalinguistica"

34 Corsivi nostri.

35 Cfr. la prefazione ai *Malavoglia*: «Basta lasciare al quadro le sue tinte schiette e tranquille, e il suo disegno semplice»; «i colori cominceranno ad essere più vivaci, e il disegno a farsi più ampio e variato»; «A misura che la sfera dell'azione umana si allarga [...] Persino il linguaggio tende ad individualizzarsi, ad arricchirsi di tutte le mezze tinte dei mezzi sentimenti»; «rendere la scena nettamente, coi colori adatti». Si veda l'analisi condotta da Gabriella Alfieri come premessa metodologica al suo saggio *Le "mezze tinte dei mezzi sentimenti" nel Mastro-don Gesualdo*, in *Il centenario del Mastro-don Gesualdo*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 15-18 marzo 1989), Catania, Fondazione Verga, 1991, vol. II, pp. 433-516 (soprattutto le pp. 433-43).

36 Scrive Blazina: «nei romanzi storici il passaggio [dalla diegesi alla mimesi epistolare] si produceva attraverso un artificio narrativo, nel quale la comunicazione interna fra i due personaggi duplicava la comunicazione esterna fra autore e lettore, tanto da far coincidere tempo narrato e tempo della narrazione; in *Una peccatrice*, invece, il passaggio viene anticipato nell'introduzione e motivato come un ricorso del narratore finale ai documenti, alla voce

viva dei protagonisti» (op. cit., p. 27).

con la quale lo stesso narratore giustifica la necessità dell'introspezione:

Abbiamo insistito, forse di soverchio, su questi dettagli fisici e morali, d'uso per alcuni, per noi resi indispensabili dalla necessità, che abbiamo peculiare, di far *sentire*, diremmo, *i caratteri che presentiamo* prima di agitarsi nelle scene di un *racconto intimo*. Scopriamo sin dal principio il meccanismo, per non attirarci la taccia, poscia, di aver fatto agire delle marionette, da chi non ne vedesse il *filo motore ch'è il cuore* (cap. I, pp. 449-50)³⁷.

Anche se nella fase più matura Verga rinunzierà a tutti quegli artifici che non siano emanazione vera e diretta del soggetto, «la descrizione, lo studio, il profilo»³⁸, l'accenno al *cuore* come fattore dinamico della vita psicologica del personaggio rivela già un'importante direzione di poetica, che conduce alla «scienza del cuore umano» dell'*Amante di Gramigna*³⁹. Il pensiero corre pure a certe dichiarazioni dell'intervista ad Ojetti, per l'analogia tra la ricerca del «filo motore ch'è il cuore» e quella dei «primi perché» da parte degli psicologi:

Gli psicologi in fondo non fanno che ostentare un lavoro che per noi è solo preliminare e non entra nell'opera finale. Essi dicono i primi *perché*: noi li studiamo quanto loro, li cerchiamo, li ponderiamo e presentiamo al lettore gli effetti di quei *perché*⁴⁰.

La difficoltà di decifrare i meccanismi psicologici legati alla dimensione del cuore era stata già espressa da Raimondo

37 Eccetto il primo, gli altri corsivi sono nostri.

38 Cfr. la lettera a Cameroni, in Lettere sparse, cit., p. 109.

39 Interessante la denominazione di «racconto intimo», che si lega al titolo di una raccolta uscita nel 1884 (dopo le *Novelle rusticane*), intitolata appunto *Drammi intimi*. Del resto la cartella in cui fu inserito il manoscritto di *Una peccatrice* reca l'insegna di *Bozzetti sul cuore*, titolo complessivo sotto cui Verga raggruppò inizialmente i suoi romanzi giovanili (la segnalazione si deve a G. P. Marchi, *Dallo "scatolino" all'ideale dell'ostrica. I romanzi fiorentini nella lettura di Giacomo Debenedetti*, in *I romanzi fiorentini di Giovanni Verga*, Atti del II Convegno di Studi, Catania, 21-22 novembre 1980, Catania, Fondazione Verga, 1981, pp. 139-57; v. la n. a p. 140).

40 In U. Ojetti, op. cit., p. 119.

Angiolini, di fronte allo stupore degli amici per la passione rivelatasi letale per la contessa:

Sono di quei misteri, che sembrano troppo reconditi ma troppo ben tracciati nel loro sviluppo per essere casuali, e che fanno supporre quello che il coltello anatomico non ci ha potuto far trovare nelle fibre del cuore umano (PE, pp. 444-45)⁴¹.

Se il narratore sembra limitarsi al coordinamento dei fatti e alla strutturazione formale del racconto, ciò non gli preclude la capacità di descrivere i moventi interni e le motivazioni profonde degli atteggiamenti del protagonista. È un narratore pur sempre onnisciente, anche se presente nella storia (il che consente, tra l'altro, una maggiore immediatezza del giudizio). Ecco come viene descritto e commentato il peregrinare di Pietro sotto i veroni di Narcisa (è già presente l'immagine della passione come «martirio», abisso nullificante, metafora che ritornerà nella parte finale, a connotare un martellante *cupio dissolvi*):

Egli passava la notte sotto i veroni di lei, coll'occhio fisso su quel lume che rischiarava la sua stanza; aspirando, con terribile voluttà di passione (ch'era tanto potente da sembrare angosciata qualche volta) di gelosia, ed anche di dolore, tutti i rumori più insensibili del suo passo, del fruscio della sua veste, tutte le emanazioni della donna amata, i minimi suoni del suo pianoforte e della sua voce, che spesso parlava al conte di quelle parole, cui rispondeva, come un'eco, un singhiozzo dalla strada.

Egli sapeva l'ora del suo levarsi, della sua toletta, del suo pranzo, della sua passeggiata; conosceva il modo d'ondeggiare delle tende quando ella vi stava dietro, il rumore delle carrucole della poltroncina che la sua mano indolente tirava a sé.

Era un martirio spaventevole che s'imponeva senza saperlo; che l'attraeva però col fascino del precipizio; che alimentava il parossismo febbrile,

41 La consapevolezza dell'insondabilità del cuore ritorna nella clausola del romanzo, che si salda circolarmente con le parole di Angiolini: «Misteri del cuore!» (cap. IX, p. 549).

42 Ciò comporta anche che l'ellissi temporale non assuma la stessa perspicuità dei casi in cui viene manipolata da un narratore eterodiegetico. il quale divorava le sue forze e la sua vita, colle sue triste gioie, coi suoi acri godimenti, coi suoi sogni febbricitanti (cap. IV, p. 477).

Tuttavia, se la necessità che muove il narratore è quella di far «sentire i caratteri», spesso la sua voce è inadeguata a rendere le intermittenze del cuore⁴³. Un altro inserto metanarrativo interrompe la descrizione del disperato errare del protagonista:

Non tenteremo di dare un'idea di quelle lagrime roventi che lasciavano solchi sul suo volto livido ed impastato di polvere e di sudore (cap. IV, p. 480).

La soluzione epistolare come parte integrante del tempo della narrazione, il ricorso al profilo psicologico come premessa per muovere il «meccanismo» del racconto, il coordinamento dei fatti e l'aggiunta della «tinta uniforme», fanno pensare ad una scrittura a metà tra il referto psicologico immediato (le lettere di Pietro e Narcisa) e la soluzione metaromanzesca. Il linguaggio descrive i meccanismi di costruzione dell'opera ed evidenzia pure l'insufficienza della parola dell'autore-narratore, che viene compensata da un potenziamento della funzione emotiva del linguaggio stesso.

In Eva compaiono due punti di vista: quello di un narratore omodiegetico (cioè «presente come personaggio nella storia

Insistiamo su quest'espressione proustiana, non per piegare il linguaggio verghiano a categorie psicologiche novecentesche (anche se certe modalità introspettive sembrano già risentire delle irrequietudini analitiche del nuovo secolo), ma perché ci pare una categoria descrittiva idonea alla ricca dinamica interiore, e soprattutto memoriale, dei personaggi. Alcune attestazioni sono assai significative: «A misura che andava calmandosi quello stato d'agitazione in cui era stato tutto il giorno dopo la prima vertigine, attraverso le idee che andavagli suscitando la lettura, ritornava, con una strana intermittenza il pensiero che lo preoccupava dippiù» (ER, cap. XLVI, p. 409; detto di Alberto); «Bianca, ritta accanto all'uscio, col viso scialbo, spalancò gli occhi, dove era in fondo un terror vago, uno sbalordimento accorato, l'intermittenza dolorosa della ragione annebbiata ch'era negli occhi di don Ferdinando» (MDG, parte III, cap. II, p. 209). Sull'intermittenza insiste Savoca a proposito di Leopardi, definendola «la condizione esistenziale, empirica e conoscitiva insieme, della contraddizione di cui è fatto l'uomo» (Giacomo Leopardi, Roma, Marzorati-Editalia, 1998, p. 101).

raccontata»)⁴⁴, con funzione di testimone, e quello del protagonista, il cui racconto-confessione occupa il nucleo centrale della vicenda. Mancando un distanziamento tra il punto di vista del narratore e quello del personaggio (come in *Una peccatrice*), tutto il romanzo è costruito su un costante piegarsi del linguaggio ad una dimensione effusiva, che riproduce il dissidio del protagonista Enrico Lanti tra l'arte-illusione e la realtà⁴⁵.

Orientato verso una forma di narrazione libera da inquinamenti di soggettivismo patetico-enfatico, in *Storia di una capinera* Verga sperimenta un modulo epistolare abbastanza originale, poiché nella parte finale è una suora a raccontare le ultime vicende di Maria, in una lettera indirizzata all'amica della protagonista (si pensi all'analogo espediente dell'*Ortis* foscoliano).

Due sono dunque i narratori artefici della storia, anche se è il racconto-confessione di Maria a tenere i fili della diegesi. Maria è una figura di narratore particolare, che ha come esclusivo interlocutore Marianna, «unico 'narratario' di una storia che non si deve conoscere» ⁴⁶. La restrizione del circuito comunicativo ai suoi termini interni (esclusi autore e lettore), la dimensione dell'interdizione sociale, in cui vive la voce narrante, si riscattano nel potenziamento dei tratti emotivi e passionali ⁴⁷, in un linguaggio dell'interiorità costruito su sospensioni dell'enunciazione, interrogazioni, esclamazioni e su una sintassi che sembra riprodurre mimeticamente le alterne pulsioni di un cuore fervidamente proteso ad una liberazione nella sfera del desiderio e della *rêverie* ⁴⁸. Proprio la centralità del

44 G. Genette, op. cit., p. 292.

46 M. Muscariello, Le passioni della scrittura. Studio sul primo Verga, Napoli,

Liguori, 1989, p. 101.

⁴⁵ Nella prefazione ritorna la questione dell'autenticità della storia narrata, sotto forma di allocuzione ad un pubblico borghese: «Eccovi una narrazione - sogno o storia poco importa - ma vera, com'è stata o come potrebbe essere» (G. Verga, Eva, in Tutti i romanzi, cit., vol. II, p. 89).

⁴⁷ La Muscariello nota la frequenza di parole-chiave come *pianto* e *lacrime*, «indizi per un percorso di lettura che privilegia [...], il significato intimo e passionale del romanzo e che assume il personaggio [...] come 'maschera' del discorso verghiano *del* e *sull*' amore» (ivi, p. 102).

⁴⁸ Ivi, pp. 116-18.

cuore fa sì che la funzione emotiva del linguaggio giunga ad annullare dialetticamente tutte le altre.

Il cuore non è solo codice topologico, luogo simbolico della dialettica di introversione/fantasticheria della protagonista, ma anche nucleo della temporalità diegetica, che scaturisce dall'atemporalità della pulsione interiore. Rivelatore è l'uso stesso dei tempi verbali, con netta preminenza del presente sul passato (l'uno tempo narrativo, l'altro commentativo, secondo la terminologia di Weinrich⁴⁹) al fine di garantire la preminenza dell'interiorità sulla scheletrica nudità del "fatto".

In Tigre reale, come in Eva, troviamo un narratore omodiegetico testimone e amico del protagonista, anche se esso appare più distanziato, in grado dunque di ritessere (manzonianamente) la trama diegetica e fornire un commento. Nell'incipit del romanzo, dopo l'occasione dell'invito alle nozze che ristabilisce i rapporti tra Giorgio La Ferlita e il narratore-personaggio quest'ultimo, attraverso una serie di salti temporali testualmente marcati («L'ultima volta»; «Un bel mattino»; «Due giorni dopo»; «Durante la sua convalescenza»; «Un mattino»; «due mesi dopo»)⁵⁰, ricostruisce i fatti anteriori in una dimensione psicologico-memoriale più che cronologica. Con il profilo di Giorgio codesto narratore, nonostante sia interno alla storia, inizia ad assumere una posizione di maggiore distacco critico dal protagonista: la carrozza è all'inizio del ritratto una semplice metafora dell'estraneità alle «lotte della vita», mentre alla fine essa viene ironicamente descritta come piacevole «diversivo», sfogo umorale di una mai abbandonata indole (anzi «organismo») da poeta, che adesso convive tuttavia con quella «un tantino materialista» di un diplomatico:

⁴⁹ È di Harald Weinrich la distinzione tra *tempi commentativi* (presente, passato prossimo, futuro) e *tempi narrativi* (imperfetto, passato remoto, trapassato prossimo e remoto, condizionali). Cfr. *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, Stuttgart, Kohlammer, 1964, 1971² (trad. it. *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Bologna, Il Mulino, 1978, pp. 23-7). L'alternanza di questi tempi, creando diverse prospettive nel racconto, è sintomatica dell'atteggiamento dello scrittore verso la materia narrata.

⁵⁰ Cfr. S. Blazina, op. cit., p. 33.

Giorgio era stato sempre uno di quei fortunati che attraversano la vita in carrozza (TR, cap. I, p. 176).

Ora che era un uomo serio, un tantino materialista come conviensi a un diplomatico, non faceva più versi, anzi si vergognava di averne fatti, ma giovavasi della vecchia abitudine di guardare in aria per mettere del cobalto nel suo orizzonte, e faceva servire la linfa che c'era nel suo organismo da poeta a rendere più soffici i cuscini di quel tal cocchio che lo menava attraverso la giovinezza allegramente e a quattro cavalli (p. 177).

Nell'explicit del capitolo I il narratore invita Giorgio e la sposa a dimenticare le fascinazioni di un passato dipinto con toni tardoromantici, rammentando all'uomo, attraverso il particolare di un «biglietto singolare», il dramma legato alla femme fatale, di cui anch'egli mostra di ricordarsi, come ci rivela una prolessi anomala (data l'impostazione memoriale della scrittura) con la quale siamo bruscamente ricondotti all' hic et nunc della narrazione:

Io me ne rammento ancora, dopo tanto tempo, e non ho vista colei che una sola volta, e mi sembra d'averla ancora dinanzi agli occhi, in quella gran sala d'albergo triste e nuda, mentre stendeva presso il fuoco le mani pallide e scintillanti di gemme, e mi fissava in volto gli occhi febbrili (pp. 178-79).

Con una terminologia scientistico-positivista di cui il primo Verga in parte risente, siffatto dramma viene definito (sempre attraverso un repentino scatto prolettico) come il risultato dell'incontro di due «prodotti malsani di una delle esuberanze patologiche della civiltà», dell'urto «di due correnti elettriche» (cap. II, p. 182). Non è dunque un paradosso che, rispetto all'eterodiegesi "immedesimata" di *Una peccatrice*, l'omodiegesi di *Tigre reale* garantisca un distacco maggiore, per cui il narratore assurge ad istanza critica del racconto.

Nel finale del romanzo, dopo la partenza del convoglio funebre che segna per Giorgio la liberazione dal fantasma ossessivo di Nata e la riconquista dell'unità e degli affetti familiari, è proprio la voce narrante che sigilla epigraficamente la drammatica vicenda del protagonista, anticipata dal simbolico diradarsi del fumo del treno nel cielo azzurro: «Non rimaneva più altro del passato» (cap. XVIII, p. 259).

La variabilità prospettica, resa possibile dal maggiore distanziamento tra narratore e personaggio, consente un esercizio più costante dell'analisi psicologica. Si pensi al capitolo XV, in cui il tumulto interiore di Giorgio, legato al rimorso per la sua fatua passione ed all'abnegazione e dedizione assolute della moglie, viene portato alla luce nelle sue implicazioni affettive ed intellettuali:

La serena e rassegnata dolcezza d'Erminia gli pungeva il cuore nel più vivo; sembravagli scorgere qualcosa d'incerto, qualcosa che voleva nascondersi quand'ella gli rivolgeva la parola e gli figgeva in viso gli occhi (p. 240).

Osservando alla sfuggita Erminia così rassegnata, così calma in apparenza, sentiva un sordo rancore verso quella gran serenità del bene che a lei non costava nulla, eppure inaspriva le sue segrete torture; le invidiava la coscienza tranquilla, e si domandava quel che valesse quella pace non contrastata; quella gran calma inalterata dell'onestà gli rinfacciava ad ogni momento la sua agitazione febbrile e il turbamento della sua coscienza; se ne sentiva soggiogato; invidiava sordamente sua moglie, ammirandola, e nei momenti delle sue angoscie più acute provava un sentimento di ostilità contro di essa (p. 242)⁵¹.

51 Con perfetto parallelismo-opposizione, viene così analizzato il profondo sentimento di alterità in Erminia: «Sentiva istintivamente l'abisso che allargavasi fra lei e quello sposo sul quale si erano appoggiati ad uno ad uno tutti i suoi affetti, dal giorno ch'era rimasta sola con lui, in quella carrozza che l'allontanava al gran trotto dalla sua mamma, dalla sua casa, dalle sue affezioni passate, e metteva intera la sua vita nelle braccia di quell'uomo che pochi mesi innanzi era ancora uno sconosciuto per lei. Ora che lo sentiva allontanarsi alla sua volta, provava lo stesso sentimento d'inquietudine, lo stesso sbigottimento, lo stesso bisogno di attaccarsi a qualche cosa che allora l'avea fatta attaccare al braccio di lui; l'isolamento stavolta era più amaro, più agitato, era punzecchiato tratto tratto da vaghi turbamenti, da immagini e reminiscenze che la facevano sognare ad occhi aperti, le gettavano delle fiamme sul viso, delle tepide correnti nei nervi, durante le lunghe ore silenziose della sua camera deserta, e la facevano ridestare di soprassalto» (pp. 242-43).

Un'altra funzione dell'istanza narrante è quella di commentare e marcare simbolicamente le allucinazioni e le dolenti riflessioni dei protagonisti, anche se i loro punti di vista acquisiscono una maggiore autonomia e quindi un certo grado di oggettivazione⁵²

Le tenebre vengono interiorizzate da Erminia in una visione di sofferenza proiettata sul figlio, in un passo chiosato dal narratore.

Sin che il sole aveva scintillato sui vetri della finestra l'era parso di sentirselo in cuore a guisa di un raggio di speranza; ma appena le tenebre cominciarono a calare sembravale che si aggravassero come gramaglie su quel corpicino sofferente e l'allividissero, se le sentiva condensare in petto come un gruppo di lagrime (cap. XIV, p. 235).

Il dissidio interiore di Giorgio si concretizza spesso in immagini allucinate o oniriche⁵³; egli "rivede", nel «guazzabuglio confuso» della sua mente, l'immagine dell'amante come un fantasma:

Un discorso a parte (e troppo analitico) meriterebbe l'analisi del rapporto tra la prima e la seconda redazione del romanzo, i cui risultati, prima dell'uscita delle edizioni critiche delle due stesure (Tigre reale I, a cura di M. Spampinato Beretta, Firenze, Banco di Sicilia-Le Monnier, 1988; della stessa curatrice, Tigre reale II, cit.), sono anticipati a livello critico-estetico nel saggio di R. Verdirame, Le due redazioni di "Tigre reale", in AA. VV., I romanzi fiorentini di Giovanni Verga, Atti del II Convegno di Studi (Catania, 21-22 novembre 1980), Catania, Fondazione Verga, 1982, pp. 159-92.

Come quella che nasce dallo sguardo su Erminia dormiente, da cui sorge il "doppio" tentatore di Nata: «Gli occhi di Giorgio andavano dal letto alla culla, vi riposavano volentieri, e da quelle deboli creature che dormivano tranquillamente, fiduciose sotto gli occhi di lui che stava come a vegliarle e a proteggerle, venivagli una gran forza, una gran pienezza di vita, che gli faceva sembrare più soffice il tappeto sul quale posava i piedi e lo schienale della poltrona al quale appoggiava la testa, gli rendeva più dolce il tepore di quella camera, più blanda la luce della lucerna [...] Erminia dormiva, rivolta verso di lui, bianca e serena, colle trecce nere sul bianco guanciale, di quando in quando sembravagli per una strana allucinazione che quel viso fattosi più cereo si profilasse, si incadaverisse, che dei profili secchi, rigidi, vi si disegnassero vagamente, dei profili che egli conosceva, consunti dalle febbri e dalle passioni, e che gli era sembrato di rivedere mentre Rendona parlava della sua ammalata dell'Albergo dei Bagni» (cap. IX, pp. 216-17).

In mezzo a quel turbinio c'era sempre la figura di quell'inferma su cui teneva gli occhi fisi, tal quale la vedeva in quel momento, rivolta verso la finestra e col viso nell'ombra [...] Allora si ricordava di quell'altra donna lontana, gli pareva di vederla in quella camera d'albergo, colle braccia tese, gli occhi da fantasma - il suo spettro sorgeva ad ogni tratto dall'ombra, inaspettato, minaccioso e severo, e sembravagli che egli stesse a guardarlo stupidamente, senza sentir nulla in fondo al cuore, poi sentivasi invaso da una gran paura del fantasma immobile e muto (cap. XVII, pp. 254-55).

Dopo questa visione, i rintocchi delle ore («L'orologio della camera suonava lentamente le ore una dopo l'altra»; «Le ore continuavano a suonare, monotone, impassibili, l'una dietro l'altra, con lunghi intervalli») fungono da sfondo simbolico alla dialettica interiore del protagonista, in una dimensione oscillante fra regressione memoriale e coscienza della caducità. I "fantasmi" sono dunque legati strettamente al passato del personaggio, il quale nella crisi notturna ripercorre oniricamente la propria vita⁵⁴.

L'idillio soffocato tra Erminia e il cugino Carlo è interrotto da una lunga rêverie della donna che, nell'economia del racconto, ha una precisa funzione strutturale, quella di alimentare il pathos della dolorosa rinuncia: «Il turbamento di Erminia però cominciava a dileguarsi, perché in cuore le si andava gonfiando lentamente una gran pienezza di vita, una grande gioia inquieta e inesplicabile, una dolcezza che si ridestava di tanto in tanto con punture acute le quali le traversavano tutte le vene, una dolcezza che l'invadeva, che l'assopiva a poco a poco, che gettava un balsamo, un velo, sulle sue angoscie, sul suo sconforto, sulle amarezze e il dolore di vedersi abbandonata dal marito, e fin sull'immagine del marito, e le faceva sentire come un gran bisogno d'addormentarsi. Non sapeva da che le venisse, avea paura di indovinarlo, era felice di ignorarlo. Quando il suo spirito si svegliava inquieto, ansioso, e turbato, provava un gran desiderio di rituffarsi in quell'oblio, di stare vicina al cugino, di ascoltare la sua voce, di seguirlo col pensiero nelle lontane regioni che alla sua immaginazione sembravano tutte colorate di azzurro; le pareva di volergli bene perché accanto a lui sembravale di ritornare agli anni spensieratamente felici della sua giovinezza, fra le rose del giardino côlte per lui, le strette di mano dell'anticameretta gialla, e i versi letti insieme, vicino quel tavolinetto, sotto quel lume dalla gran ventola dipinta a fiori. Sognava, sognava cogli occhi fisi; il passato era tutto azzurro, come i lontani paesi dove il suo pensiero soleva seguir Carlo; non vi si vedevano che le gioie più schiette, più dolci, più profonde, e nello stesso tempo più vaporose» (ivi, cap. XV, pp. 244-45).

È con *Eros* che Verga approda ad un modello di narrazione impersonale (condotta per la prima volta in terza persona). Emerge qui un tipo di narratore eterodiegetico che tende a non interferire nel racconto con giudizi, commenti, ecc. Dunque non più narratore-testimone, come in *Una peccatrice*, narratore confidente e amico del protagonista, come in *Eva*, narratore personaggio, come in *Tigre reale*, ma narratore interamente esterno alla storia. Tuttavia la posizione "fuori campo" non implica una latitanza programmaticamente perseguita, ma una presenza che si esplicita a livello sia dell'intreccio che della "forma".

L'intreccio viene manipolato attraverso salti temporali, recuperi memoriali, raccordi cronologici. Uno spoglio attento rivela come tale tecnica si realizzi con particolare sapienza di maneggio delle *tranches* narrative⁵⁵. Non è raro però il caso che la gestione dell'asse temporale si intrecci con interventi commentativi del narratore-autore. Già nei primi due capitoli, che descrivono l'infanzia e l'adolescenza del protagonista, sono presenti dei discreti interventi della voce esterna che, unitamente ai giudizi di un altro personaggio, danno un primo profilo psicologico di Alberto:

cuore aperto a due battenti, immaginazione vivace, affettuosa, ma inquieta, vagabonda, diremmo nervosa, ingegno più acuto che penetrante, analitico per inquietudine o per debolezza di carattere - un ingegno che vi sgusciava dalle mani ad ogni istante - diceva il suo professore di filosofia - (ER, cap. II, p. 267)⁵⁶.

55 Alcuni esempi (si escludono volutamente i contesti): «A 16 anni» - «A 20 anni» (cap. II); «Il giorno dopo» - «Il domani» (cap. XI); «Una volta» (cap. XII); «Dopo alcuni giorni» (cap. XXIII); «Erano trascorsi parecchi anni» (cap. XXXIX); «Il matrimonio fu celebrato in ottobre» (cap. XLII).

⁵⁶ Cfr. pure: «a 16 anni era diventato sognatore, fantastico, ipocondriaco, e senti d'amare la prima volta perché tutti i poeti parlavano d'amore» (p. 268). Contestuale al ritratto è una prolessi che descrive le reazioni di Alberto adulto ad uno sgarbo dell'amico Gemmati: «Molto tempo dopo, e in circostanze assai diverse, mentre stava seduto accanto al fuoco, cogli occhi fissi sulla fiamma, e le labbra contratte sul sigaro spento, il ricordo di quella ridicola gelosia della sua infanzia gli balenò in mente colla strana bizzarria delle reminiscenze» (pp. 267-68).

Più avanti si legge:

A 20 anni egli uscì dal collegio più bambino di quando c'era entrato; vuol dire con nessuna nozione esatta della vita, con molte fisime pel capo, e certi giudizi strampalati e preconcetti, nei quali si ostinava con cocciutaggine di uomo che pretenda conoscere il mondo dai libri (p. 268).

L'idillio tra Alberto e la cugina Adele, dopo un dialogo denso di balbettii ed allusivi ammiccamenti, terminato ironicamente nel rituale taglio della ciocca di capelli, viene cronologicamente scorciato dal narratore, che lascia intravedere l'incostanza sentimentale del protagonista:

Trascorsero parecchi giorni di gioje tumultuose, nascoste in due mani che s'incontravano per caso, e di sospiri riboccanti di felicità, di rossori provocanti e di pudiche audacie, di mostruose dissimulazioni, che avrebbero aperto gli occhi anche ad un cieco, e di sotterfugi abilissimi, che nessuno faceva le viste d'indovinare - cercandosi cogli occhi, parlandosi colle mani, accarezzandosi col suono della voce, respirando l'amore e l'amante coll'aria, col profumo dei fiori, col raggio del sole, e col canto degli uccelli (cap. IX, p. 292)⁵⁷.

Questi brevi interventi didascalici si insinuano continuamente nella narrazione e nella descrizione, alludendo ad un'impersonalità più vagheggiata che effettivamente raggiunta, nonostante Verga, in una lettera a Capuana in cui commenta le recensioni ad *Eros*, dichiari come l'obiettivo della narrazione fosse «nel non sostituirsi al lettore nel fare la morale della favola, ma nel far risaltare la morale della favola, e lasciarne

57 Al capitolo XXXIX, la sobria integrazione diegetica dell'incontro con la ballerina Selene, costituisce l'occasione per il completamento della psicologia di Alberto; vi è inoltre una significativa prolessi che prepara l'epilogo tragico: «Invecchiò precocemente, correndo pel mondo come l'Ebreo Errante, di non so quale inquietudine fatale che l'incalzava sempre dappertutto, non vedendo e non cercando altro dei diversi costumi che il lato peggiore; visse tanti lunghissimi anni senza alcun sentimento schietto, senza alcuno degli affetti più intimi, che si abituò a credere fosse un disgraziato privilegio quel cuore che sentivasi battere in petto alle lontane reminiscenze» (p. 382).

giudicare il lettore da sé»⁵⁸. È una soluzione formale che si riscontra in tutto il romanzo (una determinata ottica si accompagna sempre all'adozione di uno specifico strumento linguistico-espressivo):

- Se fossi bella come te! esclamò ingenuamente l'Adele, forse colpita da quel rapido corruscare della vanità, o forse rispondendo ai pensieri che le si affollavano in mente (cap. III, p. 270)⁵⁹;

Il dialogo che si reggeva sui trampoli, minacciò d'inciampare in quel

sassolino (cap. IV, p. 274)⁶⁰;

Quella strana musica irrompeva dalle finestre aperte, e soverchiava,

direi turbava, la pace solenne della sera (cap. XI, p. 300)⁶¹;

Alberti era quasi sconosciuto a Firenze. Quello stato d'isolamento dava una fittizia tenacità alla sua passione, anche senza la sua immaginazione, che ostinavasi a mettere il bruno al suo cuore. - Però egli avea vent'anni (cap. XX, p. 318);

Intanto il tempo scorreva sul rancore del marito, sulla melanconia della moglie, e sull'immaginazione di Alberto, come se si fosse incaricato di poter far riunire nuovamente e senza inconvenienti queste tre persone nel medesimo salotto (cap. XXXVIII, p. 376);

Di tanto in tanto un pensiero serpeggiava (è questa la parola adatta, poiché era un serpe) per la mente di Alberto (cap. XLVII, p. 412).

Se la narrazione si sviluppa su una costante interferenza tra descrizione e commento, l'analisi psicologica acquista spessore testuale proprio in virtù della visione dall'esterno, per cui il narratore-autore si presta più agevolmente a divenire onnisciente. Si tratterà tuttavia di un'onniscienza giocata sul binomio descrizione-introspezione, come si può vedere in questo passo:

Alberto tacque, si fe' scuro in viso, ed evitò di guardarla [Adele]; avea sentito come una trafittura; la schietta rivelazione del casto istinto materno che rivelavasi negli occhi sereni e nell'ingenuo sorriso della

Lettera del 22-1-1875, in Carteggio Verga-Capuana, cit., p. 41.

⁵⁹ Il narratore rimarca con l'iterazione di «forse» il dubbio sulla motivazione dell'esclamazione di Adele.

⁶⁰ Evidente la connotazione ironica.

⁶¹ La precisazione d'autore viene addirittura introdotta da un verbo alla prima persona.

vergine, sconvolgeva l'artificiosa poesia del suo cuore, lo faceva precipitare dagli astri fra i quali libravasi, e lo faceva pensare (cap. VII, p. 288).

Il sintagma «l'artificiosa poesia del suo cuore» dice molto sull'attenzione di Verga alla fenomenologia interiore del personaggio, la cui capacità di sovrapporre (ludicamente?) le figure di Adele e della superba Velleda raggiunge il culmine alla fine del capitolo IX, in cui il narratore onnisciente descrive l'empito sensuale stimolato dall'alternanza mentale delle immagini delle donne oggetto del vagheggiamento del fanciullo:

Si sentiva gonfiare in petto i germi di tutte le forme dell'amore, come un rigoglio di vita, come acri fiori di giovinezza: era uno strano miscuglio degli occhi turchini di Adele, del suo sorriso pudico, e delle lusinghe dei biondi capelli di Velleda, e della sua elegante civetteria - più in là, fra le nuvole azzurre e purpuree dell'avvenire ondeggiava vagamente la larva di un altro amore nebuloso come la mussolina che stendevasi da un capo all'altro della carrozza della contessa Armandi, a guisa di una veste di velo sciorinata in una cesta da modista. - Tutti cotesti fantasmi gli turbinavano confusamente nella testa, gli scorrevano per le vene col sangue acceso di febbre. - Quel fanciullo che cominciava a sentir la donna ingigantiva, e avea bisogno di piangere (pp. 294-95)⁶².

Per un uomo «isolato, stanco, senza scopo, senza emozioni che non fossero malsane, senza entusiasmo, senza domani», la dimensione della memoria è regressione ad un'edenica sfera di autenticità, anche se essa viene sempre goduta esteticamente, con la nonchalanche di un navigato flâneur; al capitolo XXXIX troviamo una brusca ellissi temporale che descrive il vagabondaggio di Alberto:

62 Il "fantasma" della triade femminile ritorna all'arrivo di Alberto a Firenze: «Alberto era giunto a Firenze in una disposizione d'animo singolare - vergognoso di sé, cercando Velleda e temendo di rivederla, avendo spesso dinanzi agli occhi il viso pallido e gli occhi ardenti di febbre della cugina, e bevendo, senz'avvedersene, il fascino di quell'altra e tanto diversa bellezza che l'avea sedotto, coll'aria che respirava, sembrandogli che il vento delle colline rendesse il profumo di quei biondi capelli, che ogni angolo della città, l'eleganza dei negozi di mode, il fasto degli equipaggi, il sorriso delle donne avvenenti, la giovinezza che sentivasi gonfiare tripudiante nelle vene, avessero qualcosa della Manfredini» (cap. XX, pp. 317-18).

Di tanto in tanto i ricordi della sua prima giovinezza, che sembravagli tanto lontana, gli alitavano sul cuore, come i soffi della brezza marina in una calda notte d'estate; ei li assaporava tacitamente, coll'occhio socchiuso e il sigaro in bocca, vi lasciava vagare il pensiero e riposare il cuore, e allorché scuotevasi di soprassalto, anche un po' vergognoso, il mondo che più lo sorprendeva, che sembravagli più falso, era quello in cui cui viveva (p. 381)⁶³.

L'ironia insiste soprattutto sul linguaggio mondano e salottiero, costruito sulla sfasatura e sullo scarto tra gesto e sentimento. Più che di straniamento del linguaggio dell'interiorità (che è in questo romanzo un indispensabile strumento dell'analisi introspettiva), si tratta di un rovesciamento parodico di usurate metafore romantiche, declassate a meno che *tòpoi* per esprimere realtà e finzione del sentimento in maniera verbosa e magniloquente: si pensi al rituale dissacrato della ciocca recisa, o ancor più allo starnuto dello zio Bartolomeo che interrompe la dissertazione di Alberto sull'amore «puro, poetico e senza figliuoli».

Nell'ultima parte del romanzo, con l'acquisizione da parte di Alberto di una consapevolezza critica della propria condizione, culminante nell'enunciazione di una disincantata "scienza della vita" tutta verghiana, si percepisce un maggiore avvicinamento del narratore-autore, che non implica tuttavia partecipazione emotiva o patetismo:

63 Il matrimonio con la cugina Adele accentua l'aridità sentimentale dell'uomo, che constata dolorosamente l'abisso che lo divide dai fervidi slanci affettivi della moglie: «In tali disposizioni d'animo, e alla sua età, l'amore era perciò una debolezza; e l'amore istesso rendeva il suo scetticismo un'infermità piuttosto che una corazza. Sentiva rigermogliare dentro di sé quei sentimenti sui quali avea messo i piedi, ma che nondimeno avevano turbato la serenità epicurea dei suoi piaceri, ora che li trovava freschi e rigogliosi nella donna a cui sentiva il bisogno d'identificarsi; però al vedere cotesti sentimenti così diversi in sé e in lei nello sviluppo e negli effetti, in sentirli agitarsi penosamente nel suo animo, piuttosto che rinvigorirsi, ne provava un grande sconforto, un dubbio più amaro. La fede d'Adele - quella che per lui era la cecità rilevavasi così salda ed intera, che trovavasi costretto ad ammirarla, ad invidiarla quasi, senza poterla dividere. Istintivamente sentivasi inferiore a lei di tutto quella triste scienza del mondo o del male, che aveva acquistato» (cap. XLIII, p. 396).

Ho letto chiaro nella natura umana come in uno specchio: la maggior parte dei nostri dolori ce li fabbrichiamo da per noi: avveleniamo la festa della nostra giovinezza esagerando e complicando i piaceri dell'amore sino a farne risultare dei dolori, e intorbidiamo la serenità della nostra vecchiaja coi fantasmi di un'altra vita che nessuno conosce. Ecco il risultato della nostra civiltà. Ho visto dei selvaggi scotennarsi per la donna o per il ventre, ma fra di loro non ci sono né suicidj, né spleen. Tutta la scienza della vita sta nel semplificare le umane passioni, e nel ridurle alle proporzioni naturali. Ho regolato su questa verità la mia condotta... Ecco come non ho più sofferto (cap. XLI, pp. 390-91).

Scrittura dunque assai tormentata, quella di *Eros*, attraversata da molteplici trasgressioni stilistiche e strutturali, nonostante l'impegno di oggettività narrativa: l'animo critico-demistificatorio di Verga-Alberti non permette di certo disincantate neutralità o astensioni interpretative.

Il cammino verso l'impersonalità è lastricato sì di buone intenzioni, ma non di risultati immediati e tangibili. Lo dimostra il "bozzetto siciliano" Nedda, pubblicato nel 1874 (coevo dunque a Tigre reale ed Eros), in cui il narratore onnisciente dissemina la narrazione dei suoi interventi: toni moralisticosentenziosi affidati alla forma verbale del presente (ad esempio, l'elogio del «sentimento istintivo di giustizia che c'è nelle masse, anche quando questa giustizia danneggia gli individui» [VC, p. 234]; oppure una dolente constatazione: «Fra tutte le miserie del povero c'è anche quella del sollievo che arrecano le perdite più dolorose al cuore!» [p. 242]); note di polemica sociale («... la moralità del padrone non è permalosa che per negare il lavoro alla ragazza la quale, essendo prossima a divenir madre, non potesse compiere le sue dieci ore di fatica» [p. 235]). Ma l'attitudine manzoniana del narratore, oltre che in certe corrispondenze a livello tematico e strutturale⁶⁴, si coglie soprattutto (sebbene spesso con un patetismo denunciante ascendenze tardoromantiche) nella capacità di leggere

⁶⁴ C. Riccardi segnala un'analogia a livello situazionale tra la novella e il romanzo di Manzoni: la sequenza del ritorno a casa di Nedda, dove il modello è la notte di Renzo dopo la fuga da Milano (introduzione all'ed. critica di *Vita dei campi*, cit., p. XIII).

nell'interiorità della protagonista («E scuoteva sempre il capo dopo aver taciuto, senza guardar nessuno, con occhi aridi, asciutti, che tradivano tale inconscio dolore, quale gli occhi più abituati alle lagrime non saprebbero esprimere» [p. 233]; «Nedda sentiva dentro di sé, con gran piacere o gran sgomento (non sapeva davvero che cosa fosse delle due), il passo pesante del giovanotto» [p. 242]).

Se da una parte ne sottolinea l'incertezza emotiva, il narratore-autore si sovrappone pesantemente alla coscienza del personaggio, subordinandone le percezioni al suo sguardo onnisciente e giungendo alla manipolazione delle sue più minute pulsioni affettive. Si legga l'addio di Nedda a Janu:

Quando finalmente se ne andò, ella lo accompagnò sino alla strada maestra, e lo vide allontanarsi, senza una lagrima, sebbene le sembrasse che stesse a vederlo partire per sempre; il cuore ebbe un'altra strizzatina, come una spugna non spremuta abbastanza - nulla più, ed egli la salutò per nome alla svolta della via (pp. 245-46).

La presenza di espressioni idiomatiche opportunamente corsivate crea un'irrisolta tensione con il lessico toscaneggiante ancora adoperato da Verga, suscitando anche una conflittualità di punti di vista e di visioni del mondo⁶⁵. La distanza del narratore colto è massima nel ritratto di Nedda, vista come una creatura «raggomitolata sull'ultimo gradino della scala umana» (p. 233).

65 Osserva Vitilio Masiello: «Sotto forma di opposizione di due registri linguistici, due mondi umano-sociali si fronteggiano nella loro irrelata diversità, nella loro effettuale reciproca incomprensibilità, sicché l'autore è costretto a riassorbire il diverso da sé nei termini della propria lingua e della propria esperienza, a costo di denaturarlo, oppure a lasciarlo lì, nella sua greve e corposa materialità ed estraneità, inutile e folklorica macchia di colore» (*La lingua del Verga tra mimesi dialettale e realismo critico*, in AA. VV., *Il caso Verga*, a cura di A. Asor Rosa, Palermo, Palumbo, 1972, 1974³, pp. 87-116; citaz. da p. 93). Lo studioso segnala un timido tentativo di discorso indiretto libero, consegnato all'alterità dell'ottica tramite il corsivo, come forma di mediazione tra due eterogenei livelli linguistici: «Alla messa le ragazze del villaggio poterono vedere il fazzoletto di Nedda, dove c'erano stampate delle rose *che si sarebbero mangiate*».

Tutt'altro che marginale è l'uso dell'aggettivo «etico», «gesto in prima persona entro l'"oggettività" della storia» 66. Si pensi all'elevata frequenza di povero 67, o all'uso insistente dei diminutivi: «uccelletto spaventato» («ferito»), «capretta sbrancata» (paragoni riferiti a Nedda), «cappelletta», «lumicino», «lettuccio», «casuccia», «scodelletta», «orticello», «mantellina», ecc.

Fiumi di inchiostro sono stati spesi per spiegare la "conversione" verghiana attraverso *Nedda*, dalla prospettiva idealistica di Croce a quella psicanalitica di Debenedetti. In realtà questo "bozzetto" rappresenta rispetto ad *Eros* un passo indietro nella ricerca di oggettività narrativa, nonostante il netto mutamento di ambientazione e di tema: non è un caso che Verga puntasse molto sul successo del romanzo di contro alla novella, definita *«una cosa di poco momento»*, *«una cosettina da nulla»*, *«una novelluccia da niente»*⁶⁸.

3. Narratore popolare e narratore onnisciente

Uno dei "possibili" soggetti di un'opera è l'autore implicito: esso è una sorta di sublimazione interna dell'autore, responsabile dell'organizzazione del racconto a livello linguistico e strutturale. La prima suggestiva delineazione di questo alter ego che, a differenza della persona dello scrivente, è sempre "implicato" nella realtà dell'opera, spetta a Wayne Booth, il quale ne ha tracciato la misteriosa immagine demiurgica «di un regista, di un burattinaio o di un dio indifferente che si lima le unghie in silenzio». Si tratta di «una versione altamente raffinata e selezionata, più saggia, più sensibile, più ricca di

⁶⁶ E. Raimondi, *Nota sul Verga: l'aggettivo etico*, in «Convivium», 1947, fasc. I, pp. 43-53 (citaz. da p. 43).

⁶⁷ Una rassegna di contesti si trova nel saggio citato alle pp. 46-7.

⁶⁸ Lettere alla famiglia dell'1-6, 21-6 e 7-7 1874 (in *Lettere sparse*, cit., pp. 63, 64 e 68).

percezioni di qualunque persona reale»⁶⁹. È una definizione che sembra confondere il livello extratestuale con quello intratestuale, e che va dunque opportunamente corretta:

codesto soggetto interno della narrazione ha una coscienza superiore a quella del narratore perché domina il codice o sistema di regole di costruzione del racconto, e in particolare di quelle linguistiche e metalinguistiche. Pur non essendo rappresentato o definito tematicamente, è l'autore implicito che modella il narratore, assumendo il ruolo di chi detiene l'istanza informatrice più profonda del racconto, una «competenza» che talora può differenziarsi indirettamente dalla coscienza del narratore e trapelare in modi piuttosto sottili, verificabili a livello di connotazioni linguistiche.

La figura dell'autore implicito ci aiuta a comprendere lo spessore problematico della fisionomia del narratore a partire da *Vita dei campi*, in concomitanza con l'assunzione di un punto di vista interno alla realtà rappresentata. Al di là di una pretesa totale "regressione" alla prospettiva del mondo arcaico-rurale, ciò comporta una maggiore dinamicità della struttura del racconto, in virtù di una distonia tra l'"etica" del narratore e la visione "giusta" delle cose propria dell'autore implicito che, come un sommesso controcanto, accompagna la monotona litania del *récit* popolare. Si può parlare di scarto ironico, se si ammette che l'ironia «è sempre il risultato di una differenza nel modo di comprendere la realtà»⁷¹. Essa nasce dalla diver-

70 A. Marchese, L'officina del racconto, Milano, Mondadori, 1990 (I ed. 1983), pp. 79-80. Il lettore implicito si qualifica invece «per la competenza del

codice costruttivo della narrazione» (ivi, p. 80).

⁶⁹ W. Booth, *Distance and point-of-view. An essay in classification*, prima in «Essays in Criticism», XI, 1961; poi in AA.VV., *The theory of novel*, New York, The Free Press, 1976. Il saggio si legge ora in *Teorie del punto di vista*, a cura di D. Meneghelli, Firenze, La Nuova Italia, 1998, pp. 142-64 (le citazioni sono alle pp. 146-47). Alla definizione di Booth si rifà quella di Chatman, per il quale l'autore implicito è «il principio che ha inventato il narratore insieme a tutto il resto della narrazione» (op. cit., p. 155).

⁷¹ R. Scholes, R. Kellogg, *The nature of narrative*, New York, Oxford University Press, 1966 (trad. it. *La natura della narrativa*, Bologna, Il Mulino, 1970, p. 305).

sità tra punti di vista: dei personaggi, del narratore, del pubblico ed eventualmente dell'autore.

Un esempio suggestivo di polifonia narrativa è offerto da *Jeli il pastore*⁷². La prima parte (comprendente le sequenze dell'infanzia, dell'idillio con Mara, della morte del padre e della partenza della fanciulla) si caratterizza, soprattutto nella descrizione dei ricordi infantili, per la presenza di un narratore lirico-rievocativo vicino all'autore implicito⁷³. L'abbandono nostalgico alle memorie fanciullesche è tra le cose più alte (non per nulla il brano rimarrà quasi immutato nelle successive edizioni), perché affidato al respiro sinfonico del "periodo lungo"⁷⁴ e alla misura ritmica dello stile nominale, in un'osmosi di stato d'animo e paesaggio che si metaforizza nell'esclamazione finale:

Ah! le belle scappate pei campi mietuti, colle criniere al vento! i bei giorni d'aprile, quando il vento accavallava ad onde l'erba verde, e le cavalle nitrivano nei pascoli; i bei meriggi d'estate, in cui la campagna, bianchiccia, taceva, sotto il cielo fosco, e i grilli scoppiettavano fra le zolle, come se le stoppie si incendiassero! il bel cielo d'inverno attraverso i rami nudi del mandorlo, che rabbrividivano al rovajo, e il viottolo che suonava gelato sotto lo zoccolo dei cavalli, e le allodole che trillavano in alto, al caldo, nell'azzurro! le belle sere di estate che salivano adagio adagio come la nebbia; il buon odore del fieno in cui si affondavano i gomiti, e il ronzìo malinconico degli insetti della sera, e quelle due note dello zufolo di Jeli, sempre le stesse - iuh! iuh! iuh! che facevano pensare alle cose lontane, alla festa di San Giovanni, alla

72 Una buona analisi della novella in questa prospettiva è offerta da A. Marchese, *Il fascino del diverso. Rivisitazione di "Vita dei campi"*, in *Il segno letterario. I metodi della semiotica*, Messina-Firenze, D'Anna, 1987, pp. 189-266 (cfr. le pp. 209-22).

⁷³ Non è da escludere che tale posizione del narratore sia una conseguenza dell'insistito autobiografismo testimoniato dalla travagliatissima storia redazionale della novella. Un discorso articolato sull'impersonalità verghiana non può certo prescindere da simili elementi strutturali e stilistici, pena la ricaduta in un'analisi affidata soltanto ad un grumo indistinto di suggestioni culturali e di notazioni impressionistiche.

⁷⁴ Studiato da E. Giachery, in *Verga e D'Annunzio*, Milano, Silva, 1968, pp. 23-48. Egli rileva la presenza in Verga di «due opposti *tempi* stilistici: uno conciso, secco, brachilogico, l'altro largo, abbandonato, disteso» (pp. 25-6).

notte di Natale, all'alba della scampagnata, a tutti quei grandi avvenimenti trascorsi, che sembrano mesti, così lontani, e facevano guardare in alto, cogli occhi umidi, quasi tutte le stelle che andavano accendendosi in cielo vi piovessero in cuore, e l'allagassero! (VC, pp. 13-4).

L'andamento melodico è nell'*incipit* delle frasi esclamative, iterate a mo' di *refrain* per la presenza iniziale dell'aggettivo *bello* («le belle scappate»; «i bei meriggi»; «il bel cielo»; «le belle sere»). Ma sulla notazione cromatica, non circoscritta ad un'angusta dimensione naturalistico-descrittiva, e anzi carica di valenze simboliche (si pensi al contrasto tra la campagna «bianchiccia» e il cielo «fosco»), prevale un'immagine di dissolvenza del reale alla luce del ricordo, delicatamente allusa dall'aggettivazione: il ronzio degli insetti è «malinconico», gli avvenimenti passati sembrano non solo lontani, ma anche «mesti». Questa visione nostalgica culmina nell'ardita metafora delle stelle che piovono e allagano il cuore.

Il narratore svela la propria natura colta in alcune notazioni dotte con cui commenta gli atteggiamenti del personaggio: «Jeli allora sgranava gli occhi, e stava tutto orecchi se il signorino si metteva a leggere, e guardava il libro e lui in aria sospettosa, stando ad ascoltare con quel lieve ammiccar di palpebre che indica l'intensità dell'attenzione nelle bestie che più si accostano all'uomo» (p. 18); «Però non mostrava meraviglia di nulla al mondo; gli avessero detto che in città i cavalli andavano in carrozza, egli sarebbe rimasto impassibile con quella maschera d'indifferenza orientale che è la dignità del contadino siciliano» (p. 19).

Nella parte centrale della novella, comprendente gli episodi della fiera di San Giovanni, del licenziamento di Jeli e del suo nuovo lavoro, i più delicati squarci introspettivi che colgono i turbamenti del protagonista sono gestiti da un narratore fattosi davvero onnisciente:

Il ragazzo sonnecchiava, spingendo adagio adagio una gamba dietro l'altra, e non rispondeva nulla; ma Jeli che si sentiva rimescolare tutto il sangue da quella campana, non poteva star zitto, come se ognuno

di quei razzi che strisciavano sul bujo taciti e lucenti dietro il monte gli sbocciassero dall'anima (p. 27).

Il linguaggio dell'interiorità dinamizza l'introspezione («si sentiva rimescolare tutto il sangue»), mentre l'interpretazione dell'agitazione di Jeli, affidata ad un paragone pseudo-oggettivo («come se»), anche per l'insolita carica connotativa della metafora (i razzi che "sbocciano" dall'anima), non lascia dubbi sulla presenza attiva dell'autore⁷⁵.

L'accostamento del narratore onnisciente al personaggio (e di conseguenza il massimo distacco dalla deformazione dell'ottica popolare) avviene nei momenti di maggiore pathos e tensione drammatica; dopo la delusione con Mara, viene illuminata la dimensione memoriale di Jeli che ripensa a lei fanciulla e a don Alfonso:

Mentre conduceva al pascolo le pecore tornò a pensare a Mara quando era ragazzina, che stavano insieme tutto il giorno e andavano nella *valle del Jacitano* e sul *poggio alla Croce*, ed ella stava a guardarlo col mento in aria mentre egli si arrampicava a prendere i nidi sulle cime degli alberi; e pensava anche a don Alfonso il quale veniva a trovarlo dalla villa vicina e si sdraiavano bocconi sull'erba a stuzzicare con un fuscellino i nidi di grilli. Tutte quelle cose andava rimuginando per ore ed ore, seduto sull'orlo del fossato, tenendosi i ginocchi fra le braccia, e i noci alti di Tebidi, e le folte macchie dei valloni, e le pendici delle colline verdi di sommacchi, e gli ulivi grigi che si addossavano nella valle come nebbia, e i tetti rossi del casamento, e il campanile «che sembrava un manico di saliera» fra gli aranci del giardino. - Qui la campagna gli si stendeva dinanzi brulla, deserta, chiazzata dall'erba riarsa, sfumando silenziosa nell'afa lontana (pp. 38-9).

Dal ricordo nostalgico (marcato dalla ricorrenza insistente di verbi del pensiero: «tornò a pensare», «andava rimuginando», entrambi con sfumatura iterativa; «pensava») si passa alla

⁷⁵ Più focalizzata sul personaggio la descrizione-interpretazione del brivido provato in seguito alla morte dello stellato: «... il rumore fiacco che fece dentro le carni vive il colpo tirato a bruciapelo parve a Jeli di sentirselo dentro di sé» (p. 31).

rassegna del paesaggio-sentimento (ancora stile nominale e periodo lungo, con la musicale ripetizione della *e* coordinante).

Se nell'ultima parte della novella «il narratore anonimo riveste il tipico ruolo denigratorio e irridente che gli è proprio»⁷⁶, è pur presente la trepida partecipazione dell'autore implicito, che non si astiene dal suggerire la dinamica dei pensieri e delle sensazioni di Jeli. Si veda come le due ottiche si succedano dialetticamente:

Insomma Jeli non lo capiva quello che vuol dire becco, e non sapeva cosa fosse la gelosia; ogni cosa nuova stentava ad entrargli in capo, e questa poi gli riesciva così grossa che addirittura faceva una fatica del diavolo ad entrarci; massime allorché si vedeva dinanzi la sua Mara, tanto bella, e bianca, e pulita, che l'aveva voluto ella stessa, ed alla quale egli aveva pensato tanti anni e tanti anni, fin da quando era ragazzo, che il giorno in cui gli avevano detto com'ella volesse sposarne un altro non aveva avuto più cuore di mangiare o di bere tutto il giorno - ed anche se pensava a don Alfonso, col quale erano stati tante volte insieme, ed ei gli portava ogni volta dei dolci e del pane bianco, gli pareva di averlo tuttora dinanzi agli occhi con quei vestitini nuovi, e i capelli ricciuti, e il viso bianco e liscio come una fanciulla, e dacché non lo aveva più visto, perché egli era un povero pecoraio, e stava tutto l'anno in campagna, gli era sempre rimasto in cuore a quel modo. Ma la prima volta che per sua disgrazia rivide don Alfonso, dopo tanti anni, Jeli si sentì dentro come se lo cuocessero (pp. 45-6).

Sempre assai pregnante è il lessico dell'interiorità: «aveva pensato», «non aveva avuto più cuore», «gli pareva di averlo tuttora dinanzi agli occhi», «gli era sempre rimasto in cuore», «si sentì dentro come se lo cuocessero». Di straordinaria potenza icastica è l'immagine allucinatoria che si riverbera sinistramente sul sanguinoso finale (una vera e propria prolessi "indiziaria"):

Jeli mentre andava tosando le pecore, si sentiva qualcosa dentro di sé, senza sapere perché, come uno spino, come un chiodo, come una forbice che gli lavorasse internamente minuta minuta, come un veleno [...] e mentre tutte quelle bestie schiamazzavano dal dolore, e i capretti strillavano sotto il coltello, Jeli si sentiva tremare le ginocchia

⁷⁶ A. Marchese, op. cit., p. 216.

e di tratto in tratto gli pareva che la lana che andava tosando e l'erba in cui le pecore saltellavano avvampassero di sangue (pp. 46-7).

Il turbamento di Jeli viene prima enunciato astrattamente («si sentiva qualcosa dentro di sé»), poi concretizzato nella serie figurativa $spino \rightarrow chiodo \rightarrow forbice$, il cui ultimo termine si lega per congruenza cotestuale al verbo tosare. Anticipando nella sfera immaginativa la visione cruenta, che a livello contestuale si lega armonicamente alla scena finale per il parallelismo tra pecora e capretto (presente questo secondo termine nella similitudine dell'atto omicida), Verga evita ogni descrizione compiaciuta del truce e dell'orrido, raggiungendo una essenzialità e una concisione epigrammatiche: «si slanciò su di lui, e gli tagliò la gola di un sol colpo, proprio come un capretto».

Di maggiore complessità costruttiva è Rosso Malpelo, in cui l'articolazione temporale sembra seguire un'istanza psicologica da Bildungsroman più che una pura esigenza cronologica. Di grande difficoltà risulta quindi la scansione del tempo narrativo, essendo quest'ultimo costruito sull'interiorità più che su una rigida diacronia⁷⁷. Uno smontaggio del racconto in nuclei o funzioni fondamentali⁷⁸ (in senso proppiano) mette in evidenza lo scarto cronologico e strutturale tra fabula e intreccio,

77 Unica eccezione è la sequenza della morte del padre che, per la determinatezza delle indicazioni di tempo, è la zona di massima lentezza del testo, ovvero quella in cui tempo della storia e tempo della narrazione tendono pressoché a coincidere (cfr. A. Marchese, op. cit., pp. 226-27).

Marchese (op. cit., pp. 223-24) ne mette in evidenza sette, apponendo a ciascuna una breve indicazione contenutistica: 1) [Mancanza iniziale o disgrazia: morte del padre = privazione]; 2) [Eroe (orfano) perseguitato: subisce violenze in casa e nella cava]; 3) [Reazione dell'eroe: persecuzione (l'asino)]; 4) [Incontro dell'eroe con un compagno: Ranocchio]; 5) [Ritrovamento (del corpo del padre): gli oggetti del desiderio]; 6) [Morte del compagno: seconda e definitiva privazione]; 7) [Missione e scomparsa dell'eroe: la leggenda di Malpelo]. Ovviamente, dato che la sequenza «è un'unita di contenuto e non cronologica», non esisterà corrispondenza tra essa e le indicazioni di tempo, che contrassegnano tutto il racconto presentandosi sia in forma singolativa (ad un evento corrisponde una sola espressione temporale) sia in forma iterativa (un termine include più eventi che si ripetono identici) (ivi, pp. 224-26; per i termini singolativo e iterativo si rimanda ancora a G. Genette, op. cit., pp. 162-202).

tempo della storia e tempo del racconto. Si pensi ad esempio al recupero analettico⁷⁹ della morte del padre, narrata dopo la presentazione del protagonista. Nel contesto della psicologizzazione totale della vicenda di Malpelo, presentare questo episodio subito dopo il profilo del personaggio principale significa riconoscerne la centralità nello sviluppo delle sue peripezie, se è vero che l'evoluzione del ragazzo svela costantemente il suo ascendente nel "fantasma" paterno (e i paragoni col padre, a livello emotivo e situazionale, sono frequenti, culminando nella simbolica riunificazione finale nella cullatomba della cava).

Alla complessità costruttiva fa da pendant la dialettizzazione del senso della narrazione: il punto di vista del protagonista instaura cioè un rapporto di distanziamento ma anche di osmosi con la visione del narratore, non sempre condizionata dai paradigmi culturali del milieu rappresentato, e quindi non sempre "straniata". Più che nelle marche linguistiche o nelle chiose dotte, la presenza dell'autore implicito va attentamente letta nel sottile gioco delle ottiche. Già nella sequenza della morte del padre si comincia a scorgere uno spessore problematico del narratore, che si integra dialogicamente con la voce e la prospettiva dell'eroe:

E qualche volta come Ranocchio spaventato lo scongiurava piangendo di dire la verità e di scolparsi, ei ripeteva: - A che giova? Sono *malpelo*! - e nessuno avrebbe potuto dire se quel curvare il capo e le spalle sempre fosse effetto di bieco orgoglio o di disperata rassegnazione, e non si sapeva nemmeno se la sua fosse salvatichezza o timidità (p. 60)⁸⁰.

79 Per il concetto di analessi, v. infra.

80 Facciamo nostre le conclusioni di Marchese: «Quando nella novella comincia a emergere anche la voce e la prospettiva di Malpelo, noi assistiamo a una radicale metamorfosi semiotica: il senso della narrazione non è più univoco ma si dialettizza, e non tanto perché vi sia uno scontro tra ottiche diverse - quella degli altri, delegata al narratore, e quella dell'eroe -, ma perché la stessa posizione del narratore muta e a poco a poco si apre a una comprensione più profonda e più vera (non mistificata) del povero ragazzo. In altri termini, il punto di vista dominante del narratore lascia filtrare l'istanza radicale dell'autore implicito, il detentore del significato etico del racconto» (op. cit., p. 230).

Nella Lupa l'ottica interna al mondo rappresentato (si pensi al ritratto iniziale della protagonista) tradisce lo sguardo "lungo" dell'autore implicito, che si manifesta in maniera obliqua e allusiva in certe sottolineature cromatiche (la valenza simbolica del colore rosso) e in alcune isotopie⁸¹ "chiave", la cui iterazione disegna una trama profonda del testo intorno ad alcuni codici simbolici di riferimento. Gli occhi sono correlativi oggettivi della passione divorante e distruttiva, tra eros e thanatos: «due occhi grandi così, e delle labbra fresche e rosse, che vi mangiavano»; «ella si spolpava i loro figliuoli e i loro mariti in un batter d'occhio, con le sue labbra rosse». Ma la credenza popolare nel malocchio radica la simbologia dello sguardo nella dimensione ancestrale della fascinazione diabolica; gli «occhi da satanasso» suggeriscono una proliferazione di correlativi simbolici indispensabile per la decifrazione del significato della novella: «la gente andava dicendo che il diavolo quando invecchia si fa eremita»; «occhi da spiritata»; «col petto prepotente, e gli occhi neri come il carbone»; «è la tentazione dell'inferno!»; «prima che il diavolo tornasse a tentarlo e a ficcarglisi nell'anima e nel corpo»; «Ed avrebbe voluto strapparsi gli occhi per non vedere quelli della Lupa, che quando gli si ficcavano ne' suoi gli facevano perdere l'anima ed il corpo» (detto di Nanni); «Non sapeva più che fare per svincolarsi dall'incantesimo» (ancora riferito a Nanni) 82.

Se la visione "straniata" è all'apparenza la sola vera costante del racconto, tuttavia si insinua sommessamente ancora una volta uno sguardo più disincantato e perplesso, che sembra prendere coscienza della fisionomia problematica del personaggio "diverso". Al riecheggiamento di un *refrain* popolare (opportunamente corsivato) si contrappone una visione epica del paesaggio estranea alle percezioni del personaggio, ma che

⁸¹ Segre ricorda la definizione seguente: l'isotopia indica «l'iteratività lungo una catena sintagmatica di classemi [= unità minime di significazione contestuali] che assicurano al discorso-enunciato la sua omogeneità» (C. Segre, op. cit., p. 32). Il riferimento è a A. J. Greimas e J. Courtés, Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Paris, Hachette, 1979, pp. 197-99.

⁸² Cfr. A. Marchese, op. cit., p. 241.

nei «sassi infuocati» e nelle «stoppie riarse» entra in simbiosi con l'ardente e tragica passionalità della lupa:

In quell'ora fra vespero e nona, in cui non ne va in volta femmina buona, la gnà Pina era la sola anima viva che si vedesse errare per la campagna, sui sassi infuocati delle viottole, fra le stoppie riarse dei campi immensi, che si perdevano nell'afa, lontan lontano, verso l'Etna nebbioso, dove il cielo si aggravava sull'orizzonte (p. 86)⁸³.

La stessa scarnificazione del tempo della storia attraverso un uso teatralizzato della deissi temporale («Una volta *la Lupa* si innamorò...»; «Una sera ella glielo disse...»; «Ma nell'aia ci tornò altre volte...»; «adesso l'amava anche lei quel marito»; «Poco dopo, Nanni s'ebbe nel petto un calcio dal mulo»; «A Pasqua andò a confessarsi...») presuppone l'intento di ricondurre la vicenda alla sua scarna drammaticità⁸⁴.

La dialettica tra narratore e autore implicito non si annulla nemmeno dopo *I Malavoglia*, che costituiscono un esempio straordinario di polimorfismo del narratore. Si pensi a *Malaria*, in cui la funzione protagonistica del paesaggio è sottolineata da una voce colta, che arricchisce le frequenti descrizioni di una risonanza lirico-simbolica gravida di significati esistenziali (si vedano i primi cinque capoversi della novella)⁸⁵; oppure al finale della *Roba*, allorché all'apologia del protagonista intessuta da una sorta di aedo popolare (ma anche dal viandante, che osserva trasognato l'indefinitezza del paesaggio-roba), subentra un atteggiamento più perplesso di ammirazione-distacco dal personaggio, visto come un eroe machiavelliano. Il progressivo riaccostamento del narratore all'autore implicito si realizza nel momento del dram-

⁸³ Si potrebbe ancora una volta sottolineare una certa intonazione colta, intuibile nell'aggettivazione («stoppie riarse», «campi immensi») e nell'immagine simbolica dello sfumare, per cui si rimanda ad un raffronto testuale con i passi di *Jeli il pastore* citati in precedenza.

⁸⁴ Abbiamo concentrato la nostra attenzione su Jeli, Rosso Malpelo e la Lupa, in quanto la loro spiccata fisionomia di personaggi "diversi" conferisce più risalto al sondaggio interiore o alla presenza dell'autore implicito. In altre figure, come Gramigna, la rivolta ai codici sociali di comportamento è intonata alle cadenze di un'epica popolare.

⁸⁵ Si rimanda per la funzione del paesaggio al cap. IV.

matico sfrondarsi di una mitologia dell'accumulazione che è anche crisi di un modello antropologico.

Nella Storia dell'asino di S. Giuseppe il gioco dei punti di vista richiama quel processo di metamorfosi già visto in Rosso Malpelo: il narratore popolare, che racconta con i consueti parametri economicistici l'episodio della fiera di Buccheri, lascia affiorare uno sguardo e una voce più commossi, che dipingono con profonda immedesimazione la sofferta parabola esistenziale dell'asino. La progressiva umanizzazione del mondo animale svela la severa e dolente figura dell'autore implicito, responsabile del senso profondo del testo. Si pensi al contrasto tra la pietà del ragazzo e l'affetto devoto dell'asino (in cui si insinua senza mediazioni l'ottica dell'autore implicito) da una parte, e l'implacabile legge economica del narratore paesano dall'altra:

[...] il figlio di compare Neli andava a fargli visita nella stalla e ad accarezzarlo nel muso e sul collo, ché l'asino si voltava a fiutarlo come se gli fosse rimasto attaccato il cuore a lui, mentre gli asini son fatti per essere legati dove vuole il padrone, e mutano di sorte come cambiano di stalla (NR, p. 293).

L'umanizzazione della bestia giunge all'esplicito della similitudine proprio nel momento in cui più implacabile si fa l'ostilità e l'indifferenza della natura, figurata nell'immagine delle stelle-spade:

La notte il branco restava allo scoperto, accanto alla fornace, e le bestie si facevano schermo stringendosi fra di loro. Ma quelle stelle che luccicavano come spade li passavano da parte a parte, malgrado il loro cuoio duro, e tutti quei guidaleschi rabbrividivano e tremavano al freddo come avessero la parola (pp. 296-97).

Nel finale, l'asino in salita che si inginocchia «tale e quale come l'asino di san Giuseppe davanti al Bambino Gesù», è guardato con occhi religiosamente commossi dall'autore⁸⁶, che

86 Nelle ultime lasse narrative fa la sua comparsa anche il consueto aggettivo "etico", non più travestito della maschera ironico-crudele del narra-

saltando ogni intermediario narrativo si fa direttamente presente alla scena.

L'episodio di Carmenio in *Pane nero* dimostra in modo incontrovertibile l'attitudine introspettiva del narratore onnisciente; le immagini allucinatorie sono indissolubilmente legate ad allusive descrizioni di una natura oscuramente minacciosa:

Di fuori, nelle tenebre, di tanto in tanto si udivano i campanacci della mandra che trasalivano. Dallo spiraglio si vedeva il quadro dell'uscio nero come la bocca di un forno; null'altro. E la costa dirimpetto, e la valle profonda, e la pianura della Lamia, tutto si sprofondava in quel nero senza fondo, che pareva si vedesse soltanto il rumore del torrente, laggiù, a montare verso il casolare, gonfio e minaccioso (p. 327).

La profonda risonanza simbolica della regressione memoriale del ragazzo (il gioco della nascita e della morte legato all'emblematica festività del Natale)⁸⁷ rivela la presenza di un'istanza ideologica superiore, che indirizza il lettore ad una decodificazione del racconto in chiave antropologico-esistenziale.

È riduttivo allora definire dolore e ironia canali impersonali, in quanto l'ironia nascerebbe «dalla testimonianza che 'narratore' e personaggi dànno sul dissesto del reale», e il dolore «dal monologo e dai correlativi oggettivi» ⁸⁸; esiste invece sempre la possibilità di un rapporto critico-dialettico tra narratore, personaggi e autore implicito, ovvero un gioco

tore ostile, ma spia esplicita della *pietas* verghiana non solo verso la bestia ma anche verso la vedova, raggirata da «quello del gesso» e costretta a sua volta dalla miseria a sfruttare l'asino: «povere gambe rose dal fuoco»; «povera bestia»; «povera donna».

87 Cfr. G. Savoca, Pane nero, in AA. VV., Novelle rusticane di G. Verga. 1883-1983. Letture critiche, a cura di C. Musumarra, Palermo, Palumbo, 1984, pp. 121-33, poi in Strutture e personaggi, cit., col titolo Colori e personaggi in «Panenero», pp. 42-55.

88 R. Bigazzi, Su Verga novelliere, Pisa, Nistri-Lischi, 1975, p. 95.

di focalizzazioni dalla cui totalità soltanto scaturisce il messag-

gio profondo del testo89.

Un altro importante aspetto di tecnica narrativa delle due principali raccolte novellistiche verghiane è costituito da un particolare procedimento di strutturazione dell'*intreccio* rispetto alla *fabula*: la prolessi (ovvero l'anticipazione di un evento futuro) e l'analessi (cioè il recupero di un evento anteriore rispetto al momento della storia in cui ci si trova)⁹⁰.

È stato notato come Verga adotti soprattutto la prolessi in

Vita dei Campi e l'analessi nelle Novelle rusticane⁹¹.

L'utilizzazione di tale procedimento è ovviamente significativa nella produzione "verista", in quanto le spezzature temporali interrompono bruscamente il *continuum* di un'opera che deve sembrare «essersi fatta da sé», smascherando

89 La selezione operata nel *corpus* delle *Rusticane* è motivata dal fatto che non in tutte le novelle traspare in maniera diretta la prospettiva (e talvolta anche la voce) dell'autore implicito, prevalendo negli altri casi un certo distacco critico e irridente del narratore (*Cos'è il re*) o un tono latamente bozzettistico (*Don Licciu Papa* e *Il mistero*); nel *Reverendo* si percepisce sia la mancanza di sintonia tra narratore e personaggio, sia l'accostamento tra narratore e autore implicito nel giudizio negativo sul protagonista; nei *Galantuomini* convivono ancora adesione (al dolore dei protagonisti in miseria) e distacco (per il loro ingiustificato orgoglio di ex-padroni); in *Libertà* si assiste ad un'analoga rotazione prospettica, che va dalla condanna dei rivoltosi alla *pietas* finale (per un'analisi narratologica di tutte le novelle, si rimanda ad A. Marchese, *Narratore*, *personaggi e autore implicito nelle «Novelle rusticane» di Giovanni Verga*, in «Otto/Novecento», XIX, 2, 1995, pp. 5-71).

90 Per ciò che concerne il concetto di analessi (su cui v. G. Genette, op. cit., pp. 96-115), si pensi almeno all'uso del *flashback* come elemento integrativo della narrazione. Gli indicatori di analessi possono essere, oltre alle consuete demarcazioni temporali e ai deittici, anche verbi rimemorativi o retrospettivi (*ricordarsi*, *rammentare*, *pensare*, *rivedere*, ecc.), o addirittura ripetizioni di un termine. Per un approfondimento cfr. A. Marchese, L'officina del racconto, cit.,

pp. 136-45, che riporta ampi esempi da testi pirandelliani.

91 Cfr. A. L. Lepschy, Aspetti della tecnica narrativa di Verga in "Vita dei campi" e "Novelle rusticane": prolessi e analessi, in Narrativa e teatro fra due secoli. Verga, Invernizio, Pirandello, Firenze, Olschki, 1984, pp. 25-37 (uscito, in inglese, in «Forum Italicum», XIII, 4, pp. 454-63).

dunque l'illusione di un'autonomia del racconto da una gestione "dall'alto" ⁹².

La Lepschy individua per ogni procedimento delle sottocategorie: PROLESSI. a) Informazione esplicita. Si pensi ad esempio al modo in cui in Jeli il pastore si preannuncia la tragica chiusura della storia: «Fu da quel momento che lo chiamarono per soprannome Corna d'oro, e il soprannome gli rimase, a lui e a tutti i suoi, anche dopo che ei si lavò le corna nel sangue» (VC, p. 44). Agli inizi di Rosso Malpelo viene anticipato il modo in cui morirà il protagonista (ed anche il padre): «- Va là, che tu non ci morrai nel tuo letto, come tuo padre. Invece nemmen suo padre ci morì nel suo letto, tuttoché fosse una buona bestia» (pp. 51-2); verso la fine leggiamo: «Invece le ossa le lasciò nella cava, Malpelo, come suo padre, ma in modo diverso» (p. 73). Si veda anche la prolessi contenuta nella Lupa, che insieme alle ellissi temporali di cui si è detto conferisce alla narrazione un'aura mitica. Essa è inserita nell'episodio di Nanni moribondo, dopo che egli ha ricevuto un calcio da un mulo: «E meglio sarebbe stato per lui che fosse morto in quel tempo, prima che il diavolo tornasse a tentarlo e a ficcarglisi nell'anima e nel corpo quando fu guarito» (p. 88). b) Prolessi "indiziaria" («la prolessi appare sotto forma di un indizio, che il lettore afferra immediatamente, poiché nell'economia richiesta dalla novella non vi è posto per informazioni gratuite»). In Jeli il pastore, dopo la descrizione della vita apparentemente felice del giovane e di Mara, una pseudo-contrapposizione ci conduce subito ad una disformità tra ideale (dell'idillio coniugale) e realtà (del tradimento): «Ma la notte di Santa Barbara tornò a casa ad ora insolita» (VC, p. 42). Nel testo dell'edizione 1897 di Vita dei campi il cenno prolettico viene chiarito, quasi esplicitato (rientrando quindi nella categoria a): «Una notte da lupi, che proprio il lupo gli era entrato in casa, mentre lui andava all'acqua e al vento per amor del salario» (pp. 42-3). In Pane nero siamo informati da indizi esteriori che Lucia ha ceduto a don Venerando: «un giorno entrò in cucina con la faccia tutta stravolta, e i pendenti d'oro che gli sbattevano sulle guance»; in seguito, intuiamo che ella è incinta: «Dopo qualche tempo non si lasciò più vedere nemmeno fuori di casa, né a messa, né a confessare, né a Pasqua, né a Natale. In cucina si cacciava nell'angolo più scuro, col viso basso, infagottata nella veste nuova che le aveva regalato il padrone, larga di cintura» (NR, pp. 323-24). c) Premonizioni. Nedda saluta Janu «senza una lacrima, sebbene le sembrasse che stesse a vederlo partire per sempre» (VC, pp. 245-46). Anche il detto proverbiale rientra in tale categoria di prolessi: si pensi, nella Lupa, al motto In quell'ora fra vespero e nona, in cui non ne va in volta femmina buona, prima rimarcato dal corsivo, poi ripetuto da Nanni, e infine (ridotto all'indicazione temporale esplicita) inserito nella narrazione.

ANALESSI. a) Chiarimento di una situazione o dell'atteggiamento di un personaggio. Nella Roba viene data, attraverso una retrospezione memoriale, la motivazione dell'affannarsi di Mazzarò nell'accumulo di ricchezze: «Era che ci aveva pensato e ripensato tanto a quel che vuol dire la roba, quando andava senza scarpe a lavorare nella terra che adesso era sua, ed aveva provato quel che ci

L'uso della prolessi tornerà soprattutto nei *Malavoglia*, con una forza di pathos e uno spessore tragico ignoti a *Vita dei campi*; lì essa, lungi dall'esaurirsi nella coralità popolare, rimanda alla presenza allusiva e ammiccante della voce dell'autore, che fa capolino tra il gioco di rimandi ed echi di parlato di cui è intessuta la struttura narrativa. Già in *Jeli il pastore* si trova un'analessi che tradisce un tono colto, il quale crea un rapporto simbiotico tra personaggio e paesaggio:

Col marzo tornarono le allodole nel piano, i passeri sul tetto, le foglie e i nidi nelle siepi, Mara riprese ad andare a spasso in compagnia di Jeli nell'erba soffice, fra le macchie in fiore, sotto gli alberi ancora nudi che cominciavano a punteggiarsi di verde. Jeli si ficcava negli spineti come un segugio per andare a scovare delle nidiate di merli che guardavano sbalorditi coi loro occhietti di pepe (VC, pp. 21-2)⁹³.

vuole a fare i tre tarì della giornata, nel mese di luglio, a star colla chiena curva 14 ore, col soprastante a cavallo dietro, che vi piglia a nerbate se fate di rizzarvi un momento. Per questo non aveva lasciato passare un minuto della sua vita che non fosse stato impiegato a fare della roba» (NR, p. 281). b) *Precedenti di una situazione* (flashback, digressioni, ecc.). Vanno ricordate almeno le analessi di *Pane nero*, relative alla morte del padre (da cui scaturiscono i problemi che guideranno le vicende dei familiari) e all'idillio amoroso di Santo e Nena, logorato dalla povertà e dagli stenti. c) *Analessi come filo conduttore della storia*. In *Rosso Malpelo*, alla presentazione del protagonista segue la narrazione della morte del padre, e la storia continua da questo avvenimento. Il recupero analettico può anche essere finalizzato alla spiegazione di uno stato d'animo, come quando viene reso lo stupore di Jeli per l'inaspettata tresca tra la moglie e don Alfonso.

93 La Lepschy (ivi, p. 36) considera quest'ultima un'analessi d'autore, dovuta al fatto che la novella «è necessariamente letteraria nella sua presentazione della psicologia di Jeli»: tesi che ignora come la presenza dell'autore non sia sempre e soltanto legata ad un materiale linguistico particolarmente selezionato.

4. Il narratore proteiforme dei "Malavoglia"

Le varie funzioni del narratore, che coesistono spesso senza regola, con una varietà di soluzioni attestante come uno dei problemi più cogenti per Verga fosse quello dell'angolazione prospettica sotto cui raccontare la vicenda, si armonizzano nel primo romanzo del ciclo dei vinti in un nesso confusivo difficilmente districabile. La complessità dei procedimenti narrativi di Jeli il pastore, in cui l'ottica popolare si alterna con quella dell'autore implicito, o di Rosso Malpelo, in cui il gioco delle prospettive lascia trasparire la problematica di un narratoreautore perplesso, si ritrova anche nei Malavoglia. Qui la funzione mimetica del "coro", spesso dominante, traduce in maniera solo parziale un orizzonte di scrittura autenticamente plurimo. Pertiene di certo ad una competenza superiore tutta l'orchestrazione della storia a livello di sequenza e raccordo di episodi, dislocazione a distanza più o meno breve di un tema, sviluppo armonico di un leit-motiv⁹⁴. La funzione del narratore, che va sempre vista in rapporto dialettico con l'autore implicito e non solo con i personaggi, solo in parte si esaurisce in un'attitudine mimetica, camaleontica ed ecolalica 95. Quello dei Malavoglia è invece un narratore proteiforme: narratore anonimo, portavoce (direbbe Leo Spitzer) dell'anima folclorica del villaggio; narratore onnisciente, in grado di svelare pensieri, sentimenti e persino sogni dei personaggi, "leggendone" la vita interiore, nonché di intervenire nella diegesi con commenti, giudizi, informazioni, anticipazioni degli eventi (prolessi); narratore ironico, o comico-grottesco; narratore lirico-descrittivo o addirittura lirico-simbolico⁹⁶. Questa varietà di configu-

⁹⁴ Cfr. D. Consoli, *Il narratore nei «Malavoglia»*, in *Due saggi verghiani*, Roma, Lucarini, 1979, pp. 59-82 (vedi le pp. 61-2).

⁹⁵ Come invece ritiene G. Baldi, op. cit., pp. 77-81.

⁹⁶ Cfr. A. Marchese, *L'arte narrativa dei «Malavoglia»*, in «Otto/Novecento», XIII, 2, 1989, pp. 109-94 (in particolare p. 148 e sgg.). Tuttavia il narratore lirico-simbolico, in quanto artefice della strutturazione del racconto intorno a matrici simbolico-figurali connesse alla presenza dell'autore, è esso stesso un'emanazione o specificazione funzionale del narratore onnisciente. Scrivere, come fa Baldi, che il narratore «può al massimo fungere da supporto all'affio-

razioni prospettiche anima il racconto di un suo plurilinguismo interno, nel senso che i diversi modi di rappresentazione sono correlati a specifici registri linguistici e stilistici che rendono la narrazione polifonica.

Talvolta l'adozione di una certa aggettivazione è rivelatrice della commossa partecipazione di un narratore che si distacca dalla voce corale. Le sfumature semantiche di povero ci permettono appunto di valutare la variabilità di giudizi che il narratore, e dietro di lui l'autore, esprimono sul personaggio. Prevale nettamente l'intonazione seria, quando Verga partecipa direttamente delle dolorose vicende dei protagonisti, suggerendo con l'intonazione etica dell'epiteto la dimensione del dramma cui egli assiste. Gran parte delle occorrenze di povero, con le sue varianti (poveretto, poveraccio) è in effetti riferita alla famiglia Malavoglia, ma anche ad Alfio, a Nunziata, alla cugina Anna, mentre il sintagma «povero diavolo», nella sua valenza prevalentemente ironica e spregiativa, risente dei parametri valutativi della collettività di Trezza, e l'utilizzo dell'aggettivo è in questi casi "straniato". La connotazione affettiva è esente da tracce di estrinseca filantropia o di gratuito pietismo. Oltre agli individui, anche gli oggetti risentono dell'intensa e sofferta eticità filtrata dall'autore nei moduli del racconto impersonale:

Il povero vecchio non aveva il coraggio di dire alla nuora che dovevano andarsene colle buone dalla casa del nespolo, dopo tanto tempo che ci erano stati, e pareva che fosse come andarsene dal paese, e spatriare, o come quelli che erano partiti per ritornare, e non erano tornati più, che ancora c'era lì il letto di Luca, e il chiodo dove Bastianazzo appendeva il giubbone. Ma infine bisognava sgomberare con tutte quelle povere masserizie, e levarle dal loro posto, che

rare della miriade caleidoscopica di ottiche diverse dei personaggi», e che dunque «non raggiunge la dignità di un punto di vista autonomo e ideologicamente ben individuato», significa sottovalutare il complesso articolarsi delle prospettive all'interno e all'esterno della narrazione (cfr. G. Baldi, op. cit., pp. 82-3).

ognuna lasciava il segno dov'era stata, e la casa senza di esse non sembrava più quella (MAL, cap. IX, p. 158).

La trepida adesione del narratore-autore investe non solo la figura del patriarca, ma si trasferisce anche alle «masserizie», emblemi naturalistici della stabilità della casa, che vengono umanizzate dall'adozione del medesimo aggettivo «povero», il quale dal senso letterale passa a quello figurato, assurgendo a correlativo oggettivo di un sentimento di dolore legato al motivo della partenza-morte. Il trapasso dal letterale al figurato è rimarcato anche dal parallelismo semantico-sintattico: «dovevano andarsene colle buone dalla casa del nespolo, dopo tanto tempo che ci erano stati» / «bisognava sgombrare con tutte quelle povere masserizie [...] che ognuna lasciava il segno dov'era stata». Si pensi ad un testo come *Lacrymae rerum*, in cui il correlativo oggettivo è il vero protagonista della vicenda; sorprendenti sono l'analogia situazionale e le corrispondenze linguistiche:

Quelle povere masserizie erano sgomberate silenziosamente nella notte, colla triste famigliuola timida.

E più avanti:

La roba fu portata via, alcuni giorni dopo, e delle poche masserizie rimaste caricarono un carro, e se ne andarono dietro a quello (VAG, pp. 602 e 604).

Altro esempio:

Quei poveri ignoranti, immobili sulle loro scranne, si guardavano fra di loro, e don Silvestro intanto rideva sotto il naso (MAL, cap. VI, p. 93).

Il punto di vista del segretario comunale, presente nella seconda parte della frase, è assente nella lezione autografa, in cui troviamo una subordinata implicita riferita ai Malavoglia: «vedendo ridere don Silvestro». Nella versione definitiva i punti di vista sono invece due, delimitati dall'intanto «che

stabilisce l'equidistanza dei due momenti del vertice narrativo»⁹⁷. Tuttavia la prima parte della frase appartiene pur sempre ad un'ottica *autre*, sia rispetto a quella di don Silvestro che a quella della comunità.

Una delle isotopie più ricorrenti nel romanzo è quella della povertà, frequentemente coniugata con la semantica del lavoro, e che ha il suo alfiere inconcusso in padron 'Ntoni: «Uomo povero ha i giorni lunghi» (cap. IV, p. 60)⁹⁸. Alla protesta del nipote, in cui astratto egualitarismo e insofferenza del lavoro subordinato determinano un rifiuto della realtà in cui vive, si contrappone la saggezza larica del vecchio, guardato sempre con occhio commosso e partecipe da Verga.

Spesso il narratore, anziché annullare la sua ottica in quella del personaggio, fa coesistere entrambe, contravvenendo alla consueta tecnica della focalizzazione fissa. Si crea così un sottile gioco prospettico, nel quale la voce narrante si fa forte di un punto di vista individualmente definito rispetto a quello degli attori. La struttura sintattico-grammaticale che rafforza una siffatta teatralità della narrazione è la proposizione comparativa ipotetica (introdotta da come, quasi, come se, ecc.), la cui natura fa sì che l'enunciato rimanga nell'ambito della pseudo-oggettività, in una sfera nella quale non sussiste una distinzione netta tra il sentire del personaggio e l'opinione del narratore.

È un fenomeno stilistico-sintattico che ha ampie ripercussioni sul *modus narrandi*, in quanto suggerisce il suo tipico tono mimetico-impressionistico:

Allorché la Longa seppe del negozio dei lupini, dopo cena, mentre si chiacchierava coi gomiti sulla tovaglia, rimase a bocca aperta; come se quella grossa somma di quarant'onze se la sentisse sullo stomaco (cap. I, p. 15);

padron 'Ntoni, piegato in due, più vecchio di cent'anni, la guardava, e la guardava, scrollando il capo, e non sapeva che dire, per quella

97 D. Consoli, op. cit., p. 64.

⁹⁸ Il sostantivo *povertà* nell'unica occorrenza è presente nelle parole di padron 'Ntoni al nipote: «Tu hai paura del lavoro, hai paura della povertà» (cap. XI, p. 220).

grossa spina di Bastianazzo che ci aveva in cuore, come se lo rosicasse un pescecane (cap. IV, p. 55);

Allora la Longa, come pensava a quell'uomo che moriva di sete in mezzo a tutta quell'acqua, non poteva stare dall'andare ad attaccarsi alla brocca, quasi ce l'avesse avuta dentro di sè quell'arsura (cap. IX, p. 154);

Infatti quei poveretti non dormivano, e stavano sulla porta, sotto la pioggia, come se avesse parlato loro il cuore (cap. XIV, p. 304);

Perciò guardava di qua e di là i mobili e le pareti, come se ci avesse il carro carico sullo stomaco (cap. XV, p. 320; detto di Alfio);

Allora 'Ntoni si fermò in mezzo alla strada a guardare il paese tutto nero, come non gli bastasse il cuore di staccarsene, adesso che sapeva ogni cosa (cap. XV, p. 343);

Così compare Alfio si mise il cuore in pace, e Mena seguitò a portare in braccio i suoi nipoti quasi ci avesse il cuore in pace anche lei (cap.

XV, p. 339);

Rammentando tutte queste cose lasciavano il cucchiaio nella scodella, e pensavano e pensavano a tutto quello che era accaduto, che sembrava scuro scuro, come ci fosse sopra l'ombra del nespolo (cap. XV, p. 340).

Nell'ultimo esempio la figurazione del nespolo da naturalistica diviene immediatamente simbolica, riverberandosi metaforicamente sui pensieri dei Malavoglia: l'interpretazione dell'oscurità non può dunque, per la forte carica allusiva, essere ricondotta al tradizionale narratore popolare⁹⁹.

Non sono pochi i casi di interferenza, quasi di "urto", tra registro letterario-colto e registro popolare: viene così violata l'illusione di quella neutralità, o meglio medietà linguistica che Verga era riuscito a realizzare a fatica partendo dal modello di Manzoni. Il risultato è che l'autore svela «gli strati retrostanti della propria cultura formale» 100. Degno di

⁹⁹ I contesti riportati, nella maggior parte dei quali la comparativa ipotetica suggerisce i moventi interiori dei personaggi o sottolinea particolari correlativi simbolici, sono ovviamente relativi a momenti nei quali più sensibile è la presenza dell'autore implicito, vicino al narratore che ha assunto una fisionomia onnisciente.

¹⁰⁰ G. Mazzacurati, op. cit., p. 170.

nota il caso del verbo *galloriare*, indicante una dimostrazione vivace di gioia ¹⁰¹.

Ecco alcuni esempi di queste infrazioni linguistico-stilistiche "dall'alto":

La Pasqua infatti era vicina. Le colline erano tornate a vestirsi di verde, e i fichidindia erano di nuovo in fiore. Le ragazze avevano seminato il basilico alla finestra, e ci si venivano a posare le farfalle bianche; fin le povere ginestre della *sciara* avevano il loro fiorellino pallido (cap. VIII, pp.134-35);

Così passarono tutta la notte davanti al lettuccio, dove Maruzza non si muoveva più, sin quando la candela cominciò a mancare e si spense

101 «la bambina, vedendo la luminaria, e udendo suonar l'organo, si mise a galloriare» (MAL, cap. IV, p. 51). Il verbo, giusta l'indicazione del Grande dizionario della lingua italiana (che non cita peraltro il fondamentale contesto dei Malavoglia), è attestato anche nel Marito di Elena: «Sembrava invasa da impeti di frenesia al sentirla galloriare» (ME, cap. XII, p. 99). Il Vocabolario della lingua italiana di P. Fanfani (Firenze, Le Monnier, 1865²) registra la forma riflessiva galloriarsi, rimandando a «far gallòria», che a sua volta il Dizionario etimologico di G. Devoto (Firenze, Le Monnier, 1968, rist. Milano, Mondadori, 1992) spiega come derivante da gallo, calco su baldoria (fenomeno linguistico erroneamente interpretato, poiché si tratta in realtà di un incrocio; la voce è invece assente nel Dizionario etimologico della lingua italiana di M. Cortellazzo e P. Zolli, Bologna, Zanichelli, 1983). Secondo l'indicazione del Grande dizionario la forma verbale è attestata soltanto in Buonarroti il Giovane e B. Croce. Anche se Mazzacurati segnala questo verbo come «manzonismo residuo» (op. cit., p. 170), esso non compare nelle Concordanze dei Promessi Sposi, a cura di G. De Rienzo, E. Del Boca, S. Orlando, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1985. Per altre resistenze di letterarietà nel linguaggio, cfr. E. Caccia (Il linguaggio dei «Malavoglia» tra storia e poesia, in Tecniche e valori dal Manzoni al Verga, Firenze, Olschki, 1969, pp. 227-65), il quale scheda forme tronche come quella contenuta nell'incipit di un discorso di padron 'Ntoni («Volete che vel dica?»), con il troncamento degno «di un ben parlante di Firenze», che sarebbe indice di una «sfumatura aristocratica del personaggio plebeo» (p. 245). A ciò sono da aggiungere le frequenti enclisi verbali e l'uscita in -a della prima persona dell'imperfetto Indicativo. Più importanti le ben resistenti forme anaforiche del pronome di terza persona egli (83 occorr.), ei (40; in 9 casi nella forma tronca e'), con una tendenza contraria alla stessa direzione correttoria dei Promessi Sposi, in cui Manzoni, attento alla dimensione orale e gestuale del linguaggio vivo, puntava al recupero delle varianti deittiche lui, lei e loro.

anch'essa, e l'alba entrava dalla finestra, pallida come la morta (cap. XI, pp. 228-29).

Si avverte qui l'arditezza dell'accostamento tra il pallore dell'alba e quello della donna in agonia, con una forte connotazione di visualità corporea (l'entrare dell'alba, se è vero che i predicati riferiti al correlativo oggettivo della candela - mancare, spegnersi - sono «lessemi tipici dell'annuncio luttuoso» 102); ma ciò che colpisce in entrambi i passi è l'uso dei diminutivi «lettuccio» e «fiorellino» (le stesse «ginestre» hanno la sfumatura etica di «povere»). Del resto uno spoglio esaustivo condotto sui diminutivi del romanzo (tra i tanti si possono ricordare: cotonina, gattina, mantellina, piccina, porticina, scrollatina, sorellina, spadina, spruzzatina, abitino, bicchierino, cagnolino, sterpolino, fratellini, lanternino, lumicino, maritino, nottolino, orciolino, foglioline, stelline, monachine, stivalini, fardelletto, occhietto, deschetto, arietta, cortiletto, casetta, chiesetta, fraschetta, ragazzetta, funicella, grandicello, travicello, bastoncello, pioggerella, vanerella, straduccia, stradicciuola, stanzuccia, casuccia, cosuccia, cameruccia, botteguccia) ci porta a concludere come il loro utilizzo non debordi mai in gratuito estetismo, ma veicoli un tono di intensa simpatia e cordiale affettività; quest'uso è anche "dimensionale", cioè "oggettivamente" riferito alla dimensione del correlativo oggettivo commisurata al contesto.

Tra i non pochi esempi di immagini o espressioni colte colpisce per la sua tonalità suggestiva l'explicit del capitolo VIII. Dopo che Mena ha salutato Alfio, in partenza per la Bicocca, facendo ricorso alle trepide e dolorose immagini del cuore trafitto («ci ho come una spina qui dentro») e del cuore serrato («mi parrà di avere chiuso anche il cuore»), il narratore fissa uno sguardo commosso sulla protagonista: «La poveretta piangeva cheta cheta, colla mano sugli occhi, e se ne andò insieme alla Nunziata a pianger sotto il nespolo, al chiaro di luna» (p. 140). Il riferimento al chiaro di luna era già nella pagina precedente («Era una bella sera di primavera, col chiaro

¹⁰² G. Alfieri, *Lettera e figura nella scrittura de "I Malavoglia"*, Firenze, Presso l'Accademia della Crusca, 1983, p. 157.

di luna per le strade e nel cortile»), per cui la ripresa di tale particolare «sarebbe superflua ai fini narrativi» ¹⁰³. Ma si badi sia alla duplicazione dell'aggettivo «cheta» ¹⁰⁴, che crea un clima di assorta fissità e accorata contemplazione, sia alla valenza emblematico-simbolica del nespolo.

Un aspetto peculiare dell'onniscienza del narratore è dato dalle prolessi, molto frequenti nel romanzo¹⁰⁵, e concentrate sovente nei momenti di particolare tensione drammatica:

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 udì (cap. I, p. 17).

Se l'impersonale «si udì» è riferito (in forma passivante)¹⁰⁶ alla gente che si trova sulla spiaggia, nella cui prospettiva tutta la scena è costruita, il tenore allusivo dell'aggettivo «ultima», che sinistramente proietta il lettore verso l'esito funesto del viaggio, rimanda ad una superiore presenza che trascende l'hic et nunc dell'episodio. Ancora una volta l'alternativa si pone tra prescienza della coralità di Trezza ed onniscienza della voce "fuori campo", che scavalca la rigida consequenzialità diacronica del raccontare "verista".

103 Anche se essa non tradisce affatto un'aria «letterariamente compiaciu-

ta e sottilmente consolatoria» (D. Consoli, op. cit., p. 67).

104 Tale aggettivo al femminile ricorre 8 volte su 9 in riferimento a Mena, sempre in forma duplicata e in connessione col verbo *piangere* (il lessico del pianto è anch'esso ben rappresentato nel romanzo): «e si udiva pure Mena a piangere cheta cheta in cucina» (cap. IV, p. 61); «e la Mena in un cantuccio piangeva cheta cheta» (cap. XI, p. 235); «poi si metteva a piangere cheta cheta accanto al focolare» (cap. XIII, p. 259). Si tratta di qualcosa di più rispetto alla consueta tecnica della ripetizione di cui ha parlato Wido Hempel (*G. Vergas Roman "I Malavoglia" und die Wiederholung als erzälherisches Kunstmittel*, Colonia-Graz, Böhlau Verlag, 1959).

105 Non mancano tuttavia esempi di analessi, come quella relativa alla

scena dell'incontro tra don Michele e Lia (cap. XIV, pp. 299-300).

106 Cfr. lo studio di Riccardo Ambrosini, L'impersonale ne "I Malavoglia" dal punto di vista della critica linguistica, in AA. VV., I Malavoglia, cit., vol. II, pp. 619-35.

Così viene anticipata la morte di Luca:

- Questo qui non scriverà per danari, quando sarà laggiù, pensava il vecchio; e se Dio gli dà giorni lunghi, la tira su un'altra volta la casa del nespolo. Ma Dio non gliene diede giorni lunghi, appunto perché era fatto di quella pasta; - e quando giunse più tardi la notizia che era morto, alla Longa le rimase quella spina che l'aveva lasciato partire colla pioggia, e non l'aveva accompagnato alla stazione (cap. VII, p. 96).

L'ellissi temporale è adoperata con maggiore frequenza in riferimento a Maruzza, creatura la cui dimensione interiore si esprime attraverso l'allucinazione o il trasporto onirico, e in cui il dolore legato al trascorrere del tempo sembra bloccarsi nelle irrequietudini del cuore. Così lo spirare della donna è espresso da una prolessi, intonata al motivo del viaggio-morte:

'Ntoni, da quel giorno innanzi, non parlò più di diventar ricco, e rinunziò alla partenza, ché la madre lo covava cogli occhi, quando lo vedeva un po' triste, seduto sulla soglia dell'uscio; e la povera donna era davvero così pallida, stanca, e disfatta, in quel momento in cui non aveva nulla da fare, e si metteva a sedere anche lei, colle mani in mano, e il dorso diggià curvo come quello del suocero, che stringeva il cuore. Ma non sapeva che doveva partire anche lei quando meno se lo aspettava, per un viaggio nel quale si riposa per sempre, sotto il marmo liscio della chiesa; e doveva lasciarli tutti per via, quelli cui voleva bene, e gli erano attaccati al cuore, che glielo strappavano a pezzetti, ora l'uno e ora l'altro (cap. XI, p. 225).

Perenne è il dolore della Longa dovuto alla partenza di Luca:

E quelle parole Maruzza non le dimenticò finché le chiusero gli occhi; e sino a quel giorno si portò fitta nel cuore quell'altra spina che il suo ragazzo non assisteva alla festa che si fece quando misero di nuovo in mare la *Provvidenza*, mentre c'era tutto il paese (cap. VII, p. 97).

La stessa vecchiaia di Alessi viene legata alla figura della madre morta, nella forma della visione allucinata: Alessi non se la levò più davanti agli occhi, la sua mamma, con quei capelli bianchi, e quel viso giallo e affilato come un coltello, nemmeno quando arrivò ad avere i capelli bianchi anche lui (cap. XI, p. 229)¹⁰⁷.

Il narratore onnisciente può anche essere lirico-descrittivo o lirico-simbolico, in grado di rapportare il paesaggio al sentire del personaggio. La funzione descrittiva e quella introspettiva sono infatti strettamente correlate in tutto il romanzo ¹⁰⁸:

La ragazza era tutta intenta a quello che diceva compare Alfio, e intanto l'ulivo grigio stormiva come se piovesse, e seminava la strada di foglioline secche accartocciate. - Ecco che se ne viene l'inverno, e tutto ciò non si potrà fare prima dell'estate, osservò compar Alfio. Mena cogli occhi seguiva l'ombra delle nuvole che correva per i campi, come fosse l'ulivo grigio che si dileguasse; così correvano i pensieri nella sua testa, e gli disse: - Sapete, compare Alfio, di quella storia del figlio di padron Fortunato Cipolla non ce n'è nulla, perché prima dobbiamo pagare il debito dei lupini (cap. V, p. 69).

L'ulivo grigio, le foglioline e le nuvole sono correlativi oggettivi che sottolineano la fantasticheria di Mena; la seconda comparativa ipotetica, per l'arditezza del paragone tra il correre delle nuvole e il dileguarsi dell'ulivo grigio, si può ricondurre alla trafila delle immagini letterarie presenti in *Jeli il pastore* (anche se quella dell'ulivo grigio è una costante figurativa, qui chiaramente rimotivata in senso simbolico). La presenza del narratore onnisciente è sottilmente svelata dall'enunciato «così correvano i pensieri della sua testa», che è un riepilogo-interpretazione del travaglio interiore della ragazza, il quale richiede una prospettiva e una voce autonome, distanti dal basso continuo del "coro" di Trezza. Lo dimostra l'espressione deittica «così» che, per essere correttamente interpretata,

107 Ricordiamo pure un esempio di prolessi che con Genette (*op. cit.*, pp. 119-21) si può definire «completiva» (in quanto colma in anticipo una lacuna del racconto): «Certo è che 'Ntoni salutò la Sara colla mano, ed ella rimase colla falce in pugno a guardare finché il treno non si mosse. Alla Longa, l'era parso rubato a lei quel saluto; e molto tempo dopo, ogni volta che incontrava la Sara di comare Tudda, nella piazza o al lavatoio, le voltava le spalle» (cap. I, p. 11).

richiede il riferimento all'identità e alla collocazione spaziotemporale del locutore ¹⁰⁹. Un modulo sintatticamente e stilisticamente simile si trova nella chiusa del capitolo II: «così pensava Mena sul ballatoio aspettando il nonno» (p. 37). Il riferimento, in entrambi i casi, è sempre al finale del capitolo VIII dei *Promessi Sposi*: «Di tal genere, se non tali appunto erano i pensieri di Lucia», anche se la differenza enunciativa tra narratore e personaggio viene in Verga visualizzata, "gestualizzata" dall'espressione deittica, mentre in Manzoni vi è una tendenziale assimilazione orientata verso il narratore-autore.

Suggestiva la descrizione del ritorno in mare della *Provvidenza*:

Intanto la *Provvidenza* era scivolata in mare come un'anitra, col becco in aria, e ci sguazzava dentro, si godeva il fresco, dondolandosi mollemente nell'acqua verde, che le colpettava attorno ai fianchi, e il sole le ballava sulla vernice. Padron 'Ntoni, se la godeva anche lui, colle mani dietro la schiena e le gambe aperte, aggrottando un po' le ciglia, come fanno i marinai quando vogliono vederci bene anche al sole, che era un bel sole d'inverno, e i campi erano verdi, il mare lucente, e il cielo turchino che non finiva mai. Così tornano il bel sole e le dolci mattine d'inverno anche per gli occhi che hanno pianto, e li hanno visti del color della pece, e ogni cosa si rinnova come la *Provvidenza*, che era bastata un po' di pece e di colore, e quattro pezzi

109 Sarebbe auspicabile un esame esaustivo che correlasse l'uso delle espressioni deittiche alla dialettica dei punti di vista dei Malavoglia. Altri esempi: «la Zuppidda, un giorno che il vecchio era malato, aveva vista una cassa grande così sotto il letto» (cap. II, p. 30); «i ragazzi, mezzo addormentati, lo stavano a guardare con tanto d'occhi» (cap. VI, p. 76; riferito a 'Ntoni). Lo sdoppiamento spaziale dello stereotipo deittico di qua e di là visualizza gestualmente l'angoscia dei protagonisti, in primis di Maruzza che, presaga della tempesta fatale, «andava sempre di qua e di là, per la casa e pel cortile» (cap. III, p. 39), ma anche di padron 'Ntoni che, recandosi all'ospedale sul carro di Alfio Mosca, «continuava a guardare di qua e di là per stamparsi in mente ogni cosa» (cap. XV, p. 331). Per una trattazione sistematica della deissi si veda la Grande Grammatica italiana di consultazione, a cura di L. Renzi e G. Salvi, vol. III, Bologna, il Mulino, 1995, pp. 261-375. Sui Malavoglia, cfr. G. Alfieri, Determinazione, metafora e deissi: schema per un'analisi dei gruppi nominali nei "Malavoglia", in AA. VV., Studi di linguistica italiana per Giovanni Nencioni, a cura degli allievi fiorentini, Firenze, 1981, pp. 9-56.

di legno, per farla tornare nuova come prima, e chi non vede più nulla sono gli occhi che non piangono più, e sono chiusi dalla morte.

- Compare Bastianazzo non poté vederla questa festa! pensava fra di sé comare Maruzza... (cap. VII, pp. 100-01).

Mentre la prima parte descrive la contemplazione pacifica del paesaggio da parte di padron 'Ntoni, la seconda (marcata dal deittico) contiene una malinconica riflessione di Maruzza, che tuttavia sia per l'uso del presente, sia per la strutturazione liricheggiante (duplicazione iniziale della coppia sostantivo+aggettivo, insistita paratassi), sia per l'insistito cromatismo (giocato sulla dimensione del *vedere / occhio*), si potrebbe considerare piuttosto un caso manzoniano di imprestito della voce d'autore al personaggio eticamente privilegiato.

Talvolta l'uso di un tempo verbale, rapportato ai punti di vista presenti nel contesto, fa sì che la struttura sintattica che lo comprende non possa essere meccanicamente ricondotta alla prospettiva di un determinato personaggio, ma riveli l'emergere di una coscienza profonda. Questa funzione è spesso assolta dal tempo presente non deittico, il quale non implica il riferimento all'identità e alla collocazione spazio-temporale del locutore. Quando questo presente commentativo non rivela l'opinione della collettività nella forma del pregiudizio, esso acquista un sapore gnomico che trascende, in una dimensione di contemporaneità assoluta, le barriere dell'hic et nunc l'1. Oltre all'esempio contenuto nell'ultimo brano citato (a partire da «Così tornano...») si vedano i seguenti:

a) Mena, mentre imbozzimava l'ordito, aveva il cuore nero anch'essa, pensando a compare Alfio, il quale se ne andava alla Bicocca, e

110 Cfr. il saggio di Weinrich citato alla nota 49.

¹¹¹ Spitzer, analizzando la funzione delle massime generali al tempo presente, ne coglie la natura pseudo-obiettiva, che tuttavia esclude il riferimento all'autore, perché esse, «spostate dal loro ambiente naturale, ci fanno sorridere», anche se «l'umore non esclude la simpatia» (L. Spitzer, L'originalità della narrazione nei «Malavoglia», in «Belfagor», XI, 1, 1956, pp. 37-53, ora in Studi italiani, a cura di C. Scarpati, Milano, Vita e Pensiero, 1976, pp. 293-316; citaz. da p. 310).

avrebbe venduto il suo asino, povera bestia! ché i giovani hanno la memoria corta, e hanno gli occhi per guardare soltanto a levante; e a ponente non ci guardano altro che i vecchi¹¹², quelli che hanno visto tramontare il sole tante volte (cap. VII, pp. 101-02);

b) La sola che non gli strinse la mano fu Sant'Agata, la quale stava rincantucciata vicino al telaio. Ma le ragazze si sa che devono fare così

(cap. VIII, p. 138);

 c) ma la ragazza cantava come uno stornello, perché aveva diciotto anni, e a quell'età se il cielo è azzurro vi ride negli occhi, e gli uccelli

vi cantano nel cuore (cap. XI, p. 162);

d) Quando gli narrarono poi che avevano riscattata la casa del nespolo, e volevano portarselo a Trezza di nuovo, rispose di sì, e di sì, cogli occhi, che gli tornavano a luccicare, e quasi faceva la bocca a riso, quel riso della gente che non ride più, o che ride per l'ultima volta, e vi rimane fitto nel cuore come un coltello (cap. XV, p. 340);

e) Mena continuava a star zitta. Intanto Alessi gli raccontò che voleva pigliarsi la Nunziata, quando avrebbe raccolto un po' di denari, ed Alfio gli rispose che faceva bene, se la Nunziata aveva un po' di denari anche lei, ché era una buona ragazza, e tutti la conoscevano in paese. Così anche i parenti dimenticano quelli che non ci sono più, e ognuno a questo mondo è fatto per pensare a tirare la carretta che gli ha data Dio, come l'asino di compar Alfio, che adesso faceva chissà cosa, dopo che era andato in mano altrui (cap. XV, p. 320).

Se l'impiego del presente in funzione commentativa non permette di distinguere nettamente la voce dell'autore da quella del narratore popolare (data la valenza allocutiva del tempo verbale affiorante negli esempi c e d: «vi ride negli occhi... vi cantano nel cuore»; «vi rimane fitto nel cuore»), è probabile che si verifichi un avvicinamento delle prospettive e delle voci nell'accettazione dolorosa e contrastata di certi valori eterni 113 .

Un'ulteriore "competenza", propria di un narratore quasi totalmente coincidente con l'autore implicito, riguarda l'emis-

112 Cfr. pure: «A certe cose ci pensano sempre soltanto i vecchi» (cap. V, p. 74).

¹¹³ Abbiamo visto come il narratore assolva spesso alla più tipica delle funzioni di onniscienza, quella introspettiva. Vi sono nel romanzo delle figure (si pensi a Mena, Maruzza, padron 'Ntoni e il nipote) costruite attraverso la dimensione del pensiero e del sentimento, più o meno espressi; talvolta il non detto, l'afasia, valgono più della parola stessa, come nel caso di Mena.

sione di una serie di figurazioni naturalistiche (la casa, il nespolo, il mare, le stelle, il carro, ecc.) le quali, in virtù di un processo di sovrasaturazione realistica, assurgono alla dignità di simboli, rimandando ad una prescienza che si pone al di là di un preteso mimetismo della narrazione.

L'oscurità del nespolo diviene un *analogon* del destino incerto della famiglia:

Rammentando tutte queste cose lasciavano il cucchiaio nella scodella, e pensavano e pensavano a tutto quello che era accaduto, che sembrava scuro scuro, come ci fosse sopra l'ombra del nespolo (cap. XV, p. 340)¹¹⁴.

Poi il buio (letterale e metaforico) raccordato al nespolo «scuro» accompagna la decisione di 'Ntoni di partire per sempre:

- Ve lo farò sapere dove sarò; disse infine, e come fu nel cortile, sotto il nespolo, che era scuro, disse anche:

- E il nonno? (p. 342).

L'epiteto metaforico del nespolo diviene attributo figurale del paese, «come immerso in una notte raddoppiata» 115:

Allora 'Ntoni si fermò in mezzo alla strada a guardare il paese tutto nero, come non gli bastasse il cuore di staccarsene, adesso che sapeva ogni cosa... (pag. 343).

«Come l'albero dell'Eden dantesco [...], così il nespolo [...], agisce da sigillo o da sintomo delle stagioni malavogliesche: quasi fosse un Lare, un simulacro tutelare, attraverso il quale traspaiono le rovine e le felicità domestiche, intriso forse della pietà e dei pronostici di un vecchio dio in esilio, l'autore»¹¹⁶.

¹¹⁴ Una rassegna delle evenienze contestuali relative a "nespolo" è fornita da G. Mazzacurati, *Parallele e meridiane...*, cit., pp. 174-78.

¹¹⁵ Ivi,p. 175.

¹¹⁶ Ivi, p. 176. Per le immagini del carro e del mare, v. G. Cecchetti, *ll «carro» e il «mare amaro»*, in *ll Verga maggiore*, cit., pp. 79-113 (per il carro asino, pp. 84-8 e 91-5; per il mare, pp. 100-10). Sull'intreccio metaforico casa-barca, v. G. Alfieri, op. cit., pp. 77-82.

Considerando il piano del linguaggio e dell'organizzazione strutturale e stilistica in rapporto alle diverse ottiche del narratore, dell'autore implicito e dei personaggi, possiamo ritornare alle considerazioni di Bachtin sulla polifonia del romanzo:

tutte le lingue della pluridiscorsività [...], sono specifici punti di vista sul mondo, forme della sua interpretazione verbale, particolari orizzonti semantico-oggettuali e assiologici. Come tali, esse possono essere tutte confrontate, possono integrarsi a vicenda, possono contraddirsi tra loro, possono essere correlate dialogicamente. Come tali, esse si incontrano nella coscienza degli uomini, e prima di tutto nella coscienza creativa dell'artista-romanziere 117.

Quindi la lingua, «per la coscienza che vi vive, non è un astratto sistema di forme normative, ma una concreta opinione pluridiscorsiva sul mondo» 118. È per questo che i vari procedimenti formali e stilistico-strutturali che si intrecciano nei Malavoglia, dall'aggettivo "etico" alle interferenze di un registro letterario, dalla prolessi al presente gnomico-commentativo, dalla pseudo-oggettività della comparativa ipotetica alla simbiosi personaggio-paesaggio, presuppongono uno sguardo profondo, capace di non spersonalizzarsi, naufragando (direbbe Italo Calvino) nel «mare dell'oggettività» 119, e in grado di far sentire il palpito segreto di una coscienza perplessa e problematica, dolorosamente oscillante fra gli estremi della condanna implacabile (espressa attraverso l'artificio dello straniamento) e la trepida partecipazione e immedesimazione nel dolore dei vinti. Lo sguardo più lungo dell'autore implicito, la cui presenza si riverbera allusivamente sullo svolgimento dei fatti (attraverso la prolessi), si esprime in una ritmicità sommessa e sottilmente antifrastica, in una musicalità profonda

¹¹⁷ M. Bachtin, op. cit., p. 99.

¹¹⁸ Ivi, p. 101.

¹¹⁹ Il riferimento è ovviamente all'omonimo saggio apparso sul «Menabò» (n. 2, 1960), punto di riferimento importante del dibattito sulla neoavanguardia. Calvino auspicava il passaggio da una «letteratura dell'oggettività» ad una «letteratura della coscienza».

che diventa doloroso canto di un uomo religiosamente piegato a contemplare e a descrivere come sodali i suoi vinti¹²⁰.

5. La rinascita dell'autore: tra crisi del narratore e silenzio della scrittura

La scrittura di Verga, dal primo al secondo romanzo del ciclo dei vinti, segue percorsi stilistici eterogenei, tra un ritorno a modelli narrativi più proclivi ai moduli psicologici di *Una peccatrice* e un deciso approfondimento delle tecniche di rappresentazione proprie della fase più intensamente sperimentale, tra *Vita dei campi* e *I Malavoglia* (come nelle *Novelle rusticane*, che rientrano in questa fase non solo dal punto di vista stilistico-strutturale, ma anche cronologico)¹²¹. Così *Il marito di Elena* non va considerato *tout court* una "regressione" di Verga al mondo dei romanzi giovanili: infatti il contrasto tra la dura legge del lavoro incarnata in Cesare e le aspirazioni cittadine di Elena si traduce sul piano formale in uno scontro di linguaggi, che non diviene mai dialettica¹²².

Riscontriamo qui tutti i procedimenti tipici di un narratore che disvela senza equivoci l'autore-demiurgo, il cui investimento affettivo ed intellettuale nel racconto è notevole, probabilmente perché l'urto tra la realtà marginale della campagna

¹²⁰ Marchese parla di un'intonazione lirico-elegiaca consustanziale ad un naturalismo «rigoroso ma problematico» (L'arte narrativa..., cit., p. 182).

¹²¹ Ricordiamo che tre dei racconti poi inclusi nelle *Novelle rusticane* (*La roba*, *Cos'è il re* e *Storia dell'asino di S. Giuseppe*) erano stati offerti da Verga all'editore Treves per la seconda edizione di *Vita dei campi* del 1881, allo scopo di evitare l'inserimento di un testo dissonante quale *Il come*, *il quando e il perché* (cfr. cap. III).

¹²² Nota M. Vitta, nell'introduzione ad un'edizione mondadoriana, che «l'accentuato contrasto fra due mondi, due modi di vita, due valori, conferisce al romanzo un andamento incerto, nel quale ai motivi dell'indagine verista fanno contrasto modelli narrativi tradizionali» (G. Verga, *Il marito di Elena*, Milano, Mondadori, 1980, p. 9).

e il "mondo vasto" della città si inscrive come un trauma esistenziale oltre che culturale nella biografia di Verga, prima ancora di permeare le vicende di questo romanzo (e di altri del ciclo "mondano"). Si scoprono così i consueti commenti (tutt'altro che a latere), spesso condensati nella chiosa arguta, nell'aggettivo giudicante, nell'epiteto fisionomizzante; i segni di una prescienza dell'autore che incombe sulla trama; la predisposizione a scrutare i moventi e le pulsioni segrete dei personaggi, soprattutto di Elena, creatura incline al sogno e alla fantasticheria proiettati sul paesaggio¹²³, come Isabella nel Mastro-don Gesualdo¹²⁴. Tutte scelte di prospettiva e di voce che ci riportano ad Eros, l'analogia col quale non è stata sufficientemente sottolineata, forse per l'affrettata constatazione di una mancata corrispondenza tematica (ed anche linguistica)¹²⁵.

Le novelle milanesi di *Per le vie* sono caratterizzate dalla progressiva attenuazione della presenza esplicita del narratore e dallo strutturarsi del racconto intorno all'ottica variabile dei personaggi; tuttavia, soprattutto nei testi in cui predomina il tema dell'amore come inganno, il tessuto linguistico rivela l'affettuoso coinvolgimento dell'autore:

Ella pure ci aveva badato: tanto nessuno la guardava mai! e quel po' di sangue che le restava le tingeva come una rosa la faccia pallida, ogni volta che udiva il passo di lui sull'acciottolato. La stradicciuola umida e scura le sembrava gaia, con quello stelo di pianticella magra che si dondolava dal terrazzino del primo piano, e quei finestroni scuri della tipografia dirimpetto, dov'era un gran lavorio di puleggie, e uno scorrere di striscie di cuoio, lunghe, lunghe, che non finivano mai, e si tiravano dietro il suo cervello, tutto il giorno. Sul muro c'erano dei gran fogli stampati, che ella leggeva e tornava a leggere, sebbene li sapesse a memoria; e la notte li vedeva ancora, nel buio,

123 Cfr. cap. IV.

¹²⁴ Per un confronto tra Elena e Isabella, v. M. Muscariello, I fantasmi della scrittura. «Il marito di Elena» e il romanzo impossibile della Duchessa di Leyra, in «Annali della Fondazione Verga», vol. 7, 1990, pp. 63-109.

¹²⁵ Ci sembra questo il punto debole dell'analisi della Muscariello, pur attenta a segnalare alcune "infrazioni" d'autore. Rinviamo pertanto al discorso su *Eros*, che può fornire utili chiavi e suggestioni di lettura anche per *Il marito di Elena*.

cogli occhi spalancati, bianchi, rossi, azzurri, mentre si udiva il babbo che tornava a casa cantando con voce rauca: «O Beatrice, il cor mi dice»

Ella pure, la Màlia, si sentiva gonfiare in cuore la canzone, quando i monelli passavano cantando e battendo gli zoccoli sul terreno ghiacciato, nella nebbia fitta. Ascoltava, ascoltava, col mento sul petto, e provava e riprovava la cantilena sottovoce, davvero come un canarino che ripassi la parte 126.

Qui c'è qualcosa di più di un indiretto libero, in quanto la pronunzia dotta dell'autore partecipa dell'elaborazione dei sentimenti e dei pensieri del personaggio, spesso designato con la consueta notazione etica («poveretta»). Le «strisce di cuoio» e i «fogli stampati» sono dei correlativi oggettivi che stimolano i processi psicologici della ragazza, mentre il tono di partecipazione è evidente in alcuni artifici stilistici: nei diminutivi («stradicciuola», «pianticella», «terrazzino»); nelle ripetizioni (le strisce «lunghe, lunghe», i fogli stampati che ella «leggeva e tornava a leggere», la canzone che «ascoltava, ascoltava» e la cantilena che «provava e riprovava»), che contribuiscono a fermare la dinamica psichica in una zona di fissità assorta; in certi aggettivi che, più che dipingere, contribuiscono alla creazione di un'atmosfera («umida e scura»), nonché in certe metafore dell'interiorità («si sentiva gonfiare in cuore»)127

126 G. Verga, Il canarino del n. 15, in Tutte le novelle, cit., pp. 375-76.

127 Cfr. l'analisi complessiva di R. Bigazzi, op. cit., pp. 117-21. Un cenno merita la plaquette sommarughiana Drammi intimi (1884), poco nota in quanto subito smembrata per scarsa fortuna editoriale: infatti tre dei sei racconti (I drammi ignoti, L'ultima visita e Bollettino sanitario), con varianti implicanti anche il mutamento del titolo, furono ripubblicati nei Ricordi del capitano d'Arce. È stata ben individuata dal Tellini (nota introduttiva alla raccolta, in G. Verga, Le novelle, Roma, Salerno, 1980, tomo II, pp. 3-5) la disposizione chiastica delle sei novelle, di cui tre di ambiente aristocratico-borghese (quelle appunto ripubblicate nei Ricordi) e tre di ambiente popolare. Comincia ad emergere la difficoltà di rendere le «mezze tinte dei mezzi sentimenti» nelle classi più elevate, essendo negato al narratore l'accesso diretto ai sentimenti e ai pensieri dei personaggi. Si avrà allora da una parte una serie di commenti esterni dell'autore, dall'altra una proliferazione di linguaggio gestuale che surroga l'implicito del sentimento.

In Via crucis il presentimento della delusione d'amore dà vita ad una storia del cuore, che filtra con la mediazione dell'autore implicito le dolorose percezioni di Santina («il cuore le si gonfiava di certi presentimenti che adesso le tornavano dinanzi agli occhi»; «Pareva che il cuore glielo dicesse»). La sua dedizione all'amore, contrapposta alla frivolezza e alla superficialità delle compagne, si realizza attraverso la concentrazione memoriale (da qui i deittici temporali e le ripetizioni verbali):

Da principio sembrava che il cuore le morisse dentro il petto. Poscia a poco a poco si rassegnò. Matilde le diceva: -Sciocca, ne troverai cento altri, non dubitare. - Le compagne cianciavano e ridevano tutto il giorno, e il sabato facevano dei progetti per la festa. Dalla finestra si vedeva il sole di primavera, sui tetti rossi, nei terrazzini pieni di fiori. Allora tornavano a gonfiarlesi in cuore piene di lagrime le parole dolci di Poldo. La domenica per lei spuntava triste, in quella malinconia di via Armorari, e pensava, pensava, coi gomiti appoggiati sul davanzale, guardando le botteghe tutte chiuse

In *Vagabondaggio* la rappresentazione degli attori è inscindibile dal ricordo, indispensabile *pendant* del "fatto"¹²⁹, ed è proprio la malinconia della memoria ad aprire ulteriori varchi all'intromissione della voce dell'autore. Così, quando nella novella eponima Grazia reincontrerà (ma senza speranza) Nanni, a lei sarà riservato il linguaggio dell'interiorità, segnato dalla partecipazione dello scrittore ¹³⁰, che anticipa prolettica-

128 G. Verga, op. cit., p. 436.

129 Cfr. R. Bigazzi, op. cit., p. 139 e sgg.

¹³⁰ Bigazzi vede in questa raccolta un incremento del linguaggio degli affetti, legato ad una maggiore insistenza sul correlativo oggettivo (si pensi alla novella-manifesto *Lacrymae rerum*), a sua volta inerente alla percezione del trascorrere inesorabile del tempo (cfr. l'analisi di ...e chi vive si dà pace, pp. 155-63). Non ci sembra condivisibile l'affermazione che da questo punto di vista *Vagabondaggio* costituisca un'«inversione» rispetto alle raccolte precedenti: ciò significherebbe che l'isolamento del personaggio diverso rispetto alle norme sociali codificate (*Vita dei campi*) o le lacerazioni individuali e collettive scatenate dal dramma della roba (*Novelle rusticane*) trovino lo scrittore in una zona "neutra" e anodina di disinteressata (o spassionata) rappresentazione-osservazione.

mente con un semplice sintagma («misero vagabondaggio») la sofferta rievocazione delle sue peregrinazioni:

E ricominciò a narrar la storia del suo misero vagabondaggio; la fame, il freddo, le notti senza ricovero, gli stenti e le brutalità che aveva sofferto; seduta sulla balla della mercanzia, colla schiena curva, le braccia abbandonate sulle ginocchia, ma gli occhi lucenti di contentezza adesso, e una gran gioia che le si spandeva infine sul viso sbattuto e scarno (VAG, p. 480).

Il ripiegamento del personaggio sulla memoria è intimamente legato alla consapevolezza dell'identità e insieme del trascorrere del tempo. La dialettica di stasi e ripetizione che conduce Nanni a una coscienza perplessa è motivata dall'isotopia del passare. Il campo semantico è profondamente connaturato alla tematica del racconto, dove raggiunge forse gli esiti più stilisticamente perfetti della narrativa verghiana:

Passavano carri, passavano vetturali, passava gente a piedi e a cavallo d'ogni paese, e se ne andavano pel mondo, di qua e di là del fiume (p. 457) 13

Indi la convalescenza, il baliatico, il bisogno dei figliuoli, e il tempo era passato (p. 463);

E ne aveva vista passare tanta della gente! Passavano conoscenti, passavano viandanti, che nessuno sapeva donde venissero, a piedi, a cavallo, d'ogni nazione, e se ne andavano pel mondo, di qua e di là del fiume (p. 465)¹³²;

Il tempo passava; e passava anche della gente... (p. 474);

Andavano pel mondo, di qua e di là, per fiere e per villaggi, sempre colla roba in collo (p. 478);

E si fece il nido come un gufo. Di correre il mondo ne aveva abbastanza ora (p. 485).

131 Impossibile non ricordare il finale del capitolo II dei Malavoglia: «Il mare russava in fondo alla stradicciuola, adagio adagio, e a lunghi intervalli si udiva il rumore di qualche carro che passava nel buio, sobbalzando sui sassi, e andava pel mondo il quale è tanto grande...».

132 Immediata la corrispondenza stilistica e lessicale col primo esempio, non solo nel "ritornello" finale, ma anche nella duplicazione cantilenante del

verbo passare.

Non si può non pensare al piano profondo delle immagini-simbolo (carro, mare, ecc.); dunque anche per queste iterazioni semantico-lessicali esiste una vettorialità testuale attraverso cui il piano anaforico viene ricondotto ad un livello di competenza narrativa superiore a quella del narratore popolare.

È opinione comune della critica che la scrittura verghiana approdi col Mastro-don Gesualdo ad una condizione stilisticamente meno contrastata, per la scomparsa dell'artificio della regressione e il progressivo accostamento della voce narrante alla Weltanschauung dello scrittore. Ciò significherebbe l'annullamento della focalizzazione mobile dei Malavoglia e la conquista di un orizzonte narrativo sempre più monotonale 133. In realtà il sottile gioco di ottiche del romanzo precedente concorre ancora, sebbene in misura minore, a definire una duplicità di visione che è anche polarità irrisolta di due dimensioni esistenziali: da una parte la sfera pubblica, ufficiale, dipinta, piuttosto che da un'organica figura di narratore "interno", da una massa magmatica di testimoni popolari (si veda la scena iniziale dell'incendio in casa Trao); dall'altra la dimensione interna, privata, intessuta di ferite profonde e di silenzi eloquenti la quale, dando voce al drammatico contrasto tra il linguaggio del sentimento e del desiderio non censurato dalle mascherate sociali e quello dell'economia, non può non veicolare la sincera commozione di un Verga sempre più dolorosamente messo di fronte al suo mondo 134. Lo spostamento della realtà sociale dal livello della lotta per i bisogni elementari a quello dell'avidità del ceto piccolo-borghese di provincia trascina inevitabilmente con sé un atteggiamento e uno sguardo dell'autore più attenti e impietosamente critici, nonché la volontà di leggere nelle coscienze la drammatica lacerazione

133 Cfr. ad esempio il giudizio di R. Luperini, op. cit., pp. 89-90.

¹³⁴ G. Mazzacurati, nell'introduzione ad una recente edizione commentata (Torino, Einaudi, 1993), osserva che «l'occhio e l'orecchio nascosti dell'autore avanzano sempre più verso il centro della scrittura, sovrapponendosi a poco a poco all'intermediazione del narratore "popolare" interno» (pp. XVIII-XIX).

indotta da un autentico stravolgimento di valori. La polarità di piani del racconto¹³⁵ che abbiamo rilevato nei *Malavoglia* si sottrae dunque ad una certa confusività e si disambigua, permettendoci di distinguere senza equivoci il piano "alto" della narrazione da quello corale.

Di conseguenza anche nel Mastro-don Gesualdo è possibile rinvenire i segni di un eclettismo del narratore. Talvolta lo scrittore si fa diretto interprete degli atteggiamenti dei personaggi, con uno sguardo disincantato da borghese scettico; non a caso ciò si verifica in una scena densa di pathos come quella dell'incontro tra don Diego Trao e la Baronessa Rubiera, che è anche lo scontro di due mondi:

La baronessa ebbe paura di essersi lasciata andare troppo oltre. Nei suoi occhi, che fuggivano quelli lagrimosi del cugino, cominciò a balenare la inquietudine del contadino che teme per la sua roba [...] A quelle parole la cugina Rubiera tese le orecchie, colla faccia a un tratto irrigidita nella maschera dei suoi progenitori, improntata della diffidenza arcigna dei contadini che le avevano dato il sangue delle vene e la casa messa insieme pezzo a pezzo colle loro mani [...] Adesso la cugina aveva tutt'altra faccia anche lei: le labbra strette per non lasciarsi scappar la pazienza, e una ruga nel bel mezzo della fronte: la ruga della gente che è stata all'acqua e al sole per farsi la roba - o che deve difenderla (MDG, parte I, cap. II, p. 22).

Anche se quella del narratore popolare non è più una presenza totalizzante, essa è ugualmente significativa, poiché nel suo sguardo "ingenuo", nella sua insipienza, si insinua

135 Cfr. G. Devoto, I «piani del racconto» in due capitoli dei «Malavoglia», in «Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani», vol. II, 1954, pp. 5-13 (poi, col titolo Giovanni Verga e i «piani del racconto», in Nuovi studi di stilistica, Firenze, Le Monnier, 1962, e in Itinerario stilistico, ivi, 1975, pp. 200-12). Egli parla, a proposito della narrazione filtrata da un singolo personaggio o da un «coro», di piani «stilistici», su cui il narratore dispone «la sostanza espressiva del suo immutabile io» (p. 202). A differenza dell'analitico Proust, che «attenua la realtà espressiva, distendendola su un piano e un ritmo unici, l'impressionismo verghiano acuisce i piani della realtà, disponendoli in modo, che personaggi oggetti e narratore si presentano come scelte stilistiche distinte» (p. 211).

l'occhio più critico e distante dell'autore che, «pur rimanendo ancora del tutto flaubertianamente nascosto, lampeggia e taglia la scena con fendenti ironici di cui il primo sarebbe culturalmente e ideologicamente incapace»¹³⁶.

La presenza ammiccante dell'autore non si manifesta soltanto nella capacità di mimetizzare il suo occhio spietatamente critico e corrosivo nelle scene di massa o nel parlottare popolare, ma anche nell'insinuare la sua dizione colta nelle dolenti riflessioni e nei sentimenti dei protagonisti, in zone introspettive dove è sempre espunto ogni sentimentalismo di maniera:

Bianca che se ne andava col cuore stretto, ascoltando la parlantina indifferente dello zio, accanto al fratello taciturno e allampanato, udì quelle ultime parole.

La notte porta consiglio. La notte scura e desolata nella cameretta misera. La notte che si portava via gli ultimi rumori della festa, l'ultima luce, l'ultima speranza... Come la visione di lui che se ne andava insieme a un'altra, senza voltarsi, senza dirle nulla, senza rispondere a lei che lo chiamava dal fondo del cuore, con un gemito, con un lamento d'ammalata, affondando il viso nel guanciale bagnato di lagrime calde e silenziose (parte I, cap. III, p. 47).

La trascrizione "letterarizzata" dei sentimenti di Bianca è evidente in numerosi artifici retorici: la punteggiatura cadenzata, che conferisce all'indiretto libero un andamento nervoso; l'uso del diminutivo «cameretta», con l'aggettivo etico «misera»; la coppia di aggettivi in apertura e in chiusura («scura e desolata»; «calde e silenziose»); la trimembrazione di sostantivi, aggettivi e

136 È questo il commento di Mazzacurati al seguente brano: «Il notaio Neri, che non gli piaceva far sapere alla gente i fatti suoi, si rivolse alla signora Capitana, scollacciata ch'era un'indecenza, col pretesto che si faceva mandare i vestiti da Palermo» (pp. 58-9 dell'edizione Einaudi). Si veda un esempio di vera e propria incomprensione del narratore, allorché Gesualdo presta astutamente una cospicua somma di denaro a don Ninì Rubiera, che si invaghisce della ballerina Aglae: «Più tardi, come si seppe in paese della grossa somma che don Gesualdo aveva anticipata al barone Rubiera, tutti gli davano del matto, e dicevano che ci avrebbe persi i denari [...] Dice bene il proverbio che la donna è causa di tutti i mali! Commediante poi!» (parte II, cap. IV, p. 161).

avverbi (notte, ultimo¹³⁷, senza); il climax concreto \rightarrow metaforico \rightarrow astratto dei sostantivi (festa \rightarrow luce \rightarrow speranza) e dei gesti (chiamare \rightarrow gemito \rightarrow lamento); l'immagine del "cuore stretto" e del "fondo del cuore", che si dirama nell'"affondare" del viso¹³⁸. Si realizza dunque un mutamento netto di codice da parte del narratore-autore (ben lontano dal dipingere spietatamente l'inautentico), che sottolinea l'esplicito del sentimento

Tutta interiorizzata e luministicamente connotata ¹⁴⁰ è l'immagine di Bianca al confessionale, la cui tessitura retorico-figurativa ha pochi ascendenti nella stesura del 1888:

Dal confessionario rispondeva pacatamente una voce che insinuavasi come una carezza, a lenire le angosce, a calmare gli scrupoli, a perdonare gli errori, a schiudere vagamente nell'avvenire, nell'ignoto, come una vita nuova, un nuovo azzurro. Il sole di sesta scappava dalle cortine, in alto, e faceva rifiorire le piaghe di Sant' Agata, all'altar maggiore, quasi due grosse rose in mezzo al petto. Allora la penitente risollevavasi ansiosa, raggiante di consolazione, aggrappandosi avidamente alla sponda dell'inginocchiatoio, con un accento più fervido,

137 Con aggancio contestuale più largo, in quanto legato a «ultime parole».

138 Nell'autografo, al posto di «dal fondo del cuore» appare il più denotativo «sottovoce».

139 È dunque riduttivo vedere nella densa emotività di questo passo «il linguaggio patetico del melodramma, lo strazio sentimentale tardo-romantico» (rimandiamo a S. Blazina, op. cit., pp. 136-37, che offre anche un raffronto del passo con quello corrispondente della prima redazione del romanzo). Assai pertinente l'analisi di Bigazzi: «Se dunque a Bianca appartengono la visione, le analogie, la fissità dolorosa, è anche vero che l'autore non è del tutto escluso, perché, come già accadeva nelle novelle, egli aiuta linguisticamente il personaggio: insomma, queste aperture interiori non sono né una descrizione psicologica onnisciente dall'alto (secondo l'uso che prevale nei narratori contemporanei, quali Fogazzaro), né un 'flusso di coscienza' in senso proprio; piuttosto, un tertium che tiene dell'una (per l'astrazione terminologica e la regolarità sintattica) e dell'altro (per il procedere affettivo e analogico), di modo che il coinvolgimento dello scrittore riguardi quanto c'è di universale nel destino del singolo personaggio, mentre quest'ultimo viene rispettato nella sua individualità emotiva» (op. cit., p. 190).

140 Cfr. G. Alfieri, *Le mezze tinte...*, cit., pp. 473-74, per le pertinenti osservazioni retoriche relative al percorso redazionale del brano.

appoggiando la fronte sulle mani in croce per lasciarsi penetrare da quella dolcezza (cap. VI, p. 78).

È nella scena conclusiva l'ipostasi della luce della speranza:

Nell'ombra del confessionario biancheggiò una mano che faceva il segno della croce, e donna Bianca si alzò infine, barcollando, chiusa nel manto sino ai piedi, col viso raggiante di una dolce serenità (p. 79).

L'atteggiamento dell'autore, che con delicata allusività esprime linguisticamente il suo coinvolgimento nelle vicende dei vinti, nel massimo rispetto della loro interiorità, si ritrova anche in quei non rari squarci diegetici in cui è presente la consonanza tra personaggio e paesaggio, non solo nel caso di Bianca e Gesualdo, ma anche di Isabella. Il suo "romanzo nel romanzo" (parte III, cap. II), scaturito da un'alterità di ideologia e di linguaggio nei confronti del padre, ritaglia nel corpo della diegesi una zona in cui lo scrittore, saltata ogni mediazione di punti di vista interni, "pesca" direttamente dentro l'anima del personaggio, facendosi onnisciente e onnipresente nello scavo psicologico, con un codice espressivo che, seppur idealmente proiettato all'indietro verso il ciclo "mondano", si scontra drammaticamente con il nuovo tema della roba¹⁴¹.

Dopo aver variamente sperimentato (e non solo nella serie ciclica) il multiforme camaleontismo del narratore, la scrittura di Verga giunge ad un'interrogazione radicale sulle proprie possibilità, ad una messa in discussione degli istituti linguistici ed espressivi per un nuovo "romanzo da fare".

Il dilemma generato dalla rappresentazione degli ambienti altolocati nasce dalla omologazione delle psicologie e del tessuto linguistico, che acquisisce sfumature più labili e sfuggenti; nella prefazione ai *Malavoglia* Verga aveva notato che con l'allargarsi della scala sociale «il congegno delle passioni¹⁴² va

¹⁴¹ Si rinvia al cap. IV.

¹⁴² Cfr. poco prima «meccanismo delle passioni», con insistenza sulla visione deterministica dei processi psicologici.

complicandosi; i tipi si disegnano certamente meno originali, ma più curiosi, per la sottile influenza che esercita sui caratteri l'educazione, ed anche tutto quello che ci può essere di artificiale nella civiltà. Persino il linguaggio tende ad individualizzarsi, ad arricchirsi di tutte le mezze tinte dei mezzi sentimenti...» 143. Il problema della gestione del racconto si raccorda allora al problema della posizione dell'autore, rispetto ad una materia inevitabilmente più soggetta (anche per le implicazioni biografiche) agli estremi dell'adesione pulsionale e della polemica moralistica. L'applicazione del "metodo" impersonale, teoricamente possibile per la delega della narrazione ad un personaggio interno all'ambiente rappresentato (come nei Ricordi del capitano d'Arce)144, diventa meno incisiva per la scomparsa di quell'artificio dello straniamento che, nel mondo popolare e piccolo-borghese, suggeriva la contrapposizione tra personaggi autentici e personaggi dominati dalla finzione. Tale contrapposizione si sposta adesso dal piano oggettivo a quello soggettivo e psicologico: l'ironia o la pietas verghiana dovranno ritrarre l'opposizione tra sentimenti e maschera all'interno dello stesso personaggio¹⁴⁵.

Una costante di questo Verga "mondano" la presenza di un narratore esterno che dissimula più o meno

143 Corsivo nostro. E questa «vecchia convinzione» Verga ribadisce a Capuana, a proposito del dramma "intimo" *In portineria*: «il metodo sarà sempre lo stesso e risponde ad una vecchia convinzione che mi son fatta: come, cioè l'educazione o quella che vuoi di simile, abbia smussato gli angoli, tolto il rilievo, data una vernice uniforme al modo di manifestarsi dei sentimenti e delle passioni, non che queste si[a]no meno vigorose alle volte, ma espresse con più delicate sfumature, che lo scrittore deve miniare delicatamente, e l'attore rendere con arte squisita» (Lettera del 5-6-1885, in *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 242).

144 Qui l'identificazione tra il personaggio protagonista e il narratore-autore non implica i consueti scarti ironici legati allo scontro (a-dialettico) delle

ottiche.

145 Cfr. R. Luperini, op. cit., p. 113. Il tema della maschera, con la conseguente scissione-disintegrazione dell'identità del personaggio, è dominante dell'ultima raccolta novellistica, *Don Candeloro e C.i.* (su cui v. lo studio complessivo di C. Cucinotta, *Le maschere di Don Candeloro*, Catania, Fondazione Verga, 1981).

146 Al contrario di Luperini, non riteniamo che la prerogativa sottolineata sia propria solo dell'ultimo Verga, trovando anzi un significativo precedente nella narrazione dissociata del *Marito di Elena*.

scaltramente la propria *intentio* ironica, alternandosi con la prospettiva e la voce di un narratore interno, a sua volta sintonizzato sulle vicende e sui casi di anime raffinate. La struttura sintattica, frequentemente costellata da verbi di percezione (*parere*, *sembrare*) e da comparative ipotetiche (*come se..., quasi...*), conferisce all'enunciato un tenore pseudo-oggettivo, in cui non è sempre possibile operare una netta distinzione tra il punto di vista di chi racconta e di chi è solo apparentemente estraneo alla vicenda.

Siamo lontani dalla poetica del "fatto"; ci troviamo anzi in presenza di una sua ritraduzione in chiave intimistica, in quanto l'individuazione del movente interno, non più affidata alle pregnanti metafore del cuore che arricchiscono la scrittura "verista", viene delegata ad una gestualità fortemente allusiva. Questo implica una cospicua riduzione del canonico indiretto libero, visto che l'approccio al sentire ed all'agire del personaggio viene diversamente pensato ed impostato.

Non mancano di certo commenti d'autore sugli atteggiamenti degli attori e sulla loro *performance* (ci sia concessa la metafora teatrale, quanto mai opportuna per questo Verga così diverso dalla sua immagine "ufficiale"). Tuttavia queste notazioni, più che rivelare una volontà d'accostamento al travaglio interiore dei personaggi, denunciano, con un'ironia tutt'altro che sommessa o inducibile per differenza di ottica e di ideologia, l'amara impotenza di tradurre le vicende di psicologie "complesse", sottraendole alla dimensione dell'implicito. Non è casuale che l'intervento dell'autore si manifesti nell'intensificazione dei tratti gestuali, che richiedono pur sempre una collaborazione del lettore per la loro decifrazione e interpretazione. È forse vero che Verga «non sa ancora dare una descrizione 'seria' della propria classe, perché non accetta di farne affiorare la voce interiore in piena libertà» 147.

La nuova misura stilistica, soprattutto nell'ambito di una tematica in cui non può realizzarsi l'artificio della narrazione delegata, è continuamente giocata sul difficile crinale tra pathos e ironia, che vengono spesso sapientemente calibrati. L'ironia è più marcata allorché la contraddizione tra essere e apparire diviene predominante.

Nella *Duchessa di Leyra* ritorna, accresciuto rispetto al *Mastro-don Gesualdo*, il problema della posizione del narratore, di cui, *sub specie linguistica*, Verga parla nella nota lettera a Rod del 14 luglio 1899:

E qui cade in acconcio quel che disse Goncourt che le scene e le persone del popolo sono più facili a ritrarsi, perché più caratteristici e semplici - quanto complicati e tutti esprimentisi per sottintesi sono le classi più elevate, massime se si deve tener conto di quella specie di maschera e di sordina che l'educazione impone alla manifestazione degli stessi sentimenti, e alla vernice quasi uniforme che gli usi, la moda, il linguaggio quasi uniforme nella stessa società tendono a rendere pressoché internazionale in una data società. E massime nel mio metodo - che Dio m'assista per questa Duchessa!

Difficoltà fondamentale è dunque quella di «portare in superficie l'implicito, il segreto, il non detto, senza ricorrere al registro didascalico, al discorso separato della voce autoriale» ¹⁴⁹. Ma la voce "fuori campo" non è completamente assente poiché, anche se in modo più sfumato, Verga non rinuncia ad una sottile intenzione commentativa, intuibile nell'ammiccamento allusivo di certa gestualità interiore. Si pensi al finale del primo capitolo, con Isabella che reagisce con il linguaggio del rossore e degli occhi allo sguardo rapace di Larocca:

Ella arrossì a quelle parole, quasi il ricordo del passato le fosse rifiorito a un tratto in cuore e in viso; ma subito si fece smorta con un vago sgomento negli occhi affascinati da quelli di lui, rapaci¹⁵⁰.

Prescindendo dal materiale lessicale colto («rifiorito [...] in cuore»), che ci riporta alle soluzioni espressive delle opere

¹⁴⁸ In Lettere al suo traduttore, cit., p. 131.

¹⁴⁹ S. Blazina, op. cit., p. 163.

¹⁵⁰ G. Verga, La duchessa di Leyra, in Tutti i romanzi, cit., vol. III, p. 740.

giovanili¹⁵¹, il contenuto memoriale (da vera e propria *rêverie*) della comparativa ipotetica non può ricondursi soltanto alla prospettiva del personaggio, ma presuppone uno sguardo critico più profondo, che coesiste con quello di Isabella.

Nel frammento del secondo capitolo sono le scarne e fitte battute dialogiche a ritrarre (su vaghi ascendenti flaubertiani)¹⁵² il dramma della duchessa e del marito. È ancora il linguaggio degli occhi a insinuare, nella cifra dell'inespresso, la lacerazione interna e la coscienza dell'alterità:

 Povera bella! È toccata a te questa!
 La duchessa levò il capo a quel diminutivo carezzevole del suo nome e si guardarono in faccia un istante, vagamente turbati, senza saper perché¹⁵³.

Dei due registri linguistici adoperati per il romanzo, solo quello aristocratico riesce ad una rappresentazione oggettiva, in quanto esso si presenta come istituto «altamente formalizzato»¹⁵⁴. La sfera dell'interiorità invece giunge alla parola scritta solo quando è filtrata dall'ottica di un personaggio; ma quando bisogna far emergere l'implicito del dialogo, allora Verga «sembra non riuscire a trovare un raccordo fra la catena dialogica [...], e il livello dell'interiorità»¹⁵⁵.

Bruciata con la *Duchessa di Leyra* ogni residua possibilità di una gestione del racconto in cui la supervisione dell'autore non prevarichi sull'autonomia percettiva e psicologica del personaggio, nei cui pensieri e sentimenti è interdetto l'ingresso al narratore onnisciente, la narrativa verghiana svela tutte le sue celate potenzialità teatrali in *Dal tuo al mio*, romanzo che è una sostanziale riscrittura dell'omonimo dramma. Se nel passag-

¹⁵¹ Per la problematica linguistica della *Duchessa*, cfr. il fondamentale lavoro di P. Trifone, *Note sulla lingua della «Duchessa di Leyra»*, in «Filologia e Critica», I, 3, 1976, pp. 454-65.

¹⁵² Il riferimento è ovviamente alla scena della cena fra Emma e Charles in *Madame Bovary* (parte I, cap. 9).

¹⁵³ G. Verga, op. cit., pp. 740-41.

¹⁵⁴ S. Blazina, op. cit., p. 167.

¹⁵⁵ Ibidem.

gio alla forma narrativa la testura dialogica rimane immutata, e quindi la parola del personaggio conserva la sua dimensione di scenicità, la rielaborazione concerne quelle sequenze descrittive apparentemente neutre ma che in realtà costituiscono nel testo teatrale gli unici "cantucci" d'autore, gli spazi delegati al commento ed all'integrazione verbale e gestuale di quanto rimane implicito o inespresso. In questa scrittura "silenziosa", o meglio in questo silenzio della scrittura (che è anche quello dell'autore), il discorso del narratore riacquista tutto il suo spessore etico, che coinvolge in un nuovo atteggiamento giudicante anche il lettore, esegeta e non solo destinatario di un ennesimo work in progress. Il problema dell'autenticità della scrittura, che aveva angustiato Verga già negli anni giovanili (si pensi ad Eva), sollecitando l'esigenza di una giustificazione storica ed estetica delle diverse integrazioni documentali alla narrazione (lettere, memoriali, ecc.), si tramuta in un'istanza di sincerità, esposta appunto al giudizio del lettore:

Pubblico questo lavoro, scritto pel teatro, senza mutare una parola del dialogo, e cercando solo di aggiungervi, colla descrizione, il colore e il rilievo che dovrebbe dargli la rappresentazione teatrale – se con minore efficacia, certamente con maggiore sincerità, e in più diretta comunicazione col lettore, miglior giudice spesso, certo più sereno, faccia a faccia colla pagina scritta che gli dice e gli fa vedere assai più della scena dipinta, senza suggestione di folla e senza le modificazioni – in meglio o in peggio poco importa – che subisce necessariamente l'opera d'arte passando per un altro temperamento d'artista onde essere interpretata¹⁵⁶.

In questa abdicazione del narratore tradizionale alle sue prerogative demiurgiche, al lettore-interprete è delegata la capacità di "infraleggere" nel testo, cogliendo, nella relazione di particolari anche minimi, un significato complessivo che trascenda gli angusti limiti di una rappresentazione puramente mimetica dell'esistente:

Al lettore non sfuggono, come non sfuggono al testimonio delle scene della vita, il senso recondito, le sfumature di detti e di frasi, i sottintesi e gli accenni che lumeggiano tante cose coi freddi caratteri della pagina scritta, come la lagrima amara o il grido disperato suonano nella fredda parola di questo metodo di verità e di sincerità artistica¹⁵⁷.

Se nel romanzo prevale nettamente un punto di vista esterno, con funzione di sintesi e di resoconto descrittivo, com'è evidente nell'*incipit* dei tre capitoli, la distanza della voce narrante dall'intimo travaglio dei personaggi traduce la cupa e dolorosa impassibilità di Verga di fronte all'irredimibile trionfo dell'interesse e delle ragioni economiche. Quella dialettica tra autenticità dei sentimenti e brama della roba, da cui scaturiva il pathos melanconico dei *Malavoglia*, e che ancora sopravviveva nel *Mastro-don Gesualdo* in creature vergini come Bianca e Diodata, lascia spazio ad un'esclusiva ricerca dell'interesse materiale la quale soffoca sempre più le discordi voci dell'interiorità, che nei romanzi precedenti potevano dare adito ai contristati aneliti del cuore.

È soprattutto nelle didascalie, e in certi brevi ritratti fissati nel gesto psicologicamente caratterizzante, che si libera l'ethos verghiano. I tormenti e le angustie dei vinti restano sovente sullo sfondo, confinati nello scrigno inattacabile della coscienza, vivendo eternamente nella dimensione dell'implicito; e quando essi vorrebbero emergere nella parola vengono repressi dallo scandaglio onnisciente dell'autore, rimanendo imprigionati nella fenomenologia dello sguardo. Solo così l'interiorità può essere percepita dal lettore, che con la sua sensibilità deve collaborare a garantire dicibilità a ciò che altrimenti rimarrebbe sepolto nel magma indistinto della psiche. Ecco quali sentimenti si agitano nell'ormai decaduto barone Navarra alla protesta dell'operaio Luciano:

Don Mondo sentì ribollire tutte le angustie e i bocconi amari che gli toccava mandar giù, ogni giorno, e nascondere ai creditori e alle figliuole. Sgranò in faccia a Luciano certi occhi di basilisco, stralunato,

colle labbra che gli tremavano, senza potere profferir parola – troppe cose gli sarebbero venute in bocca, povero don Mondo!¹⁵⁸

Il narratore specifica il margine di ineffabilità della parola del personaggio, condannata all'interdizione («- troppe cose gli sarebbero venute in bocca»), ma al contempo surrogata dalla gestualità degli occhi («Sgranò [...] certi occhi di basilisco»).

Chi fa della logica economica una ragione di vita diviene bersaglio degli implacabili strali dell'autore che, attraverso la sagace chiosa o la connotazione ironica dell'aggettivazione, esprime la sua condanna, come accade per le finte sollecitudini di don Rocco, così raffigurato:

Ma entrò subito don Rocco, scalmanato, sbuffando nel vestito buono che gli era venuto stretto dopo tanti anni, asciugandosi testa e faccia col fazzoletto di colore, vociando quasi fosse in piazza:

- Ho visto la carrozza e sono corso!...

Era tutto sudato e gongolante anche lui, il bravo don Rocco, buon parente e buon amico – anzi più che parente e amico, in quell'occasione – si vedeva all'ammiccare che fece al barone entrando, senz'altro. Rise, si cavò i guanti, e li cacciò dentro il cappello a staio, insieme al fazzoletto¹⁵⁹.

L'introiezione del declassamento sociale e della decadenza economica si esprime nelle figure di Nina e Lisa con un linguaggio che sfiora punte di patetismo e di strazio sentimentale; ma queste rimangono notazioni etiche forti dell'autore, relegate nei preamboli didascalici, mentre i fitti scambi dialogici dei personaggi rispecchiano la nuda oggettività del dramma.

¹⁵⁸ Ivi, cap. I, p. 637. 159 Ivi, p. 641.

CAPITOLO II Il linguaggio dell'interiorità

1. Per una poetica del cuore

Il prevalente fascino del Verga maggiore consiste forse nell'essere il suo un mondo di polarità irrisolte, di antinomie spesso insanabili: progresso/immobilità, storia/mito, vincitori/vinti. Del resto, la condizione conflittuale insita nella formazione dello scrittore (quell'oscillazione tra fascinazione del "mondo vasto" del continente e richiamo dell'insularità, testi-

La pulsione creatrice, l'ispirazione alla scrittura sorgono anzi spesso a contatto con la «grand'aria» di una città come Milano, connotata nell'epistolario con frequenti metafore di vastità e con il linguaggio della fantasticheria e della seduzione (anche se attraverso un irrinunciabile diaframma ironico, che vorrebbe ridimensionare il valore di queste riflessioni); scrive Verga a Capuana: «Tu hai bisogno di vivere alla grand'aria, come me, e per noi altri infermieri di mente e di nervi la grand'aria è la vita di una grande città, le continue emozioni, il movimento, le lotte con sé e con gli altri, se vuoi pur così. Tutto quello che senti ribollire dentro di te irromperà improvviso, vigoroso, fecondo appena sarai in mezzo ai combattenti di tutte le passioni e di tutti i partiti [...] Quel (sic) Milano che tu ti sei immaginato sarà sempre inferiore alla realtà, non perché tu non abbia immaginazione tanto fervida da fantasticare una Babilonia più babilonia della vera, ma perché ho provato su di me che non arriveremo mai ad accostarci alla realtà di certe piccole cose che ci fanno piccini alla lor volta, e ci danno forze da giganti. Io immagino te, venuto improvvisamente dalla quiete tranquilla della nostra Sicilia, te artista, poeta, matto, impressionabile, nervoso come me, a sentirti penetrare da tutta questa febbre violenta di vita in tutte le sue più ardenti manifestazioni, l'amore, l'arte, la soddisfazione del cuore, le misteriose ebbrezze del lavoro, pioverti da tutte le parti, dall'attività degli altri, dalla pubblicità qualche volta clamorosa, pettegola, irosa, dagli occhi delle belle donne, dai facili amori, o dalle attrattive pudiche». Dalla «febbre violenta di vita» promana anche una «febbre di fare», in quanto le seduzioni «sono fomite, eccitamento continuo al lavoro», e la solitudine che si

moniata dalla sublimazione autobiografica di romanzi come Eva)² determina un rapporto di attrazione-repulsione verso la realtà arcaico-rurale, di già sufficiente a sfatare ogni pretesa impassibilità. Tuttavia l'opposizione che più di ogni altra trascina con sé la sofferta e faticosamente dissimulata partecipazione non solo del narratore, ma anche dell'uomo Verga, è quella tra il mondo dei sentimenti (sovente non espressi o allusi tramite i silenzi) e il mondo dell'imperante economicità. Tale problematica, che racchiude in sé un più profondo contrasto tra un'individualità irriducibile, insofferente di ogni omologazione, e una società livellatrice e razionalizzatrice, attraversa in profondità l'esperienza biografico-letteraria di Verga, costituendo l'eredità più significativa e duratura della sua formazione romantico-risorgimentale.

Nell'universo verghiano la sfera dell'autenticità e della pienezza esistenziale, la legge del *cuore*, entra drammaticamente in urto con la fiumana del progresso, uscendone travolta. Senza cadere tuttavia nella meccanica e banalizzante equivalenza tra autenticità di sentimento e condizione di vinto, è sicuramente riscontrabile nel testo una dimensione atemporale affidata ad un linguaggio esplicito dell'interiorità, un vitalismo represso del personaggio che, proprio per il fatto di trovarsi in contrasto con il mondo delle convenzioni sociali, acquista in intensità e forza persuasiva.

ricerca in mezzo alla folla è popolata da «larve affascinanti» (lettere del 13-3-1874 e del 5-4-1873, in *Carteggio Verga-Capuana*, cit., rispettivamente alle pp. 30 e 25-26). Verga stesso, al tempo della stesura del "bozzetto marinaresco" *Padron 'Ntoni*, riconoscerà la necessità di una distanza prospettica per ricostruire efficacemente la realtà dei pescatori siciliani; infatti, nonostante il suo obiettivo sia di dare un' «impronta di fresco e sereno raccoglimento che avrebbe dovuto fare un immenso contrasto con le passioni turbinose e incessanti delle grandi città», egli ritiene indispensabile considerare le sue creature «da una certa distanza in mezzo all'attività di una città come Milano o Firenze» (ivi, lettera del 14-3-1879, p. 80).

2 Sul simbolismo autobiografico dei romanzi giovanili ha insistito G. Debenedetti, *Presagi del Verga*, in *Saggi critici*, Terza serie, Milano, Il Saggiatore, 1959, pp. 215-31.

Così si esprime Verga sulla durata dei sentimenti in una lettera a Maria Brusini:

No, non credo alla durata dei sentimenti allo stesso stato e colla medesima intensità per tutta la vita. E se anche il dolore non dura sempre eguale e si attutisce col tempo, che sarà degli altri sentimenti? L'amicizia forse, in date circostanze. Gli affetti di famiglia sempre, meno dolorose eccezioni³.

Anche per Maruzza, *mater dolorosa* per eccellenza, il tempo agisce inevitabilmente sugli affetti più intimi, ledendone l'intatta forza:

Il cuore si stanca anche lui [...]; e se ne va a pezzo a pezzo, come le robe vecchie si disfanno nel bucato (MAL, cap. XI, p. 223).

Se il sentimento più sottratto alla caducità è quello del legame familiare, più incerta sembra la valutazione dell'amore. Nell'introduzione a *X* (appartenente a *Primavera e altri racconti*) Verga scrive:

Quella fatale tendenza verso l'ignoto che c'è nel cuore umano, e si rivela nelle grandi come nelle piccole cose, nella sete di scienza come nella curiosità del bambino, è uno dei principali caratteri dell'amore, direi la principale attrattiva: triste attrattiva, gravida di noie o di lagrime - e di cui la triste scienza inaridisce il cuore anzi tempo. Cotesto amore dunque che ha ispirato tanti capolavori, e che riempie per metà gli ergastoli e gli ospedali, non avrebbe in sé tutte le condizioni di essere, che a patto di servire come mezzo transitorio di fini assai più elevati - o assai più modesti, secondo il punto di vista - e non verrebbe che l'ultimo nella scala dei sentimenti? La ragione della sua caducità starebbe nella sua essenza più intima? e il terribile dissolven-

3 Lettera del 18-8-1889, in G. Verga, Lettere d'amore, a cura di G. Raya, Roma, Tindalo, 1971, p. 481. Della durata effimera del dolore Verga parla nella lirica rievocazione autobiografica di Passato!: «quando penso che lo strazio feroce di questo dolore non è più così vivo dentro di me, che ogni strappo dell'anima lentamente va rimarginandosi, mi viene uno sconforto amaro, un senso desolato del nulla d'ogni cosa umana, se non dura nemmeno il dolore, e vorrei sdraiarmi su quell'erba, sotto quei sassi, anch'io nel sonno, nel gran sonno» (G. Verga, Tutte le novelle, cit., p. 890).

te che c'è nella sazietà, o nel matrimonio, starebbe nell'insensato soddisfacimento d'una pericolosa curiosità? La colpa più grave del fanciullo-uomo sarebbe la pazza avidità del desiderio che gli fa frugare colle carezze e coi baci il congegno nascosto del giocattolodonna, il quale ieri ancora gli faceva tremare il cuore in petto come foglia?⁴

Se da un lato considera attrattiva dell'amore la «fatale tendenza verso l'ignoto che c'è nel cuore umano», dall'altro non si può essere sicuri che Verga lo ritenga «ultimo nella scala dei sentimenti»; piuttosto egli «del sentimento amoroso sente forte e inappagata la nostalgia nel momento stesso che ne ritiene impossibile e quindi insensato il soddisfacimento»⁵.

La consapevolezza del *quid ignotum* connaturato al sentimento d'amore era stata anche la molla ideale da cui scaturiva la vicenda di *Una peccatrice*, così stigmatizzata nelle parole di Raimondo Angiolini, amico del narratore-testimone:

Sono di quei misteri, che sembrano troppo reconditi ma troppo ben tracciati nel loro sviluppo per essere casuali, e che fanno supporre quello che il coltello anatomico non ci ha potuto far trovare nelle fibre del cuore umano (pp. 444-45).

In *Eva*, rivolgendosi al narratore-confidente, Enrico Lanti afferma:

Non cerco di spiegarti cotesto mostruoso mistero che chiamasi cuore [...] Ti faccio osservare un fatto⁶.

Più volte i protagonisti del romanzo discettano sull'oscura fenomenologia delle passioni: Eva constata amaramente che essi hanno preso sul serio il «romanzo del cuore», mentre Enrico, ormai all'epilogo della vicenda, pronuncerà in un lucido delirio gli ultimi lancinanti interrogativi:

4 G. Verga, op. cit., p. 60.

G. Verga, Eva, cit., p. 139.

⁵ Prendiamo in prestito le parole di G. Ragonese, *L'epilogo de «I Malavoglia» e l'epilogo di «Madame Bovary»*, in AA. VV., *I Malavoglia*, Atti ..., cit., vol. I, pp. 269-99 (citaz. da p. 284).

e l'uomo... l'uomo che sente dentro di sé ancora intatto tutto questo inesplicabile mistero di desiderii, di speranze, di gioie e di dolori, che la malattia non ha né indebolito, né ucciso, l'uomo che lo sente più forte e tumultuoso per quanto più infiacchiscono le sue forze, domanderà a se stesso, come te, cosa sia dunque questa vita, e questa incognita che chiamano cuore!... Chi lo può dire?... Nessuno. E se nessuno lo sa, chi può dargli torto o ragione?7

La difficoltà di decifrazione dei meccanismi della schermaglia amorosa ritorna, anche se nella forma ellittica ed arguta dell'inciso, nell'incipit del Come, il quando ed il perché:

Il signor Polidori, e la signora Ranaldi si amavano - o credevano di amarsi - ciò che è precisamente la stessa cosa, alle volte; e in verità, se mai l'amore è di questa terra, essi erano fatti l'uno per l'altro (VC, p. 201).

Non si può intendere la complessità della scrittura di Verga e delle sue soluzioni tecniche facendo ricorso soltanto ai consueti documenti di poetica consegnati a prefazioni e a dichiarazioni epistolari "ufficiali", in quanto questi documenti nascono spesso da un'astrazione terminologica e da un metalinguaggio critico che occultano la reale polisemia del testo.

Quella verghiana è in profondità una "poetica del cuore"⁸, manzonianamente protesa a svelare le lacrymae rerum, le «im-

Ivi, p. 167.

Scrive Emerico Giachery: «In fondo, nonostante la metafora "scientifica" del microscopio («guardare col microscopio le piccole cause che fanno battere i piccoli cuori»), si potrebbe quasi parlare di una poetica del cuore, tale da ricordare quella (s'intende, tanto più coerente e consapevole) del Manzoni, per esempio della Lettre à M. Chauvet. Li al poeta toccava il compito di ricercare quella verità del cuore umano che la storiografia tradizionale non presentava, e avvalorare per tal via, integrandola in una dimensione più concretamente umana, la realtà storica. Qui lo scrittore deve rivelare l'interesse umano che si nasconde dietro lo spettacolo delle cose: avvicinarsi il più possibile al punto di vista dell'ostrica, farsi amoroso mediatore fra due mondi diversi, comprensivo e perspicace rivelatore di un mondo all'altro che l'ignora» (op. cit., p. 150). Concordiamo del tutto con il critico quando osserva che «lo studio della genesi affettiva del suo [= di Verga] mondo poetico [...], ha forse più importanza delle formulazioni programmatiche di ascendenza veristica» (p. 183, n. 4).

pressioni più profonde, quelle che fanno pensare dippiù» e che provengono dai «drammi modesti» , quelli che viviamo spesso senza averne piena consapevolezza e che lo scrittore cerca di decifrare ¹⁰.

La stessa visione del mondo arcaico-rurale in *Fantasticheria* è resa non tanto attraverso la dimensione storico-culturale, ma attraverso quella spirituale-sentimentale. Ciò dimostra che l'appropriazione di tale realtà non è solo conoscitiva, ma viene anche interiorizzata: «Parmi che le irrequietudini del pensiero vagabondo s'addormenterebbero dolcemente nella pace serena di quei sentimenti miti, semplici, che si succedono calmi e inalterati di generazione in generazione» (VC, p. 11).

La riflessione sul *cuore*, e più in generale sullo studio dei meccanismi psicologici, attraversa in profondità la meditazione verghiana, dalla fase giovanile di Una peccatrice, dove si accenna al «filo motore ch'è il cuore», alla prefazione all' Amante di Gramigna, in cui si parla del «gran libro del cuore» e della «scienza del cuore umano», fino all'intervista ad Ojetti. La coscienza del difficilmente districabile congegno psicologico, del «misterioso processo per cui le passioni si annodano, si intrecciano, maturano, si svolgono nel loro cammino sotterraneo nei loro andirivieni che spesso sembrano contraddittorî» (ivi, p. 91), è comune anche ad uno scrittore come Gustave Flaubert, con cui Verga scelse di "dialogare" nel corso della sua esperienza letteraria. A proposito del suo più importante e discusso romanzo, lo scrittore normanno dichiarava: «Si la Bovary vaut quelque chose, ce livre ne manquera pas de cœur», anche se traspare in lui un certo atteggiamento di diffidenza verso il cuore: «L'ironie pourtant me semble dominer la vie»¹¹.

Date queste premesse, non stupisce di trovare in Verga un cospicuo settore di linguaggio dell'interiorità, che nasce spesso

⁹ Cfr. la lettera a Rod del 7-4-1882, in *Lettere al suo traduttore*, cit., p. 52.
10 Nella chiusura di *Fantasticheria* Verga, anticipando la vicenda della

famiglia Malavoglia, parla appunto di un «dramma modesto e ignoto» (VC, p. 11).

¹¹ Lettera a L. Colet dell'8-9 maggio 1852, in *Correspondances*, Paris, Conard, 1926, vol. II.

dall'integrazione di atti verbali e gestuali, e che è più marcato lessicalmente nella scrittura "verista", contravvenendo quindi alla necessità (ribadita nella lettera a Cameroni) di far vedere il personaggio «come pensa, come sente, da dieci parole e dal modo di soffiarsi il naso».

La rappresentazione di azioni non verbali, e precisamente di movimenti interiori, «presuppone un espediente più complesso di uno stenografo, richiede qualcuno che legga i pensieri, non solo quelli verbalizzati, ma anche le percezioni, le sensazioni e i sentimenti inarticolati, e assegni loro una forma linguistica»¹². Ovviamente l'adozione di un linguaggio dell'interiorità presuppone un tipo di narratore onnisciente che non si identifica con le strutture della regressione ed è quindi più vicino all'autore implicito.

2. Personaggi "pensanti" e "senzienti"

La rappresentazione linguistica del pensiero può realizzarsi attraverso diversi tipi di stile, che si possono definire legato (tagged) e libero (free), nelle due forme di diretto e indiretto:

Il mezzo più evidente e diretto di trattare i pensieri dei personaggi è considerarli come "discorso non parlato", mettendoli entro virgolette accompagnati da formule come "egli pensò" [...] Si tratta di pensiero diretto legato: il tempo della frase riportata è il presente e non il passato come sarebbe stato nel caso del pensiero indiretto, viene usata una formula con il verbo pensare, e il pensato appare fra le virgolette. Alla funzione dello stenografo si è aggiunta la capacità di leggere nel pensiero. Ma nulla di più. Non vi è interpretazione. Sono state annotate solo le parole - le parole esatte, la dizione, la sintassi come se fossero state "dette" nella mente del personaggio. Il narratore, assu-

mendosi questa funzione, è divenuto un po' più evidente, ma soltanto un poco 13 .

Allorché si lasciano cadere le virgolette e il pensato viene fatto precedere dalla congiunzione *che*, si ha un *pensiero indiretto legato*¹⁴. Più in generale, la categoria del "pensare" non è che una manifestazione particolare del linguaggio dell'interiorità, prerogativa di un narratore onnisciente. Bisogna ovviamente trascurare i casi in cui il verbo e il sostantivo corrispondente sono usati in contesti con soggetto indefinito o impersonale o nel corso di dialoghi o nell'ambito del discorso diretto, nonché le accezioni generiche del verbo, come "provvedere", "badare", o "preoccuparsi di"¹⁵. Anche per "sentire" è necessaria una restrizione semantica che escluda ovviamente il significato generico di "udire", "ascoltare" (compreso l'uso estensivo di "venire a sapere", "informarsi"), nonché quello dell'avere una percezione o sensazione determinata (con riferimento agli organi sensoriali).

Un esame complessivo dei dati relativi a "pensare" e "sentire" nella fase centrale della narrativa verghiana ¹⁶, condotto attraverso uno spoglio lessicografico al computer, dimostra come, tranne in pochi casi, la dimensione dell'interiorità investa i personaggi eticamente privilegiati quali Jeli, Rosso Malpelo, la famiglia Malavoglia (ma anche Alfio e Nunziata), Mastro-don Gesualdo, Bianca e Isabella. Di fronte al personaggio problematico lo scrittore avverte quindi l'insufficienza della visione popolare, e assume l'unica prospettiva atta ad indagarne le segrete lacerazioni, scavalcando i parametri economicistici dell'artificio dello straniamento.

In Vita dei campi l'attenzione riservata da Verga alla problematica del personaggio "diverso", segnato dal crisma

¹³ Ivi, pp. 194-95.

¹⁴ Ivi, p. 216.

¹⁵ Cfr. G. Savoca, Chi pensa..., cit., pp. 20-1.

¹⁶ L'esame è stato limitato, con poche eccezioni, ai seguenti testi: Vita dei campi, I Malavoglia, Novelle rusticane, Mastro-don Gesualdo. Si sono tenuti presenti anche i sinonimi di "pensare" e i verbi attinenti al campo semantico della memoria e del ricordo.

dell'eccezionalità, ed emarginato per motivi sociali ed economici, come Jeli e Rosso, o morali, come la Lupa, polarizza i lessemi del "pensare" e del "sentire" come costanti rifrazioni di un'interiorità ricercata in quanto oggetto esclusivo del discorso sulla fenomenologia del mondo rusticano.

Jeli è un essere immerso in un mondo naturale di cui condivide e comprende il muto linguaggio, fatto del volo degli uccelli, dello spirare del vento che annunzia il temporale, del colore delle nuvole in prossimità di una nevicata; per lui ogni cosa ha «il suo aspetto e il suo significato» (VC, p. 16). Egli è anche in confidenza con la vajata, che si lascia montare solo da lui e lo fiuta per ascoltare le sue parole; commenta l'agitazione del puledro privo della madre nel segno di un'identità di destino («- È perché gli hanno portato via la madre, e non sa più cosa si faccia - [...] Anch'io, quando mi è morta la mia mamma, non ci vedevo più dagli occhi» [p. 18]); interiorizza il dolore dello stellato ucciso dal fattore nella consapevolezza di una legge di violenza che regola i rapporti sociali a tutti i livelli («il rumore fiacco che fece dentro le carni vive il colpo tirato a bruciapelo parve a Jeli di sentirselo dentro di sé» [p. 31]). La sua naturalità non è una fuoriuscita tout court da una condizione storico-sociale¹⁷, una riedizione del mito settecentesco del "buon selvaggio", bensì una dimensione di autenticità e spontaneità che lo emargina dal consorzio sociale. È vero che il suo linguaggio è per lo più quello riccamente figurato e analogico proprio di una sintassi zoomorfa¹⁸, ma esso è riferito soprattutto al suo rapporto con la natura, mentre quando il narratore si libera della sua veste colta e un po' filantropica o di quella "straniata" dell'anonimo commentatore paesano, le pulsioni emotive e le riflessioni del personaggio sono spesso veicolate dal linguaggio della coscienza, che promana direttamente dalla sua semplicità e spontaneità. I suoi pensieri sono soprattutto

¹⁷ Come pensa invece A. Asor Rosa, secondo cui «il mondo sociale vive invece tutto fuori del protagonista: o, se si preferisce, il protagonista vive tutto fuori del mondo sociale» (*Il primo e l'ultimo uomo del mondo*, in AA. VV., *Il caso Verga*, cit., pp. 9-85; cfr. p. 46).

¹⁸ Cfr. ivi, pp. 50-2.

rivolti a Mara¹⁹, il rapporto con la quale è sempre improntato in lui alla logica naturale del principio di proprietà, mentre il ricordo delle consuetudini amicali con il «signorino» don Alfonso è turbato dalla sua nuova immagine che riunisce agli occhi di Jeli i connotati del possesso-potere, capace di strappare l'oggetto idoleggiato del desiderio. Il pastore a quella vista «si sente dentro come se lo cuocessero», e mentre tosa le pecore «si sente qualcosa dentro di sé, senza sapere perché, come uno spino, come un chiodo, come una forbice che gli lavorasse internamente minuta minuta, come un veleno» (p. 46). Egli sembra presentire la sua pulsione omicida nelle insistenti immagini di sangue degli animali uccisi per il banchetto, sentendosi tremare le ginocchia e vedendo allucinatoriamente l'erba e la lana delle pecore avvampare di sangue.

Il suo stupore al momento di essere portato in prigione ben si comprende in rapporto al suo rispetto della giustizia, della proprietà, dei rapporti sociali, valori che egli vede clamorosamente infranti nel primo drammatico impatto con quella società che ne ha distrutto la naturalità.

In *Rosso Malpelo* l'introiezione delle norme utilitaristiche e violente del consorzio sociale si riflette nei pensieri e sentimenti del protagonista, il quale prova uno «strano diletto» al ricordo dei maltrattamenti e soprusi inflitti al padre e una «malsana curiosità» per l'uomo scappato dalla prigione dopo averla sperimentata. Lo stesso narratore, riaccostatosi all'autore, non sa se il gesto di Rosso di curvare il capo o le spalle sia «bieco²⁰ orgoglio» o «disperata rassegnazione» (p. 60). Ma queste reazioni contrastate, manifestazioni di una condizione che potremmo definire "ossi-

^{49 &}quot;Frattanto Jeli s'era fatto grande, ed anche Mara doveva esser cresciuta, pensava egli sovente mentre suonava il suo zufolo» (p. 24); «ma Jeli ci pensava sempre a lei» (p. 26); «Mentre conduceva al pascolo le pecore tornò a pensare a Mara quando era ragazzina [...]; e pensava anche a don Alfonso [...] Tutte quelle cose andava rimuginando per ore ed ore» (p. 38); «massime allorché si vedeva dinanzi la sua Mara, tanto bella, e bianca, e pulita, che l'aveva voluto ella stessa, ed alla quale egli aveva pensato tanti anni e tanti anni [...] ed anche se pensava a don Alfonso [...], gli pareva di averlo tuttora dinanzi agli occhi» (p. 45).

^{20 «}Fiero» nell'edizione di Vita dei campi del 1897.

morica", non sono espressione di mero sadomasochismo, ma sorgono da una visione della realtà in cui la logica della violenza ha una sua naturalità che governa deterministicamente anche i rapporti affettivi. Per questo la clausura esistenziale senza speranza di redenzione è preferibile alla condizione erratica dell'evaso. Da qui il sentirsi orgoglioso di essere nato nella cava, l'esaltazione dell'oscurità come unica condizione vivibile («- Per noi che siamo fatti per vivere sotterra, pensava Malpelo, ci dovrebbe essere buio sempre e dappertutto» [p. 68]), e un mai sopito *cupio dissolvi* che Malpelo proietta sull'unica creatura che intrattenga un rapporto di familiarità con i morti, la civetta («ei pensava: - Anche la civetta sente i morti che son qua sotterra e si dispera perché non può andare a trovarli» [*ibidem*]; «ed ei pensò che la civetta adesso strideva anche per lui nella notte» [p. 72]).

Eppure persiste in lui il desiderio di migliori condizioni di vita, mai espresso esplicitamente, ma alluso nelle immagini del cielo stellato, del mare e della campagna presenti alla sua contemplazione notturna²¹. La stessa pratica quotidiana della violenza non ne annulla l'umanità, che si concreta nell'unico disinteressato rapporto affettivo, quello col padre, la cui ricerca nelle viscere della terra («sterrava con accanimento, quasi ogni corbello di rena lo levasse di sul petto a suo padre» [p. 55]) si configura come anelito di ricongiungimento ed identificazione²², ri-presa di vita nel segno di un'autenticità di rapporti umani che pur resiste nella logica stravolta del ragazzo. Gli indumenti paterni divengono correlativi oggettivi di un mai spento bisogno d'amore: i calzoni di fustagno sembrano a Rosso «dolci e lisci» come le mani del padre che gli accarezzavano i capelli, le scarpe sono curate e "contemplate" per delle

21 Cfr. cap. IV.

22 E non come «ricerca della luce intellettuale in fondo al buio della sua coscienza», come pensa Carlo Muscetta nella nota a *Rosso Malpelo* pubblicata

da Luperini, op. cit., pp. 41-3.

²³ Il verbo contemplare è davvero un hapax nelle opere di argomento rusticano: esso infatti è attestato nei Carbonari della montagna, Sulle lagune, Una peccatrice, Storia di una capinera, Tigre reale (I e II), Eros, Primavera ed altri racconti, Nedda, Fantasticheria, Il come, il quando ed il perché, Il marito di Elena, I ricordi del

ore intere. Gli arnesi sono per lui insostituibili, e vengono utilizzati per l'ultima disperata impresa di ricerca nel buio della miniera, divenendo vera e propria «mediazione metonimica della continuità affettiva»²⁴.

Tutto il rapporto di Malpelo con la vita è segnato da questa contrastata ricerca d'amore, che egli dopo la morte del padre proietta sul cane, sul "grigio" e soprattutto su Ranocchio, nei cui confronti vorrebbe esercitare quella protezione di cui ora si sente privo.

La Lupa ha una sua solitaria e tragica grandezza, allorché campeggia con la sua figura diabolicamente fascinatrice su paesaggi bruciati dal sole, segnati dall'assenza di vita. L'autore implicito non nasconde nei suoi confronti una segreta ammirazione, che non dà vita a quello scavo psicologico di cui ha fatto oggetti Jeli e Rosso, ma si coglie antifrasticamente nell'implacabile emarginazione cui ella è condannata per la sua trasgressione di ogni elementare norma di moralità sociale.

Non troviamo in questa novella le consuete disseminazioni del "pensare" e del "sentire", qui compensate dal più implicito e allusivo linguaggio degli occhi, che si concreta nelle metafore trofiche dell'eros²⁵: gli «occhi grandi così [...] che vi mangiavano» (con deittico riferito alla prospettiva del narratore interno); lo spolpare uomini e ragazze «in un batter d'occhio»; gli «occhi da satanasso», allusivi all'incantesimo diabolico della maliarda, che infrange la sfera del sacro; gli «occhi da spiritata»; gli «occhi neri come il carbone». Lo stesso Nanni «avrebbe voluto strapparsi gli occhi per non vedere quelli della

capitano d'Arce e nelle altre novelle sparse. Ciò a dimostrazione che il tessuto linguistico della prosa "verista" ed impersonale è tutt'altro che omogeneo e monocorde.

24 A. Marchese, Il fascino del diverso, cit., p. 232.

²⁵ Marchese parla di isotopia degli occhi (ivi, pp. 241-42). Per la metafora dell'amore come antropofagia cfr. G. Raya, *La lingua del Verga*, Firenze, Le Monnier, 1962, 1969², pp. 45-47, e S. Campailla, *Anatomie verghiane*, Bologna, Patron, 1978, pp. 65-87.

Lupa, che quando gli si ficcavano ne' suoi gli facevano perdere l'anima ed il corpo»²⁶.

Come accade per i personaggi "diversi" di *Vita dei campi*, anche nei *Malavoglia* Verga rivolge uno sguardo privilegiato, più intimo, all'interiorità dei protagonisti "positivi", in quanto i loro pensieri e sentimenti, antitetici alla morale tornacontista del paese, non possono divenire di dominio comune perché straniati da una visione puramente economicistica. Non che l'autore privi del pensiero altri personaggi, come don Silvestro, Vanni Pizzuto, zio Crocifisso e Piedipapera; ma per essi l'introspezione è sempre mediata o dal discorso diretto o dal classico *Erlebte Rede*, che rendono le loro riflessioni più fruibili da una collettività.

Per la famiglia Malavoglia (con i suoi sodali Alfio e Nunziata) le categorie semantiche del pensiero e del sentimento svelano invece un potenziale di immedesimazione e partecipazione che non ammettono mediazioni. A padron 'Ntoni, indefesso tutore del lare domestico, Verga attribuisce più pensieri degli altri familiari, confermandone l'assoluta centralità nel sistema dei personaggi del romanzo. Il vecchio «non pensa ad altro che alla *Provvidenza*» (cap. II, p. 20); il pensiero dei lupini «gli *ficca* più dentro nel cuore la spina di Bastianazzo» (cap. IV, p. 60); non parla del matrimonio di Mena, ma «ci pensa sempre» (cap. VIII, p. 123); crolla il capo «pensando alla casa dove era nato» (cap. XI, p. 220) e che non è più sua, e «non gli può uscir di mente» che anche Maruzza è morta fuori della sua casa (p. 233); mulina²⁷ che è inutile pensare alla dote di Mena e di Lia (cap. XIII, p. 271). Egli «si sente un gruppo nella gola» al

27 Si tratta di un *hapax* nel romanzo. Cfr. *Pane nero*: «quel "sorella mia" le scendeva al cuore dolce come il miele, e ci ripensava tutta la sera, mentre filava zitta accanto al lume; e ci mulinava, ci mulinava sopra, come il fuso che frullava» (NR, p. 309).

²⁶ Nell'Amante di Gramigna l'ammirazione di Peppa per il fuorilegge si trasferisce alla fine della vicenda ai carabinieri, verso cui ella «sentiva una specie di tenerezza rispettosa, come l'ammirazione bruta della forza» (p. 98). Anche Pentolaccia "pensa" sempre a Venera: «Ma lui ci aveva sempre pel capo quella scarpetta e quegli occhi ladri» (p. 116); «"Pentolaccia" non poteva più lavorare nel maggese, pensava sempre a una cosa» (p. 120).

pensiero della partenza di 'Ntoni (cap. I, p. 10); si sente (metonimicamente) nello stomaco il calcio sferrato da altri nella pancia della barca (cap. V, p. 71); trova le parole giuste per dissuadere il nipote dal partire, perché «si *sente* il cuore sulle labbra» (cap. XI, p. 219)²⁸.

La maggior parte dei pensieri di 'Ntoni è incentrata sulla dura realtà del lavoro della quale egli è insofferente, aspirando sempre a migliori condizioni di vita e scontrandosi con la severa etica del sacrificio di cui il nonno è il sacerdote. Egli inganna il tempo ricordando l'esperienza del servizio militare e trascorre delle intere ore seduto sugli scalini della chiesa, vedendo passare la gente e «almanaccando su quei mestieri in cui non ci era nulla da fare» (cap. IX, p. 169); pensa soltanto a quella vita «senza pensieri e senza fatica» che gli altri conducevano (cap. XI, p. 218); vedendo le grandi città "di là del mare" immagina che i due marinai vadano in giro per il mondo a spendere e spandere (cap. X, p. 216); gli casca il cuore per terra «a pensare che tutti i giorni fossero dei lunedì» (cap. XIII, p. 260).

L'epilogo del romanzo, con la risoluzione a partire definitivamente, è tutto pervaso dai pensieri e dalle meditazioni del giovane 'Ntoni, autentico eroe della coscienza prima che della conoscenza. L'asse semantico dell'interiorità si muove tra un sapere biblico dolorosamente conquistato («Anch'io allora non sapevo nulla, e qui non volevo starci, ma ora che so ogni cosa devo andarmene»; «Allora 'Ntoni si fermò in mezzo alla strada a guardare il paese tutto nero, come non gli bastasse il cuore di staccarsene, adesso che sapeva ogni cosa» [cap. XV, p. 343]) e una riflessione sulla sua personale vicenda che, in quanto

²⁸ Altri luoghi: «-Questo qui non scriverà per danari, quando sarà laggiù, pensava il vecchio» (cap. VII, p. 96); «mentre il nonno pensava a tutte quelle cose» (cap. X, p. 171); «Allora padron 'Ntoni, dopo averci pensato su un pezzo, col cuore stretto, si decise a parlare colla Mena di quel che doveva farsi oramai» (cap. XII, pp. 237-38); «e fra di sé diceva: - Son l'anime sante di sua madre e di suo padre che hanno fatto il miracolo» (cap. XIII, p. 260); «Poi al pensare che tutta quella gente andava a sentire condannare suo nipote [...], gli parve come se l'avesse abbandonato in mezzo a una piazza [...] e il povero vecchio pensava sempre che adesso suo nipote era dei soldati» (cap. XIV, p. 313).

sgorgata dallo sguardo sul paese con le sue voci e i suoi rumori noti, sul mare amico che «gli brontola la solita storia» e partecipa della sua condizione esistenziale («perché il mare non ha paese nemmen lui») e sulle stelle che tante volte ha visto ammiccare, acquista una dimensione gnomica della quale Verga si fa partecipe:

Così stette un gran pezzo pensando a tante cose, guardando il paese nero, e ascoltando il mare che gli brontolava lì sotto [...] Allora tornò a chinare il capo sul petto, e a pensare a tutta la sua storia (p. 344).

'Ntoni è consapevole di non poter più essere partecipe della ciclicità naturale della vita del paese, e per questo il suo ultimo pensiero è rivolto ad un aspetto comune della quotidianità di Trezza, che tuttavia ne sancisce con la sua apparente insignificanza l'ineluttabile condizione di emarginato: «- Fra poco lo zio Santoro aprirà la porta, pensò 'Ntoni».

Mena conserva sempre un'attitudine all'evasione fantasticante, la quale è l'unico margine di salvezza per esorcizzare quell'ineludibile realtà economica che le nega la possibilità del matrimonio con Alfio Mosca. Il sogno è la dimensione in cui vive la travagliata interiorità di questa fanciulla, riscattando l'interdizione della volontà cui ella è condannata. I suoi pensieri sono per lo più rivolti al carrettiere e alla sua condizione errabonda²⁹. Così, apparentemente interrompendo la conversazione sulla difficoltà del matrimonio a causa della precaria condizione economica di lui, ella insieme con la Nunziata pensa alla festa dei Morti, «dove compare Alfio andava a vendere le sue noci» (cap. II, p. 30). Il rumore di qualche carro che «andava pel mondo il quale è tanto grande che se uno potesse camminare e camminare sempre, giorno e notte, non arriverebbe mai»³⁰, rivolge i pensieri di Mena

29 Sfiorando talvolta l'allucinazione: «ci aveva sempre la stessa cosa davanti agli occhi, come quel cristiano di compar Alfio fosse incollato sui panconi del telaio, colle immagini dei santi» (cap. VIII, p. 123).

³⁰ Evitiamo di sfiorare soltanto la vexata quaestio sul punto di attacco dei pensieri di Mena, in ogni caso difficile da stabilire per il nesso confusivo che in questo brano s'istituisce tra la voce del personaggio e quella del narratore onnisciente, mentre le prospettive sembrano suggestivamente fondersi.

al continuo vagabondare dell'uomo, subordinando a ciò anche l'ansia per la sorte della *Provvidenza*, in quanto dal negozio dei lupini dipende la possibilità di recarsi alla festa dei Morti, la stessa meta di Alfio. Il contrasto tra la preoccupazione di Mena e quella del nonno, rivolta al mare traditore, svela un tentativo romantico di salvare l'amore nella sua assolutezza, di testimoniarne l'irriducibilità alle norme utilitaristiche e dell'interesse economico.

Mentre accarezza l'asino, trasferendo così metonimicamente ad Alfio il gesto affettivo, Mena sente gonfiarsi il seno «pensando che sarebbe stato meglio se i Malavoglia avessero fatto i carrettieri» (cap. V, p. 69). Più avanti, guardando il vento che disperde ogni aspetto della triste stagione autunnale (l'ulivo e le sue foglie cadenti), ella pensa ad un futuro più felice, che tuttavia passa attraverso il pagamento del debito dei lupini andati a male e di conseguenza, cosa per lei più importante, attraverso il fallimento del matrimonio con Brasi Cipolla. È un modo cifrato, reticente, di esprimere un autentico sogno d'amore, e quindi di salvaguardare ancora la purezza dei sentimenti.

Il carro e Alfio sono due realtà affettive metonimicamente intercambiabili, e come tali oggetto di nostalgia: Mena si sente il «cuore nero» pensando che l'uomo ora lontano avrebbe venduto l'asino (al quale soltanto riserva l'epiteto di «povera bestia»; cap. VII, p. 99); udendo passare i carri, e pensando a quello a lei noto «che andava pel mondo, chi sa dove», tronca bruscamente il suo canto (cap. X, p. 209)³¹.

³¹ Ma Mena è anche dotata, con più frequenza degli altri, del privilegio del sentire: «La Mena [...] si sentiva il cuore che gli sbatteva e gli voleva scappare dal petto» (cap. IV, p. 52); «e allora sentiva che la mamma l'aveva lasciata davvero» (cap. XI, p. 232); «ella si sentiva davvero un pesce fuori dell'acqua» (p. 236); «La povera Mena [...], si sentiva così stanca ed avvilita che le cascavano le braccia» (cap. XIII, p. 264); «ma sentiva già la paura che suo fratello avesse a fare con quelli del berretto gallonato» (p. 276); «non si fece neppur rossa, sentendo che compare Alfio aveva indovinato che ella lo voleva [...], ed ella stessa non si sentiva più quella» (cap. XV, p. 337); «- No, compar Alfio! - rispose Mena la quale si sentiva spuntare le lagrime» (pp. 338-39).

In una figura come quella di Maruzza il dolore, più che attraverso i pensieri, viene visualizzato per mezzo di sogni tormentosi e di immagini ossessivamente ritornanti alla memoria:

Maruzza non diceva nulla, ma nella testa ci aveva un pensiero fisso, che la martellava, e le rosicava il cuore, di sapere cos'era successo in quella notte, che l'aveva sempre dinanzi agli occhi, e se li chiudeva le sembrava di vedere ancora la *Provvidenza*, là verso il Capo dei Mulini, dove il mare era liscio e turchino, e seminato di barche, che sembravano tanti gabbiani al sole, e si potevano contare ad una ad una, quella dello zio Crocifisso, l'altra di compare Barabba, la *Concetta* dello zio Cola, e la paranza di padron Fortunato, che stringevano il cuore; e si udiva mastro Turi Zuppiddu il quale cantava a squarciagola, con quei suoi polmoni di bue, mentre picchiava colla malabestia, e l'odore del catrame che veniva dal greto, e la tela che batteva la cugina Anna sulle pietre del lavatoio, e si udiva pure Mena a piangere cheta cheta in cucina (cap. IV, pp. 60-1).

Il rovello interiore e l'incubo della donna al pensiero del naufragio della barca, nella litanica rassegna di situazioni ed oggetti segnati dalla quotidianità, vengono resi, oltre che con le note metafore dell'interiorità («Nella testa ci aveva un pensiero fisso che la martellava, e le rosicava il cuore»), con una serie di verbi di percezione («le sembrava di vedere», «sembravano»), e accompagnati da un commosso commento del narratore-autore («che stringevano il cuore»), nell'attualizzazione costante della visione («l'aveva sempre dinanzi agli occhi»). Soltanto il pianto di Mena in cucina determina l'interruzione del "sogno"³².

32 L'angoscia per la sorte di Luca si concreta in un'altra visione, in cui il mare si trasferisce metonimicamente nell'arsura della madre: «Davvero ella non ci aveva pensato alla lettera; e tutta la notte non poté chiudere occhio, e aveva sempre la testa là, nel mare verso Trieste, dov'era successa quella ruina; e vedeva sempre suo figlio, pallido e immobile, che la guardava con certi occhioni sbarrati e lucenti, e diceva sempre di sì, come quando l'avevano mandato a fare il soldato - talché sentiva anche lei una sete, un'arsura da non dirsi. In mezzo a tutte le storie che correvano pel villaggio, ed erano venuti a raccontargliele, le era rimasto in mente di uno di quei marinari, che l'avevano

Il dolore di madre viene istintivamente proiettato da Maruzza nella figura dell'Addolorata, nella coscienza di un'identità di destino:

La Longa la portarono a casa su di un carro, e fu malata per alcunì giorni. D'allora in poi fu presa di una gran devozione per l'Addolorata che c'è sull'altare della chiesetta, e le pareva che quel corpo lungo e disteso sulle ginocchia della madre, colle costole nere e i ginocchì rossi di sangue, fosse il ritratto del suo Luca, e si sentiva fitte nel cuore tutte quelle spade d'argento che ci aveva la Madonna (cap. IX, pp. 154-55).

La metafora delle "spine dentro il petto" allude alla memoria del marito e del nipote:

La Longa diceva che lo spavento le aveva messo un gran rimescolio nel sangue e nella testa, ed ora le pareva di non averci più davanti agli occhi quei due poveretti che erano morti, e sino a quel giorno le eran rimasti come due spine dentro il petto, tanto che era andata a confessarsene con don Giammaria (cap. X, p. 202).

L'attitudine immaginativa, o meglio lo sguardo interiore di Maruzza, è davvero una costante della vita del personaggio, fin quasi al momento della morte-viaggio; avendo cercato inutilmente di convincere 'Ntoni a non andarsene dal paese, ella gli replica definitivamente: «Tu vattene, se vuoi; ma prima lasciami chiudere gli occhi». Dopo leggiamo:

Ella aveva il viso tutto bagnato; ma non s'accorgeva che piangesse, e le pareva di averci davanti agli occhi suo figlio Luca, e suo marito, quando se n'erano andati e non s'erano più visti (cap. XI, p. 223).

pescato dopo dodici ore, quando stavano per mangiarselo i pescicani, e in mezzo a tutta quell'acqua moriva di sete. Allora la Longa, come pensava a quell'uomo che moriva di sete in mezzo a tutta quell'acqua, non poteva stare dall'andare ad attaccarsi alla brocca, quasi ce l'avesse avuta dentro di sé quell'arsura, e nel buio spalancava gli occhi, dove ci aveva sempre stampato quel cristiano» (cap. IX, pp. 153-54).

Se spesso la sfera dell'interiorità è rappresentata in presa diretta, talvolta il ricordo struggente o l'angoscia lacerante si concretizzano in una dimensione di visceralità o fisicità, tendono insomma a somatizzarsi: «pensava a quel bum bum della macchina che le aveva portato via il figliuolo, e le era rimasto sul cuore, in quel gran sbalordimento, e le picchiava ancora dentro il petto» (cap. I, p. 12); «non diceva nulla, ma nella testa ci aveva un pensiero fisso, che la martellava, e le rosicava il cuore» (cap. IV, p. 60). Ella si sente sullo stomaco pure il debito dei lupini (cap. I, p. 15; cap. II, p. 30). Il "picchiare dentro il petto", il "martellare e rosicare il cuore" e il "sentirsi sullo stomaco" visualizzano il dolore, arricchendolo di una gestualità "interna", e facendo di Maruzza una vera mater dolorosa (non a caso verrà chiamata la madre addolorata per la sua devozione alla Madonna), tutrice dell'amor filiale, come il "compagno" padron 'Ntoni. Ella è la sola ad aver letto in cuore a Mena la sua avversione al matrimonio con Brasi, e «si sente nelle viscere» la sua figliola (cap. IX, p. 162)³³.

Anche i personaggi delle *Novelle rusticane* pensano e sentono: ciò accade quando dalla focalizzazione esterna, che pertiene spesso alle categorie di giudizio della collettività, si passa a quella interna, in cui l'ottica dell'autore implicito coesiste con quella del personaggio.

Così i pensieri di Mazzarò sono rivolti esclusivamente al feticcio della roba («Era che ci aveva pensato e ripensato tanto a quel che vuol dire la roba» [NR,p. 281]; «egli solo non si

³³ Si tratta di una metafora certo più pregnante rispetto alla più denotata sentire nel cuore, se viscere vale pure «l'intimo del cuore» (Fanfani). Anche ai sodali dei Malavoglia è accordato il privilegio dell'introspezione: Alfio («Però Alfio Mosca non ci pensava nemmeno alla Vespa [...] e se udiva chiocciare le due galline che le aveva regalato si sentiva una certa cosa dentro di sé [...] Come pensava a tutto ciò si sentiva in testa tante cose da dirle» [cap. V, p. 68]); Nunziata («si sentiva il cuore gonfio dal disprezzo che gettavano su di compare Alfio» [cap. II, pp. 29-30]; «pareva che pensasse ancora a suo padre nel giorno che li aveva piantati» [cap. XV, p. 320]); il figlio della Locca («si sentiva gonfiare in petto una gran tenerezza pel parentado» [cap. II, p. 18]). Eccezionalmente "sentono" anche zio Crocifisso («si sentiva bollire il sangue, per la gelosia della chiusa» [cap. V, p. 67]) e Piedipapera («se lo sentiva sullo stomaco don Michele» [cap. XIII, p. 263]).

logorava, pensando alla sua roba, ch'era tutto quello ch'ei avesse al mondo» [p. 282]), anche se a filtrarli è un narratore apologeta che, nella sua ammirazione spietata, non è altro che una maschera del ben più distaccato autore implicito. In *Pane nero* tutti i membri della famiglia del defunto compare Nanni sono rappresentati nella loro interiorità: Lucia («E pensava a quello delle rane che non si lasciava più vedere» [p. 311]; «ci ripensava tutta la sera, mentre filava zitta accanto al lume; e ci mulinava, ci mulinava sopra, come il fuso che frullava» [p. 309]); Santo («Santo, colla testa sulle mani, rifletteva che sua madre glielo aveva consigliato, di pigliarsela lui la sciancata» [p. 312]; «sentivasi il cuore gonfio di tenerezza per la poveretta» [p. 306]); e soprattutto Carmenio, le cui visioni sono connotate prevalentemente in direzione onirica.

L'«istintivo bisogno di evasione»³⁴ cui si abbandona il ragazzo, impotente di fronte alla madre moribonda, si concreta nell'isotopia del recupero memoriale: egli «si rammentava» la gente della fattoria raccolta ad ascoltare la narrazione delle storie di streghe; il suo zufolo di canna gli «rammentava» le sere d'estate e la novena natalizia, accompagnata dai giochi dei ragazzi. Ma questi ricordi contrastano con una ben diversa realtà:

Fra i sassi delle pareti senza intonaco pareva che ci fossero tanti occhi ad ogni buco, che guardavano dentro, nel focolare, gelati e neri. Sul suo stramazzo, in un angolo, era buttato un giubbone, lungo disteso, che pareva le maniche si gonfiassero; e il diavolo del San Michele Arcangelo, nella immagine appiccicata a capo del lettuccio, digrignava i denti bianchi, colle mani nei capelli, fra i zig-zag rossi dell'inferno (p. 329)³⁵.

Lo sguardo più disincantato del narratore-autore, che filtra la vicenda del *Mastro-don Gesualdo*, focalizza il suo *animus* critico quasi esclusivamente sull'avidità accumulatoria e sulle

³⁴ G. Cecchetti, «Pane nero», in Il Verga maggiore, cit., p. 140.

³⁵ In coerenza con il simbolismo zoomorfo della novella, nella *Storia dell'asino di S. Giuseppe* a ricordare è la stessa ciuca: «La sola che si rammentasse del puledro era la ciuca» (p. 291).

angosce esistenziali del protagonista, legate al cambiamento della propria condizione. Il ricordo è sì per Gesualdo un rimembrare le mille fatiche della sua epica lotta per la roba (alla vista della Canziria egli «si sente allargare il cuore»; parte I, cap. IV, p. 59)³⁶, ma esso diviene, nel momento drammatico di un'agonia che si consuma in un ambiente a lui estraneo, rimpianto nostalgico di una libertà ora negata («Pensava alle strade polverose, ai bei campi dorati e verdi, al cinguettìo lungo le siepi, alle belle mattinate che facevano fumare i solchi!»; parte IV, cap. V, p. 305), cosicché la memoria del passato lo incalza come un moto tumultuoso ed oppressivo, con Bianca, Diodata, il padre e la sua stessa immagine giovanile che si ergono a giudici di una sconfitta in primis dei sentimenti:

Si buttò a giacere sul letto, e rimase solo al buio coi suoi malanni, soffocando i lamenti, mandando giù le amarezze che ogni ricordo gli faceva salire alla gola [...] Allora, nella febbre, gli passavano dinanzi agli occhi torbidi Bianca, Diodata, mastro Nunzio, degli altri ancora, un altro sé stesso che affaticavasi e s'arrabattava al sole e al vento, tutti col viso arcigno, che gli sputavano in faccia: «- Bestia! bestia! Che hai fatto? Ben ti stia!» (parte IV, cap. IV, p. 289)³⁷.

L'epopea della roba prepara la nemesi tragica degli affetti, che culmina nella relazione di totale estraneità con la figlia:

- Così il pesco non s'innesta all'ulivo. - Tante punture di spillo; la stessa cattiva sorte che gli aveva attossicato sempre ogni cosa giorno per giorno; la stessa guerra implacabile ch'era stato obbligato a combattere sempre contro tutto e contro tutti; e lo feriva sin lì, nell'amore della sua creatura [...] ma intanto gli tornavano in mente le parole di suo padre, gli stessi rancori, le stesse gelosie. Poi rifletteva che ciascuno al mondo cerca il suo interesse, e va per la sua via. Così aveva fatto

37 Cfr. pure: «Tanti pensieri gli venivano adesso, tanti ricordi, tante persone gli sfilavano dinanzi: Bianca, Diodata, degli altri ancora» (cap. V, p.

³⁶ A Isabella egli narra «quel che gli erano costati, quei poderi, l'Alìa, la Canziria [...]; rammentava come erano venuti a lui, uno dopo l'altro, a poco a poco» (parte IV, cap. V, p. 315).

lui con suo padre, così faceva sua figlia. Così dev'essere. Si metteva il cuore in pace, ma gli restava sempre una spina in cuore. Tutto ciò che aveva fatto e faceva per la sua figliuola l'allontanava appunto da lui (parte III, cap. I, pp. 186-87).

Quando va a trovare Isabella egli prova «una certa suggezione», visto che in parlatorio lo chiamano «il signor Trao», e quando cerca di scorgere in lei l'«altro segreto», il «cruccio nascosto», ella si ritrae al dialogo, «colla ruga ostinata dei Trao fra le ciglia», ed egli allora «sente di tornare Motta [...], diffidente, ostile, di un'altra pasta» (parte IV, cap. V, p. 316).

È evidente dunque come Verga infranga il modello di una narrazione impersonale, attraverso l'incursione introspettiva della quale privilegia solo alcuni personaggi; tuttavia le ragioni di ciò potrebbero essere plurime:

segno ambivalente di una incapacità a rendere il dramma di questi attori con la lente dell'impersonalità, e quindi denunzia implicita dei limiti di una poetica, o infrazione inconscia dei canoni dovuta a un coinvolgimento particolare? O non piuttosto entrambe le cose?³⁸

3. "Cuore": una parola chiave

Strettamente legata a quella del "sentire" è la sfera semantica del cuore, che non solo statisticamente, ma anche per le sue valenze metaforiche, perfino le più dirette ed ovvie, si può considerare la zona più esplicita e corposa del linguaggio dell'interiorità. "Cuore" è mot-clé non solo nei Malavoglia³⁹, ma in tutte le opere verghiane in cui la dimensione problematica del personaggio emerge attraverso la sfera emotiva. Anche se non sempre l'antitesi cuore/labbra significa contrapposizione autentico/inautentico, la funzione

³⁸ G. Savoca, op. cit., p. 25.

³⁹ Ivi, p. 19. Naturalmente il concetto di parola-chiave implica l'esistenza di uno scarto (in positivo o in negativo) rispetto ai valori frequenziali della lingua comune.

del cuore nel mondo verghiano è ben riflessa nella definizione del Grande dizionario della lingua italiana:

Figur. Sede dei moti interiori, intima parte dell'animo umano (e indica l'interiorità, il segreto della mente, del pensiero, della sensibilità, la memoria dei sentimenti, degli affetti: spesso contrapposto alla bocca, alle labbra, che indicano la finzione delle parole, che non rispecchiano la verità dell'animo)⁴⁰.

Uno spoglio esaustivo condotto sul linguaggio del cuore⁴¹, e segnatamente sui sintagmi che racchiudono tale lemma, ne attesta la presenza in tutta la produzione narrativa di Verga. Tuttavia la logica dello scarto linguistico che stiamo cercando ci induce a porre l'attenzione sulle opere della stagione "verista", in cui siffatto linguaggio determina un'infrazione delle canoniche formulazioni di poetica da *Vita dei campi* a *Mastrodon Gesualdo*.

Dei sintagmi con «cuore» si considerano quelli di maggiore pregnanza stilistico-semantica⁴², nei quali la soggiacenza idiomatica o l'influsso del toscano⁴³ siano fondamentali per l'inter-

40 A titolo esemplificativo viene citato proprio un brano dai *Malavoglia*: «Così dicendo si fregava le mani e rideva, ma colle labbra e non col cuore»

(cap. VIII, p. 138; detto di Alfio).

41 Per quanto concerne la polisemia del "cuore", è da segnalare un'indagine sul campo semantico dell'interiorità nella storia della lirica: *Capitoli per una storia del cuore*, a cura di F. Bruni, C. Di Girolamo, A. Gargano, E. Giammattei, C. Lee, R. Librandi, L. Mendia, Palermo, Sellerio, 1988. Sarebbe auspicabile, sfruttando i medesimi assunti metodologici, estendere anche alla narrativa una ricerca di questo tipo.

42 L'attenzione (anche per limitare una troppo ridondante enumerazione di contesti) verrà concentrata sui romanzi maggiori e sulle due principali raccolte novellistiche. Dato l'interesse linguistico della ricerca, si terranno

presenti quando necessario anche i contesti in discorso diretto.

43 Intendendo con questo termine «l'accezione storico-politica dell'italiano al tempo del Verga, cioè quell'orientarsi della lingua di tradizione letteraria verso l'uso vivente fiorentino» (cfr. G. Alfieri, *Innesti fraseologici siciliani nei "Malavoglia"*, in «Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani», vol. XIV, 1980, pp. 221-95; citaz. dalle pp. 226-27). Per le ascendenze dialettali si sono utilizzate le seguenti fonti vocabolaristiche: V. Mortillaro, *Nuovo dizionario siciliano-italiano*, Palermo, G. Forte Anelli, 1876-1881³ (rist. anast. Bologna, Forni, 1980); A. Traina, *Nuovo vocabolario siciliano*

pretazione o contribuiscano in misura determinante a conferire all'espressione il suo tenore connotativo. Va comunque tenuto presente (e a maggior ragione per fraseologie a così forte lievitazione metaforica) che ogni espressione va sempre letta con aggancio al contesto che solo può chiarire le reali intenzioni dell'autore⁴⁴.

Sentirsi uscire il cuore dal petto:

- a) La Mena [...], si sentiva il cuore che gli sbatteva e gli voleva scappare dal petto, come quelle povere bestie che teneva in mano (MAL, cap. IV, p. 52);
- b) La ragazza, tutta rossa, s'era rifugiata in casa, col cuore che gli batteva come un pulcino (ivi, cap. VII, p. 121; detto di Barbara);
- c) Alessi [...] si sentì balzare il cuore dal petto (ivi, cap. XV, p. 341);
- d) Egli correva al buio [...], con una gran confusione in testa, e *il cuore che voleva uscirgli dal petto* (MDG, parte II, cap. II, p. 132; detto di Gesualdo)⁴⁵.

Se nei personaggi del "coro" il modulo è ricondotto alla pura denotatività della sua matrice letterale, come è evidente in b, in quelli "positivi" la valenza metaforica è spesso suggerita dal contesto, come in a in riferimento a Mena. L'attinenza zoomorfa dell'espressione costituisce una costante figurativa

-italiano, Palermo, Pedone Lauriel, 1868 (rist. anast. Milano, Reprint, 1991); M. Castagnola, Frascologia sicolo-toscana, Catania, Galatola, 1863 (rist. col titolo Dizionario frascologico siciliano-italiano, Catania, Cavallotto, 1979). Per i riscontri sull'italiano si sono consultati: G. Rigutini - P. Fanfani, Vocabolario italiano della lingua parlata, Firenze, Tip. Cenniana, 1875; N. Tommaseo - B. Bellini, Dizionario della lingua italiana, Torino, Utet, 1861-1879 (rist. Milano, BUR, 1977).

44 Cfr. G. Alfieri, op. cit., p. 234. Per maggiore incisività riportiamo in esponente le formulazioni sintagmatiche più consuete, considerandole esemplificative rispetto alle numerose varianti stilistiche e semantiche, che sono spesso delle originali coniazioni verghiane.

45 Cfr. Di là del mare: «si erano detto che il cuore turbinava loro in petto ad entrambi nel trovarsi accanto» (NR, p. 353).

del trepido atteggiamento materno della ragazza; il nonno stesso ne sancisce anticipatamente il ruolo, esplicitando i referenti prima evocati solo *in absentia*:

Tu, Mena, fai sempre come ha fatto tua madre, che è stata una santa donna, e dei guai ne ha visti anche lei; e ti terrai sotto le ali tua sorella, come fa la chioccia coi suoi pulcini (MAL, cap. X, p. 186)⁴⁶.

Avere il cuore nero:

a) Maruzza se ne sentiva sempre il cuore nero (MAL, cap. I, p. 15);

b) Mena, mentre imbozzimava l'ordito, aveva il cuore nero anch'essa, pensando a compare Alfio (ivi, cap. VII, p. 101);

c) Mena aveva spesso il cuore nero mentre tesseva (ivi, cap. VIII, p. 123); d) se ci aveva il cuore più nero del nuvolo (NR, Cos'è il re, p. 243; detto di

Cosimo):

e) Gesualdo [...] se ne andò mentre l'acqua veniva ancora giù dal cielo come Dio la mandava, col capo nelle spalle, bagnato sino alle ossa, il cuore dentro più nero del cielo nuvolo che aveva dinanzi agli occhi (MDG, parte I, cap. V, p. 69);

f) cercava di pigliarla colle buone, vinto da uno sconforto immenso [...], il cuore nero come la pece (ivi, parte III, cap. III, p. 223; detto di

Gesualdo)4/.

L'esempio a va considerato un caso di «dileguo» di figure eccessivamente connotate: nella $Marea^{48}$, a proposito della partenza di Bastianazzo, si dice «che il presentimento nero della

46 Per Mena v. pure: «Adesso faceva colla Lia come la Longa aveva fatto con lei; le pareva di doversela tenere sotto le ali come una chioccia, e di avervi tutta la casa sulle spalle» (cap. XI, pp. 231-32).

47 In Conforti (Per le vie) è un'attestazione più denotata con espansione determinativa: «- Bisogna provare cosa sia avere il cuore nero d'amarezza (G.

Verga, Tutte le novelle, cit., p. 443).

48 È questo il nome che viene convenzionalmente assegnato ad uno degli abbozzi del romanzo, classificato come M⁸ da F. Cecco, *Per l'edizione critica dei «Malavoglia»*, in «Studi di filologia italiana», vol. XLI, 1983, pp. 257-94 e successivamente come M⁹ nell'introduzione all'edizione critica.

Longa sarebbe andato ad annegarsi in mare»; nei *Malavoglia* è invece presente il modulo metaforico «se ne sentiva sempre il cuore nero»:

In questo caso è chiara di per sé l'attenzione del dato culturale, riflesso nell'interiezione volta a scongiurare un pericolo (*ô funnu di lu mari!*), riferita proprio a tristi presagi o a pensieri *neri*, che ha fatto cadere la più densa implicazione dialettale della prima lezione ⁴⁹.

Si badi pure al marcato sostrato dialettale *Aviri u cori niuru ntra na cosa*, "dubitar forte, sospettare di qualche funesto evento" (Mortillaro).

În uno degli abbozzi del romanzo⁵⁰ la metafora del *cuore* nero, sempre in riferimento a Maruzza, acquista maggiore pregnanza, ma anche minore visceralità, attraverso la predicazione indiretta, per cui il rapporto tra aggettivo e sostantivo è più tenue di quello tra predicato e complemento oggetto: «Maruzza [...] si sentiva nel cuore un gran nero»⁵¹.

Un'altra occorrenza semanticamente forte del sintagma «cuore nero» si trova nella novella *Pane nero*, in connessione con la valenza metaforica del colore. Mentre nei *Malavoglia* tale espressione viene riferita alla previsione di una sciagura, qui essa allude alla cattiveria umana⁵². Di fronte all'obiezione di Brasi che essi vengono da categorie sociali troppo diverse, e che ella non ha nemmeno dote, Lucia replica:

- Ah! che *cuore nero* avete voi! No! Voi non mi avete voluto bene mai! Sì, che ve n'ho voluto. E son qui tutto per voi; ma senza parlar di quella cosa.
- 49 L'analisi è di G. Alfieri, Lettera e figura nella scrittura dei «Malavoglia», in AA. VV., I Malavoglia, Atti..., cit., vol. II, pp. 565-617 (citaz. da p. 615). Per distinguere questo saggio da quello dell'83 (alla cui p. 41 rimandiamo per un ulteriore approfondimento dell'espressione in esame), lo indicheremo come Lettera e figura II.
 - 50 Siglato da Cecco nell'edizione critica come M³.
- 51 Per un altro esempio stilisticamente e semanticamente diverso, in cui lo spessore metaforico dell'espressione interferisce con i correlativi oggettivi, cfr. il cap. IV, pp. 189-90.
 - 52 G. Savoca, Colori e personaggi in «Pane nero», cit., p. 46.

- No! Non ne mangio di quel pane! lasciatemi stare, e non mi guardate più! (p. 322).

Dove sarà da notare anche l'intrico metaforico tra la cattiveria designata dal «cuore nero» di Brasi (il sintagma ritorna a breve distanza) e il «pane nero» del compromesso, di cui Lucia dovrà amaramente nutrirsi.

Per quanto concerne le espansioni contestuali, alcune rinviano a stereotipi già consolidati (avere il cuore nero come la pece)⁵³, altre sono il risultato di una comparazione che associa personaggio e paesaggio, come avere il cuore più nero del (cielo) nuvolo (cfr. d ed e).

Avere una spina in cuore:

a) padron 'Ntoni [...] non sapeva che dire, per quella grossa spina di Bastianazzo che ci aveva in cuore, come se lo rosicasse un pescecane (MAL, cap. IV, p. 55);

b) E il pensiero dei lupini gli ficcava più dentro nel cuore la spina di

Bastianazzo (ivi, p. 60; detto di padron 'Ntoni);

c) Maruzza non diceva nulla, ma nella testa ci aveva un pensiero fisso, che la martellava, e le rosicava il cuore (ivi, p. 60);

d) alla Longa le rimase quella spina che l'aveva lasciato partire colla

pioggia (ivi, cap. VII, p. 96);

- e) E quelle parole Maruzza non le dimenticò finché le chiusero gli occhi; e sino a quel giorno si portò fitta nel cuore quell'altra spina (ivi, p. 97);
- f) Ora addio, conchiuse Mena; anch' io ci ho come una spina qui dentro... (ivi, cap. VIII, p. 140);
- g) e si sentiva fitte nel cuore tutte quelle spade d'argento che ci aveva la Madonna (ivi, cap. IX, p. 155; detto di Maruzza)⁵⁴;
- h) le pareva di non averci più davanti agli occhi quei due poveretti

54 Cfr. anche: «quel riso della gente che non ride più [...], e vi rimane fitto nel cuore come un coltello» (ivi, cap. XV, p. 340).

⁵³ In Amore senza benda (Per le vie) si trova la variante avere l'anima nera come la pece (G. Verga, Tutte le novelle, cit., p. 390).

che erano morti, e sino a quel giorno le eran rimasti come due spine dentro il petto (ivi, cap. X, p. 202; detto di Maruzza);

 i) Questa è spina che non mi si leva più dal cuore! (NR, Gli orfani, p. 273; detto da compare Meno);

I) il pensiero dell'altro figlio lontano, che le stava fitto in cuore come un chiodo (ivi, Pane nero, p. 307; detto di Nena);

m) Ah! perché adesso ci aveva quella spina in cuore? (ivi, p. 329; detto di Carmenio);

n) Sono madre anch'io!... Sono cristiana!... Immagino *la spina che dovete averci lì dentro...* (MDG, parte I, cap. II, p. 25; detto dalla Rubiera a don Diego Trao);

o) Son venuta a vedervi, vossignoria... con questa spina che dovete averci in cuore!... (ivi, parte I, cap. V, p. 75; detto da Diodata);

p) capirete *quel che devo averci in cuore... che spina... che tormento!...* (ivi, parte II, cap. V, p. 171; detto dalla Rubiera);

q) Si metteva il cuore in pace, ma gli restava sempre una spina in cuore (ivi, parte III, cap. I, p. 187; detto di Gesualdo);

r) Lo fanno apposta... per farci stare in angustie... per *lasciarci la spina dentro!...* Non parlo di tuo fratello, poveraccio... quello non capisce... Ma mio padre... Non me la doveva *lasciare questa spina*, lui (ivi, parte III, cap. II, p. 200; detto da Gesualdo a Bianca).

Focalizzando l'attenzione sulla dinamica dei predicati, si riscontrano quella solidarietà semantica e quella crescita connotativa del modulo che Gabriella Alfieri ha sagacemente descritto ed individuato negli sviluppi associativi dei sostantivi.

La successione degli esempi malavoglieschi, riferiti in massima parte alla figura mariana della Longa (f può essere integrato, in quanto la determinazione avverbiale «qui dentro» sostituisce il locativo metaforico «in cuore», che è sottinteso in d e poi anche in n e r), si allinea in una «catena metonimica dall'arco eventivo del quotidiano all'ambito storico universale» 55 , attraverso la concatenazione chiodo - martellare - crocifissione - (corona di) spine, culminante nell'immagine comune nel folklore e nella psicologia popolare dell'Addolorata con l'emblema delle spade.

⁵⁵ Rimandiamo per esteso a G. Alfieri, *Lettera e figura nella scrittura de "I Malavoglia"*, cit., pp. 62-5.

Tuttavia, anche trasversalmente alla grande costruzione semantico-culturale dei *Malavoglia* (v. l'esempio *l*), è possibile constatare un arricchimento variantistico del sintagma-base, attraverso l'incremento della serie predicativa (*ficcare/stare fitto, martellare, rosicare*)⁵⁶.

Saltare/Avere il cuore in gola:

a) Tutti e due *col cuore che saltava alla gola* (MDG, parte II, cap. II, p. 131; detto di Gesualdo e del canonico);

b) Attraversò guardinga il viale che scendeva alla casina, col cuore che le balzava alla gola, le batteva nelle tempie, le toglieva il respiro (ivi, parte III, cap. III, pp. 220; detto di Isabella);

c) Balbettava [...], col cuore alla gola (ivi, parte IV, cap. V, p. 309; detto

di Gesualdo)5/

In b la valenza della metafora è da commisurare ai sintagmi verbali successivi: se il pulsare delle tempie realizza il riflesso psicosomatico dello stato emozionale, l'immagine del battere, qui fortemente connotata per la traslazione del centro delle sensazioni, acquista maggior potenza figurativa e fisicità nel balzare, anche per il maggior risalto dell'espansione locativa. In questo caso l'incremento connotativo dell'espressione si genera contestualmente (e cotestualmente) a ritroso: «toglieva il respiro» \rightarrow «batteva nelle tempie» \rightarrow «balzava alla gola».

Assai marcato è il fondo dialettale dell'analogo modulo avere un gruppo alla gola:

56 Per l'esempio *q*, la cui più ampia contestualizzazione testimonia il trapasso «dalla letteralità della percezione subita dalla figlia alla figuralità della sensazione di Gesualdo, sottolineata dal crescendo connotativo del referente (barba → spillo → spina)», v. ancora G. Alfieri, *Le «mezze tinte dei mezzi sentimenti»...*, cit., pp. 467-68.

57 E inoltre: «Rideva tutto contento colla risata grossolana [...], stringendosi sul cuore che gli batteva fino in gola quel corpo delicato che sentiva rabbrividire e quasi ribellarsi» (ivi, parte I, cap. VII, p. 108; detto di Gesualdo).

a) Il nonno, da uomo, non diceva nulla; ma si sentiva un gruppo nella gola anch'esso (MAL, cap. I, p. 10);

b) La sua donna aveva un gruppo alla gola dinanzi al seminato arso (NR,

Storia dell'asino di San Giuseppe, p. 294);

c) Essa rispose ch'era contenta, chinando il capo più volte, giacché aveva un gruppo alla gola e non poteva parlare (MDG, parte I, cap. VII, p. 104; detto di Diodata);

d) Don Gesualdo, dietro a quell'uscio chiuso, si sentiva un gruppo alla

gola (ivi, parte IV, cap. II, p. 266) 58.

Si può condividere l'impressione di Raya secondo cui Verga adotta la variante aulica *gruppo*⁵⁹, che risulta più vicina al siciliano *ruppu*, al posto di *groppo* o *nodo*. Inoltre, in *a*, secondo un procedimento tutt'altro che insolito nella scrittura verghiana, un modulo stereotipato viene marcato e ripotenziato stilisticamente, alterandone la veste espressiva. Così *avere un nodo alla gola* viene rielaborato modificando il costrutto preposizionale, per cui *nella gola* conferisce maggiore visceralità alla sensazione.

Fare il solletico dentro il cuore:

la nappa del berretto del bersagliere gli aveva fatto il solletico dentro il cuore, e le ballava sempre dinanzi agli occhi (VC, Cavalleria rusticana, p. 78; detto di Lola).

Si tratta forse di un *hapax* che, se intricato semanticamente a *toccare il cuore*, se ne distanzia, oltre che per maggiore icasti-

⁵⁸ Cfr. pure *Storia di una capinera* (in G. Verga, *Tutti i romanzi*, cit., vol. II): «per sfogare quel gruppo amaro che mi sentivo qui, nel cuore» (p. 33); «mi sentii un gruppo al cuore» (p. 48); «ho un gruppo qui nel cuore!» (p. 58), *Vagabondaggio*: «offerse anche di farle una sigaretta per scioglierle quel gruppo alla gola» (VAG, *Artisti da strapazzo*, p. 545); «Che gruppo allora nella gola!» (... e chi vive si dà pace, p. 566), e Il come, il quando ed il perché: «mi par di sentirmeli ancora dentro il petto, come un gruppo nero», (VC, p. 227).

⁵⁹ G. Raya, op. cit., p. 40.

cità⁶⁰, per il suo inquadrarsi nell'atto della seduzione. È comunque una creazione tutta verghiana, sublimemente ironica e forse eufemistica.

Rimanere in cuore:

a) gli era sempre rimasto in cuore a quel modo (VC, Jeli il pastore, p. 46; detto da Jeli in riferimento a don Alfonso);

b) La madre, mentre ribatteva il pettine sul telaio [...] pensava a quel bum bum della macchina che le aveva portato via il figliuolo, e *le era rimasto sul cuore* [...], e *le picchiava ancora dentro il petto* (MAL, cap. I, p. 12; detto di Maruzza);

c) A me *mi sta nel cuore* la roba di mio zio, come a lui deve *stare a cuore* la mia chiusa (ivi, cap. IX, p. 160; detto dalla Vespa);

d) mi pare che sia stato ieri; tanto *m'è rimasto in cuore* (ivi, cap. XV, p. 337; detto da Alfio a Mena);

e) Gli era come il pensiero di un malato che vi sta sempre grave in cuore, quel seminato (NR, Pane nero, p. 305).

Più che lo sviluppo della metafora, è da rilevare in b la carica connotativa della sineddoche legata all'onomatopea 61 , che nell'autografo è soppiantata dal più denotativo «colpi di stantuffo» 62 :

La madre, mentre ribatteva il pettine sul telaio - uno! due! tre! - pensava ai colpi di stantuffo della macchina che le aveva portato via il figliuolo, e le erano rimasti sul cuore, in quel gran sbalordimento, e le picchiavano ancora dentro il petto, - uno! due! tre!

- 60 Nell'autografo troviamo «sulla guancia» al posto di «dentro il cuore».
- 61 Che ritorna anche nel racconto di uno dei soldati: «in quel gran silenzio, non sentite altro che il rumore della macchina, e vi pare che quel punf! punf! ve lo facciano dentro lo stomaco [...] Un bersagliere che tornava con noi a Messina ci diceva che non si può stare al pinf panf delle fucilate...» (ivi, cap. IX, p. 151).
 - 62 G. Alfieri, Lettera e figura..., cit., p. 132.

Anche parole sinsemantiche come le preposizioni hanno una forte valenza stilistica, come si vede in questo esempio, nel quale *rimanere in cuore* presenta la variante più connotata «sul cuore» ⁶³, in antitesi a «dentro il petto». Così pure in *c* lo *stare nel cuore* della Vespa ha una connotazione di visceralità più marcata rispetto allo *stare a cuore* di zio Crocifisso, come conferma il Tommaseo-Bellini (s.v. *Star nel cuore, sul cuore, in mezzo al cuore*): "pigliasi quasi per lo stesso che *Avere* o *Essere a cuore*: ma denota maggior passione".

- f) Vi avrei sposata io, comare Mena, ché in cuore vi ci ho da un pezzo (ivi, cap. VIII, p. 139; detto da Alfio);
- g) Per altro *il cuore non ce lo aveva mai avuto* per quel cristiano (ivi, cap. IX, p. 162; detto di Mena);
- h) Dio sa quel che *ci avevo in cuore* quando ve ne siete andato alla Bicocca col carro dell'asino (ivi, cap. XV, p. 337; detto da Mena ad Alfio).

In *f* la fonte è il modulo *Avere nel cuore uno* ("Amarlo grandemente" nel Rigutini-Fanfani e nel Tommaseo-Bellini), modulo che in *g*, attraverso la consueta variazione stilistica di tipo preposizionale, interferisce con *Avere il cuore a una cosa* "Essere affezionato ad essa, Amarla", mentre in *h avere in cuore* vale "Avere nell'animo, nel pensiero, nella memoria, e sim." (Tommaseo-Bellini, s.v. *Avere a cuore*, o *nel cuore*, o *in cuore*).

Bersi il cuore:

mi pare di *bevermi il cuore*, come quando l'onda vi passa sulla testa, se siete in mare (MAL, cap. XI, p. 223; detto da Maruzza).

⁶³ Ma cfr. Tommaseo-Bellini, s.v. *Avere sul cuore*: "Si hanno sul cuore pensieri e memorie gravi". Sulla valenza connotativa delle preposizioni insisteva già G. Alfieri, op. cit.

Il modulo, anche se in discorso diretto, è degno di nota in quanto unico nella narrativa verghiana⁶⁴, ed è stato così spiegato da Raya: «il bere rende liquido il cuore come l'onda del secondo momento e il *mare* del terzo»⁶⁵.

In realtà Verga parte dal dialettale agghiuttirisi u cori e lo ritroduce metaforicamente in bersi il cuore, giocando sulla referenza contestuale, ma anche sullo scarto tra letterale e figurato, attraverso il duplice riferimento comparativo e temporale («come quando l'onda...»).

Tuttavia, se la trafila semantica costituisce il nucleo generativo della metafora, non solo la soggiacenza dialettale, ma anche la congruenza della metafora stessa alla situazione contestuale, ne motivano il valore sinestetico⁶⁶.

Squagliare il cuore:

Santo [...] la baciò sulla guancia, col cuore che gli squagliava (NR, Pane nero, p. 304).

Nella novella Via crucis si rinviene un'altra occorrenza della metafora⁶⁷, arricchita della determinazione locativa figurata, che fisicizza la sensazione:

- In Storia di una capinera è un'altra attestazione della forma «bevermi»: «vorrei bevermi questo vento freddo» (op. cit., p. 45).
 - G. Raya, op. cit., p. 41.

Si trovano in Eros due contesti con sinestesia del verbo bere, anche se più letterariamente denotati: «Ella ascoltava avidamente, infatti; o piuttosto beveva l'amore vergine ed entusiasta del giovane nello scintillare dei suoi occhi» (cap. VII, p. 288), «bevendo [...], il fascino di quell'altra e tanto diversa bellezza che l'avea sedotto» (cap. XX, p. 317-18).

67 Scrive Raya (op.cit., p. 52) che l'espressione «raggiunge, nel verbo, una intensità e un colorito perfettamente equidistanti dal dialetto e dalla lingua, una realtà espressiva in cui non predomina né l'uno né l'altra e neanche il personaggio più che lo scrittore». Una spiegazione che non convince, soprattutto per l'idea di una zona linguistica "neutra" e per la conseguente indeter-

minatezza della focalizzazione pertinente.

e le sussurrava quelle parole traditrici che le facevano squagliare il cuore dentro il petto⁶⁸.

Un contesto ironico da *Gli innamorati* (della raccolta *Don Candeloro e C.i.*) ci permette di risalire ad una possibile matrice figurativa idiomatica:

Bruno [...], seppe scaldarle la testa [...] pigliavano fuoco tutt'e due, e la ragazza ci si squagliava come la neve⁶⁹.

A riscontro di quanto detto, nel Mortillaro troviamo l'espressione fraseologica *Lu talia e ci squaggliia*, «met. modo di esprimere un amore tenero, sviscerato, appassionato eccessivamente». Se nel contesto citato il paragone esplicito tende a ridurre l'espressione al puro livello denotativo, non si può negare una corrispondenza sintagmatica con il contesto allargato di *Pane nero*, attraverso l'isotopia della passione bruciante: «nel viso che era infocato» / «pigliavano fuoco tutt'e due»; «col cuore che gli squagliava» / «la ragazza ci si squagliava come la neve».

Reggere il cuore:

La ragazza aprì la bocca due o tre volte per dire qualche cosa, ma il cuore non le resse (MAL, cap. VIII, p. 138; detto di Mena).

Il *Grande dizionario della lingua italiana* spiega quest'espressione con «non perdersi d'animo, conservare la volontà, il coraggio (di fare una data cosa)». Si tratta di una locuzione di marca più letteraria rispetto a *bastare il cuore*, ma qui la connotazione predicativa attribuisce maggiore rilievo al parallelismo tra spossatezza fisica e stanchezza morale⁷⁰.

⁶⁸ G. Verga, Tutte le novelle, cit., p. 436.

⁶⁹ Ivi, p. 826.

⁷⁰ Cfr. pure cascare il cuore, la cui sottolineatura letterale «ne abbassa notevolmente il senso allusivo» (G. Alfieri, Lettera e figura II, p. 597): «e gli

Da ricordare anche il proverbio «Lontano dagli occhi, lontano dal cuore», presente nei Malavoglia (cap. VI), nel Mastrodon Gesualdo (parte IV, capp. II e IV), in Per le vie (Semplice storia) e in Vagabondaggio (Vagabondaggio; 2 occorrenze)71.

È evidente come il lessico del cuore si manifesti in tutta la sua ricchezza metaforico-allusiva soprattutto nei due primi romanzi del ciclo dei vinti, dove il "cuore" allude non solo all'interno travaglio dei sentimenti, ma a tutta una condizione psicologico-esistenziale. Di 'Ntoni si dice che «il cuore l'aveva buono» (cap. X), che «ce l'aveva buono come il pane» (cap. XI); Bianca replica al marito: « - Voi avete il cuore buono!» (parte III, cap. I), e questi dice di sé: «Ho il cuore buono, tanto peggio! Mio danno!» (parte III, cap. IV). Ma mentre nel caso di 'Ntoni tale prerogativa accresce la carica problematica del personaggio, dolorosamente scisso fra integrazione e alienazione, in Gesualdo la distonia fra la legge del cuore e quella del progresso ne prepara la nemesi tragica.

È proprio nell'ambito di un imperio del cuore, costantemente insidiato dall'avidità e grettezza di una morale economicistica, che si svolge l'esistenza dei personaggi "etici".

cascava il cuore per terra a pensare che tutti i giorni fossero dei lunedì» (MAL

cap. XIII, p. 260; detto di 'Ntoni).

71 Elenchiamo senza commento altri sintagmi, riservandoci in altra sede di fornirne una schedatura completa: (sentirsi) stringere il cuore / avere il cuore stretto; avere il cuore chiuso (serrato); sentirsi gonfiare il cuore/avere il cuore gonfio; avere il cuore grosso; scoppiare (spezzare, rompere, strappare, lacerare) il cuore; avere il cuore morto; (fare) piangere il cuore; bastare il cuore; (non) avere (sentirsi) il cuore di; parlare (dire) il cuore; avere il cuore grande (largo) come il mare; sentirsi (fare) allargare il cuore/slargare di cuore; toccare il cuore; leggere in cuore; (fare) ridere di cuore; sentirsi il cuore sulle labbra; cascare dal cuore; mettersi il cuore in pace (quest'ultimo vero e proprio leit-motiv dell'amore-rinuncia di Alfio e Mena). Meno semanticamente pregnanti sono altre espressioni come rubare il cuore, nonché alcune locuzioni come col cuore in mano, a cuore aperto, di cuore. Ricordiamo infine alcuni sintagmi con animo/a: bastare l'animo/a, avere animo, sentire mancarsi d'animo, tossire l'anima (altro hapax, che è un'aulicizzazione di sputare l'anima).

4. Gestualità e silenzi

L'interiorità del personaggio verghiano non si esaurisce nel linguaggio del pensiero e del sentimento, ma si concretizza anche in una serie di tratti gestuali i quali, insieme alle parole, realizzano l'intento dello scrittore di una psicologia "induttiva", cioè la volontà (manifestata nell'ormai nota lettera a Cameroni) di far vedere il personaggio «da dieci parole e dal modo di soffiarsi il naso».

L'adozione del gesto è strettamente connessa alla sospensione del dialogo, ad un silenzio ricco di allusività, e che non è meno eloquente della parola detta. In una realtà in cui l'autenticità del sentimento è soffocata dalle implacabili leggi del progresso, il massimo della comunicatività equivale forse all'assenza di parola, al balbettìo, all'afasia.

Scrive Tibor Wlassics che «nel mondo dei Malavoglia [...] la superficie ciarla e il fondo tace»:

Il mondo dei Malavoglia, dalle troppe parole e dai troppi silenzi, è anche il mondo dei gesti che sottolineano quelle parole completandole, e acuiscono quei silenzi interpretandoli⁷².

Il gesto sarebbe così un atto integrativo dell'enunciazione verbale, o una sorta di esplicitazione di uno stato afasico. In realtà, più che come tratti stilistici, «i gesti narrati dal Verga, si pongono come tratti comunicativi, organizzati in un preciso codice linguistico ed extra-linguistico di ascendenza culturale e infine come tratti individuanti del parlante-attore»⁷³.

Il codice gestuale è paradigma immanente a tutta la narrativa di Verga, sia popolare che mondana⁷⁴, anche se nei contesti

⁷² T. Wlassics, *I gesti dei Malavoglia*, in «Lettere italiane», XXIII, 2, 1971, pp. 187-96 (citaz. da p. 187). Un approccio di tipo paremiologico si trova in G. B. Bronzini, *Proverbi, discorso e gesto proverbiale nei «Malavoglia*», in AA. VV., *I Malavoglia*, Atti..., cit., vol. II, pp. 637-83.

⁷³ G. Alfieri, *«Ethnos» rusticano ed etichetta mondana. La gestualità nel narrato vergliiano*, in «Annali della Fondazione Verga», vol. 4, 1987, pp. 7-77 (cfr. pp. 10 e 19).

⁷⁴ La seconda parte del saggio della Alfieri è dedicata appunto all'analisi della gestualità nella novella eponima di *Dramni intimi* (cfr. pp. 60-9).

"rusticani" esso appare più etnificato, connotato culturalmente.

In Tigre reale tutto l'idillio soffocato tra Erminia e il cugino Carlo è un susseguirsi di pallori e rossori del viso, ma anche di sguardi che s'incontrano per un attimo ritraendosi. Il linguaggio dei silenzi e delle parole alluse sigla la scena dell'addio, proiettandoci già al grande tema della rinuncia, incarnato nei Malavoglia da Mena:

Verso il tocco si udì una scampanellata; ella senza muoversi, col capo chino sul telaio, avvampò ad un tratto in viso, e istantaneamente si fece ancora più smorta di prima.

Dopo il primo saluto i due cugini rimasero zitti alcuni momenti, come subissero un inesplicabile imbarazzo; ella punzecchiava il suo canovaccio⁷⁵ più febbrilmente che mai.

- Carlo, gli disse infine senza distogliere gli occhi dal disegno, cosa hai risoluto di fare?

Il giovanetto sentì la vibrazione sonora che ci era nella voce pacata di

- Nol so... rispose esitando e sottovoce come lei.

- Bisogna che tu parta... La mamma, vedi, parla così... perché certe cose noi altre donne non le possiamo sapere... Se dai retta a noi altre donne ti rovinerai nella carriera e sarebbe un gran danno... Bisogna partire.

Tu lo vuoi?... diss'egli così piano che appena si sentiva.

- Bisogna che tu faccia il tuo dovere... balbettò più pallida che mai e cogli occhi gonfi... Bisogna fare il nostro dovere, Carlo...

- Partirò, rispose il giovanetto chinando il capo. Non dissero più nulla.

- Partirò col treno di stasera; ripeté infine Carlo.

Ella ricamava sempre, col capo basso, anzi più basso di prima, e delle lagrime calde le cadevano ad una ad una sulle mani. Ad un tratto gli stese quelle mani tutte bagnate, convulse e tremanti, e così rimasero faccia a faccia, senza dire una parola.

Addio! diss'egli, addio! farò il mio dovere...

- Anch'io! mormorò dessa ricadendo sul canapè (TR, cap. XVII, pp. 251-52).

Questo gesto, segno di imbarazzo misto ad angoscia, anticipa l'analogo "rigirare il nottolino" di Mena.

In contesto ironico, con maliziose chiose d'autore, si svolge in *Eros* l'incontro tra Alberto e la cugina Adele, con una gestualità condotta fino alla ridicolizzazione, che è anche dissacrazione del linguaggio romantico dell'idillio:

Ella si mise a strappare le foglie del rosajo. Alberto accavallava ora una gamba ora l'altra, guardava gli alberi, il viale, la punta dei suoi stivali, e non sapeva che farsene delle mani [...]

Ei la guardò nei grand'occhi turchini che luccicavano al chiaro di luna, chinò i suoi prestamente, e si soffiò il naso. Adele riduceva in pezzi minutissimi le foglie che avea strappato dal rosajo [...]

Il dialogo che si reggeva sui trampoli, minacciò d'inciampare in quel sassolino (ER, cap. IV, pp. 273-74)⁷⁶.

Lo sfondo economico della consuetudine amicale tra Nedda e Janu si arricchisce non solo della gestualità dell'approccio-corteggiamento ("pugno sull'omero")⁷⁷, ma anche di silenzi e di sguardi scrutatori:

Verso il mezzogiorno sedettero al rezzo per mangiare il loro pan nero e le loro cipolle bianche. Janu aveva anche del vino, del buon vino di Mascali che regalava a Nedda senza risparmio, e la povera ragazza, la quale non c'era avvezza, si sentiva la lingua grossa, e la testa assai pesante. Di tratto in tratto si guardavano e ridevano senza saper perché.

- Se fossimo marito e moglie si potrebbe tutti i giorni mangiare il pane e bere il vino insieme;
 disse Janu con la bocca piena, e Nedda chinò gli occhi, perché egli la guardava in un certo modo [...]
- No, non voglio più bere; disse ella colle guancie tutte rosse.
- O perché ti fai rossa? diss'egli ridendo.
- Non te lo voglio dire.

76 E ancora, sempre in relazione ai due cugini: «Il sole faceva scintillare i vetri della finestra, e inondava di atomi dorati il viso della fanciulla. Ella lavorava in silenzio, col capo chino sul ricamo, e le sue mani, che si affaticavano con febbrile impazienza, dicevano al giovane amato tutte quelle cose che le labbra tacevano. Essi si parlavano da mezz'ora senza aprir bocca - lui cogli sguardi che la giovinetta sentiva posarsi sui capelli come un bacio - ella con quel silenzio, cogli improvvisi rossori che passavano sulla nuca delicata, e col lieve tremito delle sue mani» (cap. IX, pp. 291-92).

77 G. Alfieri, op. cit., pp. 48-9.

- Perché hai bevuto?
- No!
- Perché mi vuoi bene?

Ella gli diede un pugno sull'omero e si mise a ridere (VC, p. 244).

Anche sotto il profilo della cinesica non stupirà di certo l'assoluta centralità dei *Malavoglia*⁷⁸.

Le "mani sotto il grembiule", oltre ad indicare il riposo collettivo e individuale o il preannuncio di una disgrazia, possono anche sottendere una motivazione emotiva, come nel caso di Mena:

Una sera aspettò sino a tardi per veder tornare compare Alfio insieme al carro dell'asino, colle mani sotto il grembiale, perché faceva freddo e tutte le porte erano chiuse, e per la stradicciuola non si vedeva anima viva (MAL, cap. VIII, pp. 123-24).

La clausola del narratore, solo apparentemente neutra e descrittiva «mimetizza con la letteralità dell'espressione la motivazione emotiva del gesto, che è di disperata rassegnazione»⁷⁹.

Di matrice simile sono le "mani sul ventre", veicolanti l'annuncio luttuoso; esse, unitamente al silenzio, individuano le comari che comunicano alla Longa la morte del figlio:

Dinanzi al ballatoio della sua casa c'era un gruppo di vicine che l'aspettavano, e cicalavano a voce bassa fra di loro. Come la videro da lontano, comare Piedipapera e la cugina Anna le vennero incontro, colle mani sul ventre, senza dir nulla. Allora ella si cacciò le unghie nei capelli con uno strido disperato e corse a rintanarsi in casa (cap. III, p. 47)⁸⁰.

Altri gesti in cui la motivazione emotiva è più esplicita (ma minore il grado di etnificazione) sono ad esempio quelli dello

79 G. Alfieri, Lettera e figura II, cit., p. 575.

⁷⁸ Cfr. gli studi di Wlassics, Bronzini e della Alfieri.

⁸⁰ G. Alfieri, *Ethnos rusticano...*, cit., pp. 43-6. Altri esempi sono tolti da *Gli orfani* e da *Mastro-don Gesualdo* (nel romanzo in riferimento alla morte di Bianca e al raduno dei parenti dopo la morte di don Diego).

- "scrollare (chinare) il capo", del "grattarsi il capo" e dello "stringersi nelle spalle". Schediamo dai *Malavoglia*:
- a) Sull'imbrunire comare Maruzza coi suoi figlioletti era andata ad aspettare sulla *sciara*, d'onde si scopriva un bel pezzo di mare, e udendolo urlare a quel modo trasaliva e si grattava il capo senza dir nulla (cap. III, p. 46; la Longa attende angosciata il ritorno della *Provvidenza*);
- b) Maruzza [...] si metteva a piangere più forte, col viso nel guanciale, e padron 'Ntoni, piegato in due, più vecchio di cent'anni, la guardava, e la guardava, scrollando il capo, e non sapeva che dire, per quella grossa spina di Bastianazzo che ci aveva in cuore (cap. IV, p. 55);
- c) Mena crollava il capo e il seno le si gonfiava pensando che sarebbe stato meglio se i Malavoglia avessero fatto i carrettieri (cap. V, p. 69; pensiero di Mena in risposta alla simbolica offerta dell'asino da parte di Alfio Mosca);
- d) 'Ntoni si stringeva nelle spalle; ma il vecchio seguitava ad accennare di sì col capo, e sputava e si grattava il capo cercando le parole [...] 'Ntoni si grattò il capo, e si mise a cercare anche lui cosa avrebbero fatto [...] Il poveraccio tossiva che pareva soffocasse, col dorso curvo, e dimenava tristamente il capo (cap. XI, pp. 219-20; prediche del nonno al nipote);
- e) Allora tornò a chinare il capo sul petto, e a pensare a tutta la sua storia (cap. XV, p. 344; addio di 'Ntoni)⁸¹.

Un gesto di grande risonanza emotiva è pure quello del "gonfiare il seno", attribuito una sola volta a Mena (v. c). Esso «più che un'azione è un moto interiore di rimpianto connesso

Altri luoghi: «Quando il vecchio staccava un chiodo, o toglieva da un cantuccio un deschetto che soleva star lì di casa, faceva una scrollatina di capo» (cap. IX, p. 159: i Malavoglia abbandonano la casa del nespolo); «Il vecchio se ne andò desolato, scuotendo il capo, col dorso curvo, ché le parole amare del nipote l'avevano schiacciato peggio di un pezzo di scoglio piombatogli sulla schiena» (cap. XIII, p. 270); «Ma il vecchio scrollava il capo, colla testa dura, e ribatteva che adesso non avevano più bisogno della casa [...] Egli si mise a tentennare il capo, col mento sul petto» (cap. XV, pp. 318-19). La Alfieri (op. cit., p. 24) segnala anche il gesto di Ranocchio in *Rosso Malpelo*, «sulla cui decodificazione è incerto lo stesso narratore»: «e si contentava di mangiarsi il pane asciutto, e si stringeva nelle spalle, aggiungendo: - lo ci sono avvezzo. [...] e nessuno avrebbe potuto dire se quel curvare il capo e le spalle fosse effetto di bieco orgoglio o di disperata rassegnazione».

al pensiero delle disgrazie familiari che solo un narratore onnisciente può indovinare e rappresentare»⁸².

Lo stesso gesto, deprivato tuttavia della sua forte valenza interiorizzante, è attribuito a Diodata, che ha appena bevuto del vino: «il seno ancora giovane e fermo sembrava gonfiarsi» (MDG, parte I, cap. IV, p. 58)⁸³.

Nella sua analisi poetico-stilistica, Wlassics parla anche di gesti «misinterpretati» (introdotti da come se, quasi, pareva

che):

È come se il narratore (che qui è il coro) volesse, per un attimo e in un modo tutto iperbolico e trasparente, *deviare* l'attenzione del lettore dal *reale* motivo del gesto, dandone uno tutto fasullo, metaforico⁸⁴.

Tuttavia, richiamandoci alla natura della proposizione comparativa ipotetica nei *Malavoglia*, si potrebbe più correttamente parlare di tratti gestuali la cui interpretazione è oscillante tra la prospettiva del personaggio e quella del narratore:

Il nonno, da uomo, non diceva nulla [...], ed evitava di guardare in faccia la nuora, quasi ce l'avesse con lei (cap. I, p. 10); La povera donna cominciava a star sempre sulla porta, come ogni volta che succedeva una disgrazia, voltando la testa di qua e di là, da un capo all'altro della via, quasi aspettasse più presto del solito il suocero e i ragazzi dal mare (cap. IX, p. 153)⁸⁵.

82 G. Savoca, op. cit., p. 16.

83 Ironica è l'assuzione di una variante figurativa del gesto in riferimento a donna Fifi Margarone, contestualmente alla seduzione emanata dai «piedini irrequieti»: «non poteva star ferma sulla seggiola, col seno piatto ansante come un mantice, e i piedini irrequieti che dicevano tante cose affacciandosi ogni momento dal lembo del vestito» (ivi, parte II, cap. V, pp. 174-75).

84 T. Wlassics, op. cit., p. 194. Quelle similitudini «esprimono anche una obliqua verità, aprendo, dietro la parola, semplici ma pensose profondità»

(ibidem).

Altri luoghi già noti: «La Longa corse subito a cacciarsi in cucina, quasi avesse furia di trovarsi a quattr'occhi colle vecchie stoviglie» (cap. I, p. 10); «La poveretta, sgomenta da quelle attenzioni insolite, li guardava in faccia sbigottita, e si stringeva al petto la bimba, come se volessero rubargliela [...] I figliuoli la seguivano aggrappandosi alla gonnella, quasi avessero paura che rubassero qualcosa anche a loro» (cap. III, p. 47).

Significativo è anche il gruppo di gesti di intrattenimento amoroso⁸⁶, i quali connotano, soprattutto nei personaggi privilegiati, la reticenza alla confessione esplicita del sentimento. Ne è pieno l'idillio mancato di Alfio e Mena:

così la domenica ruminava fra di sé tutte le ragioni per farsi animo, mentre stava accanto a lei, seduto davanti alla casa, colle spalle al muro, a sminuzzare gli sterpolini della siepe per ingannare il tempo (cap. XV, pp. 336-37);

- Ora non son più da maritare; tornava a dire Mena col viso basso, e sminuzzando gli sterpolini della siepe anche lei. Ho 26 anni, ed è

passato il tempo di maritarmi.

- No, che non è questo il motivo per cui non volete dirmi di sì! ripeteva compar Alfio col viso basso come lei. - Il motivo non volete dirmelo!

- E così rimanevano in silenzio a sminuzzare sterpolini senza guardarsi in faccia. Dopo egli si alzava per andarsene, colle spalle grosse e il mento sul petto (p. 338)87.

Altri gesti tradiscono non solo uno stato di nervosismo, ma anche un senso di disagio e di dolore profondo. Si pensi al rigirare il nottolino di Mena alla notizia del matrimonio progettato con Brasi Cipolla, ma soprattutto alla scena della partenza di Alfio per la Bicocca:

Egli venne a picchiare all'uscio poco dopo, e aveva la faccia in un certo modo anche lui, e faceva e disfaceva dei nodi alla frusta che teneva in mano [...] Compar Alfio allora si mise a sedere in punta alla scranna, colla frusta in mano, e guardava intorno, dalla parte dove non era comare Mena (MAL, cap. VIII, p. 137).

Alla domanda dell'uomo: «- E voi non mi dite nulla, comare Mena?», costei risponde col silenzio: «La ragazza aprì la bocca due o tre volte per dire qualche cosa, ma il cuore non le resse».

Vedi G. Alfieri, «Ethnos» rusticano..., cit., pp. 49-52.

Il gesto dello sminuzzare gli sterpolini era già in Jeli il pastore: «Mara andava sminuzzando uno sterpolino di pruno, mentre parlava, col mento sul seno, e gli occhi bassi, e col gomito stuzzicava un po' il gomito di Jeli, senza badarci» (VC, p. 40).

È dunque abbastanza evidente la funzione del gesto interiore come surrogato della parola, dell'esplicito del sentimento. Esiste dunque quasi sempre una correlazione tra gesto e silenzio, che un'analisi esaustiva delle scene idilliche del mondo verghiano potrebbe confermare: da Carlo ed Ermina in *Tigre reale*, ad Alfio e Mena, a Santo e Nena in *Pane nero*^{\$8}, fino a Bianca e Ninì Rubiera. Molto spesso anzi il silenzio assurge a cifra etico-stilistica di individuazione del personaggio, entrando in suggestiva osmosi col tratto gestuale. Esso conferisce dignità al dolore di padron 'Ntoni in occasione della partenza di Bastianazzo («Il nonno, da uomo, non diceva nulla»; cap. I), oppure sancisce il contegno della Longa nella faccenda dei lupini («non diceva nulla, com'era giusto, ma non poteva star ferma un momento»; cap. III).

Nel passaggio dai *Malavoglia* al *Mastro-don Gesualdo* la funzione del gesto diviene sempre più centrale e rivela così in maniera più allusiva e cifrata il travaglio profondo delle anime, sempre meno espresso con gli artifici stilistici e i materiali semantici del romanzo precedente, anche per un progressivo ingresso nel tessuto della diegesi della presenza indagatrice e dell'occhio critico dello scrittore. Balza qui in primo piano la funzione espressiva e sintomatica dello sguardo en correlativo oggettivo dei sentimenti profondi, ha diverse funzioni:

intimizza gli echi della vicenda e mette il lettore, complice il narratore, in posizione privilegiata, per carpire il segreto dei personaggi, molto più di quando gli vengono tratteggiati innanzi agli occhi con particolari anatomici tanto minuziosi [...], da renderlo spettatore passivo di una visione già tutta frugata fino all'infimo segno. La nuova tecnica,

⁸⁸ Dove l'isotopia del rosso-passione si trasferisce dai tratti fisiognomici («arrossi»; «rosso in viso anche lui»; «viso [...] infocato») ai correlativi oggettivi (il fazzoletto rosso).

⁸⁹ Da ricordare ancora nei *Malavoglia* la metafora del *covare cogli occhi*, coreferenziale alla similitudine della chioccia, e usata due volte su tre per connotare il trepido amore filiale della Longa verso Mena («Sua madre la covava cogli occhi, mentre lavorava accanto a lei»; cap. IX, p. 162) e verso 'Ntoni («la madre lo covava cogli occhi, quando lo vedeva un po' triste»; cap. XI, p. 225).

costruita per scorci sintomatici, sollecita invece un intervento di partecipazione interpretativa 90.

Si veda questa apparizione di don Diego:

S'affacciò don Diego, invecchiato di dieci anni in un minuto, allibito, stralunato, con una visione spaventosa in fondo alle pupille grige, con un sudore freddo sulla fronte, la voce strozzata da un dolore immenso (MDG, parte I, cap. I, pp. 10-1).

L'essenzialità del linguaggio degli occhi è una conquista proveniente dalle correzioni autografe⁹¹, come pure la centralità e l'espressività dello sguardo che soppiantano il ritratto quasi bozzettistico della prima redazione del romanzo:

- Nulla! Nulla! - balbettò don Diego, affacciandosi con la bocca atteggiata al riso, pallido come un cadavere, le gambe che non lo reggevano più, il gran naso dei Trao che faceva pietà su quella faccia, tutto impolverato e coperto di ragnateli⁹².

Ecco come si presenta Bianca:

Allora si aprì l'uscio all'improvviso, e apparve donna Bianca, discinta, pallida come una morta, annaspando colle mani convulse, senza profferire parola, fissando sul fratello gli occhi pazzi di terrore e d'angoscia (parte I, cap. I, p. 10).

90 Mastro-don Gesualdo, a cura di G. Mazzacurati, cit., p. 16, n.

- 91 Ne diamo testimonianza (i numeri progressivi indicano le fasi correttorie): 1) «S'affacciò don Diego, invecchiato di dieci anni in un minuto, cogli occhi grigi ancora stralunati e la voce tremante: Nulla! Mia sorella Bianca! Lo spavento! Non entrate nessuno! una visione spaventosa in fondo alle pupille grige, un sudore freddo sulla fronte, la voce strozzata da un'angoscia immensa»; 2) «S'affacciò don Diego, invecchiato di dieci anni in un minuto, colle pupille turchine ancora dilatate dall'angoscia, biascicando con quella voce (spscr.) una visione spaventosa in fondo alle pupille grige, un sudore freddo sulla fronte, la voce strozzata da un'angoscia immensa»; 3) «S'affacciò don Diego, invecchiato di dieci anni in un minuto, con un viso strano, come una visione spaventosa in fondo alle pupille grige, un sudore freddo sulla fronte, la voce strozzata da un'angoscia immensa».
 - 92 V. l'appendice all'edizione Einaudi, cap. I, p. 485.

Un realismo più crudo caratterizza la medesima scena in MDG 88:

In quel momento si aprì l'uscio, e comparve donna Bianca, come una morta, con le trecce disfatte, gli occhi stralunati, le mani lacere e con le unghie rotte, che tremavano talmente da non potersi agganciare il vestito⁹³.

La fenomenologia degli sguardi, come concrezione di una parola che esprime le voci dell'interiorità attraverso il balbettìo inarticolato o l'afasia, accompagna il drammatico colloquio tra don Diego e la cugina Rubiera. La deformazione espressionistica dei volti investe solo chi ha fatto della religione della roba una ragione di rifiuto di ogni solidarietà familiare o sociale, come appunto l'avida baronessa:

E la baronessa, in mezzo a tutto quel ben di Dio, disse al cugino:

- Voglio mandarvi un paio di piccioni, per Bianca...

Il poveraccio tossì, si soffio il naso, ma non trovò neppure allora le parole da rispondere [...]

Il poveretto si lasciò cadere sulla seggiola, quasi avesse le gambe rotte, sudando come Gesù all'orto; si cavò allora il cappellaccio bisunto, passandosi il fazzoletto sulla fronte.

- Avete da dirmi qualche cosa, cugino? Parlate, dite pure.

Egli strinse forte le mani l'una nell'altra, dentro il cappello, e balbettò colla voce roca, le labbra smorte e tremanti, gli occhi umidi e tristi che evitavano gli occhi umidi della cugina:

- Sissignora... Ho da parlarvi [...]

Ma egli non poteva, no! colle fauci strette, la bocca amara, alzando ogni momento gli occhi su di lei, e aprendo le labbra senza che ne uscisse alcun suono [...]

Don Diego stette un po' a cercare le parole, guardandola fisso negli occhi che dicevano tante cose, in mezzo a quelle lagrime di onta e di dolore, e poi nascose di nuovo il viso fra le mani, accompagnando col capo la voce che stentava a venir fuori:

- Sì!...sì... Vostro figlio Ninì!...

La baronessa stavolta rimase lei senza trovar parola, con gli occhi che le schizzavano fuori dal faccione apoplettico fissi sul cugino Trao, quasi volesse mangiarselo [...]

Don Diego, cadaverico, col fazzoletto sulla bocca per frenare la tosse, continuava a balbettare soffocato delle parole senza senso (parte I, cap. II).

Il linguaggio degli occhi si confonde in Bianca con quello delle mani, che nel loro spasimare esprimono un'insofferenza mai sopita, mentre le «pieghe dolorose» e gli «occhi spalancati e lucenti» sono il segno dell'amara resa:

Non diceva nulla, stava a guardare i fuochi, col viso affilato e pallido, come stirato verso l'angolo della bocca, dove erano due pieghe dolorose, gli occhi spalancati e lucenti, quasi umidi. Soltanto la mano colla quale appoggiavasi alla spalliera della seggiola era un po' tremante, e l'altra distesa lungo il fianco si apriva e chiudeva macchinalmente: delle mani scarne e bianche che spasimavano (parte I, cap. III, p. 37).

Ben poco di questa polifonia gestuale si trova in *MDG 88*, di cui non sopravvive neppure l'esiguo e scarno nucleo figurativo di un'immagine riccamente interiorizzata:

E tutto il tempo che durarono i fuochi, rimase ferma in mezzo alla sala, fingendo d'essere attentissima allo spettacolo anch'essa. Solamente aveva il viso un po' contratto, e la mano rimasta libera, agitata da un lieve tremito⁹⁴.

Tutta costruita sul dialogo degli sguardi è la scena dell'idillio soffocato tra Bianca e Ninì:

Bianca posò la mano sul braccio del cugino, il quale stava per svignarsela anche lui dal balcone, dolcemente, come una carezza, come una preghiera; tremava tutta, colla voce soffocata nella gola:

- Ninì!... Senti, Ninì!... fammi la carità!... Una parola sola!... Son venuta apposta... Se non ti parlo qui è finita per me... è finita!...

- Bada!... c'è tanta gente!... - esclamò sottovoce il cugino, guardando

di qua e di là cogli occhi che fuggivano. Ella gli teneva fissi addosso i begli occhi supplichevoli, con un grande sconforto, un grande abbandono doloroso in tutta la persona, nel viso pallido e disfatto, nell'atteggiamento umile, nelle braccia inerti che si aprivano desolate.

- Cosa mi rispondi, Ninì?... Cosa mi dici di fare?... Vedi... sono nelle tue braccia... come l'Addolorata!...

Egli allora cominciò a darsi dei pugni nella testa, commosso, col cuore gonfio anch'esso, badando a non far strepito e che non sopraggiungesse nessuno nel balcone. Bianca gli fermò la mano.

- Hai ragione!... siamo due disgraziati!... Mia madre non mi lascia padrone neanche di soffiarmi il naso!... Capisci?... capisci?... Ti pare che non ci pensi a te?... Ti pare che non ci pensi?... La notte... non chiudo occhio!... Sono un povero disgraziato!... La gente mi crede felice e contento...

Guardava giù nella piazza, ora spopolata, onde evitare gli occhi disperati della cugina che gli passavano il cuore, addolorato, cogli occhi quasi umidi anch'esso (ivi, cap. III, pp. 40-1)⁹⁵.

Il destino di incomunicabilità, che prelude alla solitaria morte di Gesualdo, si consuma definitivamente nell'ultimo straziante tentativo di dialogo con Isabella, con una *mise en relief* del gesto e una tecnica di avvicinamento dei piani realizzate da Verga con sapienza cinematografica. Lo sguardo interrogante è, al di là di ogni parola, l'unico strumento di diagnosi interiore: il padre cerca di «leggere negli occhi» della figlia e «in fondo» ad essi gli sembra di scorgere l'«altro segreto», il «cruccio nascosto»; ma ella china il capo, «quasi avesse indovinato [...], tirandosi indietro, chiudendosi in sé, superba, coi suoi guai e il suo segreto» (parte IV, cap. V, p. 316).

95 Un confronto con la prima redazione mette in evidenza l'amplificazione gestuale del brano: «Come Bianca, rimasta sola col cugino sul balcone, gli si accostava.... / - No! no! bada, ci osservano! - esclamò sottovoce don Ninì. / Bianca gli posò una mano sul braccio, tremante e risoluta: / - Senti! per l'amor di Dio!... Se non ti parlo qui, è finita!... / - Lo so quello che vuoi dirmi, lo so!... Anch'io non chiudo occhio, la notte...da quel giorno!... Ti sembra che non ci pensi?... / Guardava giù nella piazza, ora spopolata, onde evitare gli occhi disperati della cugina che gli passavano il cuore, un po' triste, cogli occhi quasi umidi anch'esso» (ivi, cap. III, p. 504).

I silenzi e gli sguardi che costruiscono quasi interamente personaggi introspettivi come Bianca, Diodata⁹⁶, don Diego e in parte lo stesso protagonista, autorizzano dunque a parlare del Mastro-don Gesualdo come romanzo della comunicatività gestuale, in cui spesso la parola trascrive la convenzionalità, l'ipocrisia, la menzogna. Insomma, la struttura dialogica sembra più «un muro da attraversare smontandolo, decodificandolo, che uno strumento di comunicazione tra le diverse verità dei personaggi»97.

Tuttavia, se non è esatto leggere il contrasto tra codice verbale e gestuale secondo le categorie di finzione/autenticità, occorre dire che la gestualità non è soltanto la denunzia implicita di un vuoto locutivo, di un'ontologica mancanza della parola, ma anche la proposta di una dimensione comunicativa altra, non convenzionale e non usurata del chiaccherìo e dalla vuota ripetitività di formule e proverbi.

L'allusività promanante dalla sfera gestuale e dai silenzi viene riconosciuta dallo stesso Verga che, forse per una connaturata reticenza e modestia, ne parla a proposito della novella Un mese fa dell'amico Capuana (poi ripubblicata con il titolo Delfina nella «Nuova Antologia»):

Nella confessione che fa lei del suo amore [...], ci son delle strette direi di mano convulse, brevi, rapide, energiche, la vertigine si indovina più in quel che si tace che in quello che si legge⁹⁸.

In questo spazio pieno del taciuto, in questa semantica dei silenzi, è l'apoteosi della gestualità come riduzione della paro-

Si pensi alla scena dell'addio con Gesualdo (parte IV, cap. IV, pp. 299-300), in cui la serva, ottemperando alla volontà del padrone, «continuava ad accompagnare le parole coi cenni del capo».

Mastro-don Gesualdo, cit., p. 449, n. Nell'ambito della funzione espressiva dello sguardo, non sarà ovviamente da trascurare la presenza delle metafore trofiche dell'eros, concretate nell'immagine del "mangiare con gli occhi", centrale nella Lupa.

98 Lettera del 18-2-1872; qui Verga si riconosce «un modo particolare di brontolare e di ruminare sopra certe frasi e certe parole che per la massima parte dei lettori passerebbero inosservate» (Carteggio Verga-Capuana, cit., pp. 17-8).

la a' 143 la al suo grado zero, denunzia sì di una progressiva solitudine ondatione verga: i. www.fondatione verga: i. w ch __ostas.
..te il suo del personaggio, ma pure, nella teatralizzazione della vita che si consuma nelle ultime novelle (Don Candeloro e C.i.), ipostasi