

FONDAZIONE VERGA
CENTRO NAZIONALE DI STUDI SU VERGA E IL VERISMO

Presidente

FRANCESCO BASILE
 Rettore dell'Università di Catania

Presidente del Consiglio Scientifico

GABRIELLA ALFIERI

ANNALI

COMITATO DIRETTIVO

Antonio Di Grado, Matteo Durante, Cristina Grasso,
Mario Pagano, Antonio Pioletti, Michela Sacco Messineo,
Giuseppe Savoca, Margherita Spampinato, Natale Tedesco (†),
Mario Tropea, Sarah Zappulla Muscarà

COMITATO SCIENTIFICO

Beatrice Alfonzetti – Università di Roma - La Sapienza
Giovanna Alfonzetti – Università di Catania
Pietro Frassica – Università di Princeton
Enrico Ghidetti – Università di Firenze
Vincente González Martín – Università di Salamanca
Giorgio Longo – Università di Lille
Romano Luperini – Università di Siena
Annamaria Pagliaro – Università di Melbourne
Pierluigi Pellini – Università di Siena
Carla Riccardi – Università di Pavia
Paolo Tortonese – Università Sorbonne Nouvelle - Paris 3
Anna Tylusinska-Kowalska – Università di Varsavia

COMITATO DI REDAZIONE

Coordinamento: Dora Marchese
Redattrici: Valentina Puglisi, Tamara Sabella

DIRETTORI

Nicolò Mineo, Gabriella Alfieri, Andrea Manganaro

DIREZIONE E REDAZIONE

Fondazione Verga – Via Sant'Agata 2 – 95131 Catania
tel. 095 7150623 – Fax 095 314392
e-mail: redazione.annali@fondazioneverga.it

La rivista si avvale della procedura di valutazione e accettazione
degli articoli *double blind peer review*

ANNALI

DELLA
FONDAZIONE VERGA

9

(nuova serie)

Verga e noi
La critica, il canone, le nuove interpretazioni

(Siena, 16-17 marzo 2016)

a cura di
Riccardo Castellana, Andrea Manganaro,
Pierluigi Pellini

CATANIA 2016

Direttore responsabile: Nicolò Mineo
Registrazione presso il Tribunale di Catania, n. 559 del 13.12.1980
ISSN: 2038-2243

TUTTI I DIRITTI RISERVATI
© 2016 FONDAZIONE VERGA

Finito di stampare nel mese di febbraio 2017
da Euno Edizioni – Leonforte (En)
per conto della Fondazione Verga
presso Fotograph – Palermo

INDICE

Si pubblicano in questo fascicolo degli «Annali della Fondazione Verga» i risultati del convegno *Verga e noi. La critica, il canone, le nuove interpretazioni*, organizzato a Siena il 16 e 17 marzo 2016 da Riccardo Castellana e Pierluigi Pellini presso il Dipartimento di filologia e critica delle letterature antiche e moderne, nell'ambito delle attività del Dottorato di ricerca in Filologia e critica e con il sostegno economico dell'editore Palumbo di Palermo.

- 7 ROMANO LUPERINI
Il «terzo spazio» dei vinti
- 15 ANDREA MANGANARO
Partenze senza ritorno. Gli eroi di Verga e noi
- 29 GIUSEPPE LO CASTRO
Gli incubi del narratore.
Quelli del colera e la logica della folla
- 43 GABRIELLA ALFIERI
Le «gamme retoriche» del «non grammatico» Verga
- 79 ALESSIO BALDINI
Raccontare l'Italia plurale: “questione meridionale”
e immaginario morale nel Verga verista
- 103 FELICE RAPPAZZO
Giovanni Verga moralista e antropologo:
all'ombra del realismo, verso il Novecento
- 119 FRANCESCO DE CRISTOFARO
La realtà trema. Il Verga straniato di
Vaccari, Scimeca, Delbono

- 135 PAOLO GIOVANNETTI
Il lettore 'immersivo' di Verga: qualche ipotesi
- 155 DANIELE GIGLIOLI
Il personaggio in lotta con l'autore:
'Ntoni ed Étienne
- 169 RICCARDO CASTELLANA
Descrizione d'ambiente e spazio sociale
nel *Mastro-don Gesualdo*
- 189 MATTEO DI GESÙ
Verga e il sentire mafioso.
Altre annotazioni tra storia e letteratura

ROMANO LUPERINI

INTRODUZIONE
IL «TERZO SPAZIO» DEI VINTI

L'originalità di questo volume di studi, pur apparentemente accademico (raccolge le relazioni al convegno vergghiano organizzato nel 2016 dal Dipartimento di Filologia e critica delle letterature antiche e moderne dell'Università degli studi di Siena), è il suo carattere sostanzialmente antiaccademico, suggerito, e promosso, già dal titolo, *Verga e noi*, che invita a collocare lo scrittore siciliano nei nostri giorni e nel dibattito attuale. E infatti i vari contributi qui pubblicati si caratterizzano per la varietà non solo degli approcci metodologici ma anche dei modi di considerare l'attualità di Verga e il suo impatto sul mondo di oggi. Si va dallo studio delle strategie e delle tattiche retoriche (in cui eccelle Gabriella Alfieri) a quello antropologico e tematico (Rappazzo, Lo Castro), dall'analisi narrativa (Giovannetti) e quella sociologica (Castellana) e storico-ideologica (Manganaro, Di Gesù, Baldini, Giglioli), mentre l'attualizzazione può essere cercata nella vitalità dei contenuti storici e tematici e/o degli approcci formali (come fanno de Cristofaro, che ha anche il merito di allargare il discorso alla ricezione cinematografica e teatrale, e ancora Castellana e Manganaro). C'è poi il tentativo di applicare a Verga nuove categorie critiche per rinnovare l'approccio sociologico (quelle elaborate da Bourdieu e da Orlando nel contributo di Castellana) e narratologico (quelle del cognitivismo e della neonarratologia nel saggio di Giovannetti).

Per quanto riguarda questi due ultimi contributi, che spiccano per l'originalità dell'approccio, mi pare di notevole interesse che l'arte di Verga possa essere descritta attraverso categorie critiche, capaci di riprendere in modi nuovi ipotesi interpretative del marxismo sociologico e dello strutturalismo e del formalismo degli anni

sessanta del Novecento. Quando Castellana rilegge in *Mastro-don Gesualdo* le descrizioni di ambiente alla luce del conflitto fra capitale simbolico e capitale economico e osserva che esse seguono «la regola della differenza sociale fra chi osserva e ciò che è osservato» coglie, con un linguaggio nuovo, un aspetto di fondo del realismo verghiano. E altrettanto si deve dire quando Giovannetti studia (e d'altronde non è qui la prima volta che lo fa) il coinvolgimento identificativo del lettore (un «lettore immersivo») dei *Malavoglia* o osserva (benissimo) che l'autore si colloca *dentro* il mondo della storia, vivendo lì coi suoi personaggi e conducendo il suo lettore *dentro* la diegesi. D'altronde ogni nuovo metodo e ogni nuova terminologia critica, se applicati nel rispetto del rapporto fra commento e interpretazione e nella consapevolezza della loro necessaria dialettica, riescono a captare frammenti di senso precedentemente non avvertiti.

Il contributo di Giovannetti conferma, ma anche arricchisce e approfondisce tendenze interpretative che già si erano mosse nella stessa direzione diversi anni fa, negli anni dello strutturalismo trionfante (ricordo, per fare un solo esempio, il libro di Giovanni Pirodda, *L'eclissi dell'autore. Tecnica ed esperimenti verghiani*, 1976). Il problema emerge quando Giovannetti passa dal piano descrittivo a quello interpretativo (a cui qualsiasi critico non può mai sottrarsi del tutto, anche quando vorrebbe limitarsi alla pura descrizione o analisi). Prendiamo l'esempio del racconto *Lacrimae rerum* e quello del ritratto di zio Crocifisso ne *I Malavoglia*. Giovannetti sostiene per il primo che la «percezione» dei fatti è «anonima» e che si sarebbe di fronte «alla visione degli accadimenti da parte di *qualcosa* più che di qualcuno». Ma nel racconto non ci sono solo le *res*, ci sono anche le *lacrimae*, come avvisa il titolo. La prospettiva è quella della «finestra dirimpetto» e chi guarda non è affatto un osservatore neutrale, oggettivo o anonimo: è piuttosto un interprete partecipe e pietoso, che non si limita a descrivere, ma compiangere quella «tendina misera», quelle «ombre premurose», «ombre tacite, dolorose», che intravede nella camera del moribondo nel palazzo di fronte. La posizione del narratore non è «erasa», come vorrebbe Giovannetti. E altrettanto si deve dire per il secondo esempio, il ritratto di zio Crocifisso. Quando di lui si dice che «era la provvidenza per quelli che erano in angustie», certamente si esprime l'idea che egli ha di sé e

forse anche il giudizio degli abitanti più ricchi e cinici del paese (e qui torna in mente Bachtin, che, come è noto, assai prima dei neonarratologi, sentiva risuonare nella parola del romanziere una molteplicità di parole e giudizi altrui), ma indirettamente si fa intravedere, attraverso l'artificio ironico dello straniamento, il giudizio dell'autore, che non coincide ovviamente con quello della voce narrante. (E non sarà forse del tutto inutile ricordare, a questo proposito, che l'impianto sociologico dei *Malavoglia* è mutuato dall'indagine di Franchetti e Sonnino per i quali l'usura era «il tarlo roditore della società siciliana», come si legge nell'*Inchiesta in Sicilia*).

Mentre Giovannetti si sottrae a un esplicito tentativo di interpretazione attualizzante, Castellana ha il merito di esporsi a questo rischio e di indagare la direzione di senso che il titolo del convegno propone. Anche in questo caso, però, è forse possibile discutere l'esito ermeneutico della descrizione. Siamo proprio sicuri che il conflitto fra capitale simbolico e capitale economico si risolva con la vittoria del primo sul secondo che sarebbe rivelata da un lato dalla morte e dalla sconfitta dell'arrampicatore e dall'altro dall'affare del duca di Leyra che grazie al matrimonio con Isabella può permettersi una vita di lusso e di sprechi? I dubbi di Gesualdo, osservatore impotente, ma critico, di quella vita di sperperi e di vuota cerimonialità, non sono anche quelli del lettore? Questa aristocrazia indolente e corrotta che futuro può avere? Come mai, nel profilo dei personaggi de *La Duchessa di Leyra* che Verga ci ha lasciato, nessuno figura nobiliare si salva e tutte sono caratterizzate dal disfacimento morale e fisico? La tesi di Verga mi pare un'altra: tutti sono dei vinti, travolti del progresso, sia gli arrampicatori sociali che puntano sul capitale economico sia, a maggior ragione, l'aristocrazia cittadina. Inoltre mi pare problematico anche sostenere che Verga, mostrando la capacità di affermazione della nobiltà, e dunque del capitale simbolico, prefigurerebbe una condizione attuale. Semmai Verga anticipa lucidamente la situazione cui stiamo assistendo in questi anni: l'azzeramento di ogni valore, non solo del mondo nobiliare e di quello patriarcale e contadino (già in crisi ne *I Malavoglia* e in pieno disfacimento in *Pane nero* e poi nel *Mastro*) ma anche dell'individualismo borghese che pure nell'Ottocento sembrava celebrare il suo trionfo.

Siamo così entrati sul terreno scivoloso della "attualizzazione".

Il termine può dare fastidio, o sembrare inopportuno a chi pratica approcci al testo che vorrebbero essere esclusivamente descrittivi, filologici o analitici, ma qualsiasi operazione critica, lo voglia o no, anche la più programmaticamente neutrale, è sempre in qualche modo attualizzante, non fosse altro perché parla oggi di un'opera di ieri (e dunque deve giustificare in qualche modo perché questa operazione abbia oggi senso) e di necessità cala l'autore considerato in un canone attuale. Da questo punto di vista mi hanno interessato, più che l'esplicita indicazione di contenuti attuali presente in diversi contributi, alcuni spunti dei saggi di Rappazzo, di Di Gesù e soprattutto di Giglioli e di Baldini. Si tratta di lavori di taglio, come si è detto, storico, antropologico e tematico. E gli spunti di cui parlo restano perlopiù impliciti: sono vettori di senso in cerca di una meta possibile che qui mi assumo la responsabilità di enucleare, andando consapevolmente oltre la volontà e le intenzioni di questi studiosi.

Rappazzo considera (come fa d'altronde anche Lo Castro per *Quelli del colera*) la forza oscura e primitiva che in *Libertà* determina il comportamento della massa, ponendo l'accento sulla caduta in Verga delle tradizionali mediazioni (per esempio, quelle ideologiche messe in atto da Manzoni nei capp. XII e XIII de *I Promessi sposi*). A mio avviso, è di per sé importante appunto tale caduta, non già la condanna in sé della violenza (nella novella, almeno inizialmente, mostrata nelle sue motivazioni sociali che possono spiegarla anche se non giustificarla), e anche, in *Quelli del colera*, del razzismo e della superstizione su cui insiste, forse troppo, Lo Castro. Riprendendo una categoria di un critico americano, Nelson Moe, Di Gesù collega questa caduta delle mediazioni a un atteggiamento «antipittorresco» che Verga svilupperebbe in *Rosso Malpelo* e nelle *Rusticane*, in opposizione al «pittorresco» prevalente in diverse novelle di *Vita dei campi*. Che poi questo atteggiamento nasca in Verga dalla adesione alla prospettiva della Destra e della «Rassegna settimanale» che denunciava le ingiustizie sociali e la mafia in polemica con la Sinistra, che invece volutamente ignora la mafia, è inessenziale ai fini del discorso che qui intendo, se non sviluppare, almeno avviare. L'atteggiamento «antipittorresco» deriva infatti dal rifiuto di assumere l'ottica dei colonizzatori (piemontesi ma anche lombardi, come mostra la politica culturale del milanese Treves, che sul pittorresco invece puntava) e dunque anche dei lettori borghesi a cui Verga si rivolge.

È a questo proposito che mi ha interessato il lavoro di Baldini che infatti più si avvicina (ma con limiti di cui dirò) all'obbiettivo del mio discorso. Sostiene Baldini che Verga non ha una concezione organicistica della nazione e questo lo differenzia nettamente da Villari, Franchetti, Sonnino e dagli altri primi studiosi della questione meridionale. Verga avrebbe in mente un'identità nazionale plurima, «un'Italia plurale», e infatti respinge l'ottica della dama incapace di capire il mondo dei pescatori in *Fantasticherie* e nello stesso tempo può dare voce a quella arcaico-rurale del popolo di Aci Trezza e nel contempo prenderne le distanze attraverso lo straniamento. Il «relativismo morale» di Verga consiste nel rispettare i diversi orizzonti di senso dei gruppi sociali che di volta in volta descrive. Mentre Franchetti e Sonnino «abbandonano i principi politici liberali», Verga sarebbe (si direbbe) più liberale di loro. È qui che il discorso di Baldini rivela il limite della terminologia “occidentale” o “americana” (dei colonizzatori, direbbe Moe). Verga non è affatto più liberale di Villari, Franchetti e Sonnino (anzi, politicamente, dopo una prima fase di prossimità alle posizioni della Destra storica, divenne subito un crispino illiberale e sostanzialmente antidemocratico). Era, semplicemente, diverso: in quanto artista, si riservava infatti uno spazio “altro”, che gli permetteva di non identificarsi né nei personaggi del popolo, né nei lettori borghesi, né nella nobiltà, ma di assumerne criticamente (è lo straniamento), di volta in volta, i diversi orizzonti di senso. Il liberalismo non c'entra. Nel suo decennio d'oro la forza della scrittura verghiana è quella di un progetto letterario che finisce coll'essere anche un progetto implicitamente politico, perché è un modo di vedere la società e di proporre una prospettiva.

Giova a questo punto riprendere l'assunto di Giglioli. Il quale muove dai personaggi di Étienne in Zola e di Ntoni in Verga, osservando che i due autori li screditano come fanno Manzoni e Flaubert rispettivamente con Renzo e Frédéric. Ma, a differenza di quanto accade in Manzoni e in Flaubert, l'autorità di Verga e Zola nei confronti dei loro personaggi vacilla. Essi rappresentano come immaturi i loro eroi perché devono esorcizzare l'efficacia possibile delle loro parole. Secondo Giglioli, la differenza rispetto a Flaubert e Manzoni è che Verga e Zola devono fare i conti con un mondo emergente che incalza, li minaccia e che non è più possibile ignorare né esorcizzare. In loro parla l'angoscia di essere spossessati e sop-

piantati, e cercano un compromesso che li rende più fragili rispetto ai loro predecessori. I loro eroi, insomma, mi pare, esprimono la stessa pericolosità sociale di un Rosso Malpelo o dei rivoltosi di *Libertà*; e come Rosso cercano uno spazio “altro” rispetto a quello del popolo rassegnato o dei potenti sopraffattori.

L'assenza di mediazioni ideologiche precostituite e l'assunzione rigorosa ed estrema di un metodo di scrittura (il “verismo”) consentono a Verga un atteggiamento radicale che lo induce a una libertà rappresentativa che sfugge ai parametri comuni della sua epoca, della Destra o della Sinistra di quegli anni, dei liberali o dei democratici o, tanto meno, del nascente socialismo. Nella sua opera Verga mostra l'arcaico e il primitivo, ne subisce, e ce ne suggerisce, il fascino e l'orrore (si pensi alla lettura di *Libertà* proposta da Rappazzo), ma ci mostra anche il moderno che incalza, il suo mito incantatore, le sue vittime e il suo rovescio disumano e alienante. I suoi vinti sono sempre dei marginali, esuli dalla propria classe sociale: Rosso Malpelo è un “diverso” perché ha i capelli rossi, 'Ntoni perché tradisce le leggi della famiglia e del paese senza riuscire a radicarsi in nessun altro contesto geografico o sociale, Gesualdo perché non è né «mastro» né «don» e risulta un estraneo sia al mondo dei piccoli artigiani e contadini da cui proviene, sia alla borghesia in ascesa, sia alla nobiltà di cui cerca invano col matrimonio di entrare a far parte; e ancora: la duchessa di Leyra non sarà mai accettata pienamente dai nobili a causa della sua origine, l'onorevole Scipioni doveva essere, anche lui, un figlio illegittimo, e infine l'«uomo di lusso», l'artista, sarebbe stato la figura estrema della diversità e della esclusione sociale. Tutti questi personaggi si muovono, o avrebbero dovuto muoversi, in uno spazio diverso rispetto a quello consueto sancito dall'appartenenza a una classe o a un gruppo sociale, e al linguaggio e alla ideologia che li caratterizza. Sono degli sradicati in cerca di realizzazione, sanno parlare varie lingue ('Ntoni quella patriarcale ma anche quella del farmacista e del giornale, Gesualdo conosce il codice contadino, quello borghese e quello nobiliare). Vivono sulla frontiera fra mondi diversi senza appartenere a nessuno di essi. Non conoscono miti identitari se non, talora, per prendere atto di esserne necessariamente esclusi (è il caso di 'Ntoni ma non, per esempio, di Malpelo). Le loro partenze, ci ricorda Manganaro, sono senza ritorno. Ambirebbero a un destino diverso. Sono, o diventa-

no, dei reietti. Per questo sono pericolosi. E per questo, di fronte a loro, vacilla, secondo Giglioli, la stessa autorità dello scrittore borghese. Ci parlano di tutti gli esclusi e gli esuli che dalle periferie del mondo giungono nel nostro o che dal nostro si spingono altrove (e sono già, quest'ultimi, nostri figli). Alludono a una nuova cultura da costruire e a un rapporto sociale da reinventare a partire dall'azzeramento di ogni valore e dalle macerie della moderna civiltà occidentale e di quella arcaico-rurale del mondo contadino e patriarcale. A partire, dunque, dalla condizione di vinti. Fra l'ottica dei colonizzatori e dominatori e quella dei colonizzati e dominati rivendicano l'urgenza di un "terzo spazio", direbbe Homi Bhabha (non per nulla indiano di Bombay, addottorato in Inghilterra e vissuto negli Stati Uniti). Uno spazio in cui gli eredi di «mastro-don» Gesualdo Motta e quelli del «povero pescatore» Ntoni Malavoglia, gli esuli e i marginali dell'Occidente e quelli dell'Est e del Sud del mondo, possano incontrarsi e dialogare, senza identità precostituite da difendere, e incrociare linguaggi, costruire nuove comunità su nuovi valori. Un'utopia, si dirà. Ma forse qui sta l'attualità più vera, e nascosta, di Verga: nel prendere atto duramente di una distruzione (è il suo radicale pessimismo) e nel far intuire la possibilità di un nuovo fragile spazio fra le macerie in cui vinti ed esclusi possano trovare una voce ed esprimere i loro orizzonti di senso. I grandi maestri del sospetto e del pensiero critico-negativo, a partire da Machiavelli e da Marx (ma anche dal Leopardi della *Ginestra*), ci hanno insegnato lo stretto legame fra pessimismo dell'analisi e prospettiva utopica. Non c'è sventura, sosteneva Benjamin, che non abbia implicita una *chance*.

PARTENZE SENZA RITORNO. GLI EROI DI VERGA E NOI

Muovendo da un'espressione fiabesca dei *Malavoglia*, con il suo sogno di miglioramento, e la consapevolezza dell'irreversibilità del distacco, il saggio indaga il confronto dilemmatico sul restare/partire, sul "più" e il "meglio", provando a proiettarlo dal mondo dell'opera al nostro presente e alle nostre domande di senso. Gli eroi di Verga, con modalità diverse, appaiono figura di una nostra condizione storica, che loro scorgevano nella fase iniziale, e noi vediamo ormai compiuta.

Using as a starting point a fairytale phrase from Malavoglia, with its dream of improvement and awareness of the irreversibility of separation, this essay investigates the persistent human dilemma on «staying» or «leaving», on the “more” and the “better”, trying to project it from the world of Malavoglia to our present time and to our questions of sense. Verga's heroes, in different ways, appear a figure of our historical condition, that they perceived in the initial phase, and we see now accomplished.

All'inizio dell'XI capitolo de *I Malavoglia* è rappresentata una situazione di veglia narrativa. Lavorando, la sera, alla salatura delle acciughe, donne e fanciulli ingannano il tempo *contando* «storie e indovinelli». E in questo contesto la cugina Anna racconta una fiaba in cui il cambiamento di status dell'eroina, una fanciulla povera scelta come sposa da un principe, è connesso a una precisa condizione: il miglioramento sociale, il paradiso in terra ottenuto, è posto in relazione con l'irreversibilità della partenza dal luogo di origine. Il principe porta con sé la fanciulla «lontano lontano, nel suo paese di là del mare; d'onde non si torna più»¹. Sulla partenza senza ritorno a cui nella fiaba è correlato il mutamento, si accende immediatamente tra i *Malavoglia* un confronto conflittuale.

¹ G. VERGA, *I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n.s. I, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2014, p. 218, r. 71.

Apparentemente disomogenea con l'assunto verista, la fiaba narrata dalla cugina Anna è tutt'altro che una digressione casuale. Come attestano alcuni dati filologici, è strettamente connessa, dalla stessa volontà dell'autore, alla conclusione del romanzo. Costituisce un elemento non semplicemente «tematico», ma «formale», essenziale per la «forma del contenuto»². Entra essa stessa a costituire il mondo dell'opera: con l'argomento che introduce, con il dibattito "ideologico" che provoca, con la sua funzionalità allo sviluppo dell'intreccio³. La fiaba ascoltata ha infatti un effetto dirompente tra i Malavoglia, innescando immediatamente divergenze di prospettive su questioni di grande rilevanza: sul prezzo da pagare, in termini di relazioni umane, per il miglioramento della propria condizione economica; sulla separazione dalla comunità d'origine; in breve, sulla modernizzazione e il progresso, nei termini in cui potevano essere avvertiti nell'arcaica comunità di pescatori.

E il conflitto delle interpretazioni è tanto più appassionato in quanto la fiaba assume come protagonisti personaggi e luoghi del romanzo: la fanciulla portata via dal principe non è infatti un'eroina di fantasia, ma la figlia della narratrice, Mara, che ascolta lì davanti, intenta a salare le acciughe dopo le fatiche di una giornata al lavatoio; trovata dal principe, nella fiaba, grazie a un incantesimo delle fate, proprio lì, a Trezza, al lavatoio, e da lì portata via, su un cavallo bianco, nel paese «d'onde non si torna più». Né la fiaba è collocata in un indeterminato passato, ma è proiettata in una dimensione ottativa (il principe «si innamorerà [...] sposerà *Mara* e se la porterà nel suo regno») (cors. mio). Scardinata nella sua struttura, la fiaba entra senza mediazioni nella vita della piccola comunità. Quando è rappresentata all'interno di un mondo ordinato a prosa, la fiaba diviene l'unico modo in cui formulare il desiderio di una vita diversa. Nella «quasi-

² Cfr. P. SZONDI, *Teoria del dramma moderno: 1880-1950*, intr. di C. Cases, Torino, Einaudi 1976, in particolare pp. 55, 65; C. SEGRE, *Tema/ motivo*, in *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi 1985, pp. 331-359, a p. 337; S. ZATTI, *Sulla critica tematica: appunti, riflessioni, esempi*, in «Allegoria» (2006), nn. 52-53, pp. 5-22, alle pp. 6-7.

³ Cfr. R. LUPERINI, *Capitolo XI. Guida alla lettura*, in G. VERGA, *I Malavoglia*, a cura di R. L., Milano, A. Mondadori 1988, pp. 226-228.

fiaba»⁴ della cugina Anna, come prima nella novella *Il vaso d'oro* di Hoffmann, anch'essa «una fiaba dei tempi nuovi», il «regno favoloso» appare vicino, non separato dalla «cosiddetta vita quotidiana» e sono palesemente dichiarati e riconoscibili i lineamenti del mondo reale e delle persone «che ti si aggirano intorno»⁵. Se la realtà è la miseria dell'esistente, allora la fiaba costituisce il suo rovesciamento, rivelando la problematicità del presente.

A motivare la narrazione della fiaba e l'intenso confronto, prima nella dimensione collettiva della veglia, e poi in una serie di colloqui, è una provocazione lanciata dal giovane 'Ntoni. Tornato dal suo bighellonare per il paese, si inserisce nella conversazione serale riportando la novità di cui è stato testimone: l'arrivo a Trezza di due marinai che, venuti da lontano dove erano andati a cercare fortuna, «spendevano e spandevano» denari⁶, ammalian-dolo con miraggi di successo. 'Ntoni contesta i principi stessi della tradizione popolare del «contare» in prossimità del lavoro, tipico dei racconti di veglia⁷. Alle «storie più belle» della cultura popolare, alle leggende e fiabe lodate dal nonno, contrappone la «storia buona» a cui ha assistito, non appartenente alla tradizione, ma all'«oggi»⁸. L'esperienza riferita da 'Ntoni e la fiaba narrata da Anna diventano elementi rivelatori delle diverse visioni del mondo presenti nello stesso nucleo familiare che per la critica idealistica (e non solo) appariva integralmente depositario di un'intatta autenticità. La fantasia di Anna non fa evadere dalla realtà: fa vedere il presente nella sua miseria, prospettando altri mondi possibili, almeno nella sfera del desiderio. 'Ntoni, con realistica cattiveria, riconduce dal desiderio alla «verità effettuale»: «il re non

⁴ A.M. CIRESE, *Qualcosa è fiaba: ma cosa? – Spezzoni di un discorso*, in *Tutto è fiaba*, Atti del Convegno Internazionale di studi sulla fiaba, Milano, Emme Edizioni 1980, pp. V-XIX, alle pp. XVII-XVIII.

⁵ E.T.A. HOFFMANN, *Il vaso d'oro*, in *Romanzi e racconti*, a cura di C. Pinelli, pref. di G. Magris, Torino, Einaudi 1969, 3 voll., I (*Gli elisir del diavolo*), pp. 168-237, alle pp. 168, 184-185.

⁶ VERGA, *I Malavoglia*, cit., p. 215, r. 4.

⁷ Cfr. C. MUSCETTA, *Rosso Malpelo* [1972-73], in ID., *Il giudizio di valore. Pagine critiche di storicismo integrale*, Roma, Bonacci 1992, pp. 68-75, alle pp. 73-74; R. LUPERINI, *Giovanni Verga*, Roma-Bari, Laterza 1981, p. 18.

⁸ VERGA, *I Malavoglia*, cit., p. 216, r. 17.

verrà a sposare vostra figlia», dice ad Anna, perché Mara «non ha un soldo di dote»⁹. Muovono da diversi punti di vista, Anna e 'Ntoni: dal balzo verso il futuro che il giovane vorrebbe compiere; dalla proiezione fiabesca del desiderio di cambiare stato, nel caso della donna. Entrambi, però, convergono su un punto, sulla rassegnazione di fronte a una realtà imm modificabile: «che si cambiano le cose? Quando uno non ha niente, il meglio è di andarsene come fece comparsa Alfio Mosca»¹⁰. Nelle divergenze che i presenti esprimono sulla questione restare/partire è avvertibile il destino di ognuno dei personaggi (Alessi, Nunziata, Lia, Mena)¹¹.

Pur schierandosi da una parte o dall'altra (restare o partire), tutti concordano però nel riconoscere che il miglioramento economico è ineluttabilmente connesso alla necessità della partenza, al non restare nella terra natale. Il non partire è simmetrico all'accettazione supina della miseria dell'esistente, confortata soltanto dal tenace attaccamento alle relazioni familiari, alla «voglia di comunità»¹². Il desiderio di progredire implica invece il ripudio della cultura arcaico-rurale, omologa alla natura, e quindi in particolare della sua staticità, della temporalità ciclica. E comporta pertanto anche la consapevolezza del non ritorno. Per coloro in cui si sono insinuate le seduzioni della modernità, partire equivale alla ricerca del «più», ritenendo che a esso corrisponda il «meglio». La cultura arcaica rifiuta invece il partire, per una simmetria inversa: il «meglio» non consiste nel «più», ma nel ciclico ritorno, nel ripetersi dell'avvenuto. Per l'immaginario contadino (e la Trezza dei Malavoglia funziona come una comunità rurale)¹³, «partire» equivale alla separazione definitiva dalla comunità, e quindi alla morte. La Longa, avvertendo i pensieri nuovi del figlio, lo guarda «col cuore stretto», silenziosa, «perché ogni volta che si parlava di

⁹ Ivi, p. 218, r. 74.

¹⁰ Ivi, p. 218, rr. 87-88.

¹¹ Cfr. N. BORSELLINO, *Il capitolo undicesimo*, in *«I Malavoglia» di Giovanni Verga. Letture critiche*, a cura di C. Musumarra, Palermo, Palumbo 1982, pp. 171-186; LUPE- RINI, *Capitolo XI. Guida alla lettura*, cit.; A. MANGANARO, *Partenze senza ritorno. Interpretare Verga*, Catania, Edizioni del Prisma 2014 («Dimensioni», 16), pp. 19-38.

¹² Cfr. Z. BAUMAN, *Voglia di comunità*, Roma-Bari, Laterza 2001.

¹³ G. GIARRIZZO, *La Storia*, in *«I Malavoglia» letti da G. Giarrizzo e F. Lo Piparo*, Palermo, Edikronos 1981, pp. v-XIX, in particolare a p. XII.

partire le venivano davanti agli occhi quelli che non erano tornati più»¹⁴, ancorché «partiti per ritornare»¹⁵. Il mare, nel mondo dei Malavoglia, non rappresenta la connessione, ma l'allontanamento, la distanza, lo «spatriare dal proprio paese»¹⁶. È la «porta inferi» del «non ritorno», dell'emigrare, della perdita definitiva¹⁷.

Nell'XI capitolo il desiderio di miglioramento per 'Ntoni è però ancora conciliabile con l'illusione di un distacco non definitivo dalla comunità. Questo desiderio non comporta, come nella nostra compiuta modernità, l'individualistica «secessione» dalle responsabilità e dai vincoli comunitari¹⁸. C'è ancora spazio per il sogno del ritorno nel luogo natale e del risarcimento solidale: «Voglio cambiar stato, io e tutti voi», dichiara 'Ntoni nel colloquio col nonno, accomunando la sorte individuale a quella della totalità familiare («Voglio che siamo ricchi, la mamma, voi, Mena, Alessi e tutti»)»¹⁹. Non sarà più così nella conclusione del romanzo (e non sarà più così, dopo, per gli eroi della roba): l'ultima partenza di 'Ntoni coinciderà con il tragico, consapevole riconoscimento di non appartenenza a una comunità. E proprio sul piano delle relazioni sintagmatiche risulta una precisa corrispondenza antifrastica tra la plurivocità conflittuale che si manifesta attorno alla fiaba della cugina Anna e la rievocazione idilliaca, da parte di 'Ntoni, nell'ultima pagina del romanzo, delle «belle chiacchierate che si facevano la sera, mentre si salavano le acciughe»²⁰, con l'addio definitivo a un mondo ormai irrecuperabile, «bello» nella memoria, ma ormai, come lui, senza possibilità alcuna di ritorno²¹.

Le contraddizioni tra quei due mondi, quello della modernità

¹⁴ VERGA, *I Malavoglia*, cit., p. 217, rr. 44-46.

¹⁵ Ivi, p. 162, r. 401.

¹⁶ Ivi, p. 219, r. 90.

¹⁷ G. GIARRIZZO, *Il capitolo nono*, in «*I Malavoglia*» di Giovanni Verga. *Letture critiche*, cit., pp. 139-148, a p. 144.

¹⁸ Cfr. BAUMAN, *Voglia di comunità*, cit., pp. 49-51.

¹⁹ VERGA, *I Malavoglia*, cit., p. 220, rr. 138-139.

²⁰ Ivi, p. 339, r. 569.

²¹ Cfr. R. LUPERINI, *La pagina finale dei «Malavoglia»*, in ID., *L'autocoscienza del moderno*, Napoli, Liguori 2006, pp. 117-135; ID., *Verga moderno*, Roma-Bari, Laterza 2005, pp. 35-57.

incipiente e quello della tradizione, sono inconciliabili, insanabile il conflitto generazionale. Pur ideologicamente convinto che al progresso fossero imputabili i mali dell'isola, Verga rappresenta la modernizzazione come inevitabile e inarrestabile²². La partenza senza ritorno dal vecchio mondo era ormai ineluttabile tanto per l'autore, come pure per 'Ntoni, l'eroe che Verga, conquistata la bachtiniana extralocalità²³, proietta lontano da sé, in una condizione di assoluta diversità sociale, rendendo insospettabile, con l'impersonalità narrativa, ogni identificazione autobiografica²⁴. Verga non contempla regressivamente o liricamente un mondo originario e intatto, ma «lo colloca dentro la storia», cogliendolo drammaticamente «nel punto in cui la temporalità si sta manifestando in esso»²⁵, cioè proprio quando «tutto ciò che è solido comincia a dissolversi nell'aria»²⁶. Le contraddizioni, tra il progresso che non si poteva arrestare, e il vecchio mondo, creavano nella realtà lacerazioni insanabili, irriducibili, che l'autore fa ricomporre a 'Ntoni, nella pagina finale²⁷. Nella dimensione memoriale i conflitti sono annullati, lo spazio della famiglia dilatato sino a comprendere tutto il paese, rievocato in una dimensione idillica, irrimediabilmente confinata in un passato mitico:

Ti rammenti le belle chiacchierate che si facevano la sera, mentre si salavano le acciughe? e la mamma, e la Lia, tutti lì, al chiaro di luna, che si sentiva chiacchierare per tutto il paese, come fossimo tutti una famiglia? Anch'io allora non sapevo nulla, e qui non volevo starci, ma ora che so ogni cosa devo andarmene²⁸.

²² Cfr. GIARRIZZO, *La Storia*, cit., pp. VII-VIII; ID., *Il capitolo nono*, cit., pp. 145-146; LUPERINI, *Verga moderno*, cit., pp. 114-115.

²³ Cfr. M. BACHTIN, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, a cura di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi 1989; G. DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti 1993, pp. 415-419.

²⁴ LUPERINI, *Verga moderno*, cit., p. 5.

²⁵ G. GUGLIELMI, *Ironia e negazione*, Torino, Einaudi 1974, p. 79.

²⁶ Cfr. M. BERMAN, *L'esperienza della modernità*, Bologna, il Mulino 1985, pp. 25-34 e 119-63. Il titolo originale del saggio (*All that is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*) faceva propria, tradotta in inglese, un'efficacissima frase di Karl Marx («tutto ciò che è solido si dissolve nell'aria»).

²⁷ Cfr. LUPERINI, *Capitolo XI. Guida alla lettura*, cit., p. 226.

²⁸ VERGA, *I Malavoglia*, cit., p. 339, rr. 568-573.

Il giovane 'Ntoni, alla fine del romanzo, “sa” molto di più di quanto sapesse all’inizio, e di quanto sapeva ascoltando la fiaba della cugina Anna. 'Ntoni è più vecchio, non anagraficamente, ma storicamente, del pressoché coevo carbonaio di Bronte che aveva gridato «Viva la libertà», sorpreso che, dopo l’impresa dei Mille, non gli fosse «toccato neppure un palmo di terra»²⁹. Si è lasciato alle spalle ogni ingenuità, 'Ntoni. Ed è per lui tramontata definitivamente l’illusione di evitare la secessione dalla comunità e l’irreversibilità del distacco.

Il *leitmotiv* delle partenze senza ritorno intonato dalla fiaba della cugina Anna non appartiene però solo al mondo dell’opera. Non riguarda solo gli eroi di Verga, né solo l’autore, lacerato tra il desiderio di ritorno nella terra natale e l’impulso a partire. Quel tema investe anche l’immaginario di noi lettori d’oggi e attiene alle nostre domande di senso. Oggi, più di prima, a volerli interrogare alla luce delle urgenze del nostro presente, Verga e i suoi eroi sembrano infatti allungare la loro ombra su di noi, “parlano” al nostro presente. Con il suo demistificante realismo, con la pietà immanente alla sua opera, e mai gridata, Verga può entrare nello spazio della «nostra vita»³⁰. Condividiamo infatti, noi, uomini del terzo millennio, e loro, gli eroi di Verga, un’esperienza simile. Non solo quella genericamente umana, né solo quella propria «della modernità», l’appartenenza cioè a un mondo in cui si dissolvono a ritmo crescente tutte le stabili condizioni di vita, e con esse, tutto «il loro seguito di opinioni e credenze»³¹. Gli eroi di Verga, con i divergenti punti di vista sul progresso, si collocano nella fase iniziale, quella delle «prime irrequietudini pel benessere», di un processo in cui noi occupiamo il polo opposto, quello del compimento, e della verifica. Essi scorgevano la modernità nella sua fase iniziale, drammaticamente incombente su un mondo sino ad allora immutabile, ma in cui ormai il “vec-

²⁹ Cfr. GIARRIZZO, *La Storia*, cit., p. IX; G. VERGA, *Libertà*, in *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori 1979, pp. 338-345.

³⁰ Cfr. W. BENJAMIN, *I «passages» di Parigi*, a cura di R. Tiedemann, edizione italiana a cura di E. Ganni (*Opere complete*, IX), Torino, Einaudi 2000, p. 923 (*Primi appunti. Passages di Parigi*. I).

³¹ BERMAN, *L’esperienza della modernità*, cit., pp. 25-34.

chio” stava morendo. Noi ci poniamo all’altra estremità, e vediamo compiuto ciò che loro iniziavano a scorgere, a desiderare o a temere.

Ma per noi che «ci troviamo all’altra estremità dell’immenso cimitero di speranze deluse»³², per noi che possiamo guardare indietro a quell’«infinito campo di rovine» della storia, «che è stato il presupposto necessario del risultato finale»³³ tutt’altro che magnifico, l’umana aspirazione al meglio sembra ormai essersi ridotta a un vuoto, geometrico andare avanti, a un procedere senza senso, senza speranza, senza meta. L’aumento dei consumi di beni superflui, imposto dal circolo di bisogni artificiali, coincide sempre di più con la perdita di relazioni umane fondamentali, con il frantumarsi dei vincoli di comunità. Il progresso sembra essersi ridotto ad una «vacua teleologia dell’oltranza», che non ha affatto migliorato la condizione di masse sterminate di esseri umani. E lo stesso Occidente assiste sempre più ormai allo sfaldarsi dell’antico nesso tra “più” e “meglio”, tra crescita di beni materiali e miglioramento della condizione umana³⁴. Il sogno del miglioramento, che per buona parte dell’umanità equivale al livello minimo di sopravvivenza, condanna i poveri del mondo a epocali migrazioni di massa verso i paesi ricchi, a un colossale sradicamento dalle comunità di provenienza, a partenze senza possibilità alcuna di ritorno. E il distacco dalla comunità d’origine riguarda anche le scelte prossime dei nostri giovani, che in modo inarrestabile lasciano la terra natale, non per scelta, ma per necessità. E il processo appare sempre più irreversibile.

Gli eroi dei *Malavoglia* non rappresentano un semplice documento della nostra memoria collettiva. E non incarnano solo l’autocoscienza della condizione umana in un momento della nostra storia. A volerli ancora interpretare, i capolavori verghia-

³² Cfr. Z. BAUMAN, *Paura liquida*, Roma-Bari, Laterza 2006, p. 5.

³³ Cfr. G. LUKÁCS, *Il romanzo storico*, introd. di C. Cases, trad. di E. Arnaud, Torino, Einaudi 1965, pp. 59-60: cita il lapidario verso anti giustizianista di Lucano («Victrix causa diis placuit, sed victa Catoni») evocato a proposito di Walter Scott e della capacità degli scrittori sinceramente realisti di rappresentare non solo la sorte dei vincitori.

³⁴ Cfr. P. BEVILACQUA, *Miseria dello sviluppo*, Roma-Bari, Laterza 2009, pp. 3-4 e 8.

ni, manifestano tutta la loro «vitalità»³⁵ e la loro «sconsolata»³⁶ forza conoscitiva non tanto per la rappresentazione di una realtà sociale, storicamente e geograficamente delimitata, confinata al momento della loro genesi. Gli eroi di Verga sono figura, anticipazione di una condizione che ci appartiene. Sono l'ombra sul nostro presente. Ora che si sa, si deve andare, nella consapevolezza che non c'è più meta avanti, e che il "bello" ci appare solo nel passato, e tale però solo nella memoria. È la condizione prefigurata da 'Ntoni, sulla soglia della casa del nespolo, sulla soglia stessa della modernità³⁷.

Ma le "partenze senza ritorno", simbolicamente evocate dalla frase fiabesca della cugina Anna, non riguardano solo il "noi"³⁸, il destino delle generazioni³⁹, ma anche, come si è visto, quello individuale, il senso della vita, e quindi, inevitabilmente, il «distacco»⁴⁰ definitivo da essa, la partenza che non conosce ritorno⁴¹. Padron 'Ntoni non ritorna nella «casa del nespolo», perché fa «quel viaggio lontano, più lontano di Trieste e d'Alessandria d'Egitto, dal quale non si ritorna più»⁴². Prima del narratore popolare, l'imma-

³⁵ Cfr. F. FORTINI, *A proposito delle «Rime» di Dante*, in ID., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini e con uno scritto di R. Rossanda, Milano, Mondadori 2003, pp. 1247-1259, alle pp. 1246 e 1250-1251.

³⁶ Cfr. G. BUFALINO, *La nostra coscienza civile [In ricordo di Verga a settant'anni dalla morte]*, in «La Sicilia» (26 gennaio 1992), ora in M. PAINO, *Dicerie dell'autore. Temi e forme della scrittura di Bufalino*, Firenze, Olschki 2006, pp. 197-199.

³⁷ LUPERINI, *Verga moderno*, cit., pp. 56-57.

³⁸ Cfr. F. TOZZI, *Giovanni Verga e noi*, in «Il Messaggero della Domenica» (17 novembre 1918), p. 3, poi in ID., *Realtà di ieri e di oggi*, prefazione di G. Fanciulli, Milano, Alpes 1928, pp. 225-235; ora in *Verga e gli scrittori. Da Capuana a Bufalino*, a cura di G. Tellini, Firenze, Società Editrice Fiorentina 2016, pp. 63-67. E cfr. G. SAVOCA, *Giovanni Verga [inedito] e noi*, in *Prospettive sui «Malavoglia»*, a cura di G. Savoca - A. Di Silvestro, Firenze, Olschki 2007, pp. 1-15.

³⁹ Ma cfr. R. LUPERINI, *Il "noi" di De Sanctis; e il nostro*, in ID., *Tramonto e resistenza della critica*, Macerata, Quodlibet 2013, pp. 69-75, a p. 69 («Per quale noi cerchiamo il significato delle opere?»).

⁴⁰ Cfr. BORSELLINO, *Il capitolo undicesimo*, cit.

⁴¹ Cfr. I. CALVINO, *Le città invisibili*, Milano, A. Mondadori 1993, p. 55: «Perdonami, signore: non c'è dubbio che presto o tardi m'imbarcherò a quel molo, dice Marco, - ma non tornerò a riferirtelo. La città esiste e ha un semplice segreto: conosce solo partenze e non ritorni».

⁴² VERGA, *I Malavoglia*, cit., p. 336, rr. 483-484.

gine della morte come «terra inesplorata dai cui confini non torna il viaggiatore» ci era stata affidata da Shakespeare⁴³. E proprio a una rappresentazione, a teatro, dell'*Amleto*, assisteva il direttore dei lavori della cava di Rosso Malpelo, prima di essere distolto dalle «femminucce» strillanti con la notizia della «gran disgrazia» di mastro Misciu Bestia⁴⁴. E nella stessa novella, il primo dei grandi eroi verghiani, Rosso Malpelo, non faceva più ritorno dall'«esplorazione» nella cava per la quale era partito («se ne andò; né più si seppe nulla di lui»), divenendo, lui stesso, personaggio da favola o leggenda («Così si persero persin le ossa di Malpelo, e i ragazzi della cava abbassano la voce quando parlano di lui») ⁴⁵.

Alla partenza dell'escluso nella conclusione de *I Malavoglia*, si contrappone emblematicamente la morte del protagonista nel *Mastro-don Gesualdo*. Una delle pagine più belle e sconsolate della letteratura italiana, l'ultima del *Mastro*: Gesualdo e il suo corpo visti dall'«esterno», con straniante crudeltà, «dal punto di vista cinico e annoiato» dei servitori⁴⁶. La morte diviene pertanto «un freddo evento di routine», nient'altro che «un noioso incidente»⁴⁷. E proprio la rappresentazione della conclusione di quell'esistenza (senza speranza, senza eredità di affetti e di memoria) non può non porre al lettore domande di senso. È il «significato della vita» - è stato detto - il centro intorno a cui ruota ogni grande romanzo. In esso il lettore cerca fundamentalmente altri «uomini in cui leggere il “senso della vita”». Con l'ultima frase, con l'ultima parola, con il limite definitivo e invalicabile segnato dal «Finis sotto la pagina», è infatti il significato della vita che il lettore è chiamato a «rappresentarsi intuitivamente»⁴⁸. Con la conclusione

⁴³ Cfr. W. SHAKESPEARE, *Amleto*, a cura di A. Lombardo, testo originale a fronte, Milano, Feltrinelli 2016, pp. 126-127 (III, 1, 78-80: «The undiscovered country, from whose bourn / No traveller returns»).

⁴⁴ VERGA, *Rosso Malpelo*, in *Tutte le novelle*, cit., pp. 173-189, a p. 175.

⁴⁵ Ivi, p. 189.

⁴⁶ P. PELLINI, *Verga*, Bologna, il Mulino 2012, p. 146.

⁴⁷ G. MAZZACURATI, Nota a G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo 1889. In appendice l'edizione 1888*, a cura di G.M., Torino, Einaudi 1993, p. 471.

⁴⁸ Cfr. W. BENJAMIN, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in ID., *Angelus novus*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi 1962, pp. 247-274, alle pp. 258-260 e 263-266.

del romanzo il lettore può intuire la vita di Gesualdo in tutta la sua unità. Può cioè avere una «visione complessiva», e sinottica, di tutta l'esistenza del personaggio: sia *ante rem*, guardando ai fatti della sua vita (alle sue scelte, alle sue rinunce) come presupposto di quella fine; sia guardando a esse *post rem*, dopo la fine⁴⁹. A nessun lettore, per la condizione umana, è dato avere una tale percezione unitaria della propria esistenza, ma può farlo chi legge la vita di un personaggio. Anche per tale motivo il «destino altrui» rappresentato nel romanzo di Gesualdo non può apparirci un «destino estraneo», ma ci riguarda da vicino⁵⁰. E non solo perché la coazione all'accumulazione della roba è quella su cui si fonda oggettivamente anche il nostro mondo o perché il destino di Gesualdo è quello stesso dell'uomo moderno, *espatriato* da se stesso, espropriato dalla logica economica⁵¹. Non solo per questo, ma anche per altro. Proprio nella rappresentazione di quel destino, dentro il romanzo, il lettore può trovare infatti quella piena «totalità di vita» a cui ognuno di noi «anela», ma che a nessuno è dato avere nella propria esistenza⁵². E il destino tragico di Gesualdo, con il «crucchio perpetuo» della sua vita⁵³, «grazie alla fiamma da cui è consumato», può «generare in noi il calore che non possiamo mai ricavare dal nostro»⁵⁴.

È propria di ogni discorso letterario, «sempre aperto, in fieri», l'immanente e inesauribile richiesta della collaborazione del lettore⁵⁵. E i capolavori di Verga, oggi, più ancora di altre fasi storiche, anche per la fine di ogni teleologia, si rivelano ancor di più come opere da completare nel senso, per noi. A esigere il ruolo attivo dello stesso lettore coevo era stato d'altra parte proprio Verga. Lo aveva dichiarato esplicitamente nella lettera a Filippo Filippi a proposito di Rosso Malpelo: «Io non giudico, non m'ap-

⁴⁹ Cfr. G. LUKÁCS, *Teoria del romanzo*, intr. di A. Asor Rosa, Roma, Newton Compton 1975, pp. 150-157, a p. 151.

⁵⁰ Cfr. BENJAMIN, *Il narratore*, cit., pp. 265-266.

⁵¹ Cfr. M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi 1979, p. 381

⁵² Cfr. LUKÁCS, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 154 e 68.

⁵³ Cfr. L. RUSSO, *Giovanni Verga*, Roma-Bari, Laterza 1986, p. 245.

⁵⁴ Cfr. BENJAMIN, *Il narratore*, cit., pp. 265-266.

⁵⁵ LUPERINI, *Tramonto e resistenza della critica*, cit., p. 55.

passione, non m'interesse, o piuttosto non devo mostrare nulla di tutto questo». La «non compartecipazione» dell'autore, tutt'altro che neutrale elusione di responsabilità, era l'elemento determinante di un'accorta, lungimirante strategia nei confronti del lettore⁵⁶. Verga esige il coinvolgimento emotivo (la «simpatia»), e la suscita con la propria voluta “non compartecipazione”, cercando «l'effetto nel lettore, dissimulando l'interesse che io che racconto avrei potuto mostrare pel mio protagonista». Non esibisce alcun patetismo, Verga, non lo svela, anzi lo nasconde accortamente, lo rovescia nel contrario, ma lo richiede al lettore. Il suo giudizio si incarna nella scelta «dei tipi» e «dell'azione», in cui si manifesta la sua ubiqua partecipazione, occultata nella parola delegata. «Giudico, m'appassiono, m'interesse soltanto colla scelta dei tipi che presento, e dell'azione necessaria in cui li costringo ad agire», aveva scritto. Come ciò fosse importante lo dimostra il caso esemplare del *Mastro-don Gesualdo*, con la tormentata individuazione dell'«azione», del principio dinamico ordinatore dei fatti dell'intreccio, non tanto nell'«avidità di ricchezza», ma ben diversamente, nel «sacrificare ogni cosa», ogni aspetto della vita, all'«avidità di ricchezza»⁵⁷.

Tra la narrazione condotta dal punto di vista della comunità di cui fanno parte i personaggi, il “montaggio” dell'intreccio da parte dell'autore, il silenzio del suo giudizio, si apre nei capolavori verghiani uno scarto, si determinano interstizi ermeneutici per una possibile diversa lettura dei fatti, per un giudizio diverso del lettore, garantito sapientemente dalla regia autoriale. Verga, con il suo silenzio, chiama il lettore a svolgere un ruolo attivo, etico⁵⁸. Lo obbliga a interpretare senza supina accondiscendenza i fatti narrati dalle molteplici voci, a collaborare alle domande di senso.

⁵⁶ Lettera di Giovanni Verga a Filippo Filippi da Cadenabbia (Como), 11 ottobre 1880, in P. TRIFONE, *La coscienza linguistica del Verga. Con due lettere inedite su «Rosso Malpelo» e «Cavalleria rusticana»*, in «Quaderni di filologia e letteratura siciliana», IV (1977), pp. 5-29, alle pp. 7-9; e cfr. anche G. VERGA, *Opere*, a cura di G. Tellini, Milano, Mursia 1988, pp. 1478-1479.

⁵⁷ G. VERGA, *Schema pel Mastro-don Gesualdo*, in ID., *Mastro-don Gesualdo 1888*, a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, X, Firenze, Banco di Sicilia-Le Monnier 1993, pp. 250-251.

⁵⁸ Cfr. E. RAIMONDI, *Un'etica del lettore*, Bologna, il Mulino 2007.

E la cooperazione del lettore è richiesta soprattutto nel *Mastrodon Gesualdo*, dal suo «tessuto allegorico»⁵⁹, dalla produzione di senso riguardante il livello esistenziale e conferita da elementi non funzionali all'intreccio, che attengono alla descrizione più che alla narrazione⁶⁰.

La significatività ancora inesausta delle opere verghiane è resa possibile dalla figuralità dei suoi eroi, dallo spazio ermeneutico che si apre tra le prospettive multiple nella dialettica autore-narratore-narrato e sui grandi dilemmi e conflitti, generazionali e individuali, che si proiettano sul nostro presente: tra “più” e “meglio”, tra restare e partire; tra i valori del mondo così com'è e la percezione dolorosa che così solo non può essere, come avveniva, giorno per giorno, senza potersi sottrarre alla sua condanna, a Gesualdo Motta.

⁵⁹ Cfr. BENJAMIN, *I «passages» di Parigi*, cit., p. 288.

⁶⁰ R. LUPERINI, *Gli incontri di Gesualdo*, in ID., *Verga moderno*, cit., pp. 58-68.

GIUSEPPE LO CASTRO

GLI INCUBI DEL NARRATORE.

QUELLI DEL COLÈRA E LA LOGICA DELLA FOLLA

L'articolo propone una lettura della novella verghiana *Quelli del colera*. Partendo da un avatesto concepito per le vittime del colera, Verga racconta piuttosto episodi di violenza contro i presunti untori. L'articolo mette in luce la coscienza scissa della comunità: il narratore si identifica con i colpevoli di pestaggi e omicidi; eppure a cinquant'anni di distanza, nella "chiave della memoria" cova ancora un senso di colpa irrisolto e riaffiora l'incubo di aver commesso un eccidio efferato di vittime innocenti.

*The article proposes an interpretation of Verga's *Quelli del colera*. Starting from a reworking of the original structure of this novella, the writer recounts episodes of violence against suspected plague-spreaders. The analysis suggests a key to the perception of the collective memory: in fact, the article sheds light on the conscience of the community and it shows how the narrator identifies himself with the beatings and murders guilty. Yet, fifty years after the events, in the memory of people still brooding sense of unresolved guilt and the fear of having committed a brutal massacre.*

Per parlare di «Verga e noi» ho scelto di mettere a fuoco il tema della violenza e del capro espiatorio dentro l'opera verghiana. Per questo mi concentrerò non sui romanzi, ma su una novella, perché sono convinto che se *I Malavoglia* e il *Mastro* tendono a cogliere la totalità di un ambito sociale e antropologico delineato, le novelle prendono piuttosto di petto alcune questioni irrisolte (la natura dell'uomo, le relazioni sociali, le passioni, la violenza, la giustizia, la religione, il potere, l'avidità di ricchezza) e le problematizzano in varie forme.

La scrittura di Verga è giocata su un punto di vista straniante e abitualmente dal basso e, nei casi in cui mette a tema eventi eccezionali, evidenzia la necessità collettiva di rielaborarli in racconto per comprenderli. Di fronte al caso-limite, al "fatto diverso", si rivelano così credenze o superstizioni, ma anche incertezze di giudizio e nuclei effettivamente problematici. La narrazione trova in queste cir-

costanze estreme le proprie ragioni profonde, nell'urgenza della comunità di darsi conto di accadimenti che hanno turbato l'ordine naturale. Da qui discende non solo un modo di pensare e di agire, un ethos e una visione del mondo, ma anche un invito a confrontarsi, a cercare di comprendere i meccanismi perniciosi che possono condurre a eventi traumatici, nonché un interrogativo sulle modalità che mettono in moto in situazioni straordinarie delle dinamiche viscerali.

Al tempo stesso, mentre la scrittura dà spazio alla mentalità popolare, l'insinuarsi di un punto di vista alternativo si colloca nello iato tra le azioni dei personaggi e le opinioni che le classificano. La lettura dei fatti, palesata dalle parole del narratore, costringe il lettore, che non può dividerla, a una presa di distanza e a una domanda sulla natura di ciò che sta accadendo e sul giudizio che occorre darne. Non si tratta soltanto di una soluzione analoga al bellissimo, ma in fondo scoperto straniamento di *Rosso Malpelo* (anche se la rottura di un modello di narrare è così forte che un noto recensore poteva non cogliere le ragioni della contraddizione tra parole e fatti¹), quanto dell'interrogazione imprevedibile che possono imporre certi racconti nel momento in cui accendono i riflettori su nodi aperti dei comportamenti umani.

Altrove mi è capitato di riflettere sulla violenza nella novella *Tentazione!*, sul rapporto tra giustizia e potere nella novella *Don Licciu papa*, o sulla natura inquietante e arbitraria della sovranità in *Cos'è il re*². Qui vorrei prendere in esame la novella *Quelli del colera*, che pone in questione la reazione delle vittime del colera mosse dall'istinto di dover trovare un colpevole a un male altrimenti inspiegabile. La novella, uscita in una strenna del «Fanfulla» per il 1887 e raccolta lo stesso anno in *Vagabondaggio*, è l'ampliamento di uno spunto, relativo al solo episodio finale, dal titolo *Untori*, redatto già nel 1884, per

¹ Cfr. F. FILIPPI, recensione a *Vita dei campi*, «Perseveranza», 2 ottobre 1880, ora in P. TRIFONE, *La coscienza linguistica del Verga. Con due lettere inedite su «Rosso Malpelo» e «Cavalleria rusticana»*, in «Quaderni di filologia e letteratura siciliana», IV (1977), pp. 5-29.

² Per *Tentazione!* e *Don Licciu Papa*, rimando ai primi due saggi di G. LO CASTRO, *La verità difficile. Indagini su Verga*, Napoli, Liguori 2012, pp. 9-40; per *Cos'è il re*, cfr. ID., *Rituali della giustizia e paradossi della verità in alcune novelle di Verga*, in «Studia romanica posnaniensia», XLI (2014), n. 4, pp. 33-45.

una raccolta di scritti di beneficenza in favore delle vittime del colera di quello stesso anno³.

Quelli del colera è un racconto che non ha destato particolare attenzione nella critica, forse perché ha una struttura narrativa disseminata, ad episodi, priva di personaggi in rilievo e tutta incentrata sulla brevità e rapidità, in apparenza cronachistica, degli eventi. In realtà Verga adotta questa tipologia di narrazione in modo significativo, specie a partire dalle *Rusticane*: penso a novelle come *Don Licciu Papa*, *Gli orfani*, *Malaria* e per certi versi al *Mistero*; senza contare che il racconto per episodi chiave o rapsodico informa molti altri testi come *Il reverendo* o *Cos'è il re*. Si tratta comunque di una modalità di concatenare i fatti per analogia che andrebbe meglio indagata perché costituisce una tipologia del racconto verghiano. Verga adotta questo procedimento, mimando una voce narrante abituata ad allacciare episodi in una narrazione circolare; nei fatti gli serve per rafforzare la possibile spiegazione di una sequenza di eventi simili e per restituire, nella ripetizione, pur con variazioni di esito drammatico, la ricerca di una molla comune che li origina. Ne viene fuori una duplicazione o moltiplicazione del racconto con effetti di climax e accumulo di intensità della violenza; in tal modo si carica di senso la domanda sulle cause e le potenzialità esplosive che covano nel quotidiano.

Quelli del colera s'incentra su due episodi centrali che isolano dei momenti di accensione della furia popolare causata dalla paura del colera, alla cui imponderabilità bisogna trovare una causa e dei colpevoli. Questi ultimi non appartengono alla comunità: di fronte alla catastrofe si individua e si teme un nemico estraneo e occasionale, mentre si chiudono le porte delle case e dei villaggi e così ci si arma contro gli sconosciuti, illudendosi di armarsi contro il male altrettanto ignoto. I due eventi giustapposti sono preceduti da una carrellata introduttiva che allude ad altri momenti della propagazione del colera nel circondario: così la scena è quella di una serie indefinita

³ *Untori* apparve su «Auxilium», «Numero unico. Giornale Illustrato Letterario Artistico Musicale, pubblicato a cura del Comitato Milanese di Beneficenza per gli Italiani danneggiati dal Colera, Milano, Ottobre, 1884», riscoperto da G.P. MARCHI, *Concordanze verghiane. Cinque studi con un'appendice di scritti rari*, Verona, Fiorini 1970, pp. 285-287, ora in G. VERGA, *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori 1979, p. 990.

di casi paralleli e connessi, con la funzione di segnalare un crescere della tensione e il verificarsi, tramite le voci che provengono dai paesi vicini, di una dinamica dell'attesa, della paura, della diffidenza. Il primo episodio, più ampio, è relativo all'arrivo di una famiglia di commedianti che sta girando per le campagne con poco profitto, dato il tempo di colera. Dopo un iniziale sospetto, il paese di San Martino, rassicurato dal sindaco e dal farmacista, si avvicina ai comici e finisce per distrarsi assistendo allo spettacolo. Ma subito dopo, la malattia si diffonde rapidamente; così si scatena una furia distruttiva contro i malcapitati comici, accusati di essere untori, fino al pestaggio e all'incendio del carrozzone con tutti gli strumenti del mestiere dei poveri girovaghi.

Il secondo episodio si svolge a Miraglia, un paese limitrofo a San Martino. Qui, a essere presa di mira è una compagnia di miserabili zingari, questa volta confinati e osservati a vista ai margini del paese, i quali, quando per fame si avventurano fino alle prime case in cerca di magri avanzi di cibo nell'immondezzaio, sono barbaramente uccisi, senza riguardo neppure per una giovane madre con il figlio lattante attaccato al seno.

In altri racconti minori di Verga la catastrofe appare «un castigo di Dio»: è il caso ad esempio di *Un'altra inondazione*, *La Barberina di Marcantonio*, sulle inondazioni, *L'agonia d'un villaggio* sull'eruzione vulcanica o delle due brevi pagine sul terremoto di Messina. In *Quelli del colera* invece, non interessa tanto il dramma e l'isolamento delle vittime, quanto l'illusoria ricerca di un responsabile sacrificale e i processi che determinano la trasformazione di quest'ultimo in vittima non più della natura, ma degli uomini. Il racconto infatti non si intitola semplicemente «Colera», seguendo altre formule più comuni in Verga: *Malaria*, *Gelosia*, *Libertà*, *La roba*, tutti titoli incentrati sulla parola tema, bensì *Quelli del colera*. In effetti il primo parzialissimo abbozzo recava il titolo *Untori*, svelando sin dall'inizio, nel nucleo ispiratore, il vero soggetto, e assecondando - con un termine tuttavia colto - la credenza popolare. Optando per «Quelli del colera», Verga ha voluto rafforzare l'impressione di un'etichetta, una *'ngiuria*: la trasformazione dell'episodio in leggenda ha così rubricato le vere vittime del racconto, poveri e innocenti commedianti o zingari, bollati per sempre nel ricordo orale come portatori del colera.

Il tema del colera è affrontato anche da De Roberto, nel raccon-

to *San Placido*, uscito nella raccolta *La sorte*, proprio lo stesso anno della novella di Verga, il 1887, e pochi anni dopo da Capuana nel *Medico dei poveri* (9 gennaio 1892, raccolto nelle *Paesane* nel 1894). Ma, a differenza di Verga, entrambi scelgono delle soluzioni comico-umoristiche, rinunciando alla svolta drammatica degli eventi. Nel racconto di De Roberto il popolo si schiera contro le autorità insistendo per la realizzazione della festa, ostacolata da ragioni di prevenzione. Durante lo svolgimento poi si verificano: scontri tra fazioni, smascheramenti di corna, ubriachezze, e quindi colera, ginocchia e teste rotte da un cavallo imbizzarrito, feriti per i mortaretti, ma anche il miracolo finale di un sordo che riacquista l'udito sotto l'effetto dello scoppio. Sullo sfondo emerge la superstizione popolare secondo cui sono piuttosto le autorità a spargere il veleno per ordine del governo, possedendone magari il contravveleno. Nel *Medico dei poveri* anche Capuana mette a fuoco proprio quest'ultimo tema, mentre caratterizza la figura di un medico, falso e interessato benefattore dei poveri, che si fa ripagare gratuitamente e ben più lautamente in lavoro e altri aiuti materiali della mancata richiesta pecuniaria. Ma il medico Ficicchia, l'amico dei poveri, appare appunto colui che si opporrebbe alla diffusione del colera, fino al punto di abbandonare il paese. Si rifiuterebbe quindi di avallare l'epidemia imposta dalle autorità:

Non c'era più dubbio: quello era il segnale che il domani la macchina del veleno avrebbe cominciato a funzionare. Le autorità s'erano già messe d'accordo: un centinaio di morti, né uno di più né uno di meno! Il parroco, pover'uomo, aveva fatto quel che aveva potuto. Si riferivano le parole della discussione, quasi pretore, parroco e maresciallo avessero discusso in piazza alla presenza di tutti. Il più accanito era stato il pretore, che avrebbe voluto almeno almeno dugento morti, scellerato! per ingraziarsi il governo e ottenere una promozione. Al dottor La Bella venivano pagate dieci lire per morto! Almeno il dottor Ficicchia era scappato in campagna! Se n'era lavate le mani⁴.

⁴ L. CAPUANA *Il medico dei poveri*, in *Racconti*, a cura di E. Ghidetti, Roma, Salerno 1973-74, 3 voll., II, pp. 196-203, alle pp. 201-202.

Sia in Capuana che in De Roberto il motivo del colera è sostanzialmente sdrammatizzato: e mancano i temuti untori, mentre semmai il castigo è architettato dalle autorità «per scemare la troppa popolazione»⁵. Si tratta a quanto pare di un *topos* diffuso fra il popolo. Se ne lamenta lo stesso Capuana in una lettera a Neera: «il popolino crede che sia il sindaco quello incaricato di spargere il veleno del governo»⁶, e Verga riprende questa superstizione in altre occasioni, ad esempio nel *Reverendo*, e nel *Mastro-don Gesualdo*, mentre il colera compare significativamente in *Storia di una capinera*, *Guerra dei santi* e nel capitolo XI de *I Malavoglia* o in alcune lettere⁷.

A differenza di questi due racconti, Verga, pur ricorrendo anche allo stereotipo delle autorità conniventi e attive propagatrici dell'epidemia («E quell'infame Capo Urbano che andava dicendo "Non è nulla, non è nulla," e mostrava la carta bianca! Quella era la carta del Sotto Intendente che ordinava di lasciar spargere il colera! – Ah! volevano proprio farli morire come bestie nella tana, cristiani di Dio!»⁸), assume piuttosto un'altra prospettiva, si interroga: sulla furia popolare, sui suoi bersagli privilegiati, sull'incontenibilità e inarrestabilità del meccanismo brutale, una volta scatenato. La violenza drammatica è d'altronde predisposta in alcune notazioni enfatiche della pagina iniziale sul diffondersi del colera: «Cose da far rizzare i capelli in testa!»⁹; oppure in riferimento al contagio mortale che colpisce una donna gravida: «sangue d'innocente che grida vendetta dinanzi a Dio!»¹⁰; fino all'interiezione di una formula di scongiuro: «Il Signore ce ne scampi e liberil!»¹¹.

⁵ Ivi, p. 201.

⁶ C. DI BLASI, *Luigi Capuana. Vita, amicizie, relazioni letterarie*, Mineo-Catania, Edizione Biblioteca Capuana 1954. Le due novelle di Capuana e De Roberto e la lettera a Neera sono suggerite già in un breve informato articolo di P. MIELI, *Untori di Sicilia: quelli del colera*, in «La Sicilia» (4 luglio 2011), anche in www.viviviagrande.net/?p=12401. Un quadro ampio di riferimenti culturali e di possibili fonti letterarie e storiche sul colera è in un documentato saggio di G. TELLINI, *Eziologia del colera*, in *L'invenzione della realtà. Studi vergghiani*, Pisa, Nistri Lischi 1993, pp. 235-269.

⁷ Gli accenni epistolari di Verga al colera sono riportati in ivi, pp. 261-262.

⁸ G. VERGA, *Quelli del colera*, in ID. *Tutte le novelle*, cit., p. 596.

⁹ Ivi, p. 590.

¹⁰ Ivi, p. 591.

¹¹ *Ibidem*.

Si costruisce così uno scenario quasi apocalittico, segnato dall'eccezionalità dei pentimenti («si videro della cose allora da far piangere di tenerezza gli stessi sassi»¹²), e dalla profanazione del sacro: «certe facce nuove che andavano intorno, per le vie, e nelle chiese perfino! (Potevate sospettarlo, nella casa di Dio?)»¹³. Verga cioè colloca la vicenda dentro una cornice di attesa della tragedia, un divulgarsi di voci incontrollate su vicende che si propagano nel circondario e la cui notizia giunge carica di sospetti e di colpevoli untori: «un forestiero», «un merciaio di quelli che vanno in giro», «certa vecchia», «carrì che passavano per le stradiciuole più remote», «un viandante», insomma «facce nuove»¹⁴.

Il racconto è condotto attraverso uno sguardo retrospettivo ben delineato. Due voci possono essere riconosciute come i potenziali narratori popolari, figure non del tutto anonime, Scaricalasino e Vito Sgarra. Il primo, «malarnese», tra i più arrabbiati aggressori dei commedianti «Ancora dopo cinquant'anni [...] diventato un uomo di giudizio, dice a chi vuol dargli retta che il colèra ci doveva essere nel baraccone. Peccato che lo bruciarono!»¹⁵. Del secondo, nell'episodio degli zingari, immediatamente prima dell'icastica chiusura del racconto, di cui dirò, si osserva: «E ancora dopo cinquant'anni Vito Sgarra che aveva menato il primo colpo, vede in sogno quelle mani nere e sanguinose che brancicano nel buio»¹⁶. Narratori ideali sono

¹² Ivi, p. 592.

¹³ Ivi, p. 591.

¹⁴ Ivi, pp. 590-591.

¹⁵ Ivi, p. 598.

¹⁶ Ivi, p. 599. Si noti, tra parentesi, come, con un'incongruenza, Verga riproponga nel paese di Miraglia in Vito Sgarra lo stesso personaggio già nominato fra i penitenti di San Martino nel primo episodio (devo la segnalazione alla lettura di un attento studente del corso di Teoria e forme della narrativa italiana contemporanea – Università di Pisa, a.a. 2015-2016). Il riferimento ai cinquant'anni consente poi di datare l'epidemia narrata nella novella, diversamente da quanto annota Tellini che la ambienta nel 1854 o 1855 (Cfr. G. VERGA, *Le novelle*, a cura di G. Tellini, Roma, Salerno 1980, 2 voll., II, nota 1, p. 201); si tratta del colera del 1837, lo stesso della morte di Leopardi, del resto ripreso e confermato dall'episodio del *Mastro-don Gesualdo* dove fra l'altro ritorna *en passant* l'immagine di un'artista di strada, «una giovinetta bella come la Madonna, la quale ballava sui cavalli ammaestrati in teatro, e andava spargendo il colèra con quel pretesto, era stata uccisa a furor di popolo.» (G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo 1889. In appendice l'edizione del 1888*, a cura di G. Mazzacurati, Torino, Einaudi 1994, pp. 314-315). Nel romanzo di Verga le riprese dalla novella sono del resto mol-

cioè i principali responsabili della ferocia popolare; in tal modo, si seconda fino in fondo il procedimento di straniamento, per cui il lettore è costretto a confrontarsi con uno sguardo interno solidale con le ragioni della diffidenza e della reazione violenta.

Il punto di vista dei due carnefici popolari non è, come vedremo, l'unico, e tuttavia esso proietta sul racconto quella che Sciascia ha rubricato come «la chiave della memoria» a partire dalla novella *La chiave d'oro*, in cui ha colto *en abyme* il punto di vista nello sguardo traumatizzato di un bambino che ha assistito alla scena narrata¹⁷. Anche qui le due figure di narratore sono segnate da una sorta di ossessione dell'evento, non possono dimenticarlo né superarlo, e hanno dunque bisogno di raccontare (Scaricalasino «dice a chi vuol dargli retta», cioè insiste a raccontare a tutti coloro che vogliono ancora ascoltarlo). Chi narra ha anche necessità di giustificare e difendere la liceità dell'accaduto, cova cioè un senso di colpa ancora aperto che deve essere esorcizzato e negato ricostruendo i fatti, e attribuendo nuovamente, come allora, le responsabilità del colera ai commedianti o agli zingari. In altre parole, si narra per salvarsi da

teplici: tra i potenziali untori compaiono «due merciai» (ivi, p. 315) e «un viandante» (ivi, p. 336), come nella novella il «merciaiuolo» e «il viandante»; inoltre, le espressioni «cose da far rizzare i capelli in testa» (VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 336) e «Dio liberi!» (ivi, p. 337) riprendono analoghe formulazioni già citate della novella; e anche la straordinarietà dei pentimenti e dei cristiani ravvedimenti della novella trova eco in un'analoga espressione del *Mastro*: «Tacquero allora vecchi rancori, e si videro fattori restituire il maltolto ai loro padroni.» (ivi, p. 316); come pure la battuta con cui il marchese Limoli sfida impunemente il contagio senza rinunciare alla sua rituale passeggiatina pomeridiana, «il colera non sa che farsene di me» riprende il lamento dei commedianti che «Neppure il colera li aveva voluti» (VERGA, *Quelli del colera*, cit., p. 598). Altri rimandi espliciti tra la novella e il romanzo sono segnalati nelle note alla novella di Vincenzo Guarracino (cfr. G. VERGA, *Novelle*, a cura di V. Guarracino, Milano, Bompiani 1991, pp. 214-216, nn. 6-9, 37), e in quelle di Tellini (cfr. VERGA, *Le novelle*, cit., p. 202, nn. 3-5 e p. 203, nn. 1-2). Nel romanzo poi Verga mette in bocca a mastro Nardo il luogo comune delle autorità locali corrotte che spargerebbero il colera per conto del potere centrale, «perché loro ogni cristiano che mandano al mondo della verità si pigliano dodici tari dal re!» (VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 338), che si ritrova pure nel successivo *Il medico dei poveri* di Capuana: «Al dottor La Bella venivano pagate dieci lire per morto!» (CAPUANA, *Il medico dei poveri*, cit., p. 202).

¹⁷ L. SCIASCIA, *Verga e la memoria*, in *Cruciverba* (1983), ora in *Opere 1971-1983*, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani 1989, pp. 1115-1125. Secondo Sciascia, si rivela «la voce narrante che è nelle cose siciliane del Verga, il suo scrivere come riascoltare, il suo trasferire la memoria alla memoria di una voce, di un modo, di una sintassi, di una cadenza» (p. 1124).

una colpa terribile, altrimenti irredimibile, per elaborare un lutto che a cinquant'anni di distanza non si è rimarginato: «Ma quegli occhi [gli occhi della vittima] più d'uno non poté dimenticarli»; mentre Vito Sgarra «vede in sogno quelle mani nere e sanguinose che brancicano nel buio»¹⁸. È la conferma di un incubo che ritorna. Il pregiudizio popolare che ha legittimato il prodursi di una giustizia selvaggia continua a convivere col sentimento di aver oltrepassato il limite, di aver colpito senza prove e, chissà, forse senza ragione. Così la battuta in indiretto libero di Scaricalasino, «Peccato che lo bruciarono!»¹⁹, riferita al baraccone dove si potevano trovare gli indizi, ripropone il punto di vista di chi nella scena in presa diretta del disastro tentava di opporsi e di fronte all'incendio obiettava: «Bravo! e adesso come farete a scoprire se portavano il colèra?»²⁰. Ecco allora che il racconto mostra un secondo volto, disegnando quasi un conflitto tra le opinioni popolari. Alla voce dominante, malevola e diffidente che accusa i potenziali untori, corrisponde, specie nel primo episodio, una voce contraria sia pure minoritaria: «- No, no! Non li ammazzate ancora! Vediamo prima se sono innocenti! Vediamo prima se portano il colèra! C'erano pure delle anime buone in quella ressa»²¹. Verga così, con importanti effetti di complicazione della mentalità, costruisce un racconto intrinsecamente non monologico; del resto in alcuni luoghi i commedianti sono «quei poveri diavoli di comici», e poi «il povero capocomico», fino a lasciar affiorare il loro pensiero nell'indiretto libero: «Neppure il colèra li aveva voluti, da per tutto dove l'avevano incontrato, stanchi ed affamati»²².

Questo punto di vista dialogico – tra gli elementi più interessanti della novella - attraversa congiuntamente il singolo responsabile e la comunità, perché si tratta di un eccidio compiuto collettivamente, da individui invasati in un'orgia di gruppo. Nel raccontare, l'io sommerso del singolo replica ai suoi stessi argomenti difensivi. Così la voce duplice della comunità e il conflitto di giudizio a distanza di cinquant'anni sull'evento trascorso si rifrangono sulla medesima

¹⁸ VERGA, *Quelli del colèra*, cit., p. 599.

¹⁹ Ivi, p. 598.

²⁰ Ivi, pp. 597-598.

²¹ Ivi p. 597.

²² Ivi, pp. 594, 597 e 598.

coscienza dei colpevoli. Si insinua allora una crepa dettata da un rimorso che continua a erodere le ragioni della discolta. La battuta finale, isolata da uno spazio bianco è in tal senso emblematica: «Però se erano davvero innocenti [gli zingari], perché la vecchia, che diceva la buona ventura, non aveva previsto come andava a finire?»²³. «Se davvero erano innocenti»: ipotesi che torna ad aleggiare, sollevata forse dall'obiezione di qualche compaesano, ma altresì eco di una responsabilità rimossa che si riaffaccia alla coscienza di chi ricorda e narra. Del resto Scaricalasino, «malarnese» che ha messo «giudizio» e Vito Sgarra, convivente pentito, figure irregolari della comunità, sono esponenti di un sentire condiviso, mano armata di una colpa e di un lutto che ha turbato la coscienza comune.

Nel racconto la degenerazione collettiva appare come una forma di imbestiamento e l'associazione tra uomini e «bestie» segue un percorso a climax. All'inizio uomini e bestie sono uniti nel subire indistintamente l'epidemia («Avvelenata persino la fontana delle Quattro vie! Uomini e bestie vi restavano là»; «quanti misero il naso fuori per vedere, tanti ne morirono, fin le galline»²⁴); quest'ultima successivamente appare ordita dal potere per colpire gli esseri umani, senza pietà religiosa, come se fossero bestie: «Cristiani del mondo! Che ci vogliono far morire davvero come bestie, nella tana?», espressione ripetuta alcune righe dopo, in forma di risposta affermativa a distanza: «Ah! volevano proprio farli morire come bestie nella tana, cristiani di Dio!»²⁵. Infine, di fronte al contagio, gli uomini si trasformano effettivamente in bestie, quando colpiscono i commedianti: «Neli irruppe nella bottega urlando come una bestia feroce» e poco oltre, con un lessico fortemente connotato: «e videro la folla inferocita che correva per sbranarli»²⁶. In un secondo momento, e con una ulteriore torsione, dismettendo la pietà verso le vittime, la bestialità della folla che si fa carnefice diventa la presunta ferocia animale delle stesse vittime nell'episodio degli zingari, che appunto possono essere uccisi perché riconosciuti estranei al con-

²³ Ivi, p. 599.

²⁴ Ivi, p. 590.

²⁵ Ivi, p. 596.

²⁶ Ivi, p. 597.

sorzio umano, alla stregua di animali. Ad essere colpiti nella tana adesso sono proprio loro. Ecco i passi indicativi:

«gridando da lontano: - Via! via! – come si fa coi *lupi*.»; «guardati a vista come *bestie pericolose*»; «videro lo zingaro che s'era avventurato carponi sino alle prime case, *razzolando* in un mondezzaio. Colà l'uccisero d'una schioppettata, come un *cane arrabbiato*»; «La giovane dinanzi al carretto, che voleva difendere la sua creatura, come succede anche alle *bestie*»²⁷.

Se nel primo episodio a San Martino la solidarietà con le vittime s'insinua nel discorso del narratore, in virtù della presenza di un punto di vista alternativo, e, in alcuni luoghi, grazie all'emergere di quello degli stessi commedianti, nel carrozzone degli zingari la scena si fa più cruda con un malcelato razzismo e l'occhio è adesso solo quello dei carnefici. Sta al lettore riconoscere la crudeltà e insensatezza dell'eccidio sotto gli incubi che ritornano nella memoria a distanza del narratore-assassino e dietro l'incongruità dell'interrogativo finale sulla vecchia che non prevede la sventura.

La crudezza e asciuttezza del racconto non esclude il *pathos*, solo che questo, specie nel secondo episodio, non appartiene a una solidarietà tra lettore e vittime, quanto interviene nella coscienza non pacificata dei carnefici, nel rimorso incancellabile che ritorna a segnare il lutto. A torto dunque una lettura tradizionale ha accantonato questo, come altri racconti della stessa raccolta, sotto l'etichetta di un inasprimento del pessimismo o di una freddezza di Verga. Luigi Russo ad esempio vi notava «la leggerezza di uno scrittore epigrammatico, ormai al di là del bene e del male»²⁸; ed è una lettura che si è affermata nel tempo: ancora un commento del 1991 può parlare di «impietosa distanza della scrittura» e notare l'assenza di «fremiti di solidarietà», nonché la «sorda secchezza cronachistica, da "fait divers"», fino a registrare il rinchiudersi del pessimismo verghiano²⁹. Non è stata colta invece la potente interrogazione che gli eventi nudi, spogli di qualsiasi carica emotiva, impongono sulla ge-

²⁷ Tutti i riferimenti sono ivi, p. 599. I corsivi sono miei.

²⁸ L. RUSSO, *Giovanni Verga*, Bari, Laterza 1959, p. 256.

²⁹ V. GUARRACINO, *Introduzione a VERGA, Novelle*, cit., pp. XXXIX-XL.

nesi del male. A me pare che qui le potenzialità di una deriva istintuale e la ferocia degli uomini suggeriscano la domanda cruciale su come simili eventi possano verificarsi. Così la denuncia di Verga si fa radicale: senza cercare scorciatoie simpatetiche o adesioni sentimentali, la novella si sporge a mostrare come l'altro, lo straniero possa essere oggetto di un raptus razzistico che lo respinga in quanto nemico, vittima *a priori*, attesa e cercata, bestia che può essere soppressa.

Il primo abbozzo di questa novella è, come s'è detto, *Untori*, uscito in una strenna di beneficenza per le vittime del colera. In quel testo brevissimo, relativo al solo tragico episodio degli zingari, la cronaca è del tutto prosciugata, mentre vi è una premessa che esplicita la molla di denuncia che presiede alla scrittura. Con una sfida all'opinione pubblica e al lettore, siamo ben oltre, e forse contro, il patetismo per le vittime del contagio che doveva caratterizzare il quaderno a cui il brano era destinato. In questa primitiva redazione Verga parla esplicitamente di «un'altra epoca triste, in cui la superstizione e la sventura avevano spento la carità e l'umanità insieme»³⁰, mentre anche la conclusione rivela: «nel mucchio di cenci del pagliericcio gli assassini asserirono poi di aver trovato il veleno degli untori, per far tacere il rimorso di quegli occhi sbarrati che luccicavano sempre nelle notti insonni.»³¹ In *Untori* siamo quindi in presenza di assassini dichiarati, la loro asserzione sul rinvenimento del veleno è chiaramente falsa, mentre il rimorso è nominato come tale. Diversamente avviene nel testo definitivo dove la voce narrante si cela nella coscienza dei colpevoli, mentre l'effettivo ritrovamento delle prove del contagio è *vox populi*: «Dopo, frugando fra i cenci della carretta, si disse che avevano scovato le pillole del colera e ogni cosa»³². Come ha commentato Tellini, nel lacerto narrativo di *Untori*, «Al lettore è risparmiato lo sgomento di una cronaca tendenziosa che si offre come veritiera ed il testo (ove spicca tra l'altro il termine "assassini" evidentemente impronunciabile nella redazione del 1887) risulta meno ambiguo, meno prismatico e complesso»³³. Ma

³⁰ VERGA, *Untori*, cit., p. 990.

³¹ *Ibidem*.

³² VERGA, *Quelli del colera*, cit., p. 599.

³³ TELLINI, *Eziologia del colera*, cit., p. 293.

interessa pure come lo spunto originario del racconto sia una testimonianza della «superstizione» e dello smarrimento di ogni «umanità» che si verifica, come diremmo con Girard³⁴, in «situazioni di crisi», svelando il rimorso collettivo. Il racconto di *Vagabondaggio* allora, regredendo al punto vista interno si fa ancora più tragico nello sforzo di penetrare le ragioni intime di una furia violenta e di lasciare emergere nelle cose il dispositivo incomprensibile della barbarie.

Il risultato, fuori da ogni freddezza pessimistica, solleva un'inquietudine che dal corpo dei protagonisti e del narratore, segnati da un incubo notturno (si badi che l'incubo è proprio ciò che colpisce non solo il singolo assassino ma la comunità: «Ma quegli occhi più d'uno non poté dimenticarli»³⁵), si riverbera sul lettore che assiste alla scena reduplicata e amplificata dei propri simili avvelenati non dal colera ma da una passione sfrenata. L'incubo si estende dunque all'animo del lettore, costretto a vedere da dentro senza poter rifugiarsi dietro la consolazione di una condanna e di una distanza esplicite dai fatti.

Credo che questo sia il segno di come lavora il Verga novelliere, a partire dalle *Rusticane* non cedendo più spazio ad adesioni simpatetiche del lettore, esibendo il male degli uomini nella sua natura più profonda e rivelandone le potenzialità eccezionalmente distruttive, fuori da ogni risarcimento moralistico. Tellini ha messo a confronto queste pagine con le descrizioni analoghe contenute in un bozzetto di De Amicis, possibile fonte verghiana, proteso invece ottimisticamente a cogliere «l'occasione propizia per innalzare un monumento glorioso alla “carità”, al “coraggio civile”, alle “sollecitudini affettuose”, agli “atti generosi” di cui l'esercito patrio nel 1867 ha dato prova in innumerevoli circostanze»³⁶. Altra e più problematica è l'impostazione di Verga che pure agisce in un panorama letterario edulcorato; proprio per questo opere così radicali sono state rubricate come minori e hanno continuato a subire una certa diffidenza

³⁴ R. GIRARD, *La violenza e il sacro*, trad. it., Milano, Adelphi 1992 [1980], in particolare il cap. I, *Il sacrificio*, pp. 13-62.

³⁵ VERGA, *Quelli del colera*, cit., p. 599.

³⁶ TELLINI, *Eziologia del colera*, cit., p. 288. Il testo di De Amicis è *L'esercito italiano durante il colera del 1867* uscito nella «Nuova Antologia» (marzo 1869), quindi raccolto nella seconda edizione dei racconti de *La vita militare* del 1869.

estetica. Si potrebbe aggiungere che anche rispetto al più volte evocato modello della *Storia della colonna infame* siamo di fronte a uno spostamento di sguardo. Manzoni adotta ancora un punto di vista morale illuminista; così condanna il potere responsabile perché al corrente del male ma inefficiente e colpevolmente succube delle passioni del popolo. A Verga non interessa giudicare, interessa invece prendere di mira le modalità e la genesi delle reazioni istintuali del popolo. D'altronde i colpevoli della peste del 1630 non sono né stranieri né sconosciuti, mentre Verga mette in luce anche la selezione del perfetto capro espiatorio e sottolinea come questo possa essere doppiamente vittima, da un lato di una miseria che costringe a una vita grama e raminga, dall'altro degli stereotipi sullo straniero e il diverso, e su una diffidenza preventiva proprio verso la miseria e l'anormalità che sfocia nel razzismo.

LE «GAMME RETORICHE» DEL «NON GRAMMATICO» VERGA

Verga, a lungo considerato aedo ispirato della Sicilia o goffo romanziere “mondano”, rivela, a una lettura mirata, una notevole competenza retorica, occultata in una scrittura bifronte, spesso agrammaticale, tesa a sperimentare sempre nuovi linguaggi. Alla base di questa retorica occulta si riconosce un’unica strategia: ripotenziare forma e significato, ora intaccando con lievi o vistose torsioni fonomorfologiche, lessicali o morfosintattiche costrutti usuali, ora azzerandone il senso figurato.

Giovanni Verga was considered for a long time either an inspired bard from Sicily or a clumsy “worldly” novelist. And yet a focused analysis shows that he had a remarkable rhetorical competence, hidden by a two-faced writing, often ungrammatical, aimed at always testing new linguistic styles. At the base of this hidden rhetoric it is possible to recognise only one strategy: to give new power to form and meaning, at times by indenting usual patterns by means of light or considerable phonomorphological, lexical or morphosyntactic reversals, at other times by nullifying figurative meaning.

1. Premessa

Nella sua «polilalia artistica», diversa ma non meno rivoluzionaria di quella manzoniana, il «non grammatico Verga» mirava «a cercare un nuovo tipo di lingua per ogni ambiente e livello sociale nuovi»¹. In questa incessante tensione creativa l’autore realizzava l’ambito passaggio dal «concerto corale» de *I Malavoglia* al «concerto strumentale, con voci soliste» del *Mastro*, dimostrando la padronanza di «nuove misture di generi, di una più articolata e flessibile sonorità, di più ampie gamme retoriche»².

¹ G. NENCIONI, *La lingua dei «Malavoglia»*, in ID., *La lingua dei «Malavoglia» e altri scritti di prosa, poesia e memoria*, Napoli, Morano 1988, pp. 7-89, a p. 4.

² G. MAZZACURATI, *L’illusione del parvenu*, in ID., *Le stagioni dell’apocalisse. Verga Pirandello Svevo*, Torino, Einaudi 1998, pp. 37-67, a p. 49.

La mutazione stilistico-diegetica era stato il paradigma compositivo immaginato per l'intero ciclo dei *Vinti*, ed espresso con la topica metafora pittorica dei «colori più vivaci» e del «disegno più ampio e variato», e con la gradatio delle passioni sociali da rappresentare: *lotta pei bisogni materiali > ricerca > avidità > ambizione*³. Nell'arco di un decennio però, dopo le due prime sperimentazioni narrative, svariate concause esistenziali e artistiche avrebbero disgregato il «meccanismo teorico che aziona tutta l'ideologia verghiana», provocando una visione disarticolata della realtà da rappresentare, e decretando l'abbandono del progetto⁴.

Nel romanzo d'Isabella – e poi meno felicemente nella *Duchessa* – Verga aveva infatti constatato che i modelli stilistici dei romanzi fiorentini, pur rivisitati criticamente, erano inadeguati al mondo *quintessencié* di cui gli stessi Goncourt avevano vagheggiato la riproduzione artistica. Nell'estesa «gamma, sociale e formale, di cui si nutre la dialogicità diretta e indiretta» del *Mastro*, invece, l'autore era riuscito ad armonizzare in un'unica «coscienza» recitante i registri stilistici distillati dalla sua mente, rapportandoli contrastivamente ad altre voci e ad altri monologhi interiori. Quando tuttavia il codice di Isabella si sovrappone o si confronta con quello di altri punti di vista (il padre, la madre, o Nanni l'Orbo), il montaggio di «materiali retorici» eterogenei produce la collisione tra codice dei romanzi fiorentini e codici veristi⁵.

Secondo la penetrante intuizione di Pirandello poi rimarcata da Contini, Verga cercò perennemente una lingua intesa come stile artistico fondato su continui riadeguamenti naturali e culturali, al punto che due maniere diverse spesso vengono praticate simultanea-

³ Alle note espressioni della Prefazione ai *Malavoglia* possiamo accostare una lettera a Federico De Roberto del 18 agosto 1888: «Tutta la questione dello stile e della lingua [...] è questione di colore strettamente e necessariamente legata ai personaggi, non solo, ma a tutto il quadro, perché non stuoni» (G. Finocchiaro Chimirri (a cura di), *Lettere sparse*, Roma, Bulzoni 1979, p. 205). Su questa problematica si vedano le acute notazioni di B. CHANDLER, *The Terminology of Painting as Applied to Prose Literature by the Realists and Giovanni Verga*, in «Italice», 71 (1994), pp. 31-42.

⁴ Molteplici i motivi della rinuncia di Verga: «la diversa stagione della sua arte, le difficoltà compositive, i distacchi dal tavolo di lavoro, il raffreddamento emotivo, la lenta epifania dello sguardo secondo, di tipo critico, accanto al primo, di tipo simbiotico» (MAZZACURATI, *L'illusione del parvenu*, cit., pp. 49-50).

⁵ MAZZACURATI, *L'illusione del parvenu*, cit., p. 84.

mente, come dimostra la stesura sinottica di *Eva* e di *Storia di una capinera*, o de *I Malavoglia* e de *Il marito di Elend*⁶.

A un così radicale impegno stilistico-espressivo non è tuttavia seguita un'adeguata attenzione critica: «l'analisi della prosa» dei capolavori veristi «non è andata oltre il recente rinverdimento delle antiche regole retoriche», ignorando la complessa strategia di un antropologo-poeta, che si servì di «strutture iperlinguistiche e antropologiche» per etnificare la sua lingua, cioè per sostanziarla di cultura popolare⁷. Già in *Vita dei campi* Luigi Russo aveva ravvisato «l'arte dell'aedo, che per una parte sparisce nei suoi personaggi e parla con le loro immagini, e per l'altra sale a cantarsi dietro la musica di quell'umanità primitiva con parole e tropi personali»⁸. Quest'accenno a una retorica latente, validissimo anche per *I Malavoglia*, ha purtroppo alimentato il comodo stereotipo del Verga narratore estemporaneo e istintivo, che solo negli ultimi decenni è stato riabilitato come scrittore «ben consapevole dei mezzi della sua arte»⁹, e solo «apparentemente di poche letture»¹⁰. Dagli anni Ottanta del Novecento, in effetti, si è incrementato l'approccio semantico-stilistico: letture 'integrate' tra grammatica e retorica hanno evidenziato quanto lirismo e simbolismo pervadano i capolavori verghiani, dal *Mastro-don Gesualdo*, a *I Malavoglia* e *Vita dei campi*, in cui onomatopee e allitterazioni si innestano e si fondono con scelte linguistiche¹¹. Il fi-

⁶ L. PIRANDELLO, *Giovanni Verga*, in ID., *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio Musti, Milano, Mondadori 1960, pp. 391-428; G. CONTINI, *Verga e il naturalismo*, in ID., *Letteratura dell'Italia unita*, Firenze, Sansoni 1968, pp. 141-143. Per una dimostrazione analitica cfr. G. ALFIERI, *Verga*, Roma, Salerno Editrice 2016.

⁷ NENCIONI, *La lingua dei «Malavoglia»*, cit., p. 9 sgg.

⁸ L. RUSSO, *La lingua di Verga*, in ID., *Giovanni Verga*, Bari, Laterza 1995⁵, pp. 280-358, a p. 287.

⁹ G. RAGONESE, *L'epilogo dei «Malavoglia» e l'epilogo di «Madame Bovary»*, in *I Malavoglia*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 26-28 novembre 1981), Catania, Fondazione Verga, 1982, voll. 2, I, pp. 269-299, a p. 271.

¹⁰ A. ASOR ROSA, *I Malavoglia*, in ID. (a cura di), *Letteratura italiana. Le opere. Dall'Ottocento al Novecento*, vol. III, Torino, Einaudi 1995, pp. 733-877, a p. 826.

¹¹ Vd. G. ALFIERI, *Lettera e figura nella scrittura de «I Malavoglia»*, Firenze, Accademia della Crusca 1983; EAD., *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 1992, 2 voll., II, pp. 433-552; e D. MOTTA, *La lingua «fusa». La prosa di «Vita dei campi» dal parlato dialettale allo scritto narrato*, Acireale-Roma, Bonanno 2011.

nale de *I Malavoglia* offre un concentrato emblematico della caratura retorica della scrittura del Verga, così ben dosata da sfuggire alla critica coeva, sensibilissima invece alla presunta a-grammaticalità dell'autore. Vi si armonizzano elemento popolare ed elemento letterario, attraverso un'orchestrazione mimetica del monologo del personaggio con la cornice diegetica pertinente all'autore. I dati stilistico-retorici e grammaticali si rivelano funzionali alle scansioni strutturali e narratologiche del brano: allitterazione e rima (interna o a distanza), anadiplosi e figura etimologica, anafore proverbiali scandiscono le sequenze liriche della meditazione di 'Ntoni, segnandone la partitura simbolica¹².

A rafforzare il cliché ha indubbiamente contribuito la lunga segregazione dei manoscritti¹³, che ha rallentato la filologia verghiana di decenni, assecondando automatismi interpretativi e letture pregiudiziali, con rare eccezioni: Mazzacurati e Luperini hanno svelato tra i primi la carica evocativa della scrittura verghiana.

A partire da queste premesse, vorrei riscattare l'autore dei *Malavoglia* dallo stereotipo del "poeta" che avrebbe composto i propri testi in improvvisazioni rapsodiche. A questo intento prioritario affiancherò due obiettivi collaterali: a) dimostrare la tattica seriale nella retorica verghiana; b) disoccultarne e illustrarne le strategie.

Se studiato con gli strumenti ermeneutici riservati ad autori più canonici, in una lettura ravvicinata e analitica, Verga si qualifica come narratore sorvegliatissimo, la cui mirabile scrittura nasce da un duro percorso di rifiuti, recuperi, rifacimenti degni di un Ariosto o di un Manzoni. La tormentata vicenda degli autografi, unitamente a una tradizione critica a lungo insensibile alla storia del testo, ha smiunito la portata del processo creativo verghiano che le edizioni critiche stanno finalmente definendo in tutta la sua complessità. Basti pensare a *I Malavoglia*, che ci rivelano ben quattro stesure, tutte in-

¹² R. LUPERINI, *La pagina finale de «I Malavoglia»*, in *Prospettive su «I Malavoglia»*, a cura di G. Savoca - A. Di Silvestro, Firenze, Olschki 2007, pp. 51-68; vd. anche G. ALFIERI, *Il «non grammatico» Verga: assaggi di lettura retorica sul finale dei «Malavoglia»*, in M. BIFFI - O. CALABRESE - L. SALIBRA (a cura di), *Italia linguistica: discorsi di scritto e di parlato. Nuovi studi di Linguistica italiana per Giovanni Nencioni*, Siena, Protagon 2005, pp. 161-182.

¹³ S. BOSCO, *Le carte rapite*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. V (2012), pp. 127-152.

corporate in un unico autografo, a testimonianza della scrittura «a lamine»¹⁴.

Come si vedrà, infatti, Verga sin dagli esordi ricorre a un'unica strategia stilistica per occultare la retorica, con una tattica seriale consistente nel destrutturare costrutti grammaticali e idiomatici canonici per ottenere un effetto straniante o, per dirla con Weinrich, «contro-determinante»¹⁵.

Tale modalità diviene un universale stilistico-diegetico del Verga, sia «romanziera» sia «scrittore»¹⁶, la cui identità d'autore è tale che le strategie espressive adoperate con impegno nei testi maggiori per attuare la poetica verista vengono trasferite anche alla produzione di mercato (ad es. ne *Il marito di Elena*), trasbordando persino nella scrittura privata ed epistolare. In questa sede ci preme in ogni caso verificarne gli effetti nella costruzione discorsiva del narratore, interno o esterno, modellata sui maestri francesi, Flaubert e i Goncourt¹⁷.

L'esame stilistico condotto dall'interno dei testi conferma il progetto organico di una retorica mimetizzata, fino a renderla subliminale, in apparenti deviazioni grammaticali: si parte da una struttura data, sul piano concettuale e formale, la si destruttura e la si riconfigura o rimodula linguisticamente per piegarla a esigenze diegetiche, creandovi intorno un nucleo narrativo.

Lo scopo radicale di questa retorica “invisibile” – rappresentare in maniera indiretta e quindi allusiva il personaggio – si attingeva con un metodo univoco, scassinando forme e costrutti canonici sui vari livelli di lingua:

- strutture linguistiche: fonomorfologiche, morfosintattiche e lessicali;
- strutture iperlinguistiche: idiomatismi e proverbi;
- strutture antropologiche: codice gestuale, nomignoli, favola, parabola, stereotipi culturali¹⁸.

¹⁴ F. BRANCIFORTI, *L'autografo dei «Malavoglia»*, in *I Malavoglia*, cit., II, pp. 515-562.

¹⁵ H. WEINRICH, *Metafora e menzogna. La serenità dell'arte*, Bologna, il Mulino 1976.

¹⁶ N. BORSELLINO, *Storia di Verga*, Bari, Laterza 1982.

¹⁷ P. PELLINI, *Verga*, Bologna, il Mulino 2012.

¹⁸ G. NENCIONI, *Antropologia poetica?*, in ID., *Tra grammatica e retorica*, Torino, Einaudi 1983, pp. 161-175.

La distinzione tra strutture linguistiche, iperlinguistiche e antropologiche ovviamente è un artificio analitico, perché grammatica e retorica sono sempre intramate e interferenti nella scrittura verghiana, ma rimane funzionale all'individuazione analitica delle forme da studiare.

La carrellata di esempi che proporrò abbraccia l'intera produzione, dai romanzi di esordio alle novelle della maturità, e mira a caratterizzare la scrittura bifronte di Verga, attingendo quindi non solo ai capolavori rusticani, ma anche alla testualità mondana degli esordi e della produzione matura. Per maggior chiarezza si procederà a un'esposizione escursiva, a volte solo allusiva ma rappresentativa di una casistica seriale ed estesa, documentabile in toto¹⁹.

2. *Strutture linguistiche*

Si procederà dai livelli minimi ai livelli più complessi del sistema lingua, a partire dal livello fonomorfologico, il più atto a evidenziare, interagendo con figure di suono come l'allitterazione, la reciprocità assoluta e quindi la convergenza tra grammatica e retorica in Verga.

2.1. *Nomi e pronomi*

Tra le figure di suono l'allitterazione è la più sfruttata da Verga, per dotare di surplus connotativo le sequenze interessate, fino all'effetto onomatopeico o per interferire sulle scelte grammaticali. Basti una rapida rassegna di esempi, dalle opere giovanili e dai capolavori.

In *Una peccatrice* (1866) una *derivatio* allitterante connota la scena

¹⁹ Per snellire l'esposizione si indicherà solo il numero di pagina in parentesi accanto alle singole sequenze contestuali di volta in volta citate. Per le edizioni si rinvia alla tabella posta in fondo al testo. Alcuni esempi, già analizzati in miei studi precedenti di cui si forniranno di volta in volta le coordinate, vengono qui ridiscussi in funzione della presente ipotesi interpretativa.

dell'amore passionale: «inebbriandolo fra le sue carezze, lo attirò fra le sue braccia, *baciandolo del suo bacio*» (p. 136). Ne *Il marito di Elena* (1882) il nesso allitterante /an/, centrato sul nome del personaggio protagonista della scena, serpeggia con effetti di simbolismo onomatopico: «Di tanto in tanto donn'Anna, ansante dall'adipe...» (p. 56).

Già ne *I Carbonari della montagna* (1862) si può osservare l'efficace *calembour* istituito tra il nome dell'uomo amato da Rita la pazza e i pronomi, personale (*egli* soggetto, non certo casuale) e relativo assonante (*cui*), a loro volta intramati in un reticolo deitico:

No, questa volta...aspetto il mio *Luigi* [...]
 Ma il sig. *Luigi* non [...] parleremo di *lui* mangiando [...]
 Oh! Parleremo di *lui!*...mi parlerai di *lui!* Del mio *Luigi!* Esclamò la giovinetta di *cui* i lineamenti si animarono.
 - Sì, vi parlerò di *lui!*
 - Oh, Rita, Rita! Pensate ancora tanto a *colui?* [...] eppure *egli* non pensa più a *voi* (p. 75).

Una significativa evoluzione diegetica della retorica pronominale si registra nell'uso dicotomico del pronome obliquo: il dativo *gli* trasversale è adoperato nell'indiretto libero del personaggio, quasi a mimarne l'autoreferenzialità, mentre il femminile normativo è accuratamente introdotto nella percezione diegetica del narratore, sia all'inizio che alla fine dell'enunciato:

Orfana, sola sulla terra non *le* restava che l'unico appoggio che poteva promettergli suo cugino *stendendole la mano* (p. 382).

Il doppio senso del modulo *stendere la mano* che vale sia 'dare aiuto' (oggi più comune *tendere la mano*) sia 'offerirle la propria mano, in matrimonio', anticipa una strategia poi raffinata nel Verga maturo: sfruttare al massimo tutte le possibilità foniche e semantiche dei moduli.

Nei romanzi fiorentini la gestione stilistico-retorica dei pronomi si affina, facendosi funzionale agli aspetti ritmici, come nell'uso marcato di *ei* in rima con *lei*: «*Ei* rimaneva sorpreso, imbarazzato dinanzi a *lei*» (*Tigre reale*, p. 192).

A un serrato incrocio di pronomi *mi*, *gli*, *a me*, *essa*, è affidata la

dialettica della *Lupa*, che contratta con Nanni il matrimonio della figlia e la relazione incestuosa. Il sapiente gioco retorico e diegetico è tutto giocato sulla deissi, distanziante nella percezione della madre come nel discorso del narratore («*sua madre, le*» ecc.). La gnà Pina sottolinea che la dote di Maricchia proviene da eredità materna, esplicitando anche simbolicamente il rinnegamento o il superamento della relazione maternale perché l'incesto si consumerà nello spazio abitativo che, anche per legge, è un bene dotale e quindi le appartiene come proprietà inalienabile. La preposizione *co'* destruttura il modulo *dire a denti stretti*, con effetto contro-determinante e allusività alla metafora zoomorfa insita nel nomignolo della protagonista, vera madre "Lupa":

Una sera ella glielo disse, mentre gli uomini sonnechiavano nell'aia, stanchi dalla lunga giornata, ed i cani uggliavano per la vasta campagna nera: - Te voglio! Te che sei bello come il sole, e dolce come il miele. Voglio te!

- Ed io invece voglio vostra figlia, che è zitella - rispose Nanni ridendo. [...]

- Prendi il sacco delle olive, - disse alla figliuola, - e vieni -.

Nanni spingeva con la pala le *olive* sotto la macina, e gridava - Oh! - alla mula perché non si arrestasse. - La vuoi mia figlia Maricchia? - gli domandò la gnà Pina. - Cosa *gli* date a vostra figlia Maricchia? - rispose Nanni. - Essa ha la roba di suo padre, e dippiù io *le* do la mia casa; a me mi basterà che mi lasciate un cantuccio nella cucina, per stendervi un po' di pagliericcio. - Se è così se ne può parlare a Natale - disse Nanni. Nanni era tutto *unto e sudicio* dell'olio e delle *ulive* messe a fermentare, e Maricchia non lo voleva a nessun patto; ma sua madre l'afferrò pe' capelli, davanti al focolare, e le disse *co' denti stretti*: - Se non lo pigli, ti ammazzo! - (p. 125).

Si noti altresì come l'alternanza *olive/ulive* concorre con ricalzo allitterativo a creare, nell'ipotiposi presentativa del protagonista maschile, effetti fonosimbolici rimarcati ulteriormente dalla cooccorrenza del modulo *tutto unto e sudicio*, che traduce il siciliano (*lurdu e 'ncrasciatu*)²⁰.

²⁰ Cfr., per una casistica più vasta, G. ALFIERI, «*Coi loro occhi e colle loro parole*». *Ver-*

Con analogo schieramento di pronomi si esprime il triangolo incestuoso ne *I drammi ignoti*, sinossi mondana de *La Lupa*:

Passò due settimane in casa della figlia, dove si sentiva estranea, accanto a Bice, accanto a *lui!* Com'erano mutati! quando *egli le* dava il braccio per andare a tavola; quando Bice diceva, - Mamma! - senza guardarla, e arrossiva se parlava di suo marito! - Dimenticherete, siate tranquillo! - *ella* avea detto a Roberto. E per dimenticare era bastato!... Ah! *Ella* chiudeva gli occhi rabbrivendo a quel pensiero. Qualche volta, all'improvviso, sentiva degli impeti di collera, quasi di gelosia pazza. *Gli* aveva tolto persino il cuore di sua figlia! Tutto *gli* aveva tolto quell'uomo! (p. 19).

Anche qui tutto si gioca sull'alternanza tra forma grammaticale e forma trasversale *le/gli*, quest'ultima peraltro allitterante con il termine chiave *figlia*. La strategia stilistica è confermata da una variante, in cui tra *pazza* e *Gli aveva* si legge la frase, poi cassata: «e pregava. Ma la preghiera non le scendeva dalle labbra al cuore», dove, oltre al pronome normativo *le*, si segnala la sagace inversione del modulo *salire dal cuore alle labbra*²¹.

La tattica si estende al teatro, in particolare a un passo cruciale di *Cavalleria rusticana*, in cui l'accusa di Santuzza è rafforzata dall'alternanza dei pronomi:

COMPAR ALFIO. L'ho visto dalle mie parti, all'alba, mentre arrivavo a casa mia. *Egli* andava correndo, come avesse fretta, e non si accorse di me.
Santuzza. No, non si sbaglia compar Alfio. Era *lui*, Turiddu (pp. 214-215)

Qui la modulazione dei pronomi rivela la mediazione dell'autore, che adotta il pronome bembiano nell'enunciato più neutro di compar Alfio, riservandosi l'enfatico *lui*, non a caso posposto, per riecheggiare il siciliano *iddu*, in rima col contiguo *Turiddu*, mentre

ga traduttore e interprete della parlata siciliana, in «Contributi di filologia dell'Italia mediana», XX (2006), pp. 205-290, e si veda anche per una ricognizione organica in «Vita dei campi», MOTTA, *La «lingua fusa»*, cit.

²¹ G. ALFIERI, *Ethnos rusticano ed etichetta mondana. La gestualità nel narrato vergiano*, in «Annali della Fondazione Verga», IV (1987), pp. 7-77.

per il destinatario italiano bastava l'allitterazione *u/i* a marcare la giustapposizione e l'identificazione tra pronome e nome dell'accusato²².

Il pronome autoreferenziale è il fulcro della struttura retorico-stilistica creata per connotare la perdita, percepita più sul piano economico che emozionale, di compare Meno, che lamenta la sua solitudine di vedovo. Il monologo assume ritmi da cantilena grazie alla serrata allitterazione e all'isocolo con assonanza *io stesso/al letto*: «mi sentivo russare io stesso, seduto accanto al letto» (*Gli orfani*, p. 65).

Nella novella cornice delle *Rusticane, Di là del mare*, pronomi indefiniti e pronomi relativi sostengono un delicato e complesso reticolo di figure di pensiero (anadiplosi rinforzata da una struttura chiastica, anafora e antitesi) per marcare i condizionamenti sociali che separeranno per sempre gli amanti fuggitivi:

Era bastata una parola, di un uomo lontano, *di cui* ella non poteva parlare senza impallidire e piegare il capo. Innamorati, giovani, ricchi *tutti e due, tutti e due* che s'erano detti di voler restare uniti per sempre, *era bastata una parola* di quell'uomo per separarli. *Non era* il bisogno del pane, com'era accaduto a Pino il tomo, né il coltellaccio del geloso che li divideva. *Era qualcosa di più sottile e di più forte* che li separava. *Era la vita di cui vivevano e di cui* erano fatti. [...] Ora ella sembrava che temesse e fuggisse *l'altro* (p. 171).

Saranno ancora i pronomi personali, inevitabilmente *egli* ed *ella* (in contrasto con *essa* riferito a entità inanimata) per le alte sfere sociali da cui provengono i protagonisti, a cadenzare il ritmo malinconico dell'addio inesorabile:

Addio abeti solitari alla cui ombra *ella* aveva tante volte ascoltato le storie che *egli* le narrava, che stormivate al loro passaggio [...]. Addio! Anch'*essa* è lontana.

[...]. Quante volte *ella* si sarà ricordata del paesetto lontano, del deserto in cui erano stati soli col loro amore, della ceppaia al cui rezzo *ella* aveva reclinato il capo sulla spalla *di lui*, e *gli* aveva detto sorridendo: - L'uggia per le camelie! (p. 171).

²² G. ALFIERI, *La «sora» e la «comare»: «scene popolari» verghiane tra Vizzini e Milano, in Il teatro verista*, Atti del congresso (Catania, 24-26 novembre 2004), Catania, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Convegni, n. 9, 2007, 2 voll., I, pp. 71-156.

Si noti altresì la potenziale antitesi *di lui/ egli*, quest'ultimo evocato dal costrutto copulativo *e gli*, secondo una tecnica già finemente collaudata nel finale dei *Malavoglia*²³.

Analogo lo schema elocutivo dell'effimero ritorno di fiamma, con puntuale attacco in anadiplosi:

Delle camelie ce n'erano tante e superbe, nella splendida serra in cui giungevano soffocati gli allegri rumori della festa, molto tempo dopo, quando *un altro* ne aveva spiccata per *lei* una purpurea come di sangue, e *glie* la aveva messa nei capelli [...]. Infine si rivedevano nella vertigine del carnevale. Egli era andato alla festa per veder lei, coll'anima stanca e il cuore serrato d'angoscia. Ella era là difatti, splendente, circondata e lusingata in cento modi. [...] *Ella* aveva detto che partiva l'indomani col primo treno, ed *egli* la lasciava partire (pp. 171-172).

2.2. *Avverbi e congiunzioni*

Una soggiacenza dialettale consente di creare raffinate sequenze retoriche fondate su avverbi o congiunzioni. Ecco due casi rappresentativi di una strategia diffusa, l'isocolo allitterante *alle volte, allorché*, che riproduce la più banale sequenza *a li voti quannu*:

Non lo vedi come stenta e si affatica la povera cugina Anna per quell'ubriacone di suo figlio? E come piange *alle volte, allorché* non ha pane da dare agli altri suoi figliuoli, e non le basta il cuore di ridere? (p. 260)

E il *come* temporale che esplica la sua funzione di sincronizzare gli eventi nel seguente contesto, in cui è saldato al segmento enunciativo con una serrante allitterazione, che marca la paronomasia *colla / collo* e *come / comari*:

Come la Longa se ne tornava a casa *colla* Lia in *collo*, le *comari* si affacciavano sull'uscio per vederla passare (p. 25).

²³ ALFIERI, *Il «non grammatico» Verga*, cit.

2.3. Perifrasi concretizzanti

Sul piano lessicale la strategia retorico-stilistica messa in atto da Verga si concentra soprattutto su perifrasi concretizzanti, che passano indenni dai romanzi mondani alla coeva sperimentazione novellistica dei primi bozzetti rustici, fino ai capolavori veristi. La perifrasi più praticata riguarda i riverberi fisionomici delle emozioni: se in *Eros* (1874) predomina il lessico aulico (*facendosi di fuoco*, p. 269; «col viso di fiamma», p. 279), nella *Storia di una capinera* si oscilla tra colloquialismo e aulicismo («mi parve anche di accorgermi ch'egli abbia arrossito...e forse per questo anch'io *mi feci rossa*...e non seppi rispondergli nulla», p. 24; «malgrado che *mi fossi fatta di brace*», p. 25). In *Nedda*, contestualmente alla perifrasi emozionale, comincia ad affiorare una metonimia popolareggiante che entra in un reticolo di sonorità:

Ella *si fece rossa*, come se la *grossa* spesa le avesse dato idea dei *caldi sentimenti* del giovane, gli lanciò, sorridente, un'occhiata fra carezzevole e selvaggia, e scappò in casa, e allorché udì i *grossi scarponi di lui* sui sassi della viottola, fece capolino per vederlo che se ne andava (p. 44).

Si noti l'allitterazione di /s/ serpeggiante in tutto il contesto e la paronomasia *rossa-grossa* forse sostenuta dalla paronomasia in dialetto tra *rossa* 'grossa' e *russa* 'rossa'. *Nedda* perciò conferma anche dal punto di vista dell'evoluzione stilistica la sua natura di testo ponte verso *I Malavoglia*, e il *Mastro-don Gesualdo*, in cui sono rispettivamente Mena e Bianca a *farsi rosse*. Nelle *Rusticane* invece è un adolescente sedotto dalla figlia di uno de *I galantuomini* a divenir paonazzo per l'eccitazione:

Nel meriggio di una calda giornata di luglio, mentre i mosconi ronzavano nell'aia deserta, e i genitori cercavano di dormire col naso contro il muro, andò a trovare dietro il pagliaio il ragazzo, il quale si faceva rosso e balbettava ogni volta che ella gli ficcava gli occhi addosso, e l'afferrò pei capelli onde farsi dare un bacio (pp. 517-518).

Notevole l'antecedente ne *Il marito di Elena*:

Sicché a vendemmia finita, allorché il giovanotto tornò in città a far la pratica d'avvocato, Elena appena lo rivide *si fece di braccia* in viso, e gli diede il bentornato con tal voce tremante che il giovane si chiuse quella voce nel cuore per non dimenticarla mai più (p. 54).

Tra le espressioni figurate tramite cui il vedovo de *Gli orfani* sfoga la propria perdita, più economica che emotiva, si segnala la perifrasi atta a connotare la mancanza della moglie-focaria che cucini un pasto caldo:

e di minestre calde non ne troverò più, ogni volta che torno a casa bagnato come un pulcino. E bisognerà andarmene a letto collo stomaco freddo (p. 65).

2.4. *Tropi manipolati*

La strategia retorica forse più raffinata e peculiare di Verga è quella di manipolare metonimie, sineddochi e metafore nelle più varie modalità e in molti casi col supporto di espressioni idiomatiche.

La metonimia anima la sintassi percettiva del *Mastro*, secondo uno stilema già sperimentato nella prefazione a *La coda del diavolo*, novella mondana del primo periodo milanese (1877), in cui ai pavidi borghesi «si rizzerebbe *il fiocco di cotone sul berretto da notte*» (p. 21) nel fare brutti sogni. Nel romanzo, simmetricamente, si va dall'astrazione appena attenuata dalla sottolineatura allitterativa «*un fruscio fuggì spaventato*» (p. 215), alla rappresentazione quasi materiale della viltà del farmacista Bomma che, il giorno della rivoluzione, manda via «gli amici prima del solito, per *timore dei vetri*» (p. 127).

Spesso l'idiomatismo genera slittamenti tra figure di senso riadeguate al contesto narrativo e soprattutto all'attitudine diegetica dell'autore. Così il pathos che anima i testi pre-malavoglieschi richiede una metafora topica per connotare l'innamoramento di Maria la *Capinera* (*mi sembrava che il cuore mi scappasse dal petto*, p. 50), e di Nedda e Mena, alle quali *scappa dal petto il cuore come un pulcino*. Per le procaci popolane dei suburbi milanesi invece il disincanto verghia-

no si esprime in una metonimia anatomica (*«col petto che gli saltava fuori, dall'allegria»*, *«petto che gli infarinava il vestito»*; *L'osteria dei Buoni amici*, pp. 54-55). Gli esempi si potrebbero moltiplicare, ma premeva soprattutto rilevare questa vena stilistica afferente a un Verga “non malavogliesco”, e caratterizzata da una rarefazione figurativa.

Per accentuare il contrasto con la retorica agrammaticale osserviamo alcune metonimie uditive grammaticalizzate in *Mastro-don Gesualdo*, dove i verbi di moto *correre* o *passare* assumono una pregnanza evidenziata anche dalle varianti²⁴:

Passava il tintinnio dei campanacci, il calpestio lento e diffuso per la distesa del bestiame che scendeva al torrente, dei muggiti gravi e come sonnolenti, le voci dei guardiani che lo guidavano, e si spandevano lontane, nell'aria sonora (*NA*, p. 62; *MDG*, p. 60).

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

Mastro Cosimo intanto s'era arrampicato sul campanile e suonava a distesa. Le grida e lo scampanio *giungevano* sino all'Alia, sino a Monte Lauro, come delle folate di uragano. Dei lumi si vedevano *correre* nel paese alto – un finimondo. A un tratto, la folla di gente s'*avviò tumultuando* verso il Fosso, dietro coloro che sembravano i caporioni (*MDG*, p. 282).

Il predicato, posto in testa al periodo secondo uno stilema tipicamente gesualdesco, si carica di un potente valore connotativo, umanizzando quasi le tracce acustiche degli animali. L'intera sequenza descrittiva, di possibile ascendenza manzoniana²⁵, riflette strategie e tecniche topiche nel Verga maturo. Il verbo di moto che campeggia nella sintassi percettiva del *Mastro* è comunque *correre*. Le

²⁴ Si siglerà con *NA* la redazione 1888 pubblicata sulla «Nuova Antologia» e con *MDG* la stampa in volume Treves 1889.

²⁵ Ringrazio per questo suggestivo spunto Elisabetta Mantegna. «La cantilena infernale, mista al tintinnio de' campanelli, al cigolio de' carri, al calpestio de' cavalli,

varianti documentano l'incremento della metafora del *correre* e della tensione figurativa con la sostituzione della sineddoche *lumi* al termine neutro *folta*. Nel famoso incipit del romanzo l'incendio si annuncia con verbi di moto metaforici: «*corse* un fragore spaventoso [...] *giunse* il suono grave del campanone di San Giovanni, che dava l'allarme; poi la campana squillante di San Vito» (NA, p. 78). Ma il dato più notevole è la grammaticalizzazione affidata ai verbi di moto usurati, come *venire*, *giungere* e *correre* che con gli imperfetti e i gerundi incalzanti sottolineati dal nesso allitterante /an/ e dall'omoteleuto delle desinenze potenziano il valore metaforico nell'occorrenza dello stereotipo *correre sui tetti*, rincalzato da *cascar sul capo*, allusivo alla 'tegola' dell'incendio piombata sulla comunità addormentata (MDG, p. 3).

Un antecedente si osservava ne *Il canarino del n. 15*, novella cardine di *Per le vie*, poi tradotta in dramma intimo col titolo *In portineria* («passava la voce lamentevole di quel che vendeva i giornali: - *Secolo! il Secolo!*», p. 26). La parzialità di visione e percezione della vita di Mália-canarino, che guarda il mondo dalla sua gabbia, è resa grammaticalmente con i diminutivi, e retoricamente attraverso sineddochi (come il «pezzo di campagna» che le fa intravedere le gite fuori porta per San Giorgio, p. 27), o metonimie come quella che riporta al senso letterale il modo di dire *passarsi la voce*, allusivo alla trasmissione delle notizie e al disprezzo per i giornali come «chiacchiere stampate», già espresso da Don Franco lo speciale nei *Malavoglia*.

Ben più scontata e banale appare in confronto la sineddoche atta a descrivere la visione di un tramonto in *Eros*, con una stereotipata simmetria dei costrutti nominali:

coll'ultimo *raggio di sole* che colorava di tinte opaline *uno strappo di cielo* (p. 76).

Ancora, possiamo citare una serie di tropi manipolati violando il raccordo predicativo. Così nel *Mastro* risulta agrammaticale la sineddoche con cui si caratterizzano la vanesia consorte del barone Men-

risonava nel voto silenzioso delle strade, e, rimbombando nelle case, stringeva amaramente il cuore de' pochi che ancor le abitavano» (A. MANZONI, *I promessi sposi*, a cura di A. Marchese, Milano, Mondadori 1985, p. 789).

dola («*le piume gialle del cappellone della baronessa che passavano e ripassavano su quell'ondeggiare di berrette bianche*», p. 128), mentre la grossolana serva di casa Rubiera è caratterizzata dalla metafora fisionomica *figura di scimmia* e dalla sequenza di sineddochi *scarpacce, grosse calze turchine* che si affacciano nella scala del granaio, con sapiente presentazione prospettica:

Dalla botola, in cima alla scaletta di legno, si affacciarono due scarpacce, delle grosse calze turchine, e si udì una bella voce di giovanetta la quale disse:

- Signora baronessa, eccoli qua! (p. 16).

Finalmente comparvero dalla botola le scarpacce e le calze turchine, poi la figura di scimmia della serva, sudicia, spettinata, sempre colle mani nei capelli (p. 19).

La figurazione era latente anche nella prima redazione del *Mastro*, dove la sineddoche riguarda, con sfumature di personificazione, i due servitori, colti in piena tresca, che accorrono trafelati al richiamo della padrona:

Ma la cugina, stavolta, fuori di sé, non gli dava più retta. Sembrava la replica del terremoto, per tutta la casa: gli schiamazzi dal pollaio; il cane da pastore uggiolando al lupo; le scarpacce di Alessi e di Rosaria che accorrevano a rotta di collo, arruffati, scalmanati, con gli occhi bassi. [...]. Poi sgattaiolarono entrambi mogi mogi. Nella scala si udirono di nuovo le scarpacce che scendevano a precipizio, inseguendosi (*NA*, pp. 22-23).

La tecnica risale a *Vagabondaggio* (1887): «rimuginavano in testa le storie narrate dal merciaiuolo e *i paesi pei quali era passato*, con quelle *scarpe polverose* che avevano *visto tante cose*» (p. 380), dove va osservata l'allitterazione di /p/, /a/, /s/, che cadenza il testo riproducendo un simbolico rumore di passi e rimarcando la personificazione.

Anticipa movenze stilistiche del Verga maturo la sineddoche usata in uno dei romanzi fiorentini per connotare il *self control* di Adele, ormai moglie di Alberto e contessa:

Però l'Armandi non era tal donna [...] da farsi strascinare pel *chignon* da una situazione imbarazzante (*Eros*, p. 152).

Trasuda di figure retoriche una sequenza cruciale di *Pane nero* (1883), novella rusticana in cui si ribaltano i valori dell'ethos malavogliesco. Spicca innanzitutto la sineddoche perifrastica *spuma rossa* per 'vino', palesemente allusiva al sacrificio della propria verginità da parte di Lucia, che dovrà concedersi al padrone per assicurarsi il matrimonio col garzone Brasi:

Ella stava spillando il vino, accoccolata colla mezzina fra le gambe, e Brasi era sceso con lei in cantina a farle lume. Come la cantina era grande e scura al pari di una chiesa, e non si udiva una mosca in quel sotterraneo, soli tutti e due, Brasi e Lucia, egli le mise un braccio al collo e la baciò su quella bocca rossa al pari del corallo.

La poveretta l'aspettava sgomenta, mentre stava china tenendo gli occhi sulla brocca, e tacevano entrambi, e udiva il fiato grosso di lui, e il gorgogliare del vino. Ma pure mise un grido soffocato, cacciandosi indietro tutta tremante, così che un po' di spuma rossa si versò per terra.

- O che è stato? - esclamò Brasi. - Come se v'avessi dato uno schiaffo! Dunque non è vero che mi volete bene?

Ella non osava guardarlo in faccia, e si struggeva dalla voglia. Badava al vino versato, imbarazzata, balbettando:

- O povera me! O povera me! Che ho fatto? Il vino del padrone!...

- Eh! Lasciate correre; ché ne ha tanto il padrone. Date retta a me piuttosto. Che non mi volete bene? Ditelo, sì o no! -

Ella stavolta si lascia prendere la mano, senza rispondere, e quando Brasi le chiese che gli restituisse il bacio, ella glielo diede, rossa di una cosa che non era vergogna soltanto (p. 126).

Similitudini, ipotiposi, iperboli, reticenza, agnizioni dantesche, tutto concorre a caricare la sequenza di un potente valore simbolico.

Appare rimotivata dalla metafora *ricordo-chiodo*, che allude al titolo della raccolta di novelle, la sineddoche *carni* per *corpo* che connota l'acutezza de *I ricordi del capitano D'Arce*:

il *ricordo* di certi momenti che ti si *ficca nelle carni* (p. 33).

Una sineddoche con vistoso sostrato dialettale (*manciarisi i carni 'ncoddu*) adeguatamente aulicizzata, è invece adibita a connotare la sofferenza della Capinera, ormai sull'orlo della follia che, confessa Maria a Marianna: «ha divorato *le mie carni!*» (p. 96).

All'inverso, il modulo aulico *calpestare i sentimenti* viene concretizzato nella metafora gestuale dai toni colloquiali in *Eros*: «Sentiva ri-germogliare dentro di sé quei sentimenti sui quali *avea messo i piedi*» (p. 170).

Così si popolarizza *silenzio ovattato* nella percezione del pastore Carmenio, il fratello più ingenuo e buono di *Pane nero*:

Dappertutto era un chiarore denso sulla costa, nel vallone, laggiù al piano – come un silenzio fatto di bambagia (p. 204).

Di tenore opposto l'aulicizzazione di *spirtusava i macchi di ficurinia* nell'ipotiposi che simula la visione dello stesso personaggio:

La mandra si vedeva tuttora sulla roccia, verso il cielo, per quel po' di crepuscolo che si raccoglieva in cima ai monti, e *strafiorava le macchie dei fichidindia*. Lontan lontano, alla Lamia e verso la pianura, si udiva l'uggolare dei cani auuuuh!... auuuuh!... auuuuh!... (p. 133).

La sequenza, inerente alla notte dell'agonia della madre, attinge valenza simbolica anche grazie alla personificazione del crepuscolo – che, nella visione del pastorello, si assimila al gregge – e all'onomatopea finale, anticipata a sua volta dalla sequenza allitterante costituita dalla *geminatio* avverbiale e dal costruito toponomastico (*Lontan lontano, alla Lamia*).

Con minore pathos attinge effetti onomatopeici in *Eros* la sequenza *rumore di porcellana che rompevasi* (p. 36).

Si avverte il palinsesto figurativo del modo di dire *piangere a calde lacrime* nel contesto che segna l'addio senza parole di Bianca e Nini nel *Mastro*:

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 guanciaie bagnato di lacrime calde e silenziose*. (MDG, pp. 778-783)

L'evoluzione sintattica e stilistica del brano è documentata dalla stesura precedente, in cui l'angolazione percettiva è condivisa dai due innamorati, con toni da romanzo d'appendice:

Gli ultimi rumori della festa si estinguevano in lontananza. Risuonavano alto nella piazza i passi e le voci degli ultimi che rincasavano. Dalla viuzza che scendeva a destra sopra il Palazzo di città. Don Nini che se ne andava verso il Rosario, dando il braccio alla mamma Margarone, ebbe il coraggio di voltarsi, per lanciare alla cugina l'ultimo saluto, un ultimo sguardo che voleva dire: Tu sola! Sempre! (NA, p. 46).

3. Strutture iperlinguistiche

Passando alla formularità più o meno percepibile delle strutture iperlinguistiche, ci imbattiamo in paragoni rinforzati da geminatio e, come sempre, da allitterazioni. Due esempi da *Il marito di Elena*:

Egli non ignorava che bisognava picchiare e picchiare nella testa come colla zappa per farci entrare la laurea (p. 19).

e da *Jeli il pastore*:

Ogni idea nuova che gli picchiasse nella testa per entrare, lo metteva in sospetto, e pareva la fiutasse colla diffidenza selvaggia della sua vajata (p. 19).

Si stempera in un paragone perifrastico la densa metafora dialettale *u manciari 'nchiomma no stomacu* ('il cibo pesa come piombo nello stomaco'), attribuita al vedovo compare Meno, che dapprima accetta, con qualche complimento di circostanza, la parca cena offertagli dalla vicina Sidora, e poi rifiuta ulteriori porzioni di cibo pensando al lutto subito:

- No! No! andava ripetendo compare Meno. Non mi parlate di mangiare, che mi sento un nodo nella gola. [...]
- No, non mi fate mangiare altro, ché i bocconi mi cascano dentro lo stomaco come fossero di piombo (*Gli orfani*, pp. 651-657).

Una similitudine efficace ma scontata viene sostituita da una metonimia nell'ironica descrizione dell'idillio tra Ninì e la comica Aglae:

Un odore di stalla, in quella scaletta buia, cogli scalini unti e rotti da tutti gli scarponi ferrati del contado. Lassù in cima, un fil di luce, e una figura bianca, che gli si offrì intera, bruscamente, con le chiome sparse.

– Tu mi vuoi... baiadera... odalisca?...

C'erano dei piatti sudici sulla tavola, un manto di damasco rabescato sul letto, dei garofani e un lume da notte acceso sul canterano, dinanzi a un quadrettino della Vergine, e un profumo d'incenso che svolgevasi da un vasetto di pomata il quale fumava per terra. All'uscio che metteva nell'altra stanza era inchiodato un bellissimo sciallo turco, macchiato d'olio; e dietro lo sciallo turco udivasi il signor Pallante che russava sulla sua gelosia (p. 161).

Nella stesura della «Nuova Antologia» la sequenza si chiudeva con l'espressione «russava come un contrabbasso»; sacrificando l'aspetto ritmico affidato all'allitterazione, Verga introduce la sagace metonimia dell'effetto per la causa che accresce la visione caricaturale del triangolo amoroso.

3.1. *Proverbi rifunzionalizzati*

La struttura formulare gestita magistralmente da Verga, che la eleva a categoria espressiva simbolica nella retorica dell'ethnos, è indubbiamente il proverbio, che viene riformulato rispetto alla matrice dialettale solo se dev'essere rifunzionalizzato diegeticamente. I motti di padron 'Ntoni difficilmente vengono intaccati e sono virgolettati o corsivati, invece dove interviene il narratore cadono i segni paragrafemici, perché i proverbi diventano prospettiva del personaggio.

Un caso emblematico è «*I forestieri frustali*» (p. 332), rimodulazione dell'isocolo siciliano *Frusteri frustili*, in cui Verga sacrifica il ritmo per assecondare l'istanza grammaticale dell'italiano che richiede l'articolo, ma genera una pregnante anfibologia. Gli omonimi *frustari-frustare* infatti hanno significati collegati da una labile metonimia

dell'effetto per la causa: il verbo dialettale sta per 'svergognare raccontando i fatti intimi o scabrosi di qualcuno' e allude alla pratica della fustigazione per colpe nefande. In *Quelli del colera* un personaggio, nell'intento superstizioso di sfuggire all'epidemia, si uniforma al comportamento prescritto da un proverbio igienista:

Si videro delle cose allora da far piangere di tenerezza gli stessi sassi: Vito Sgarra che si divise dalla Sorda, colla quale viveva in peccato mortale da dieci anni (p. 591).

Vito Sgarra, pensando di poter evitare il contagio attraverso l'astinenza sessuale, si fa un portavoce di un proverbio diffusosi durante l'epidemia di colera del 1837 e registrato da Pitre (*Mancia suppa/Fuma pippa/Lassa a Peppa/Ca 'u culera nun t'acciappa*)²⁶. Potremmo anche ipotizzare che il nome di *Peppa*, protagonista de *L'amante di Gramigna*, evochi questa stessa formula.

Tre proverbi topici animano anche il finale dei *Malavoglia* e la sua intramatura col cap. II (*Il mare è amaro, e il marinaio muore in mare, Chi ha il cuor contento sempre canta*)²⁷.

Con una procedura sistematica che potremmo definire *destrutturazione del significato con intacco del significante*, particolari strutture proverbiali o idiomatiche vengono manipolate dall'autore secondo due modalità complementari: giocare sul senso letterale e riagganciarlo al contesto della narrazione, o innestare una struttura nell'altra in modo da accrescerne lo spessore semantico. L'espressione *passare molta acqua sotto il ponticello*, riportata al valore denotativo in *Jeli il pastore* costituisce uno dei principali esempi della prima pratica stilistica: «ignorò per un pezzo che Mara si era fatta sposa, giacchè *dell'acqua intanto ne era passata e passata sotto il ponticello*» (p. 26). Il *ponticello* separa realmente la proprietà in cui il padre di Mara è campiere e il pascolo utilizzato da Jeli, e costituisce la frontiera dell'incontro fra i due ragazzi. Il modo di dire banalizzato *passare molta acqua sotto il ponte* è dunque strettamente referenziale alla storia e, grazie anche alla reduplicatio predicativa – che produce un effetto onomatopeico da

²⁶ D. FRASCA, *Una lettura di «Quelli del colera» di Giovanni Verga*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. VII (2014), pp. 73-86, a p. 78.

²⁷ ALFIERI, *Il «non grammatico» Verga*, cit., pp. 169-70.

fiaba popolare – acquista un inedito valore semantico e simbolico, riferendosi alla lontananza ormai irrecuperabile della serenità edenica di Jeli²⁸.

I passaggi della tattica diventano a questo punto più chiari: assumere un modulo espressivo, alterarlo impercettibilmente e trasformarlo in un discorso del personaggio che così traduce la sua storia e la sua esperienza. Nel caso specifico, Jeli non è creatura arcadica come Aminta: nella sua semplicità deve trovare un linguaggio elementare che applica l'*idée reçue* al proprio vissuto.

Il salto di qualità compiuto da Verga nei pochi anni che separano i romanzi fiorentini dai primi bozzetti veristi è evidente nel simile modulo adoperato in *Eros* con marcatura allitterativa:

Intanto il tempo *scorre*va sul *rancore* del marito (p. 151).

Non mancavano tuttavia indizi della futura verve creativa, nello sdoganamento in un contesto drammatico dell'idiomatismo *affucari-si no cannarozzu* ('strozzarsi la voce in gola'), opportunamente aulicizzato:

Ei sentì scoppiargli in cuore, montargli alla testa, affogargli la voce nella gola, tutto ciò che avea sofferto, temuto e sperato per lei (p. 152).

3.2 Modi di dire destrutturati

La destrutturazione si applica anche ai modi di dire. Con quasi inavvertibili torsioni semantico-formali Verga piega strutture idiomatiche a finalità espressive in contesti particolarmente connotati, come quello della fine del *Mastro*. Gesualdo disapprova il comportamento delle cameriere del Palazzo Leyra che civettano con staffieri, intente «a buttar giù delle parolacce e delle risate di male femmine con certi visi da Madonne» (p. 304). Le serve volgari scagliano letteralmente ingiurie o sorrisi per rispondere alle provocazioni di

²⁸ Per un commento più approfondito, cfr. ALFIERI, *Lettera e figura*, cit., p. 138.

cocchieri e staffieri: l'effetto controterminante è prodotto da *buttare giù* che condensa, con implicita connotazione spaziale dall'alto al basso, l'italiano *gettare/lanciare occbiare* e il catanese *avviari maliparoli*²⁹, mentre il napoletanismo *male femmine*, non a caso non univerbato, traduce il siciliano *fimmini tinti*.

Una delle punte della creatività verghiana è rappresentata da una locuzione elaborata per connotare la tremenda paura provata dal lettighiere nella novella *Cos'è il re*, incentrata su una storia che l'autore sentiva raccontare da bambino:

Il Re [...] accostandosi a Compare Cosimo gli battè anche la mano sulla spalla, e gli disse tale e quale, col suo parlare napoletano: - Bada che porti la tua regina! che compare Cosimo *si sentì rientrare le gambe nel ventre* (p. 22).

Le varianti ci rivelano la difficile conquista della formulazione definitiva, almeno nella stesura del 1883; l'efficace iperbole, marcata da allitterazione serrata, procede infatti da un iniziale *mancare le gambe di sotto il ventre* dell'autografo, normalizzato in rivista ritoccando il costruito preposizionale siciliano (*mancari i jammi di sutta*) in *mancare le gambe sotto il ventre* (p. 22, riga 98). Nell'edizione vociana delle *Rusticane* poi Verga avrebbe attenuato radicalmente la figura creativa, riducendola nella stampa al banale *piegare le gambe sotto* (p. 230 e p. 332), non senza aver tentato nel manoscritto una perifrasi iperbolica: *saltare lo stomaco alla gola dalla paura* (p. 231). L'espressione *sentirsi rientrare le gambe nel ventre* non è attestata dai vocabolari (dialettali, toscani o italiani), che invece documentano la locuzione *mancare, piegarsi, tremare le gambe* o *sentirsi piegare le gambe* per 'essere atterrito'. Verga perciò, come spesso faceva, ha rimotivato un modulo consunto, dapprima con l'espansione *sotto il ventre*, per poi coniare l'efficace iperbole. Non del tutto improbabile poi potrebbe essere un'eco del «modo basso», come direbbero i vocabolaristi dell'Ottocento, *farsela sotto dalla paura*, ritradotto nell'eufemistica e creativa iperbole verghiana.

²⁹ Il catanese *avbiari* o *avviare* sta proprio per 'lanciar giù' o 'lanciare in avanti, mollare'.

Un'ipotesi secondaria potrebbe essere che dietro l'espressione si nasconda il pandialettale *Aver le gambe che fanno giacom giacom*, modulo fonosimbolico per connotare la tremarella, che il Cherubini, attestando la variante milanese *Avegh i gamb che fann giacom giacom o lipp lapp* traduceva con la frase del Lasca *Aver le cosce che si ripiegan sotto*³⁰. Un più forte residuo idiomatico si avverte nella seconda variante *saltare lo stomaco alla gola dalla paura*, che riecheggia il modo di dire siciliano *satari l'anima* ('saltare l'anima per lo spavento'), risolto – attraverso il probabile incrocio con *saltare il cuore in gola* - nella macchinosa perifrasi poi scartata a favore dell'espressione più neutra *piegare le gambe sotto*, secondo la spinta a normalizzare che anima le *Rusticane* del 1920³¹.

Una procedura opposta consiste nel lasciare integro il significante stravolgendo il significato, che da figurato diverrà così assolutamente letterale per poi ridivenire allegorico. Nel caratterizzare l'ascesa sociale dell'avidia madre di don Nini, Verga azzera il senso metaforico del *mettere insieme a pezzzi e bocconi*, alludendo anche ai "bocconi" (*muzzicuni*) che i genitori della baronessa si erano tolti di bocca per appropriarsi del palazzo signorile; così il modulo si proietta nell'orizzonte simbolico del sacrificio finalizzato all'accumulo della roba, radicato nell'ethos popolare:

La casa della baronessa era vastissima, messa insieme a pezzi e bocconi, a misura che i genitori di lei andavano stanando ad uno ad uno i diversi proprietari, sino a cacciarsi poi colla figliuola nel palazzetto dei Rubiera e porre ogni cosa in comune: tetti alti e bassi; finestre d'ogni grandezza, qua e là, come capitava; il portone signorile incastrato in mezzo a facciate da catapecchie (p. 20).

Analogamente si ricorre a macroelementi per caratterizzare il canonico Lupi a partire dalla sua passione per la caccia, secondo il principio del *nomen-omen*:

³⁰ F. CHERUBINI, *Vocabolario milanese-italiano*, Milano, Stamperia Reale 1814, 2 voll., s.v. Si veda anche A. FORCONI, *Le parole del corpo: modi di dire, frasi proverbiali, proverbi antichi e moderni del corpo umano*, Milano, SugarCo 1987, p. 264.

³¹ G. FORNI, *Introduzione* a G. VERGA, *Novelle rusticane*, a cura di G. Forni, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n. s. III, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2016, pp. XI-CV.

C'era il letto ancora disfatto nella camera del canonico; tutt'in giro alle pareti un bel numero di gabbiole, dove il canonico, gran cacciatore al paretaio, teneva i suoi uccelli di richiamo; un enorme crocifisso nero di faccia all'uscio, e sotto la cassa della confraternita, come una bara da morto, nella quale erano i pegni dei denari dati a prestito; delle immagini di santi qua e là, appiccate colle ostie, insudiciate dagli uccelli, e *un puzzo da morire*, fra tutte quelle bestie (p. 70).

Il banale modo di dire *puzza da morire* o *morire di puzza* è rimotivato dalla situazione contestuale, in cui convivono senza confliggere tutti gli elementi della vita del sacerdote usuraio e cacciatore.

Una semplice metonimia riletteralizzata e resa agrammaticale grazie alla sostituzione di una preposizione, basta a tradurre senza «mezze tinte» il rapporto di viscerale sensualità di Gesualdo con la terra:

Quella povera Canziria che gli era costata tante fatiche, tante privazioni, dove aveva sentito per la prima volta il rimescolio di *mettere nella terra i piedi da padrone*, Donninga per cui si era tirato addosso l'odio di tutto il paese! Le buone terre dell'Alia che aveva covato dieci anni cogli occhi, sera e mattina, le buone terre al sole, senza un sasso, e sciolte così che le mani vi sprofondavano e le sentivano grasse a calde al pari della carne viva!... come Isabella e aveva potuto stringere la penna colle sue mani, e firmare tanti debiti (*NA*, p. 195; *MDG*, p. 244).

La metonimia finale introdotta in *MDG* (in *NA* si aveva *tante carte*) intensifica la pregnante metafora creata dalla riformulazione del modulo *mettere i piedi sulla terra*, con allitterazione connotativa e allusività al sic. *mettiri i peri 'nterra* 'smettere di sognare', che traduce il senso pratico di Gesualdo nell'accaparrarsi le terre, enfatizzato dall'antitesi *colle sue mani* riferita a Isabella che *firma i debiti*. La metonimia finale, introdotta nella stampa in volume (in *NA* si aveva *tante carte*), ripotenzia la metafora riletteralizzata.

Lampante il contrasto con la rivelazione della perdita di ogni interesse del protagonista per la vita, marcata ancora dalla preposizione *sin dagli abbozzi*:

ma laggiù, dinanzi alla sua roba senti ch'era perduto davvero, senza

speranza [...]. Tutta roba sua che cresceva e fioriva, mentre lui se ne andava, roso dal baco come un frutto che deve cascare, senza forza di muovere un passo sulla sua terra, senza appetito per inghiottire un uovo, con un velo di tristezza dinanzi agli occhi che annebbiava ogni cosa (*NA*, p. 577).

Ma laggiù, dinanzi alla sua roba, si persuase che era finita davvero, che ogni speranza era perduta per lui, al vedere che di nulla gliene importava ormai [...]. Il mondo andava ancora per il suo verso, mentre non c'era più speranza per lui, roso dal baco al pari di una mela fradicia che deve cascare dal ramo, senza forza di muovere un passo sulla sua terra, senza voglia di mandar giù un uovo (*MDG*, p. 298).

È davvero sorprendente l'attenzione con cui Verga rielabora il frammento conservando l'iperbole dell'uovo, che vanta un sostrato siciliano (*nun sintirisi d'aggiuttiri mancu un ovu* 'non aver voglia di ingoiare nemmeno un uovo'), e soprattutto il sottile simbolismo del costrutto preposizionale *sulla sua terra*, che istituisce una voluta antitesi a distanza con l'esempio precedente in cui l'attaccamento alla vita e ai beni materiali era affidato al costrutto preposizionale *nella terra*.

In un cultore di metafore come Verga non poteva mancare l'arrito trapasso dalla fisicità letterale della percezione di Isabellina alla sensazione figurata di Gesualdo, marcata dal crescendo dei referenti (*barba* > *spillo* > *spina*), che richiamano le implicazioni simboliche della parabola *chiodo* > *spina* > *spade* già sperimentata nei *Malavoglia*³²:

Egli trovava la sua figliuolella ancora rossa [...] tirandosi indietro istintivamente quando, nel baciarla, la pungeva con la barba ispida. Tale e quale sua madre [...] tante punture di spillo [...] poi rifletteva che ciascuno al mondo cerca il suo interesse e va per la sua via, così aveva fatto lui con suo padre così faceva sua figlia. Così deve essere. Si metteva il cuore in pace, ma gli restava sempre una spina in cuore (p. 186).

³² ALFIERI, *Lettera e figura*, cit.

Assai più banale ed eccessivamente esplicito il testo di *N4*:

la sua bambina si metteva a strillare perché egli nel baciarla le pungeva il viso con la barba dura. Il lungo cruccio delle punture a ogni giorno e delle ferite sanguinanti di nascosto, il rancore della gelosia divorata in silenzio (p. 99).

Già in *Sulle lagune*, romanzo storico della trilogia patriottica catanese, si registrava un ancora goffo, ma non disprezzabile slittamento metonimia-metafora: «Venezia, *gondola di odaliska*, dolcemente cullata su queste rive incantate dell'Adriatico» (p. 395).

4. *Strutture antropologiche*

La retorica verghiana tocca i vertici nella gestione delle cosiddette «forme semplici»: codice gestuale, fiabe popolari, apologhi, exempla biblici³³.

4.1. *Codice gestuale*

La destrutturazione del significato con intacco del significante si estende a strutture antropologiche quasi inviolabili nella cultura popolare, come gli elementi del codice gestuale. Facendo leva su sinonimie pregnanti, Verga ottiene rimodulazioni antonimiche dello stesso gesto che fa da sostrato a due modi di dire quasi topici nei *Malavoglia* e nelle novelle veriste. In ambito muliebre infatti lo *stare colle mani sulla pancia* denota opulenza o indolenza, mentre lo *stare colle mani sul ventre* connota l'annuncio di un lutto grave, la perdita di un figlio o del marito³⁴.

³³ Cfr. A. JOLLES, *Forme semplici. Leggende sacre e profane. Mito. Enigma. Sentenza. Caso memorabile. Fiaba. Scerzo*, Milano, Mursia 1980.

³⁴ ALFIERI, *Lettera e figura*, cit.

4.2. *Fiaba popolare*

Per rappresentare questa categoria dello stile popolare riproporrei un contesto fondamentale de *La Lupa*, densissimo di implicazioni idiomatiche e retoriche:

Nanni spingeva con la pala le olive sotto la macina, e gridava - Oh! - alla mula perché non si arrestasse. - La vuoi mia figlia Maricchia? - gli domandò la gnà Pina. - Cosa *gli* date a vostra figlia Maricchia? - rispose Nanni. - Essa ha la roba di suo padre, e dippiù io *le* do la mia casa; a me mi basterà che mi lasciate un cantuccio nella cucina, per stendervi un po' di pagliericcio. - Se è così se ne può parlare a Natale - disse Nanni. Nanni era tutto unto e sudicio dell'olio e delle ulive messe a fermentare, e Maricchia non lo voleva a nessun patto; ma sua madre l'afferrò pe' capelli, davanti al focolare, e le disse co' denti stretti: - Se non lo pigli, ti ammazzo! - (p. 125).

Innanzitutto il nomignolo della protagonista evoca sia il siciliano *a lupa* 'pianta parassita che distrugge ad esempio le fave', ma anche metaforicamente 'fame insaziabile' (*aviri a lupa* 'mangiare senza potersi appagare'), sia il latino *lupa* 'prostituta, meretrice', non estraneo peraltro alla semantica dialettale. La risposta lapidaria di Nanni sottende il proverbio siciliano *s'un è bedda, è vitedda* ('se non è bella, almeno ha il pregio della gioventù')³⁵, che esprime le intenzioni del giovane contadino, più interessato alla dote e alla ragazza che alla procace madre. La metafora dialettale, inizialmente fraintesa anche dal proto della casa Treves che corresse con *zitetella* nella stampa, fu poi attenuata nell'edizione rivista di *Vita dei campi* del 1897, in cui appunto ricomparve *zitetella*³⁶. Il discorso popolare si riverbera nel testo anche nella rimodulazione di un canto popolare nella battuta della gnà Pina che precede la risposta di Nanni («Te voglio!...»), secondo una tecnica già sperimentata in *Sulle lagune* e poi affinata in *Per le vie* nella novella *Tentazione!* Anche la perentoria esortazione a prendere il sacco, fatta dalla madre alla figlia, sembra tratta dalla classica favola popolare, anche siciliana, come stilema preventivo al-

³⁵ Cfr. G. PITRÈ, *Proverbi siciliani*, Palermo, Pedone Lauriel 1880, 4 voll., II, p. 118.

³⁶ Cfr. MOTTA, *La lingua «fusa»*, cit., pp. 102, 279 e 376.

l'abbandono (si pensi a Pollicino o a Hansel e Gretel), e sottende anche l'implicazione idiomatica di 'mettere nel sacco'³⁷.

Consimile, ma più sfumato, il caso del romanzo di Isabella, in cui con toni fiabeschi viene ritratta la disperata corsa della ragazza per prendere commiato dal cugino:

Voleva vederlo, l'ultima volta, a qualunque costo, quando tutti sarebbero stati a riposare, dopo mezzogiorno, e che alla casina non si muoveva anima viva. La Madonna l'avrebbe aiutata: – La Madonna!... la Madonna!... – Non diceva altro, con una confusione dolorosa nelle idee, la testa in fiamme, il sole che le ardeva sul capo, gli occhi che le abbruciavano, una vampa nel cuore che la mordeva, che le saliva alla testa, che l'acceca, che la faceva delirare: – Vederlo! a qualunque costo!... Domani non lo vedrò più!... più!... più!... – Non sentiva le spine; non sentiva i sassi del sentiero fuori mano che aveva preso per arrivare di nascosto sino a lui. Ansante, premendosi il petto colle mani, trasalendo a ogni passo, spiando il cammino con l'occhio ansioso. Un uccelletto spaventato fuggì con uno strido acuto. La spianata era deserta, in un'ombra cupa. C'era un muricciuolo coperto d'edera triste, una piccola vasca abbandonata nella quale imputridivano delle piante acquatiche, e dei quadrati d'ortaggi polverosi al di là del muro, tagliati dai viali abbandonati che affogavano nel bosco irto di seccumi gialli. Da per tutto quel senso di abbandono, di desolazione, nella catasta di legna che marciva in un angolo, nelle foglie fradicie ammucciate sotto i noci, nell'acqua della sorgente la quale sembrava gemere stillando dai grappoli di capelvenere che tappezzavano la grotta, come tante lagrime. Soltanto fra le erbacce del sentiero pel quale lui doveva venire, dei fiori umili di cardo che luccicavano al sole, delle bacche verdi che si piegavano ondeggiando mollemente, e dicevano: Vieni! vieni! vieni! Attraversò guardando il viale che scendeva alla casina, col cuore che le balzava alla gola, le batteva nelle tempie, le toglieva il respiro. C'erano lì, fra le foglie secche, accanto al muricciuolo dove lui s'era messo a sedere tante volte, dei brani di carta abbruciati, umidicci, che s'agitavano ancora quasi fossero cose vive; dei fiammiferi spenti, delle foglie d'edera strappate, dei virgulti fatti in pezzettini minuti dalle mani febbrili di lui, nelle lunghe ore d'attesa, nel lavorio macchinale delle fantasticherie. S'udiva il martellare di

³⁷ R. SARDO, *Introduzione* a L. CAPUANA, *Stretta la foglia, larga la via. Tutte le fiabe*, a cura di R. Sardo, Roma, Donzelli 2015, pp. I-LII.

una scure in lontananza; poi una canzone malinconica che si perdeva lassù, nella viottola. Che agonia lunga! Il sole abbandonava lentamente il sentiero; moriva pallido sulla rupe brulla di cui le fore sembravano più tristi, ed ella aspettava ancora, aspettava sempre (pp. 220-21).

L'andamento anaforico, ripetuto ossessivamente, riproduce i moduli della fiaba, creando effetti simbolico-evocativi assai pertinenti alla natura romantica e sognatrice della futura Duchessa di Leyra.

Un'autentica citazione di una fiaba popolare, riadeguata al contesto dalla stessa narratrice interna, si trova nel capitolo XI de *I Malavoglia*:

Chi deve mangiarsi queste sardelle qui, cominciava la cugina Anna, deve essere il figlio di un re di corona, bello come il sole, il quale camminerà un anno, un mese e un giorno, col suo cavallo bianco; finché arriverà a una fontana incantata di latte e di miele; dove scendendo da cavallo per bere troverà il ditale di mia figlia Mara, che ce l'avranno portato le fate, dopo che Mara l'avrà lasciato cascare nella fontana empiendo la brocca; e il figlio del re, col bere che farà nel ditale di Mara, si innamorerà di lei; e camminerà ancora un anno, un mese e un giorno, sinché arriverà a Trezza, e il cavallo bianco lo porterà davanti al lavatoio, dove mia figlia Mara starà sciorinando il bucato; e il figlio del re la sposerà e le metterà in dito l'anello; e poi la farà montare in groppa al cavallo bianco, e se la porterà nel suo regno.

Alessi ascoltava a bocca aperta, che pareva vedesse il figlio del re sul cavallo bianco, a portarsi in groppa la Mara della cugina Anna.

– E dove se la porterà? domandò poi la Lia.

– Lontano lontano, nel suo paese di là del mare; d'onde non si torna più.

– Come compar Alfio Mosca, disse la Nunziata. Io non vorrei andarci col figlio del re, se non dovessi tornare più (p. 218).

La sequenza è attraversata da tutti i tratti retorico-stilistici tipici della fiaba popolare: *geminatio* (*lontano lontano*) costruiti formulari tipici quali *re di corona*; *figlio del re*; *cavallo bianco*, e persino *di là del mare*, che intitolerà l'elegiaca novella finale delle *Rusticane*, e che sembra qui anticipare l'esilio inevitabile di 'Ntoni. Il tono assertivo prodotto dai futuri accentati che ritmano l'ottimistica visione del mondo

della cugina Anna, detta *Cuor contento*, sarà irrimediabilmente infranto dall'antitetica battuta crudele di 'Ntoni, anch'essa marcata da finali accentate:

– La vostra figlia non ha un soldo di dote, perciò il figlio del re non verrà a sposarla; rispose 'Ntoni; e le volteranno le spalle, come succede alla gente, quando non ha più nulla (p. 218).

4.3. *Parabola*

Forma semplice per eccellenza secondo Jolles, la parabola è assolutizzata nella novella di *Jeli il pastore*, suscettibile di una lettura cristologica a partire dalla retorica minima del nome con mimesi evocative di *Jesu(s)*, fino ai tropi referenziali del Buon Pastore, che fa del personaggio l'allegoria di Gesù. Piove dal cielo, è in armonia con la natura, vive nel deserto, salva le pecorelle smarrite, è figliol prodigo lui stesso facendosi guardiano di porci, e, con feroce antitesi, ribaltando la vicenda cristologica, immola l'avversario sgozzandolo come un agnello, autoassolvendosi nel suo codice primitivo (*non rubare la donna d'altri*)³⁸.

4.4. *Stereotipi biblici*

Lo schema biblico del “doppio” che già caratterizza Caino e Abele si trasmette nell'ethos popolare, trapassando dalle opere veriste a quelle della maturità. Importante anche in questa casistica il ruolo dell'allitterazione per ricordare i moduli deputati a veicolare tratti caratteriali o emozionali del fratello buono e del fratello malvagio.

Il potenziamento del significante gioca spesso su raccordi alliterativi, culminando in *Dal tuo al mio* (1906):

Questa poi non *le somiglia* a sua *sorella* (p. 12).

³⁸ Cfr. G. ALFIERI, *Lettura stilistica di «Jeli il pastore»*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. XI (in stampa).

con una tecnica che risale almeno a *I Malavoglia*:

Ma la Lia era vanerella peggio di suo fratello 'Ntoni, e le piaceva starsene sulla porta a far vedere il fazzoletto colle rose (p. 262).

5. Conclusioni

Le prime conclusioni che possiamo trarre sono interne ai testi. Come preventivato all'inizio, la lingua di Verga si rivela lingua mutante in ordine ai contesti narrativi, sicché una lettura analitica adeguata alla complessità della sperimentazione d'autore dovrà valutarne i risultati di strumento espressivo più moderno in chiave nazionale e internazionale, superando i termini del rapporto lingua-dialetto. Esempio emblematico il *Mastro*, in cui la lingua si fa stile nell'espressione letteraria, con effetti artistici prima che comunicativi, apprezzabili appieno solo nell'approccio retorico. Rispetto alla motivazione etnologica del primo romanzo, si introduce nel romanzo borghese la motivazione etologica: all'ethnos arcaico e sostanziale dei *Malavoglia* si sostituisce l'ethos sincronico ed estrinseco di Gesualdo.

Puntando a una nuova lettura dei linguaggi di Verga, possiamo dire confermata, in base agli esempi scrutinati, l'ipotesi che la scrittura bifronte e l'agrammaticalità apparente occultino una retorica che spazia dal grado minimo delle figure di suono (allitterazioni, omoteleuti e onomatopee) a quello medio dei tropi (sineddoci, metonimie e metafore), fino ai toni alti del simbolo e dell'allegoria.

L'occultamento autoriale della retorica riveste una finalità squisitamente diegetica: in ogni sequenza testuale Verga mette un'emozione senza mostrarsi o mostrarlo, come Flaubert. Una retorica, beninteso, denudata di ogni orpello e 'invisibile', ma grazie alla quale l'«impronta della mente», «l'ombra dell'occhio» e la «traccia delle labbra»³⁹, o, più concretamente, la «mano» del «non grammatico»

³⁹ Le espressioni tra virgolette rinviano alla *Prefazione a L'amante di Gramigna*.

autore che, in costante contatto col proprio testo, riesce ad armonizzare significato e significante in una lingua di espressione totale.

La retorica del significante viene a compensare l'apparente agrammaticalità del tessuto discorsivo, così come la retorica del significato interveniva a bilanciare l'ingannevole letteralità dell'epidermide testuale.

La competenza retorica del Verga, per come è dato ricostruirla dall'interno, attraverso i soli risultati testuali, in assenza di "zibaldoni" di lettura o di notazioni epistolari, spaziava, come si è visto, dalla più avvertita gestione degli espedienti elocutivi alla più consapevole padronanza del rapporto tra generi e stili discorsivi. Una competenza articolata tra macrostrutture e microstrutture dunque, che incanalerà la creatività linguistica verghiana in una scrittura sciolta nella struttura sintattica, ma imbrigliata nella tecnica formale, nonostante l'apparente scabrosità.

Le gamme retoriche dell'autore de *I Malavoglia*, in effetti, rispondono all'ideale stilistico zoliano di introdurre nella frase il «colore, e, direi, l'odore», come sanno fare solo gli «artisti che si divertono con la lingua e sono felici di piegarla alle mille difficoltà dell'espressione» ponendo «sempre le loro capacità retoriche al servizio della loro umanità», sicché «in loro, la descrizione respira»⁴⁰.

Il Verga si riqualifica come autore interessato a «una narrazione – sogno o storia poco importa – ma vera, com'è stata o come potrebbe essere, senza retorica e senza ipocrisie»⁴¹. Autore perciò alieno dal vacuo formalismo dei «rettorici» coevi, fautori di un realismo privo di valori⁴², ma pienamente immerso nella retorica concepita in senso classico come imprescindibile ausilio tecnico dell'elocuzione letteraria.

In definitiva Verga dimostra in ogni situazione narrativa di saper gestire strumenti e strategie sperimentati in precedenza e solo affi-

⁴⁰ È. ZOLA, *Il problema della descrizione*, in ID., *Il romanzo sperimentale*, Parma, Pratiche Editrice 1880, p. 157.

⁴¹ G. VERGA, *Prefazione* a ID., *Eva*, Milano, Treves 1873.

⁴² A proposito del realismo di Jules Vallés, che prescindeva dai legami di sangue e di partito, così scriveva: «Sì, io credo che ci sia tutta una scuola di idealisti e di rettorici che sarebbero tanto innocui quanto gli arcadi passati se gl'interessa della massa non s'incaricassero di dar loro una terribile realtà» (cfr. VERGA, *Lettera a Felice Cameroni* da Milano, 2 giugno 1881, in *Lettere sparse*, cit., p. 113).

nati con l'esperienza e lo strenuo impegno di scrittura. Tra questi domina la dimensione idiomatica e fraseologica, governata da una retorica agrammaticale in quanto creativa, ma perfettamente controllata poiché della retorica come «della grammatica per farne a meno, bisogna saperla»⁴³.

Testi verghiani citati

- *Il canarino n. 15*, in G. VERGA, *Per le vie*, a cura di R. Morabito, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, XVI, Le Monnier 2003, pp. 22-28.
- *La coda del diavolo*, in G. VERGA, *Le novelle*, a cura di G. Tellini, Roma, Salerno 1980, 2 voll, I, pp. 21-36.
- *Cavalleria rusticana* (dramma), in G. VERGA, *Tutto il teatro con i libretti d'opera e le sceneggiature*, a cura di G. Oliva, Milano, Garzanti 1987.
- *I drammi ignoti*, in G. VERGA, *Drammi intimi*, a cura di G. Alfieri, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, XVII, Firenze, Le Monnier 1987.
- *Dal tuo al mio*, in G. VERGA, *Dal tuo al mio*, edizione critica a cura di T. Basile, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, XII, Firenze, Banco di Sicilia-Le Monnier 1995, pp. 1-110.
- *Di là del mare*, in G. VERGA, *Novelle rusticate*, a cura di G. Forni, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n.s. III, Novara, Fondazione Verga-Interlinea 2016, pp. 163-175.
- *I galantuomini*, in G. VERGA, *Novelle rusticate*, a cura di G. Forni, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n.s. III, Novara, Fondazione Verga-Interlinea 2016, pp. 139-150.
- *In portineria*, in G. VERGA, *Tutto il teatro con i libretti d'opera e le sceneggiature*, a cura di G. Oliva, Milano, Garzanti 1987.
- *Jeli il pastore*, in G. VERGA, *Vita dei campi*, a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, XIV, Firenze, Banco di Sicilia-Le Monnier 1987, pp. 13-48.

⁴³ Lettera di G. Verga a N. Scalia del 13 febbraio 1911, in cui l'autore ringraziava il giovane critico per il suo articolo, *Le sgrammaticature di Giovanni Verga*, pubblicato su «Prometeo» del 31 gennaio 1911 (ivi, p. 392).

- *La Lupa*, in G. VERGA, *Vita dei Campi*, a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, XIV, Firenze, Banco di Sicilia-Le Monnier 1987, pp. 83-90.
- *I Malavoglia*, edizione critica a cura di F. Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n. s. I, Novara, Fondazione Verga- Interlinea 2014.
- *Il marito di Elena*, in G. VERGA, *Tutti i romanzi*, a cura di E. Ghidetti, Firenze, Sansoni 1983, 3 voll., III, pp. 3-128.
- *Mastro-don Gesualdo*, in G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, XI, Firenze, Le Monnier 1993.
- NA = in *Mastro-don Gesualdo 1888*, a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, X, Firenze, Le Monnier 2014.
- *Gli Orfani*, in G. VERGA, *Novelle rustiche*, a cura di G. Forni, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n. s. III, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2016, pp. 61-70.
- *L'osteria dei "Buoni Amici"*, in G. VERGA, *Per le vie*, edizione critica a cura di R. Morabito, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, XVI, Firenze, Le Monnier 2003, pp. 53-70.
- *I ricordi del Capitano D'Arce*, in G. VERGA, *I ricordi del Capitano D'Arce*, a cura di S. Rapisarda, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, XIX, Firenze, Le Monnier 1992, pp. 3-12.
- *Storia di una capinera*, G. VERGA, *Tutti i romanzi*, a cura di E. Ghidetti, Firenze, Sansoni, 1983, 3 voll., II, pp. 1-86.
- *Sulle lagune*, in G. VERGA, *I Carbonari della montagna. Sulle lagune*, a cura di R. Verdirame, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, I, Firenze, Le Monnier 1988, pp. 393-462.
- *Tigre reale*, G. VERGA, *Tutti i romanzi*, a cura di E. Ghidetti, Firenze, Sansoni 1983, 3 voll., II, pp. 175-261.
- *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori 1979
- *Una peccatrice*, in G. VERGA, *Tutti i romanzi*, a cura di E. Ghidetti, Firenze, Sansoni 1983, 3 voll., I, pp. 443-550.
- *Vagabondaggio*, in G. VERGA, *Le novelle*, a cura di G. Tellini, Roma, Salerno 1980, 2 voll, II, pp. 57-90.

ALESSIO BALDINI

RACCONTARE L'ITALIA PLURALE:
“QUESTIONE MERIDIONALE”
E IMMAGINARIO MORALE NEL VERGA VERISTA

In questo saggio sostengo che il Verga verista racconti il paesaggio morale dell'Italia moderna. Attraverso la lettura di passi tratti dai testi dei primi meridionalisti e di Pitrè e passi tratti dalla *Prefazione a I Malavoglia* e da *Fantasticheria*, mostro come il Verga verista abbandoni l'immaginario morale del nazionalismo romantico, per dare forma alla sua immaginazione liberale e al suo realismo morale, grazie ai quali può raccontare dall'interno una pluralità di orizzonti di senso divergenti ed eterogenei.

In this article, I contend that Verga, in his Verist works, aims at painting the moral landscape of modern Italy. By analysing extracts from the texts written by the first “meridionalisti” and Pitrè, as well as extracts from the Prefazione to I Malavoglia and Fantasticheria, I show how Verga turns away from the moral imagery of romantic nationalism, and gives expression to his liberal imagination and moral realism. Telling stories from within a plurality of divergent and heterogeneous horizons of significance, Verga portrays the modern moral landscape of a diverse and plural Italy.

Geography and a common language, for example, can serve to hold people together and set them off from others. But most important of all is a common historical experience, including the memory of past conflicts, even civil war, that were sparked by opposing ideals of the good life but are seen now as having given way to a shared practice of equal respect

(Charles Larmore, *The Morals of Modernity*)

1. Introduzione: il paesaggio morale moderno

Il primo obiettivo di questo saggio è dimostrare come Verga racconti il paesaggio morale moderno – un aspetto che non è stato sempre riconosciuto dalla critica e dalla storiografia letterarie, che

hanno spesso interpretato Verga come un autore antimoderno¹. Per evitare di essere frainteso, vorrei dire cosa intendo con “morale”. Adotto una definizione larga di “morale”, con cui indico non solo la sfera dei principi che stabiliscono come una persona debba trattare le altre persone, ma anche una sfera normativa più ampia – e che racchiude la prima – in base alla quale una persona sente e pensa di vivere una vita piena². Intesa così, una morale – perché ve ne sono molte – può essere definita come un «orizzonte di senso», cioè come quello sfondo fatto di credenze, valori, norme, ruoli, identità, scenari (*scripts*) e storie rispetto al quale la vita di una persona acquista significato³.

Che cosa ha a che fare la letteratura con la morale? Il rapporto è duplice. Come altre istituzioni sociali che articolano sistemi di simboli e significati, anche la letteratura può arredare un orizzonte di senso. I romanzi moderni hanno però anche un'altra funzione: in quanto opere di intrattenimento, incoraggiano chi legge a esercitare la propria immaginazione morale, lasciandosi andare a un gioco emotivo e cognitivo che impegna senza avere le conseguenze che ha l'uso del giudizio morale nella vita pratica. Ed è questa esperienza di libertà e di distacco dalle conseguenze pratiche a produrre quel «relativismo della distanza» che permette a lettrici e lettori di trasgredire i confini dei propri orizzonti di senso immaginandone altri⁴.

Verga riconosce l'importanza del rapporto fra letteratura e morale. Lo dimostrano i romanzi giovanili di ispirazione risorgimentale

¹ Hanno insistito recentemente sulla modernità di Verga: R. LUPERINI, *Verga moderno*, Roma-Bari, Laterza 2005; P. PELLINI, *Verga*, Bologna, il Mulino 2012; G. LO CASTRO, *La verità difficile: indagini su Verga*, Napoli, Liguori 2012; G. ALFIERI, *Verga*, Roma, Salerno Editrice 2016

² Per questa distinzione si veda: K.A. APPIAH, *Ethics of Identity*, Princeton (NJ), Princeton University Press 2005, pp. XIII-XIV. Seguendo una convenzione diffusa, Appiah usa il termine 'etica' per indicare la morale in senso largo.

³ Cfr. C. TAYLOR, *Ethics of Authenticity*, Cambridge (MA)-London, Harvard University Press 1991, pp. 37-38.

⁴ Cfr. M. KIERAN, *Emotions, Art and Immorality*, in P. GOLDIE (a cura di), *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion*, Oxford, Oxford University Press 2010, pp. 681-703. Sul «relativismo della distanza» si veda B. WILLIAMS, *Ethics and the Limits of Philosophy*, Abingdon, Routledge 2011 [1985], pp. 180-185. Williams parla del relativismo nei confronti di una morale storicamente lontana, ma anche la distanza finzionale può avere un effetto simile.

– dall'incompiuto *Amore e Patria* (1855) a *I Carbonari della montagna* (1861-62) e *Sulle lagune* (1862) –, che promuovono il sentimento patriottico dell'Italia come nazione unita⁵. All'interno del rapporto fra letteratura e morale si muove anche la critica contraddittoria – perché insieme moralista ed estetizzante – della modernità che si trova in un romanzo come *Eva* (1873). Ed è chiaro che anche il Verga verista parte da una riflessione su letteratura, morale e società⁶. Se il rapporto fra letteratura e morale continua ad avere importanza nella fase verista di Verga, questa segna però anche un cambiamento. E il secondo obiettivo di questo saggio è chiarire il rapporto fra la concezione della letteratura e il «realismo morale» del Verga verista, la cui poetica consegnata a testi come *Fantastiche* (1879) e la *Prefazione* ai *Malavoglia* (1881) dà forma alla sua «immaginazione liberale»⁷.

Al contrario di quanto accade nei romanzi patriottico-risorgimentali e in quelli di ispirazione scapigliata, il Verga verista non usa la letteratura per sostenere o criticare un orizzonte di senso. Con le sue opere veriste, Verga cerca di rendere «coi colori adatti» le vite di persone che appartengono a gruppi sociali diversi, a partire dalle comunità rurali della Sicilia⁸. L'interpretazione che propongo del Verga verista si distacca da quella dominante secondo cui Verga racconterebbe le comunità rurali della Sicilia come un residuo del passato. Intanto negli anni settanta e ottanta dell'Ottocento, Verga non può pensare che la fine della civiltà rurale sia imminente⁹. Il suo ve-

⁵ Cfr. A. MANGANARO, *Il giovane Verga e il Risorgimento*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. IV (2011), pp. 59-78.

⁶ Cfr. L. RUSSO, *Giovanni Verga*, Roma-Bari, Laterza 1995 [1920].

⁷ Riprendo le idee di «immaginazione liberale» e «realismo morale» da L. TRILLING, *Preface e Manners, Morals, and the Novel*, in ID., *The Liberal Imagination*, New York, New York Review of Books 2008 [1950], pp. xv-xii e pp. 205-222.

⁸ Sull'analisi di questa metafora, si veda: A. BALDINI, *Dipingere coi colori adatti: «I Malavoglia» e il romanzo moderno*, Macerata, Quodlibet 2012, pp. 31-43.

⁹ Verga appartiene a una famiglia di proprietari terrieri. A parte qualche introito dai diritti d'autore, Verga vive della rendita fondiaria delle terre familiari. Questo è documentato dalla corrispondenza dell'autore con la madre, il fratello Mario, gli avvocati e l'editore Treves: G. VERGA, *Lettere alla famiglia (1851-1880)*, a cura di G. Savoca - A. Di Silvestro, Catania, Bonanno 2011; G. RAYA (a cura di), *Verga e gli avvocati*, Roma, Herder Editore 1988; G. RAYA (a cura di), *Verga e i Treves*, Roma, Herder Editore 1986. Negli anni ottanta dell'Ottocento, l'agricoltura è ancora il settore economico più importante in Italia e politici e studiosi sociali come Leopoldo Franchetti e Sidney Sonnino, che erano i punti di riferimento di Verga, proponevano di riformare

rismo è poi una poetica dello spazio: quello che Verga vuole fare con il ciclo romanzesco de *I Vinti* è raccontare l'Italia plurale, cioè un'Italia fatta di gruppi sociali le cui condizioni di vita e i cui orizzonti di senso divergono. E per il Verga verista questo significa raccontare, adottando il loro punto di vista, le vite di persone che affrontano dilemmi morali nella società moderna: persone i cui diversi orizzonti normativi sono definiti dal fatto di essere ricche o povere, di vivere al Nord o al Sud, di appartenere alla società urbana o a comunità rurali. E anche se il ciclo de *I Vinti* rimarrà incompiuto – e così il grande affresco dell'Italia moderna –, il primo romanzo *I Malavoglia*, ambientato in un paese della costa orientale della Sicilia, troverà ampia eco nella cultura italiana. Verga è infatti il primo importante scrittore italiano che immagina l'Italia a partire dai margini di uno dei suoi tanti Sud¹⁰.

Il realismo morale del Verga verista è il risultato di un percorso culturale e letterario. Ma i soggiorni a Firenze e poi soprattutto a Milano sono altrettanto importanti. Ed è a partire dalla riflessione sull'esperienza di scrittore catanese vissuto a lungo fuori e lontano dalla Sicilia che Verga elabora il verismo come una forma di immaginazione liberale che parte da una presa di distanza rispetto all'appartenenza a qualunque gruppo sociale, città, regione e alla comunità politica nazionale. Nella chiusura di una nota lettera a Capuana, che si trovava in quel momento in Sicilia, e inviata da Milano il 17 maggio 1878, Verga scrive:

Pel *Padron 'Ntoni* penso d'andare a stare una settimana o due, a la-

l'economia agricola e non certo di trasformare l'Italia in un paese industriale. A partire da Russo, molta della critica successiva ha proiettato all'indietro le preoccupazioni per la progressiva scomparsa della civiltà rurale avvenuta successivamente, quando l'Italia si trasforma in un'economia industriale e in una società dei consumi – un processo avviatosi verso la fine dell'Ottocento, ma completatosi solo negli anni del “miracolo economico” dopo il secondo dopoguerra. Si vedano: V. CASTRONOVO, *Storia economica d'Italia. Dall'Ottocento ai nostri giorni*, Torino, Einaudi 2013 [1996]; G. CRAINZ, *Storia del miracolo economico*, Roma, Donzelli 2005; P. GINSBORG, *A History of Contemporary Italy (1943-1980)*, London, Penguin 1990.

¹⁰ Riprendo l'idea dei tanti Sud come dei margini da cui immaginare l'Italia da D. FORGACS, *Italy's Margins: Social Exclusion and Nation Formation Since 1861*, Cambridge, Cambridge University Press 2014, pp. 139-198. Carlo Levi ed Ernesto De Martino, che sono oggetto dello studio di Forgacs, testimoniano dell'effetto del verismo di Verga sull'immaginario sociale italiano.

voro finito, ad Acì Trezza onde dare il *tono* locale. A lavoro finito però, e a te non sembrerà strano cotesto, che da lontano in questo genere di lavori l'ottica qualche volta, quasi sempre, è più efficace ed artistica, se non più giusta, e da vicino i colori sono troppo sbiaditi quando non sono già sulla tavolozza.

Addio. Avevo in animo da un pezzo di scriverti la lunga letterona che ti scaravento addosso. Tu hai la nostalgia di Milano ed io quella di Sicilia, così siam fatti noi che non avremo mai posa e vera felicità¹¹.

Questa lettera è uno dei documenti che segnano la genesi del *Malavoglia*. Qui Verga dichiara di aver distrutto il bozzetto marinairesco *Padron 'Ntoni* e scrive per la prima volta l'espressione che diventerà il titolo del suo primo romanzo verista e chiede indicazioni bibliografiche su una raccolta di proverbi siciliani da consultare. Nel passo citato, posto in chiusura della lettera, Verga dichiara di voler andare ad Acì Trezza solo dopo avere finito il suo romanzo, proprio perché vuole raccontare le vite dei pescatori da una certa distanza. Quello che Verga intuisce qui sono i due aspetti centrali dell'esperienza morale moderna. Parlando della distanza che separa Acì Trezza da Milano, «la città più città d'Italia»¹², Verga riflette sull'Italia postunitaria come società plurale. La prima caratteristica del paesaggio morale moderno che Verga individua attraverso orizzontalmente la società: è la compresenza di orizzonti di senso divergenti, situati in spazi geografici e sociali diversi. Nel suo romanzo ancora da scrivere, Verga vuole raccontare l'orizzonte della comunità di pescatori e contadini di Acì Trezza a partire dalla distanza geografica e sociale che la divide dai salotti, dai caffè e dalle redazioni dei giornali di Milano che Verga frequenta e dove si incontra parte della classe dirigente italiana. Ma questa distanza ed estraneità si riflettono anche sulla società urbana, che apparirà distante dall'orizzonte della comunità rurale di pescatori siciliani che Verga sta per raccontare¹³.

¹¹ Lettera di G. Verga a L. Capuana da Milano, 17 maggio 1878, in G. RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, p. 61.

¹² È così che Verga definisce Milano nel racconto *I dintorni di Milano*, scritto per l'Esposizione Universale e pubblicato nel 1881, lo stesso anno in cui escono *Malavoglia*. Si veda: G. VERGA, *I dintorni di Milano*, in ID., *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori 1979, pp. 853-858. Verga ambienterà poi altri racconti a Milano.

¹³ Questa duplice distanza si riflette nella scelta linguistica ibrida de *I Malavoglia*,

Verga parla qui anche della tensione fra un'appartenenza familiare che lo radica a Catania e il progetto di diventare uno scrittore affermato in tutta Italia che lo fa gravitare intorno a Milano, che è diventata la capitale dell'editoria italiana. In questa lettera Verga coglie quindi anche il secondo aspetto che distingue la condizione morale moderna, cioè il fatto che i valori, le norme, i ruoli, le identità, gli scenari (*scripts*) e le storie che danno significato alla vita di una persona sono eterogenei. Questa eterogeneità è ortogonale rispetto al pluralismo. Se il pluralismo rimanda alla compresenza di orizzonti di senso divergenti all'interno della società, l'eterogeneità morale attraversa la vita di ogni persona, il cui orizzonte di senso rimane eterogeneo qualunque sia la classe sociale o il luogo a cui appartiene¹⁴.

Per riassumere, si può dire che Verga sia il primo grande autore della letteratura italiana post-unitaria ad avere riempito un vuoto nell'«immaginario sociale» dell'Italia unita¹⁵. Verga immagina «un'Italia d'identità nazionale non vacante né labile, bensì d'identità nazionale plurima. Una e tante Italie»¹⁶. Al contrario di quanto fanno gli studiosi sociali e politici suoi contemporanei che si occupano del Sud, Verga capisce e racconta il paesaggio morale dei moderni. Nei prossimi due paragrafi, confronterò l'immaginario morale dei

che sono scritti in «un italiano “colorato” di siciliano, ma intelligibile a tutti» (G. ALFIERI, *Verso un parlato nazionale-unitario: l'italiano etnificato di Verga come modello sociolinguistico*, in *L'Unità d'Italia nella rappresentazione dei veristi* (Catania, 13-16 dicembre 2010), Atti del Congresso Internazionale di Studi, a cura di G. Sorbello, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. III (2010), pp. 7-30, a p. 10). Verga frequentava uno dei più importanti salotti di Milano, quello della contessa Clara Maffei. Cfr. R. MELIS, *Pasquale Villari e Giovanni Verga*, in «Giornale storico della letteratura italiana» (1987), n. 526, pp. 244-256. Sul soggiorno milanese di Verga, si veda: D. BROGI, *Il “fiasco” dei Malavoglia*, in «Annali della facoltà di lettere e filosofia», XVII (1996), pp. 165-205.

¹⁴ Cfr. C. LARMORE, *Patterns of Moral Complexity*, Cambridge, Cambridge University Press 1987; ID., *The Morals of Modernity*, Cambridge, Cambridge University Press 1996. Per quanto riguarda la terminologia, non mi convince la proposta di Larmore sull'uso del termine «pluralismo» e mantengono l'uso diventato più comune che deriva da J. RAWLS, *Political Liberalism*, New York, Columbia University Press 2005 [1993].

¹⁵ Prendo il concetto di «immaginario sociale» da Taylor, che lo definisce come un immaginario morale tanto diffuso da diventare un modo di immaginare la società: C. TAYLOR, *Modern Social Imaginaries*, Durham, Duke University Press 2004, p. 6.

¹⁶ G. TELLINI, *Tra Manzoni e Verga: una e tante Italie*, in «Paragone», LXVIII (2012), nn. 99-100-101, pp. 125-138, a p. 138.

primi meridionalisti, i cui studi Verga conosceva bene, con quello dello scrittore catanese. Nel secondo paragrafo, commenterò i testi che definiscono i termini della questione meridionale per la prima volta, concentrandomi non tanto sulle analisi storiche e le proposte politiche, quanto sull'immaginario morale dei primi meridionalisti – che è ancora marcato da un'idea di identità nazionale romantica ereditata dal Risorgimento. Nel terzo paragrafo, mostrerò come Verga, pur riprendendo temi e analisi dei meridionalisti, ne rifiuti l'immaginario morale e lo sostituisca nelle sue opere letterarie veriste con la sua immaginazione liberale.

2. *Identità nazionale romantica e immaginario morale nei primi meridionalisti*

Nel primo quindicennio dalla proclamazione del Regno d'Italia, la Destra storica attua politiche economiche restrittive volte a consolidare il debito pubblico. È a questo punto che scoppia la “questione sociale”. Inchieste parlamentari, articoli, *pamphlet* e studi denunciano e indagano le condizioni delle classi più povere e in particolare dei contadini. È in questo contesto che compaiono gli scritti dei primi meridionalisti. Vorrei partire da *La Sicilia nel 1876* (1877) di Leopoldo Franchetti e Sidney Sonnino, l'opera che insieme a *Le lettere meridionali* (1878) di Pasquale Villari definisce i confini geografici e concettuali della questione sociale come “questione meridionale”¹⁷. Il secondo volume de *La Sicilia nel 1876*, intitolato *I contadini* e firmato da Sonnino, analizza l'economia e la società agrarie siciliane, a partire dai contratti che regolano la proprietà e l'uso della terra, fino ai rapporti sociali e politici¹⁸. Ed è grazie a queste analisi sui

¹⁷ Cfr. N. MOE, *The Emergence of the Southern Question in Villari, Franchetti, and Sonnino*, in J. SCHNEIDER (a cura di), *Italy's "Southern Question": Orientalism in One Country*, Oxford-New York, Berg 1998, pp. 51-76. Il titolo completo dell'opera di Villari è *Le lettere meridionali ed altri scritti sulla questione sociale in Italia*, Firenze, Le Monnier 1878 [2^a ed., Milano, Fratelli Bocca 1885]. Qui cito dalla seconda edizione in volume. Le citazioni da Franchetti e Sonnino sono tratte dalla seguente edizione: L. FRANCHETTI - S. SONNINO, *La Sicilia nel 1876*, Firenze, Vallecchi 1974 [1877], 2 voll.

¹⁸ S. SONNINO, *I contadini*, in FRANCHETTI-SONNINO, *La Sicilia nel 1876*, cit. Su Sonnino, si vedano: *Sidney Sonnino e il suo tempo*, Atti del Convegno (San Casciano Val

contadini che Sonnino capisce la centralità del problema della giustizia distributiva, che nella Sicilia e nell'Italia di fine Ottocento è in larga parte un problema di distribuzione della proprietà e della rendita fondiaria, dei prodotti agricoli e del reddito che se ne ricava. Al di là dell'accuratezza delle analisi o dell'efficacia delle proposte di intervento, quello che colpisce di *I contadini* è il disinteresse per l'orizzonte delle comunità rurali siciliane. Sonnino combina una forma di determinismo economico con i propri pregiudizi nei confronti di istituzioni sociali e di una cultura contadine che non gli interessa capire dall'interno. Per Sonnino un'economia agricola arretrata come quella siciliana non può che riflettersi in un insieme di credenze, valori, norme, storie e identità primitive.

Nel primo volume di *La Sicilia 1876*, intitolato *Condizioni politiche e amministrative*, Franchetti individua nella miseria dei contadini una delle cause di disordine sociale in Sicilia e propone di attuare politiche per prevenire il diffondersi della violenza¹⁹. Franchetti dà ampio spazio alla questione dell'ordine pubblico, assimilando come uso illegittimo della violenza il disagio sociale, la delinquenza comune e la presenza della mafia. Nelle pagine di Franchetti si sente ancora l'eco della campagna politica e militare contro il cosiddetto "brigantaggio", che era stato sconfitto dieci anni prima. In Sicilia la transizione allo stato unitario aveva destabilizzato gli equilibri politici precedenti, producendo una prevedibile resistenza, a cui lo stato aveva però risposto solo con una dura repressione militare, scatenando così una vera e propria guerra civile che avrebbe poi lasciato ferite nella società e creato una frattura profonda fra tutte le regioni dell'ex regno borbonico e il resto d'Italia²⁰. Pur rendendosi conto che a una guerra patriottica giusta (*jus ad bellum*) deve seguire un nuovo ordine

di Pisa (FI), 26 settembre 1997), a cura di P.L. Ballini, Firenze, Olschki 2000; R. MELIS, *Una babelica natura: Sidney Sonnino, Emilia Peruzzi e il problema della lingua a Firenze dopo l'Unità*, in «Lingua nostra», LXIV (marzo-giugno 2003), fasc. 1-2, pp. 1-28.

¹⁹ L. FRANCHETTI, *Condizioni politiche e amministrative della Sicilia*, in FRANCHETTI-SONNINO, *La Sicilia nel 1876*, cit., I.

²⁰ Cfr. C. DUGGAN, *The Force of Destiny: A History of Italy Since 1796*, London, Allen Lane 2007, pp. 217-28; S. LUPO, *L'unificazione italiana: Mezzogiorno, rivoluzione, guerra civile*, Roma, Donzelli 2011, pp. 99-150; L. RIALI, *Which road to the south? Revisionists revisit the Mezzogiorno*, in «Journal of Modern Italian Studies» (2000), vol. 5, n. 1, pp. 89-100.

politico giusto (*jus post bellum*)²¹, Franchetti non accetta che la Sicilia non abbia aderito unanimemente e in modo incondizionato alla nazione italiana e conservi relazioni economiche, sociali e politiche diverse. Franchetti concepisce infatti la patria ancora all'interno dell'orizzonte morale monista del nazionalismo romantico che aveva alimentato il Risorgimento: e immagina la nazione italiana come un'unità organica, dove non c'è spazio per identità e appartenenze diverse²². Quanto c'è di siciliano in Sicilia che non possa essere assorbito nel corpo della nazione è una malattia da curare:

Se non che i Siciliani, considerati in generale, non sono atti a contribuire a quest'opera, poiché è precisamente il loro modo di sentire e di vedere che costituisce la malattia da curare. Le opinioni, i giudizi e i suggerimenti dei Siciliani si devono premurosamente ricercare se si vuol conoscere la condizione dell'Isola e gli effetti dei rimedi applicativi. Ma questi giudizi, queste opinioni si debbono considerare come fenomeni, come sintomi d'importanza capitale per chi vuol scuoprire l'indole ed il processo della malattia, non come norme direttive per la cura²³.

In conseguenza, se l'Italia deve porsi in grado di cercare efficacemente i rimedi ai mali della Sicilia e di applicarli con speranza di riuscita quando giunga a trovarli, conviene innanzi tutto che si valga a tale scopo dei mezzi morali e intellettuali che le offre la Nazione ad esclusione dei Siciliani, o meglio, di quasi tutti i Siciliani, giacché saranno istrumenti migliori di qualunque altro quei pochissimi fra loro che intendono ugualmente lo stato dell'Isola e quello delle società moderne²⁴.

Franchetti rivolge ad altri una critica che potrebbe valere per lui. È Franchetti infatti a dimostrarsi incapace di capire la società italiana moderna, che è fatta di una pluralità di orizzonti divergenti. In

²¹ Su questa importante distinzione, si veda: M. WALZER, *Arguing About War*, New Haven, Yale University Press 2004, p. 163.

²² Sul nazionalismo romantico e il Risorgimento, si veda: A.M. BANTI, *La nazione del Risorgimento: parentela, santità, onore alle origini dell'Italia unita*, Torino, Einaudi 2011 [2000]. Sulla durata di questo immaginario, si veda: ID., *Sublime madre nostra: la nazione italiana dal Risorgimento al fascismo*, Roma, Laterza 2011.

²³ FRANCHETTI, *Condizioni politiche e amministrative*, cit., p. 221.

²⁴ Ivi, pp. 222-223.

un altro passo importante, va oltre e immagina la Sicilia e l'Italia come due civiltà diverse, internamente coese e incompatibili fra di loro. Ed è attraverso l'immagine delle due civiltà che la scoperta delle divisioni sociali e identitarie dell'Italia post-unitaria è proiettata sulla "questione meridionale". Nell'immaginario morale di Franchetti la Sicilia diventa metonimia e metafora delle divisione interna della società italiana. Chi legge questi passi assiste al consolidarsi dell'idea della divisione fra Nord e Sud, fra una civiltà europea e una mediterranea che domineranno l'immaginario sociale italiano:

La Sicilia fa parte d'Italia e non si ammette che ne possa esser divisa. La coesistenza della civiltà siciliana e di quella dell'Italia media e superiore in una medesima nazione, è incompatibile colla prosperità di questa nazione e, a lungo andare, anche colla sua esistenza, poiché produce debolezza tale da esporla a andare in fascio al minimo urto debole da fuori. Una di queste due civiltà deve dunque sparire in quelle sue parti che sono incomparabili con l'altra. Quale sia quella che deve cedere il posto, non crediamo sia oggetto di dubbio per alcun Siciliano di buona fede e di mezzana intelligenza. Certo, le condizioni sociali dell'Italia media e superiore lasciano immensamente da desiderare sotto ogni aspetto, ma appartengono incontestabilmente ad uno stadio di civiltà posteriore in linea di tempo a quello della Sicilia. La quale deve inevitabilmente passare per uno stato analogo se deve progredire per la medesima strada di quelle società che, secondo i criteri generalmente accettati al dì d'oggi in Europa, sono considerate le più civili ed in condizione superiore a quella del rimanente dell'umanità²⁵.

Franchetti e Sonnino conducono una pionieristica analisi dell'economia, della società e della politica siciliane, perché vogliono proporre politiche che affrontino il problema della giustizia distributiva. Ma il determinismo economico – secondo cui a un'economia arretrata corrisponde un orizzonte di senso primitivo – e l'idea romantica di nazione che sono al centro del loro immaginario morale li portano a giustificare l'abbandono dei principi politici liberali. Se in Italia si scontrano una civiltà economicamente più avanzata e moralmente superiore immaginata a Nord e una civiltà economica-

²⁵ Ivi, pp. 237-238.

mente arretrata e moralmente inferiore immaginata a Sud, le cittadine e cittadini italiani che si identificano con la loro appartenenza alla Sicilia non possono che essere persone irrazionali e come tali devono essere escluse dal dibattito pubblico e dalle procedure di deliberazione politica. Ma così le siciliane e i siciliani diventano una minoranza a cui si può negare «il diritto all'uguale rispetto e considerazione» in nome dell'utilità generale²⁶. Nell'immaginario morale di Franchetti e Sonnino si trovano già alcune delle ragioni che giustificheranno gli interventi autoritari dello stato in Sicilia e nel Sud nei decenni successivi, dalla legislazione di emergenza che sospende i diritti fondamentali all'intervento militare – come accadrà quando il governo di Francesco Crispi proclamerà la legge marziale in Sicilia e invierà l'esercito per reprimere i Fasci Siciliani (1894)²⁷.

L'immaginario morale di Franchetti e Sonnino è diffuso nella classe dirigente italiana dell'epoca. E il modo di immaginare la Sicilia dei due politici e studiosi sociali toscani è influenzato da *Le lettere meridionali* di Pasquale Villari, lo storico e politico napoletano che fonda insieme a Franchetti e Sonnino il periodico *La Rassegna Settimanale* (1878-82). Villari può essere considerato il primo meridionalista italiano ed è grazie anche al successo dei suoi articoli che la questione sociale conquista il centro del dibattito pubblico in Italia alla metà degli anni settanta dell'Ottocento²⁸. La varietà dei suoi in-

²⁶ Riprendo la definizione di «diritto all'uguale rispetto e considerazione» da R. DWORKIN, *Taking Rights Seriously*, London-New York, Bloomsbury 2013 [1997], pp. 236-237.

²⁷ In un'altra pagina, Franchetti liquida il rispetto dei diritti fondamentali delle persone contro gli abusi del governo, giustificando l'intervento autoritario dello stato: «Ora, il solo organismo che sia in grado di riunire le forze di una nazione, ordinarle, disciplinarle e dirigerle verso un dato fine, è lo Stato, cioè il Governo. Risparmieremo al lettore una chiacchierata sui limiti teorici dello Stato, ed osserveremo solamente che se nelle condizioni ordinarie si provvede al governo di un paese, di una regione, di una provincia coll'opera combinata dei suoi cittadini e dello Stato, in Sicilia, fintantoché faccia parte dell'Italia, questi due elementi sono (almeno a parer nostro) incompatibili. L'uno o l'altro deve dominare esclusivamente» (ivi, p. 223). Sulla svolta autoritaria di Franchetti, si veda: S.C. BRUNER, *Leopoldo Franchetti and Italian Settlement in Eritrea: Emigration, Welfare Colonialism and the Southern Question*, in «European History Quarterly», vol. 39, n. 1 (2009), pp. 71-94. Crispi segue una traiettoria simile: C. DUGGAN, *Francesco Crispi, 1818-1901: From Nation to Nationalism*, Oxford, Oxford University Press 2002.

²⁸ Il nucleo originario de *Le lettere meridionali* è indirizzato al direttore del quoti-

teressi e la complessità del suo pensiero si ritrovano in *Le lettere meridionali*, dove Villari analizza in dettaglio questioni legate alle condizioni di vita dei contadini e delle classi povere del Sud e discute di alcuni eventi pubblici, dalla sconfitta nella battaglia di Lissa al primo attentato a Re Umberto I. Il metodo d'indagine e l'intero impianto delle *Lettere meridionali* saranno alla base degli studi successivi sulla questione sociale in Italia.

Le lettere meridionali sono percorse da due temi che danno coerenza all'analisi e alle proposte di soluzione. Il primo tema è quello della giustizia distributiva. Villari insiste sul miglioramento delle condizioni economiche e di vita delle classi povere come strumento di giustizia sociale e mezzo per prevenire la diffusione della violenza, a cui certo lo stato deve rispondere anche con misure repressive. E infatti Villari propone una serie di interventi che agiscono su più piani: si va da soluzioni tecniche di tipo urbanistico e igienico-sanitario per sanare i quartieri popolari di Napoli, alla riforma della legislazione penale e carceraria per diminuire il disagio sociale e indebolire la criminalità organizzata, alla limitazione o abolizione per legge del lavoro dei bambini in miniera, fino alla modifica dei contratti agrari.

A interessarmi di più è il secondo tema che percorre *Le Lettere meridionali*. Villari è preoccupato dalla crisi morale dell'Italia, che vede come disunita e dilaniata da contrapposizioni. La politica e il parlamento gli sembrano solo la sede del particolarismo e della discordia. Per Villari solo una crisi politica, una guerra o uno stato d'emergenza permanente potrebbero porre fine alle divisioni e saldare le fratture dell'Italia. Patriota liberale ed esule a Firenze dopo il 1848, Villari conserva una concezione organicistica della nazione. Il suo immaginario morale è ancora quello del romanticismo patriottico che lo aveva portato a dedicarsi alla causa della guerra di liberazione nazionale:

Di che cosa ci meravigliamo noi in Italia? Esaminiamo un momento le condizioni in cui siamo. Nessuno certo vorrà credere che ba-

diano *L'Opinione* Giacomo Dina e viene pubblicato nel marzo 1875. Nelle due edizioni uscite in volume nel 1878 e nel 1885, Villari aggiungerà altri scritti d'occasione, alcuni pubblicati su periodici già all'inizio degli anni sessanta.

stino 27 milioni di uomini, più o meno colti, più o meno morali, a formare una società tollerabilmente ordinata. Occorrono molte forze morali; molte istituzioni che riuniscano gl'individui ad uno scopo comune, ne facciano un solo organismo vivente, e lo pongano in condizione di svolgersi e di progredire²⁹.

Questo passo è tratto da *Di chi è la colpa? O sia la pace e la guerra*. Scritto poco dopo la battaglia navale di Lissa, questo testo di Villari è un'analisi delle cause della sconfitta italiana³⁰. Ad addolorare Villari non è tanto la sconfitta, quanto il fatto che l'annessione del Veneto non sia stata ottenuta grazie a una vittoria militare. Villari teme che la sconfitta del 1866 segnali lo svanire dell'immaginario risorgimentale³¹. Se la patria come comunità politica non si legittima più moralmente attraverso la guerra di liberazione nazionale, allora l'orizzonte del cittadino-soldato patriota diventa uno dei tanti orizzonti di senso che, come gli altri, è poi eterogeneo al suo interno. Ma Villari non può accettare l'eterogeneità, che sente come un lutto. *Le lettere meridionali* sono infatti anche un tentativo di restaurate i colori originali dell'orizzonte del nazionalismo romantico che sente svanire:

Si permetta a me, che sono insegnante, di citare un esempio cavato appunto dalla scuola, che infine è poi l'officina in cui si forma il cittadino. [...] L'alunno non vede dinanzi a sé che una professione o un impiego; i più eletti pensano alla scienza. Ma ciò neppur basta, perché la scienza stessa ha bisogno d'esser destinata a qualche cosa di più alto, da cui possa essere come santificata. Nella nostra vita tutto ciò che non è santificato viene profanato. Il vuoto che io vedo nella scuola, parmi che sia anche nella società, perché è nel cuore del cittadino. A noi manca come l'aria da respirare, perché dopo una vita di sacrifici, non troviamo più nulla a cui sacrificarci.³²

²⁹ P. VILLARI, *Di chi è la colpa? O sia la pace e la guerra*, in ID., *Le lettere meridionali*, cit., p. 181.

³⁰ La lettera era apparsa su «Il Politecnico» di Milano nel settembre del 1866 ed è ripubblicata in entrambe le edizioni in volume di *Le lettere meridionali*.

³¹ Sulla percezione pubblica della guerra del 1866, si veda: H. HEYRIES, *Italia 1866. Storia di una guerra perduta e vinta*, Bologna, il Mulino 2016.

³² P. VILLARI, *IV. Rimedii*, in ID., *Le lettere meridionali*, cit., p. 85. La lettera è datata 20 marzo 1875.

Il soldato italiano non è solo il vincitore dell'austriaco, lo sterminatore del brigante; ma è ancora un esempio di morale e di dignità cittadina [...]. [I due ufficiali] Erano pieni d'entusiasmo per le rovine che avevano veduto, si dicevano fortunati di essere venuti a Napoli, dove potevano ammirare tante cose meravigliose nella natura e nell'arte; scusavano i briganti, chiamandoli poveri illusi: "Muoiuno molti dei nostri, è vero, ma intanto il paese cammina." E tutto questo dicevano con l'entusiasmo dei giovani crociati. Parlavano di Roma, dell'avvenire dell'Italia e di Napoli, con tale entusiasmo, che tutti restavano attoniti. Quando i due ufficiali andarono via, bisogna sentire che elogi ne facevano tutti, che ammirazione! Il Prussiano, mio amico, disse: "Ho viaggiato l'Europa, ho conosciuto ufficiali di tutte le nazioni, e credete a me, questi vostri sono i primi cavalieri d'Europa". [...] L'esercito è la nostra salute, è il nostro avvenire, il tesoro d'Italia. Ad esso bisogna che sieno rivolte tutte le nostre cure³³.

La prima citazione è tratta da *Rimedi*, la quarta e ultima delle lettere meridionali, dove Villari propone appunto delle soluzioni per risolvere la questione sociale. Considera giustamente l'educazione come uno strumento fondamentale per migliorare sia le condizioni dei poveri sia la società nel suo insieme: queste sono le due funzioni sociali più importanti dei sistemi educativi negli stati moderni. Quello che colpisce però è che Villari svaluti il valore strumentale e quello conoscitivo dell'educazione, che devono essere subordinate a uno scopo superiore, a «qualcosa di più alto» a cui gli studenti e gli insegnanti debbano sacrificarsi. Anche se Villari non indica quale sia questo valore supremo, è chiaro che si tratta del patriottismo: solo se questo rimane il valore ultimo, a cui tutti gli altri valori sono subordinati, Villari può impedire che l'orizzonte del nazionalismo romantico vada in frantumi. L'insegnante e lo studente diventano così i modelli morali per il cittadino, perché si tratta di ruoli che possono essere interpretati con un senso di missione o vocazione assoluti che non lascino spazio ad altri valori³⁴.

³³ P. VILLARI, Lettera alla «Perseveranza» di Milano, 5 ottobre 1861, in ID., *Le lettere meridionali*, cit., p. 85.

³⁴ Villari era un professore universitario e la sua visione dell'educazione rispecchia le disfunzioni del sistema educativo italiano dell'epoca: M. BARBAGLI, *Educating For Unemployment: Politics, Labor Markets, and the School System - Italy 1859-1973*, New York, Columbia University Press 1982.

A confermarlo è la seconda citazione tratta dalla lettera pubblicata sul quotidiano milanese «La Perseveranza» il 5 ottobre 1861³⁵. Ancora più della scuola, l'esercito si presenta a Villari come un'istituzione moralmente omogenea, dove ufficiali e soldati dedicano le loro vite interamente alla patria. È ovvio che anche l'esercito, oltre alla funzione di difesa dell'integrità territoriale dello stato, svolge nell'Ottocento una funzione educativa e crea un senso di appartenenza e di identità nazionali. Ma ancora una volta l'enfasi di Villari su questo aspetto suggerisce che a essere in gioco è un immaginario morale da salvare. Villari propone l'ufficiale e il soldato come modelli per il cittadino: soltanto il cittadino che dedichi tutto se stesso alla patria come se combattesse una guerra santa può impedire che la propria vita sia corrotta dall'eterogeneità dei valori. Come rivela anche il riferimento all'amico Prussiano che ammira gli ufficiali italiani, è evidente come il rifiuto di Villari di accettare l'eterogeneità morale sia compatibile con la svolta autoritaria dei governi di Crispi – il cui modello era la Germania di Bismarck.

È il nazionalismo romantico a impedire ai primi meridionalisti di riconoscere il pluralismo e l'eterogeneità morale e immaginare l'Italia come una società moderna. Ma a questa analisi si potrebbe obiettare che Franchetti, Sonnino e Villari si concentrano soprattutto sulla politica economica e la giustizia sociale e non prestano grande attenzione alla sfera normativa fatta di credenze, valori, norme, scenari (*scripts*) e identità con cui le persone si orientano nella vita. Ma se si passa agli scritti di Giuseppe Pitrè, il più grande etnografo italiano dell'epoca e lo specialista delle comunità rurali siciliane, ci si rende conto che nemmeno Pitrè è in grado di immaginare dall'interno l'orizzonte di senso dei contadini poveri o di cogliere l'eterogeneità dei valori nelle vite delle persone. In apertura al volume intitolato *La famiglia, la casa, la vita del popolo siciliano*, con cui riassume i risultati di più di quaranta anni di ricerche, Pitrè scrive:

La religione vivifica pensieri, affetti ed opere; ma perchè male inte-

³⁵ Questa lettera è stata ripubblicata nella seconda edizione de *Le lettere meridionali* uscita nel 1885. A più di venti anni dalla proclamazione de Regno d'Italia, Villari rimane convinto che la concezione romantica della nazione debba restare al centro dell'immaginario sociale italiano.

sa e peggio applicata, viene dagli ignoranti immedesimata con la superstizione. [...] Di siffatti argomenti e di altri assai ragiona il libro; ma argomenti di ben altra natura e forse più bizzarri offre la vita morale di questo popolo immaginoso. [...] Il passato non è morto: il passato vive tuttora in noi e con noi, e ci accompagna e si manifesta al talamo nuziale, accanto alla culla, attorno alla bara, nelle feste, nei giuochi, negli spettacoli, in casa, in chiesa, per istrada, nei campi, sui monti, dappertutto! Vive e parla un linguaggio intelligibile e suadente alle persone che per inerzia psichica rimangono ancora in grado di mentalità inferiore, o di mancato sviluppo, o refrattarie al progresso, o ribelli al nuovo. Panici, desideri, speranze, miserie d'ogni genere, hanno preghiere, intenzionalmente devote, ma sostanzialmente magiche; e ve ne sono per malattie, fascini, divinazioni, scongiuri, a fin di bene e a fin di male³⁶.

Pitrè non è affatto un osservatore neutrale degli usi, dei costumi e delle istituzioni sociali di contadini siciliani, come pure dichiara. Mentre riconosce la forma di religiosità che gli è familiare, cioè quella codificata dalla dottrina e dalla liturgia ufficiali della Chiesa cattolica, Pitrè rigetta come superstizione irrazionale la forma di religiosità sincretica e animista della cultura popolare. È chiaro che Pitrè applica qui due criteri di razionalità diversi. Uno più largo nei confronti del Cattolicesimo confessionale delle classi sociali più agiate e uno più restrittivo nei confronti della bassa religiosità popolare. Come i primi meridionalisti, anche Pitrè non è capace di accettare il pluralismo morale di una società moderna. Per lui l'orizzonte di senso delle comunità rurali siciliane è arretrato e inferiore rispetto a quello delle altre classi sociali.

Ma come osserva lo stesso Pitrè in questo passo, la bassa ritualità magica risponde a bisogni, desideri ed eventi a cui anche il cattolicesimo dottrinario o qualunque altro orizzonte di senso, sia religioso sia laico, cerca di dare significato. Nessun progresso culturale, sociale o economico consegnerà mai al passato la sfera normativa che permette alle persone di condurre le proprie vite e affrontare ciò che non possono controllare: la nascita, la malattia, la morte, la vita di relazione, l'ingiustizia sociale, il corso della storia e il proprio

³⁶ G. PITRÈ, *La famiglia, la casa, la vita del popolo siciliano*, Palermo, Il Vespro 1978 [1912], pp. x-xii. I primi due volumi *Canti popolari siciliani* della *Biblioteca delle tradizioni popolari siciliane* escono nel 1870-1871.

posto nel cosmo. Come scrive Pitrè, «il passato vive tuttora in noi e con noi» e continuerà a farlo: dopo la scomparsa della civiltà contadina, altri orizzonti di senso saranno generati dalla società dei consumi³⁷. Ma bisognerà aspettare quasi cinquanta anni perché Ernesto De Martino, un altro etnografo specialista del Sud, renda conto del pluralismo e dell'eterogeneità dei valori che caratterizzano il paesaggio morale dei moderni, prendendo sul serio forme di religiosità popolare in Lucania e in Puglia³⁸. De Martino ha alle spalle i decenni in cui scrittrici e scrittori – da Giovanni Verga fino a Grazia Deledda e Carlo Levi – avevano cercato di immaginare dall'interno gli orizzonti di senso delle comunità rurali dei molti Sud d'Italia. Ed è a Verga che vorrei tornare nel prossimo paragrafo.

3. *Il Verga verista e il realismo morale dell'immaginazione letteraria*

I romanzi e i racconti del Verga verista vanno letti sullo sfondo degli studi dei primi meridionalisti e di Pitrè. Attento lettore e poi collaboratore della *Rassegna Settimanale*, Verga conosce personalmente i primi meridionalisti e Pitrè³⁹. Verga condivide in buona parte anche la storia e la concezione politica di Villari, Franchetti e Sonnino. Da giovane, Verga era stato un patriota e aveva fatto parte della Guardia Nazionale a Catania. E rimane sempre un nazionalista convinto, fino al punto di sostenere la svolta autoritaria di Crispi, esprimendosi a favore della repressione dei Fasci Siciliani e dell'impresa coloniale in Africa⁴⁰. Le letture de *Le lettere meridionali* di

³⁷ Cfr. E. SCARPELLINI, *Material Nation: A Consumer's History of Modern Italy*, Oxford, Oxford University Press 2011; R. SASSATELLI, *Consumer Culture: History, Theory and Politics*, Los Angeles, SAGE 2007.

³⁸ Mi riferisco naturalmente a: E. DE MARTINO, *Sud e magia*, Milano, Feltrinelli 2015 [1959]; ID., *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, Milano, Il Saggiatore 2015 [1961]. Per l'idea arricchita di razionalità che ha De Martino, si veda: F. GALIMBERTI, *Introduzione a Sud e magia*, Milano, Feltrinelli 2015 [1959], pp. VII-XII.

³⁹ Sui rapporti fra Villari e Verga: R. MELIS, *Pasquale Villari e Giovanni Verga*, in «Giornale storico della letteratura italiana» (1987), n. 526, pp. 244-56. Sui rapporti fra Verga e l'ambiente della *Rassegna Settimanale*, si veda: R. MELIS, *La bella stagione del Verga: Francesco Torraca e i primi critici verghiani (1875-1885)*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 1990.

⁴⁰ Si vedano le lettere seguenti: Lettere di G. Verga a Giuseppe Treves, Catania,

Villari, de *La Sicilia nel 1876* di Franchetti e Sonnino e de *I proverbi siciliani* (1880) di Pitrè sono poi fondamentali per l'elaborazione e la scrittura delle prime opere veriste di Verga. L'influenza più ovvia ma più importante è proprio la decisione di ambientare i progetti letterari più ambiziosi in Sicilia, che i primi meridionalisti mettono al centro del dibattito pubblico. Nei racconti di *Vita dei campi* e ne *I Malavoglia* ci sono numerosi episodi e temi tratti da *Le lettere meridionali* di Villari e da *La Sicilia nel 1876* di Franchetti e Sonnino. Il racconto *Rosso Malpelo* (1878) rimanda alle pagine di Villari e di Sonnino sulle condizioni di lavoro dei zolfatari e dei carusi nelle zolfare siciliane⁴¹. Uno dei personaggi principali de *I Malavoglia* è l'usuraio zio Crocifisso e Sonnino discute a lungo della presenza dell'usura nelle campagne siciliane. Sempre ne *I Malavoglia* si racconta di due soldati sopravvissuti alla battaglia di Lissa che si trovano di passaggio ad Acì Trezza. I pescatori e contadini di Acì Trezza si rivoltano contro la tassa sul macinato – elemento centrale e simbolo di un sistema fiscale iniquo che inasprisce la disuguaglianza sociale. Il racconto della “visita di conoscenza” e delle credenze sugli untori vengono dagli studi di Pitrè. Insieme ad altre raccolte di proverbi, sono *I proverbi siciliani* (1880) di Pitrè a fornire infine a Verga alcuni elementi basilari dello stile narrativo de *I Malavoglia* e di alcuni dei racconti raccolti in *Vita dei campi* e *Le novelle rusticane* (1883)⁴².

Non è ancora stato notato però che i primi racconti e i romanzi veristi di Verga sono anche una risposta critica in forma letteraria ai testi di Villari, Franchetti e Sonnino e Pitrè⁴³. Verga non ha mai

gennaio 1895; lettera di G. Verga a G. Treves, [primavera] 1896; lettera di G. Verga a G. Treves, 9 maggio 1896; ; lettera di G. Verga a E. Treves, 15 maggio 1896; lettera di G. Verga a C. Lombroso, 8 agosto 1898; lettera di G. Verga a «La Sicilia», 2 novembre 1907; lettera di G. Verga a E. Treves, 27 dicembre 1913; si vedano infine le numerose lettere scritte al fratello Mario e al nipote Giovannino durante la Prima Guerra Mondiale. Tutte le lettere ricordate sono raccolte in G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni 1979.

⁴¹ R. LUPERINI, *Verga e le strutture narrative del realismo: saggio su «Rosso Malpelo»*, Torino, UTET 2009 [1976].

⁴² Cfr. G. ALFIERI, *Il motto degli antichi. Proverbio e contesto ne «I Malavoglia»*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 1985.

⁴³ Acquistano così significato due dettagli su cui *I Malavoglia* insistono molto: il fatto che gli abitanti di Acì Trezza siano analfabeti e l'effetto negativo della leva militare sulla famiglia e sui singoli - 'Ntoni torna incapace di riadattarsi alla vita nella

scritto interventi pubblici di tipo politico e risponde ai primi meridionalisti sul piano in cui la letteratura è specializzata, che è quello dell'immaginario. Se Verga come intellettuale condivideva la concezione romantica della nazione dei primi meridionalisti, come scrittore decide di liberarsi di quell'immaginario morale. Ed è proprio questa l'intuizione fondamentale del suo verismo. Nelle sue opere veriste, Verga decide di dipingere il quadro «coi colori adatti», cioè di raccontare le vite di persone che appartengono a vari gruppi sociali a partire dai loro orizzonti di senso e non da quello dell'autore. È grazie a questa sua immaginazione liberale che il Verga verista mette al centro l'esperienza di libertà e distacco dalla vita pratica resa possibile dalla scrittura e dalla lettura di testi di finzione. Verga piega così la sua poetica e la sua narrativa veriste a quel relativismo della distanza che gli permette di raccontare la situazione morale dei moderni. In un romanzo come *I Malavoglia*, Verga sostituisce all'immaginario del nazionalismo romantico un realismo morale che rende il pluralismo e l'eterogeneità degli orizzonti di senso. Verga descrive bene il realismo morale della sua immaginazione letteraria nella *Prefazione a I Malavoglia*:

Il cammino fatale, incessante, spesso faticoso e febbrile che segue l'umanità per raggiungere la conquista del progresso, è grandioso nel suo risultato, visto nell'insieme, da lontano. Nella luce gloriosa che l'accompagna dileguansi le irrequietudini, le avidità, l'egoismo, tutte le passioni, tutti i vizi che si trasformano in virtù, tutte le debolezze che aiutano l'immane lavoro, tutte le contraddizioni, dal cui attrito sviluppassi la luce della verità. Il risultato umanitario copre quanto c'è di meschino negli interessi particolari che lo producono; li giustifica quasi come mezzi necessari a stimolare l'attività dell'individuo cooperante inconscio a beneficio di tutti. Ogni momento di cotesto lavoro universale, dalla ricerca del benessere materiale, alle più elevate ambizioni, è legittimato dal solo fatto della sua opportunità a raggiungere lo scopo del movimento incessante; e quando si conosce dove vada questa immensa corrente dell'atti-

comunità rurale e suo fratello Luca nella battaglia di Lissa. Verga intellettuale rimarrà sempre sulle posizioni di Villari e quelle ufficiali della classe dirigente italiana, che passa da una concezione democratica dell'esercito a una autoritaria; cfr. G.P. MARCHI, *Esercito e nazione in Giovanni Verga*, in *L'Unità d'Italia nella rappresentazione dei veristi*, Atti del Congresso, cit., pp. 233-257.

vità umana, non si domanda al certo come ci va. Solo l'osservatore, travolto anch'esso dalla fiumana, guardandosi attorno, ha il diritto di interessarsi ai deboli che restano per via, ai fiacchi che si lasciano sorpassare dall'onda per finire più presto, ai vinti che levano le braccia disperate, e piegano il capo sotto il piede brutale dei sopravvengenti, i vincitori d'oggi, affrettati anch'essi, avidi anch'essi d'arrivare, e che saranno sorpassati domani. [...]

Chi osserva questo spettacolo non ha il diritto di giudicarlo; è già molto se riesce a trarsi un istante fuori del campo della lotta per studiarla senza passione, e rendere la scena nettamente, coi colori adatti, tale da dare la rappresentazione della realtà com'è stata, o come avrebbe dovuto essere⁴⁴.

Da questo passo della *Prefazione a I Malavoglia* è chiaro che Verga non è un autore antimoderno. Come i primi meridionalisti, Verga riconosce la necessità e i benefici dello sviluppo economico e sociale, in base al classico argomento utilitarista: la crescita del benessere della società nel suo insieme è presentata qui come un valore. Ma l'utilità generale non esaurisce e anzi può entrare in conflitto con altri valori. Adottando una strategia tipica del «liberalismo della paura», Verga ricorda che il diritto di ogni persona all'uguale rispetto e considerazione è irriducibile al calcolo del suo contributo al benessere della società, perché si tratta di due valori eterogenei⁴⁵. E cosa ancora più importante per capire Verga, è esclusivamente all'immaginazione liberale dell'artista che Verga affida il compito di mostrare l'eterogeneità morale e il pluralismo. Proprio per poter far immaginare a chi legge l'eterogeneità e i dilemmi morali, Verga metterà al centro dei *Malavoglia* le storie di vita di 'Ntoni e Mena, due personaggi divisi fra il senso di appartenenza alla famiglia e alla comunità rurale e l'aspirazione all'autonomia⁴⁶. La *Prefazione a I Malavoglia* re-

⁴⁴ F. CECCO, *Prefazione a G. VERGA, I Malavoglia*, Torino, Einaudi 1997 [1881], pp. 8-9.

⁴⁵ L'espressione «liberalismo della paura» è di Shklar, che nota come questo emerga in situazioni di violenza e di guerra civile: J. SHKLAR, *Ordinary Vices*, Cambridge (MA), Harvard University Press 1984, p. 5. Sul paniere eterogeneo dei valori delle morali moderne, si veda: T. NAGEL, *The Fragmentation of Value*, in ID., *Mortal Questions*, Cambridge, Cambridge University Press 1979, pp. 128-141.

⁴⁶ 'Ntoni vive l'aspirazione all'autonomia come ambizione sociale, mentre Mena cerca di proteggere la propria autenticità e capacità di scelta. Mena difende la propria

gistra anche l'interesse di Verga per gli orizzonti di senso dei diversi gruppi sociali che compongono il mosaico dell'Italia e che Verga vuole rendere «coi colori adatti», cioè immaginandoli dall'interno. Che cosa significasse rendere il pluralismo di una società moderna, Verga lo aveva già chiarito in *Fantasticheria*:

Diceste soltanto ingenuamente: “Non capisco come si possa vivere qui tutta la vita”.

Eppure, vedete, la cosa è più facile che non sembri: basta non possedere centomila lire di entrata, prima di tutto; e in compenso partire un po' di tutti gli stenti fra quegli scogli giganteschi, incastonati nell'azzurro, che vi facevano batter le mani per l'ammirazione. Così poco basta perché quei poveri diavoli che ci aspettavano sonnecchiando nella barca, trovino fra quelle loro casipole sgangherate e pittoresche, che viste da lontano vi sembravano avessero il mal di mare anch'esse, tutto ciò che vi affannate a cercare a Parigi, a Nizza ed a Napoli.

È una cosa singolare; ma forse non è un male che sia così – per voi, e per tutti gli altri come voi. Quel mucchio di casipole è abitato da pescatori; “gente di mare”, dicono essi, come altri direbbe “gente di toga” [...].

Di tanto in tanto il tifo, il colera, la malannata, la burrasca, vengono a dare una buona spazzata in quel brulicame, il quale si crederrebbe che non dovesse desiderar meglio che esser spazzato, e scomparire; eppure ripullula sempre nello stesso luogo; non so dirvi come, né perché.

Vi siete mai trovata, dopo una pioggia di autunno, a sbaragliare un esercito di formiche tracciando sbadatamente il nome del vostro ultimo ballerino sulla sabbia del viale? Qualcuna di

quelle povere bestioline sarà rimasta attaccata alla ghiera del vostro ombrellino, torcendosi di spasimo; ma tutte le altre, dopo cinque

autonomia sia quando si oppone in silenzio al matrimonio combinato da padron 'Ntoni con Brasi Cipolla, sia quando alla fine si rifiuta di sposare Alfio Mosca per occuparsi dei nipoti. Anche se alla fine decide di dedicare la sua vita alla famiglia, Mena compie questa scelta in piena autonomia. Cfr. R. MELIS, *I viaggi, il desiderio: le giovani donne Malavoglia e gli spazi dell'attesa*, in *I Malavoglia*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 26-28 novembre 1981), Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 1982, pp. 209-35; S. AMATANGELO, *Figuring women: a thematic study of Giovanni Verga's female characters*, Madison: Fairleigh Dickinson University Press 2004, pp. 54-58; A. BALDINI, *Dipingere coi colori adatti*, cit., pp. 158-182.

minuti di pánico e di viavai, saranno tornate ad aggrapparsi disperatamente al loro monticello bruno. Voi non ci tornereste davvero, e nemmeno io; ma per poter comprendere siffatta caparbia, che è per certi aspetti eroica, bisogna farci piccini anche noi, chiudere tutto l'orizzonte fra due zolle, e guardare col microscopio le piccole cause che fanno battere i piccoli cuori. Volete metterci un occhio anche voi, a cotesta lente, voi che guardate la vita dall'altro lato del cannocchiale? Lo spettacolo vi parrà strano, e perciò forse vi diventerà⁴⁷.

Collocato in apertura di *Vita dei campi*, il primo libro verista di Verga, *Fantastiche* è un manifesto di poetica narrativa pensato per l'uscita imminente de *I Malavoglia*. A segnalarlo è anche il fatto che *Fantastiche* è l'unico racconto di *Vita dei campi* a essere raccontato interamente in prima persona, che altrove nella raccolta Verga riserva alle parti di commento. In *Fantastiche* sia il narratore sia la sua interlocutrice compaiono come personaggi. Il narratore si può identificare facilmente con Verga e, quando inizia a raccontare la storia del romanzo che ha in mente di scrivere, si riconosce subito che si tratta de *I Malavoglia*. *Fantastiche* inizia con il narratore che rievoca i ricordi ormai lontani di alcune giornate passate con la donna ad Aci Trezza. Anche se fosse possibile identificare la donna con una delle amanti di Verga, il personaggio resta piatto. E lo stesso si può dire per gli abitanti del paese che la coppia incontra durante il suo soggiorno. Tutti questi personaggi servono solo come marcatori dei due diversi orizzonti di senso che il racconto presenta brevemente: attraverso di loro, chi legge può intravedere il pluralismo della società italiana moderna.

Come nei testi dei primi meridionalisti, anche qui compare il tema della giustizia distributiva. La donna possiede infatti una rendita di mille lire all'anno, il che significa che può valersi di un capitale considerevole. Se si paragona questa cifra con il costo di una casa di pescatori, si può capire la differenza di ricchezza. Ne *I Malavoglia*, la famiglia vende la casa del nespolo per poco più di cinquecento lire. A paragone con la donna, gli abitanti di Aci Trezza non possiedono

⁴⁷ G. VERGA, *Fantastiche*, in ID., *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori 1979, pp. 130-131. *Fantastiche* esce per la prima volta il 24 agosto 1879 su «Il Fanfulla della Domenica».

nulla. La donna conduce la vita confortevole di una *rentier*: viaggia molto, si gode i piaceri, ma è soprattutto in controllo delle circostanze della sua vita. Il contrasto fra la vita della donna e quella dei pescatori non potrebbe essere più netto. Questi sono costretti a vivere ad Acì Trezza perché non saprebbero dove altro andare. Non hanno alcun controllo sul loro ambiente naturale e sociale e il loro tasso di mortalità è alto a causa del lavoro pericoloso che fanno e delle pessime condizioni igienico-sanitarie in cui vivono.

Ma la differenza fra l'immaginario morale del Verga verista e quello dei primi meridionalisti e di Pittrè è evidente. *Fantasticberia* offre a chi legge l'immagine di un paesaggio morale moderno, composto da orizzonti di senso divergenti. I pescatori hanno un'identità forte come «“gente di mare”»: sono orgogliosi del proprio lavoro; sentono di appartenere alle proprie famiglie e al luogo dove sono nati, vivono e moriranno; sono molto legati agli oggetti, al pezzo di terra e al tratto di mare da cui dipende la loro sopravvivenza. È tale il loro radicamento che i pescatori non capiscono il comportamento di chi arriva da fuori e mostrano in silenzio la loro disapprovazione quando portano sulla barca lo scrittore e la donna. D'altra parte, neppure quest'ultima è in grado di vedere ciò che è al di là del suo orizzonte. Dopo avere pianificato un soggiorno di un mese ad Acì Trezza, la donna resiste soltanto due giorni, perché capisce che lì non c'è nulla da fare per lei. Guardare l'alba dal mare le sembra uno spettacolo strano ed è consapevole di essere fuori posto in un paese di pescatori siciliani. Decide allora di andarsene, non senza dichiararsi stupita di non capire come qualcuno possa decidere di vivere ad Acì Trezza per tutta la vita.

La donna non è soltanto l'amante del narratore, ma è anche la dedicataria del suo futuro romanzo. Combinando l'immagine della donna lettrice con quella del «hypocrite lecteur» di Baudelaire, Verga – uno scrittore catanese trapiantato a Milano – decide di provocare le sue lettrici e lettori. E gli interlocutori che Verga ha in mente sono proprio i frequentatori dei salotti, dei caffè e delle case editrici milanesi dove si riunisce l'alta società che lui stesso frequenta. E Verga vuole far fare alle sue lettrici e ai suoi lettori l'esperienza della confusione normativa. Da una parte, il narratore critica l'atteggiamento della donna, a cui impartisce una vera e propria lezione morale. Dall'altra, il narratore si rifiuta di identificarsi con i pescatori.

Quando la donna dice che non tornerebbe mai ad Aci Trezza, il narratore si mostra d'accordo. E verso la fine del racconto, il narratore si dichiara incapace di prendere sul serio, se non per un momento passeggero, le vite dei pescatori spese fra dure fatiche e il loro senso di appartenenza a quel luogo. Verga cerca di fare intuire a chi legge *Fantasticheria* il tipo di esercizio morale che pratica chi legge *I Malavoglia*. Alla fine del passo citato, quando il narratore ammette di non capire le vite dei pescatori, chiede alla donna di fare un esperimento mentale. Le chiede di guardare attraverso un microscopio, osservando da vicino i pescatori, ma soprattutto abbandonando il proprio punto di vista e adottando il loro: la donna deve osservare la vita dall'altro lato del cannocchiale da cui di solito la osserva. Ed è a questa immagine dell'adozione del punto di vista altrui che Verga consegna la sua poetica verista, in cui la sua immaginazione liberale trova una forma di espressione letteraria. Al contrario di quanto accade nei testi dei primi meridionalisti e di Pitrè, nei *Malavoglia* Verga racconta dall'interno la pluralità ed eterogeneità degli orizzonti di senso di persone che vivono in una comunità rurale siciliana, incoraggiando chi legge a immaginare l'Italia plurale.

4. *Considerazioni finali*

In questo scritto ho sostenuto che Verga vuole raccontare il paesaggio morale moderno, che tenta di rendere «coi colori adatti» nelle sue opere veriste. Attraverso la lettura di passi tratti dai testi dei primi meridionalisti e di Pitrè e passi tratti dalla *Prefazione a I Malavoglia* e da *Fantasticheria*, ho poi dimostrato come il Verga verista abbandoni l'immaginario morale del nazionalismo romantico, per dare forma alla sua immaginazione liberale, grazie a cui può raccontare dall'interno una pluralità di orizzonti di senso divergenti ed eterogenei. È proprio grazie a questo realismo morale che il Verga verista è in grado di raccontare il paesaggio morale moderno dell'Italia plurale.

FELICE RAPPAZZO

GIOVANNI VERGA MORALISTA E ANTROPOLOGO:
ALL'OMBRA DEL REALISMO, VERSO IL NOVECENTO

Questo contributo vuol mettere in evidenza lo spazio che Verga riserva al lato oscuro delle pulsioni e degli impulsi primari degli individui e, soprattutto, delle masse. L'interpretazione di alcune opere (qui la novella *Libertà*) si arricchisce se le leggiamo con gli occhi e gli strumenti – ad esempio – di Elias Canetti e di René Girard. Senza rinunciare affatto alla rappresentazione realistica e alla verità storica, Verga indaga il fondo oscuro della civiltà, con sensibilità moderna e sguardo profondo da moralista e antropologo.

This contribution wants to highlight the dark side of primary instincts and impulses both of individuals and, especially, of masses, that Verga shows in his literary works. The interpretation of some works (here Libertà, a well-known short story) is enriched if we read them with the support of the cultural and anthropological instruments – such as those coming from Elias Canetti and René Girard. Without renouncing to the realistic representation and to the historical truth, Verga investigates the dark roots of civilization, showing his modern sensibility and his deep look as a moralist and anthropologist.

Entro subito *in medias res*, per seguire da presso il titolo del Convegno: «Verga e noi». Esso allude tanto all'eredità che Verga ci ha lasciato e che sentiamo, a quasi un secolo dalla sua morte, ancora viva, quanto alle domande che *oggi* noi ci poniamo su di essa, con l'iscriverla nel nostro orizzonte di senso. Due movimenti opposti e sovrapposti, necessari e tutt'altro che conflittuali, come ormai sappiamo.

Voglio anche precisare due aspetti della seconda parte del titolo. «All'ombra del realismo» non significa, nei miei intenti, che al di sotto di questa tendenza letteraria (per la quale utilizzo appunto un termine *passé-partout*, che designa tutte insieme poetiche e pratiche letterarie di lungo periodo, modalità dello stile e della rappresentazione e “postura” degli scrittori) scorra una qualche forma di verità più vera, misteriosa e magari irrazionale, che si affermerebbe *nono-*

stante il rigore e gli intenti dell'autore; ma proprio che il suo realismo rigoroso comporta una eccedenza formale e dei contenuti di verità che sulle prime mette in ombra, ma a lungo andare rivela e fa risaltare con contorni ora più sfumati, ora più netti, momenti della vita e della società che la luce piena non può rivelare. L'ombra non è oscurità e indistinto, ma effetto e funzione dialettica della luce. La «scienza del cuore umano», nella quale potrebbero dispiegarsi «tutte le risorse dell'immaginazione», è del resto il programma della stagione maggiore di Verga, espresso in forma più che sintetica; questo enunciato che sembra cozzare contro se stesso, rivela del resto la convivenza di posizioni positivistiche con istanze manzoniane e forse con echi romantici e russoviani. Proprio tale «scienza» sembra dunque il veicolo di conoscenza di verità complesse e contraddittorie. Le forze che stanno nell'ombra, diciamo pure oscure (ma non inconse, non necessariamente, almeno), che determinano e condizionano, anche al di là delle intenzioni, l'agire umano e sociale, sono dunque percepibili e distinguibili solo se intraviste entro un progetto di scrittura “della crudeltà”, di indagine obbiettiva e razionale, impietosa e consapevole: solo a questo punto può subentrare la riflessione del moralista, la sua *compassione*. Sarebbe dunque questo un Verga “visionario”, qual era, nella originale lettura che ne faceva Baudelaire, un suo misconosciuto ispiratore (misconosciuto, naturalmente, *in quanto* ispiratore) come Balzac: capace, per il poeta, di esaltare ombre e luci, di marcare il disegno essenziale per rivelare meglio la prospettiva d'insieme; di inondare di luce e di porpora (sono ancora parole di Baudelaire) la trivialità. «All'ombra del realismo» non vuol dire, insomma, «oltre» il realismo, al di là di esso¹.

Per quanto riguarda poi l'altro spezzone del sottotitolo, «verso il Novecento», esso non vuole forzare la modernità dello scrittore trascinandola verso sensibilità e culture che non gli sono proprie, ma alludere, più semplicemente e restrittivamente, alle influenze che Verga, *questo* Verga inquietamente visionario, ha sulla narrativa del Novecento, capace, certamente, di raccogliere l'eredità di tale “ombra” (penso a Pirandello, a Tozzi, a Consolo). E anche che solo da

¹ Per la lettura di Balzac, valgono i passi di un saggio di Baudelaire su Théophile Gautier, in CH. BAUDELAIRE, *Oeuvres complètes*, Paris, Robert Laffont 1980, pp. 502-503.

qualche decennio possiamo cogliere, fra le sue opere, qualche risonanza che non sarebbe stata percepibile senza una certa cultura novecentesca, in particolare quella relativa alla massa, al potere, alla violenza palese o occulta. Ma non avrò qui altro spazio che quello di segnalarlo.

Sebbene quanto ho finora scritto sia una premessa, credo di essere entrato già nella materia pensata per questo intervento. Ma, ancora preliminarmente, desidero dichiarare la suggestione che qui esercitano due figure della cultura del secondo Novecento che solo approssimativamente possiamo chiamare “antropologi”. Si tratta di Elias Canetti e di René Girard: scrittori, critici, che giungono alla riflessione antropologica in larga misura dalla letteratura e attraverso di essa, non dalla ricerca sul campo. Due personalità talvolta ascritte, un po’ affrettatamente, al conservatorismo culturale (più il secondo che il primo, in verità). Certo, non si tratta di “progressisti”, ma più precisamente di «antimoderni» nel senso che dava a questo termine Antoine Compagnon²: figure che percorrono a ritroso, in negativo, l’affermarsi di una piena razionalità borghese, e che in ciò guardano alla tradizione o alla radice dei comportamenti sociali, non senza il rischio di conservatorismo. Ma essi non hanno certo la tendenza ad avvalersi del linguaggio «delle idee senza parole»; quello nel quale Furio Jesi riconosceva il segno della cultura di destra. Verga non crede nelle magnifiche sorti e progressive; così come, in fondo, non ci credeva Freud. Dunque Elias Canetti (quello di *Massa e potere*, tradotto fra l’altro proprio da Furio Jesi) e René Girard (non quello, piuttosto fatuo per quanto brillante, di *Menzogna romantica e verità romanzesca*, ma l’autore di *La violenza e il sacro*, apparso in Francia nel 1972, e delle opere che seguono) possono legittimamente accompagnarci nella lettura dello scrittore siciliano. L’individuazione di un fondo oscuro della civiltà, e in esso la inevitabilità della violenza e dei grumi di odio e terrore che la generano e che riproducono, la presenza di energie di massa e di radicati pregiudizi, la voglia dei gruppi di identificarsi in verità acquisite e di accucciarsi all’ombra del potere, questo fondo che in modo diverso i due autori propon-

² A. COMPAGNON, *Les antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard 2005.

gono all'uomo contemporaneo e col quale occorre, piaccia o no, fare i conti, è, a mio avviso, un reperto, un nucleo di verità che essi condividono con Verga. E, per concludere, va aggiunto che tanto il primo quanto il secondo, nell'impulso allo studio degli aspetti primitivi, originari delle società umane, partono certamente ed esplicitamente dai momenti conflittuali della modernità («l'età cavernicola è in noi», secondo un verso di Rebora): quei momenti che l'*Aufklärung*, nella sua versione razionalistica ristretta, non solo non ha risolto, ma ha anche, probabilmente, aggravato, rimuovendo certe componenti della vita umana che non è stata in grado di vedere. La via per fare i conti con tale fondo oscuro, che non è per niente irrazionale, ma il risultato di un complesso rimosso storico e culturale, non è solo, né necessariamente, quella che passa da Vienna o da Francoforte, come ormai da tempo sappiamo da Matte Blanco e da Orlando, fra gli altri.

Lo spazio di questo scritto sarà d'ora in avanti limitato, a esemplificare tali posizioni, a una novella molto nota: *Libertà*; ma con le categorie cui ho qui accennato possono arricchirsi, altrove, anche le letture di *Rosso Malpelo*, de *I Malavoglia* e anche di *Mastro-don Gesualdo*. Non intendo con ciò sostenere, va da sé, che le linee che ho presentato siano esaustive (e nemmeno le principali) per nessuna delle opere che ho citato, né per quelle del Novecento cui ho sopra accennato.

Libertà, dunque. La novella è fra le più note, fin dagli accenni di Gramsci, per i suoi contenuti storici e sociali, per la rilettura del Risorgimento che propone, ma l'aspetto storico ha decisamente e necessariamente sopravanzato, nelle letture critiche, l'analisi letteraria³. Il tentativo di proporle qui una lettura antropologica è dunque accompagnato dalla consapevolezza dolorosa di una operazione chirurgica ruvida e a rischio: il groviglio fra storia politica e sociale,

³ Ma vanno segnalati almeno due recenti studi, diversi ma integrabili nella ricchezza di prospettive che aprono sulla novella: S. BRUGNOLO, «*Libertà* di Verga, ovvero come il testo rovescia l'ideologia dell'autore», sulla rivista on-line «Lettereaperte.net», 1 (2014); e N. MINEO, *Per una rilettura di «Libertà» di Giovanni Verga*, in corso di stampa su uno dei prossimi numeri degli «Annali della Fondazione Verga»; ringrazio l'autore per avermi gentilmente fornito il pdf del testo.

elaborazione formale e, appunto, spessore antropologico-moralistico non è infatti districabile. A ciascun rigo, si direbbe, il piano della storia (della storia *sociale*, in primo luogo, ma anche di quella etico-politica) e quello dell'osservazione antropologica si susseguono e si sovrappongono nell'organizzazione testuale, nella retorica e negli enunciati. Molte battute contengono allusioni a fatti o processi complessi, che la storia europea conosce in forme solo in parte diverse da quelle della remota provincia borbonica. Semplici e apparentemente innocenti rimandi al «carbonaio» o al «taglialegna», o ancora ai campieri e ad altre figure sociali, sono come la spia di un mondo sommerso e rimosso (consapevole spia: donde, anche, l'aspetto di reticenza cui accennerò). Il commento alla novella sarebbe l'unica forma di darne conto. Aggiungo inoltre che anche in un'opera di ben diverso respiro come *Mastro-don Gesualdo* appaiono, sullo sfondo (o risultano addirittura celati: ma percepibili come rimosso storico e sociale), oltre alle rappresentazioni in primo piano del protagonista o dei personaggi principali, plurimi cenni a una storia nascosta e ignobile, a figure del lavoro e del parassitismo, oltre che dello sfruttamento protocapitalistico, che meriterebbero di essere portate alla luce.

Libertà costituisce inoltre un *hapax* nella produzione di Verga (e a maggior ragione all'interno delle *Novelle rusticane*) perché è l'unica in cui si rappresentano, esplicitamente, atti di brutale violenza fisica, e di violenza di massa, per di più. Le masse scatenate ne sono protagoniste, almeno nella prima parte. Un altro aspetto singolare sta nel fatto che i quadri narrativi sono riferiti a eventi storici non solo ben riconoscibili ma addirittura segnalati con decisione (basti la presenza di Bixio, ovviamente non nominato), sebbene con qualche errore forse voluto (i fatti non avvengono in luglio, ma nei primi cinque giorni di agosto) e senza l'indicazione del luogo: che è ovviamente un preciso elemento della poetica verghiana. Nonostante ciò – qui posso solo affermarlo senza ulteriori argomentazioni – essa è costruita su una diffusa reticenza (non intesa come figura retorica, ma proprio come processo di occultamento – nel senso hegelomarxiano del termine – narrativamente necessario, di situazioni sociali di secolare durata) dalla quale peraltro si produce la concentrata efficacia retorica e rappresentativa. La reticenza è qui un elemento costitutivo e una variante dei consueti procedimenti tipici della

impersonalità, che raggiungono il culmine in questa raccolta (il primo a sostenerlo fu Capuana), ma in questo testo poco presenti o percepibili (essendo una concitata novella d'azione, narrata per lo più *d'en haut*). Naturalmente una novella è una novella: ossia una forma di scrittura scorciata e selettiva e, nel caso di Verga, come si sa da una lunga tradizione critica, particolarmente crudele nei tagli e nelle ellissi: e dunque quanto mai adeguata alla trasformazione di queste ultime in reticenza, in silenzio su fatti e personaggi, e soprattutto su situazioni ed elementi di mentalità diffusa e condivisa anche da chi avrebbe tutto l'interesse a rifiutarla (potremmo dire di immaginario sociale tanto scontato da poter essere agevolmente taciuto). Diverso è il caso dei grandi romanzi: diverso e più difficile. Ma in tutte le grandi opere di Verga può leggersi la presenza di un incombente rimosso storico e di una assiologia, culturale e sociale, inaccettabile e inaccettata, ripugnante.

I fatti di Bronte, ossia una rivolta contadina (ma più ancora opera di pastori, carbonai, braccianti, «industriali» – come Sciascia rivela che si definivano i senza lavoro – e ancora fruitori di “usi civici” nelle terre demaniali) sono solo uno degli episodi di sollevazione popolare, guidata dagli antiborbonici borghesi e appartenenti alla piccola nobiltà, che percorrono la Sicilia all'indomani dello sbarco di Garibaldi. Ma, per la verità storica, sarà il caso di precisare che Garibaldi viene in Sicilia perché è in atto già da mesi e da anni una diffusa rivolta, rilancio di sollevazioni e vere e proprie guerre civili avviate già dal 1820, riprese nel 1848 e a tratti negli anni successivi, e non il contrario. Ventenne nel 1860, Verga deve aver seguito da vicino, come suggerisce Sciascia, e le rivolte e, soprattutto, il processo; e resta oscura la ragione per cui una vicenda così viva nella sua memoria abbia atteso così tanto, fino al 1882, per emergere in forma narrativa. Una “novella storica”, dunque, posta in una raccolta in cui i “fatti”, sebbene quasi sempre collocabili dal lettore con precisione nel processo di trapasso fra Regno delle due Sicilie e Regno sabauda, sono spesso avvolti, nella coscienza dei loro protagonisti, nelle nebbie dell'indeterminatezza. D'altro canto la maggior parte delle *Novelle rusticane* collocano eventi e personaggi prima e dopo, talvolta anche durante, il trapasso fra l'uno e l'altro regime: è il caso di *Il reverendo*, di *Che cos'è il re*, di *Malaria*, forse di *La roba* e di *I galantuomini*. Il Risorgimento si mostra in Verga come processo e di tra-

sformazione politica e di modernizzazione: e dunque come evento e radice di trauma antropologico (che è quel che qui c'interessa maggiormente).

A Leonardo Sciascia si deve, com'è noto, la ricostruzione del lungo retroterra sociale dei fatti e della novella, ricostruzione stimolante e creativa, con la quale fra l'altro vengono messi in discussione i miti patriottici del Risorgimento. Prima di apparire in *La corda pazza*, tuttavia, il saggio viene pubblicato nel 1963 come prefazione alla ripubblicazione di una breve e densa ricostruzione dello storico locale Benedetto Radice, che aveva steso già nel 1910 come saggio su rivista e poi ripubblicato in volume, nel 1927, il suo *Nino Bixio a Bronte*⁴; si tratta di un'operetta indispensabile agli studiosi di questi aspetti di Verga, anche nelle sue non improbabili imprecisioni. Radice, nato nel 1854, ha sei anni nel 1860, e una memoria certo molto indiretta dei fatti che pure ha vissuto. Soccorrono in lui le testimonianze del padre e dei familiari e, soprattutto, la ricerca archivistica, ma la sua ricostruzione delle giornate dell'agosto del 1860 è vivida e fortemente "letteraria", quasi a gara – possiamo supporre – proprio con Verga. E tuttavia dal confronto fra i testi possiamo ricavare preziosi indizi sul lavoro di Verga stesso, sul suo modo di tagliare e ricostruire – secondo una logica narrativa e con uno sguardo da antropologo-moralista – i "fatti": dai quali, come un suo indiretto maestro, Flaubert, può anche, all'occorrenza, ritenersi affrancato.

Quel che racconta Radice ci conferma le valutazioni e le indicazioni che una storiografia ancora non esaustiva eppure già molto significativa ci fornisce: i fatti di Bronte (la rivolta, lo scatenarsi della furia omicida, le ruberie e gli incendi e le uccisioni, cioè) hanno sì una concentrazione in alcune ore, soprattutto quelle notturne fra il 2 e il 3 agosto, ma vedono varie riprese nelle ore e nei giorni seguenti. Il notaio Cannata, ad esempio, il più odiato fra i maggiorenti del paese forse perché deteneva le chiavi della promessa distribuzione

⁴ B. RADICE, *Nino Bixio a Bronte*, in «Archivio storico per la Sicilia orientale», A. VII, I (1910); poi in *Memorie storiche di Bronte, Vol. I*, Bronte, Stabilimento Tipografico Sociale 1927. Il saggio si legge ora in una nuova edizione, ID., *Nino Bixio a Bronte*, a cura e con prefazione di S. Raffaele, Catania, Prova d'Autore 2011. Il noto saggio di L. SCIASCIA, *Verga e la libertà*, appare per la prima volta, come si accennava, nella riedizione del *pamphlet* di Radice, Caltanissetta, Salvatore Sciascia 1963 (ora in ID., *Opere. 1956-1971*, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani 2001, pp. 1036-1052).

delle terre, è ucciso nel pomeriggio del 3 agosto, dopo esser stato picchiato, evirato, ferito a stiletate, per essere poi gettato semivivo su un improvvisato rogo; il figlio, tutt'altro che il ragazzino biondo di nome Neddu, è un uomo adulto (ce lo conferma più di recente anche un altro storico e archivista fededeigno, Matteo Gaudio) ⁵, e viene ucciso a sua volta dopo un giorno, e anch'egli gettato sui resti del rogo di suo padre. Niente accenni alla «baronessa», invece, e al figlioletto strappatogli dalle braccia; mentre si dice anche qui di donne infuriate, quasi delle Menadi, a capo di alcuni cortei (un particolare che Verga lascia intravedere, e non privo di interesse antropologico). Insomma, tralasciando qui i molti dettagli significativi (concordi o discordi) che andranno tuttavia altrove ripresi, ricaviamo l'idea che la furia popolare si sia certamente scatenata violentissima e incontrollabile, ma che essa abbia, al contempo, prodotto lucide e programmate vendette private o politiche, o risolto conti lasciati in sospeso. Nel vicino comune di Biancavilla, rimasto fuori dall'epica ricostruzione letteraria e dalla passione storiografica di testimoni, quasi negli stessi giorni gli "eccidi" si protraggono per oltre una settimana, ma si tratta di *pogrom* che sembrano organizzati apposta e a freddo per far fuori avversari politici, in un gioco di faide locali: così secondo la precisa ricostruzione di Giarrizzo ⁶. Meno si sa degli altri comuni vicini, con l'esclusione di Alcara li Fusi: ma qui per merito di Vincenzo Consolo, giacché gli atti del processo che anche in quel caso si celebrò pare siano andati distrutti da un incendio dei locali archivi comunali.

Evidentemente l'intrecciarsi di omicidi politici (o anche talvolta privatissimi) a freddo e di furia scatenata del popolo di spossessati non era il primo interesse di Verga scrittore. Egli concentra infatti (verrebbe da dire con tradizionale retorica: "con mano maestra", ma soprattutto con ottica e logica da rigoroso narratore) tutti gli eventi in poche ore, mette quasi da parte lo sfondo politico, con-

⁵ M. GAUDIOSO, *Storicismo e verismo nella narrativa del mondo degli umili di Giovanni Verga*, Catania, Libreria Musumeci Editore 1973.

⁶ G. GIARRIZZO, *Un comune rurale della Sicilia etnea. (Biancavilla 1810-1860)*, Catania, Società di Storia Patria per la Sicilia orientale 1963.

densa particolari che – se leggiamo la cronaca di Radice – appaiono veri, ma scanditi in momenti diversi e successivi, in un'unica scena furiosa, in un orrendo baccanale agostano («carnevale furibondo del mese di luglio», lo chiama Verga)⁷, per poi lasciarla decantare in una sorda depressione generale. Ed è su questo – sulla compressione *en raccourci* e reticente della cronaca articolata di più giorni in un unico episodio e sull'occultamento del lungo sfondo storico, pur nella precisione di molti dettagli – che si fonda la lettura antropologica della furia distruttiva delle masse, della ineludibilità della violenza, l'ombelico nascosto della civiltà.

Qui ci aiuta Canetti, innanzi tutto nella comprensione non occasionale ma *sistematica* di quel che è una massa (un'entità unica, ben diversa dalla somma degli individui) e in particolare di quel che è una massa «aizzata». Suscitata dal sommarsi di «spine», secondo la terminologia di questo autore, ossia di dolorosi e permanenti effetti del comando e della sopraffazione, memore della necessità della cooperazione nelle primitive mute di caccia e di guerra da cui dipende, essa si forma secondo un preciso principio, quello dell'accrescimento; e l'effetto delle due forze (la spina e l'accrescimento) è la «scarica», della quale leggiamo quasi una esemplificazione in certi passi della novella (ad esempio nell'uccisione della baronessa):

La massa aizzata si forma in vista di una meta velocemente raggiungibile. La meta le è nota, precisamente designata, e vicina. Essa si propone di uccidere, e sa chi ucciderà. Con determinazione senza confronto essa persegue il suo scopo; è impossibile distoglierla. Basta annunciare quello scopo, basta far sapere chi dovrebbe perire, perché una massa si formi. La concentrazione sull'uccidere è del tutto particolare: nessun'altra la supera in intensità. Ognuno vuol parteciparvi, ognuno colpisce. Per poter vibrare il proprio colpo, ciascuno si fa dappresso alla vittima. Se non può colpire, vuole almeno vedere come gli altri colpiscono. Sembra che tutte le braccia siano di una sola creatura. Ma le braccia che *colpiscono* hanno maggior valore e peso. Lo scopo è tutto. La vittima è lo scopo; ma essa è anche il punto di massima concentrazione: essa riunisce in sé le azioni di tutti. Scopo e concentrazione coincidono.

⁷ Si cita il testo, nella recente edizione critica, da G. VERGA, *Novelle rusticane*, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, a cura di Giorgio Forni, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2016, p. 155.

Un'importante ragione della rapida crescita della massa aizzata è l'assenza di pericolo nell'impresa. Non c'è pericolo, poiché la superiorità della massa è schiacciante⁸.

Ma accade poi un contromovimento. La massa non riesce ad essere costante nella sua furia. Ottenuto lo scopo immediato, essa si dissolve rapidamente. Quel che accade in questi casi sembra essere rappresentato plasticamente nei fatti di Bronte (in quelli storici, forse; nella pagina di Verga, certamente):

La massa aizzata che ha avuto la sua vittima si disgrega in modo particolarmente rapido. I potenti minacciati sono ben coscienti di questo fatto. Per fermare la crescita della massa, essi le gettano una vittima. [...] Può accadere che, dopo simili esecuzioni pubbliche, la massa dei loro seguaci si disperda, ed essi non raggiungano più – o almeno per molto tempo – la precedente forza⁹.

In realtà nella pagina di Verga il ritrarsi alla spicciolata dei furi-bondi rivoltosi avviene anche prima che venga loro gettata una vittima (come farà presto Bixio), appena soddisfatta la furia; la vittima, le vittime, se l'erano procurate da soli: «Cominciavano a sbandarsi, stanchi della carneficina, mogi mogi, ciascuno sfuggendo il compagno. Prima di notte tutti gli usci erano chiusi, paurosi, e in ogni casa vegliava il lume»¹⁰. Ha inizio in questo momento una sorta di interludio, una breve fase di passaggio fra le due parti nella quale di norma si divide la novella, la rivolta prima, e poi la repressione di Bixio e il lungo processo. Forse è la parte più interessante della novella. La sconfitta militare e politica della rivolta, inevitabile nella realtà storica, nella pagina di Verga matura già nella percezione della colpa, del tabù violato, del sangue «innocente» versato. In quello che sembra ormai un «paese di turchi», ecco cosa accade la domenica successiva (la domenica per Verga, s'intende, e non a caso: ma da Radice apprendiamo che la notte della violenza più aspra è quella fra il giovedì e venerdì), quando la più grave angoscia dei rivoltosi sembra essere

⁸ E. CANETTI, *Massa e potere*, Milano, Adelphi 1981, p. 58.

⁹ Ivi, pp. 61-62.

¹⁰ VERGA, *Novelle rusticane*, cit., pp. 155-56.

la mancanza della messa; e il più grande desiderio, quello di andare a prendere ordini dai padroni:

Aggiornava: una domenica senza gente in piazza né messa che suonasse. Il sagrestano s'era rintanato; di preti non se ne trovavano più. I primi che cominciarono a far capannello sul sagrato si guardavano in faccia sospettosi; ciascuno ripensando a quel che doveva avere sulla coscienza il vicino. Poi quando furono in molti si diedero a mormorare. – Senza messa non potevano starci, un giorno di domenica, come i cani! – Il casino dei *galantuomini* era sbarrato, e non si sapeva dove andare a prendere gli ordini dei padroni per la settimana. Dal campanile penzolava sempre il fazzoletto tricolore, nella caldura gialla di luglio¹¹.

Nelle pagine di Canetti sembra di leggere, del passo di Verga, una sorta di controcanto:

Ma l'istante della scarica, tanto agognato e tanto felice, porta in sé un particolare pericolo. È viziato da un'illusione di fondo: gli uomini che d'improvviso si sentono uguali, non sono divenuti veramente e per sempre uguali. Essi tornano nelle loro case separate, vanno a dormire nei loro letti. Essi conservano la loro proprietà e non abbandonano il loro nome. Non cacciano di casa i loro parenti. Non fuggono dalle loro famiglie.

La massa in quanto tale, però si disgrega. Essa presenta la propria disgregazione e la teme¹².

Tanto nell'accumularsi di forze distruttive fino alla scarica, quanto nel ritrarsi e disperdersi dei singoli e nella confusa e oscura elaborazione della colpa, la furia di massa non impedisce che si ricompongano le condizioni (sociali e gerarchiche) che avevano dato luogo agli eccidi. Dopo la repressione di Bixio, braccianti e gentiluomini «fecero la pace». Verga coglie alla radice il meccanismo delle masse, il superamento del tabù del sangue dato dall'ammassarsi, e anche il rifluire della furia in sorda indifferenza: ciò che Canetti ri-

¹¹ Ivi, p. 156.

¹² CANETTI, *Massa e potere*, cit., p. 22.

conduce a sistema. Ma per il momento, dopo questi esempi, ci accingiamo a fare a meno di quest'ultimo.

Non lasciamo tuttavia le pagine di *Libertà*. Nella novella è rappresentata una crisi sociale giunta al momento del suo parossismo. Ma dietro l'esplosione, e dietro i massacri che ne derivano, leggiamo una lunga e cronica diversa crisi fatta di fame, bastonate, soperchierie (per usare i tre termini impiegati da Verga, termini tutt'altro che casuali o generici), radicate e sedimentate negli anni, nei decenni, forse nei secoli. Esse designano i rapporti sociali di matrice feudale e signorile, aggravati dal lento trapasso in un assetto borghese (seppur da borghesia periferica e culturalmente stracciona) che elimina le sia pur minime garanzie dell'assetto precedente. Su un piano storico essi rivelano il retroterra di *Libertà*. Qui limitiamoci allo sguardo da moralista dello scrittore.

Entriamo così nel campo indagato da René Girard. Qui la sua proposta teorica arricchisce lo sguardo sulla novella, in involontaria sinergia con Canetti, col quale l'autore francese non ha forse molti punti in comune, ma certo lo sguardo attento alle azioni delle masse.

Nelle sua ricostruzione, la violenza originaria, quella reale del sangue e delle vendette, è tipica di tutte le società "primitive"; essa – va sottolineato – si rivela proprio nei momenti di *crisi* (epidemie, lotte interne, calamità naturali...): prive di un sistema giuridico, tali società sono sempre sul punto di scatenare un permanente conflitto interno che mette a repentaglio la stessa sopravvivenza del gruppo. A interrompere tali rivalità mimetiche generalizzate e indistinte interviene, ritualizzato, il sacrificio: la causa del disordine sociale è individuata in una figura umana (più tardi sostituita da un animale sacrificale, il capro espiatorio) non certo responsabile di alcunché di preciso né più colpevole di altri, molto simile a tutti eppure fornito di qualche elemento secondario che lo distingue: costui viene sacrificato per decisione unanime («da ferma credenza di tutti non esige altra verifica, al di là dell'unanimità irresistibile della propria insensatezza»)¹³, e tale sacrificio riporta l'equilibrio nel

¹³ R. GIRARD, *La violenza e il sacro*, Milano, Adelphi 1992, p. 116.

clan, ripristina l'ordine culturale e la pace sociale, almeno per qualche tempo.

Se l'unanimità è fondamentale per l'individuazione del sacrificando, che spesso si trasforma poi in salvatore della comunità, la crisi si era scatenata per un suo processo inverso e reciproco, l'indifferenziazione, l'assenza di legge, la mancanza di gerarchia e distinzione fra ruoli sociali: e «crisi sacrificale» definisce Girard quel momento nel quale si produce la perdita del sacrificio, vale a dire «perdita della differenza tra violenza impura e violenza purificatrice». La crisi sacrificale, prosegue Girard, «è da definirsi come *crisi delle differenze*, cioè dell'ordine culturale nel suo insieme»¹⁴ (ma più avanti l'idea di crisi si estende anche a fatti accidentali e ai conflitti sociali del mondo moderno).

Certo, le essenziali idee di Girard che qui ho riportato non possono identificare la situazione di Bronte del 1860, né possono definirne le reali coordinate socio-culturali. E tuttavia, ricorrendo ad esse, alcune motivazioni radicali degli eccidi (e poi anche della repressione) possono meglio essere colte. Ci sono soprattutto due brevi passaggi interni alla prima parte della novella, quasi dei lapsus o diversioni, che appaiono enigmatici, che reclamano di essere interpretati. Siamo all'uccisione del figlio del notaio, e poi alla fase immediatamente successiva; leggiamo la sequenza (nostri i corsivi, con l'esclusione di «cappell»):

Il taglialegna, *dalla pietà*, gli menò un gran colpo di scure colle due mani, quasi avesse dovuto abbattere un rovere di cinquant'anni – e *tremava come una foglia* – Un altro gridò; “Bah! Egli sarebbe stato notaio, anche lui.”

Non importa! Ora che si avevano le mani rosse *di quel sangue* bisognava versare tutto il resto. Tutti! Tutti i *cappell!* – Non era più la fame, le bastonate, le soperchierie che facevano ribollire la collera. *Era il sangue innocente*¹⁵.

Il colpo del taglialegna è presentato, alla lettera, come “colpo di grazia”: inferto, cioè, per ridurre la sofferenza del morente. Come

¹⁴ Ivi, p. 76.

¹⁵ VERGA, *Novelle rusticane*, cit., pp. 153-54.

interpretare altrimenti l'inciso «dalla pietà»? Eppure la violenza del «gran colpo», il tremore dell'uccisore vanno oltre la lettera. Per superare il tabù del sangue, e del sangue di un ragazzino, occorre fare violenza a se stessi. Il taglialegna si sottrae in qualche modo alla massa che preme e che anela al colpo (come abbiamo letto in Canetti), eppure la rappresenta: è certo selezionato in quanto “professionale” utilizzatore della scure, ma anche appartenente alle categorie sociali marginali, utilizzatori di beni comuni, non del tutto domesticati entro la società contadina: un esempio di raffinata reticenza verghiana. Certo, entra qui in campo il profondo acume psicologico dello scrittore, ma andiamo oltre il piano della psicologia individuale. Per essere violenti (Malpelo *docet*) occorre superare, e di molto, la barriera dell'inibizione, bisogna sentirsi investiti del ruolo di giustizieri o vendicatori, di interpreti dell'unanime sentire. La massa dà quella forza, ma al suo ritrarsi si resta soli.

Quel che segue è forse più enigmatico. Qual è «quel sangue», il «sangue innocente» che attizza ancor di più la furia di massa, che scatena la caccia a tutti i *cappelli*? Certo, è proprio il sangue di Neddu, del ragazzino undicenne biondo come l'oro che Verga s'inventa genialmente in questa pagina. Non si tratta più di rispondere con furia alla sopraffazione, non si tratta più della scarica, di quel che Canetti definisce «il dissolvimento della spina»¹⁶. Infatti «il peggio» accade, leggiamo, subito dopo la sua uccisione. Questa uccisione è un *sacrificio*, un gesto primario e fondativo. Compatta la massa nella sua indistinta unanimità, supera d'un colpo le rivalità mimetiche, direbbe Girard; rende tutti partecipi e complici di un crimine. Si tratta per di più di un sacrificio *non ritualizzato*, essendo il frutto della violenza di massa improvvisa. Esso generalizza il conflitto, lo estende a chiunque s'incontri di estraneo al clan di appartenenza: «Tutti i *cappelli*».

Ma occorre segnalare una significativa variante che ritroviamo nella edizione vociana del 1920, versione dichiarata come definitiva e riveduta dall'autore. Non c'importano qui le questioni filologiche e critiche, pur importanti, sollevate nel tempo. E tralasciamo il fazzoletto rosso che sostituisce, ad apertura di pagina, quello tricolore. Vediamo dunque il passo, come appare nel 1920:

¹⁶ CANETTI, *Massa e potere*, cit., p. 396.

Non importa! Ora che si aveva le mani rosse *di sangue*, bisognava versare il resto. Tutti, tutti i cappelli! – Non era più la fame, le bastonate, le soperchierie a far ribollire la collera. Era *il sangue stesso*. Le donne più feroci ancora, agitando le braccia come tante streghe, strillando d'ira in falsetto: – Tu che venivi a pregare il buon Dio colla veste di seta! – Tu che avevi a schifo d'inginocchiarti accanto alla povera gente! – Tè! Tè! – Nelle case, su per le scale, dentro le alcove, lacerando la seta e la tela fine¹⁷.

Ho evidenziato i tratti che più c'interessano: «di sangue», non «di quel sangue»; «il sangue stesso», non «il sangue innocente». Non è più dunque l'uccisione di Neddu, l'innocente, a rendere universale la furia omicida, ma l'aver genericamente compiuto, come collettività, come massa, atti omicidi, anche se in danno di odiosi personaggi. Cosa cambia nello sguardo antropologico di Verga? Ci allontaniamo dalle posizioni di Girard? La versione del 1882 mantiene in sé un residuo moralistico. Quella del 1920 lo elimina del tutto: così almeno appare al confronto. Il vecchio Verga è più radicale del giovane: l'uccisione, qualunque uccisione, produce la tendenza alla strage generalizzata («tutti i cappelli»), per il solo fatto che è stato superato il tabù del sangue: è il sangue a legittimare ulteriori spargimenti di sangue, a esigerli. Verga è qui, con lievi tratti, ancor più radicalmente impietoso e “crudele” nella scrittura. Sembra aver introiettato la logica profonda, e l'elaborazione culturale, della tragedia greca che è per Girard una delle principali fonti di riflessione. Si veda l'accento alle donne-streghe (presenti tuttavia anche nella prima redazione), «più feroci ancora», chiara memoria delle Baccanti.

Non posso qui aggiungere altro. Concludo con una osservazione, sul senso del richiamo ai due antropologi che ho citato. Non si tratta di “applicarne” le teorie, ma di comprendere le ragioni attuali di uno sguardo sulle pulsioni di massa. Proprio il lento ma ormai inegabile fallimento delle varie agenzie educative, che si ispirino alla tradizione o che guardino al cambiamento radicale (scuola e famiglia, chiesa, partiti popolari di massa, sindacati ecc.), che hanno via via domesticato ma anche organizzato le masse, “popolari” o proletarie che fossero, induce a riflettere e a ripensare categorie fino a pochi decenni fa indiscusse; esso infatti rivela e fa emergere che

¹⁷ VERGA, *Novelle rusticane*, cit., p. 342.

quel fondo oscuro che le muove (che muove tutte le società e tutti gli esseri umani) non è stato mai del tutto superato. Come nell'Io non è stato superato l'Es, nonostante le promesse di Freud. Le istanze di classe, le forze organizzate del lavoro, su cui si è fondata la visione otto-novecentesca della dinamica sociale, sembrano avere, nel lungo momento di ripiegamento civile e morale che ancor oggi viviamo, lasciato tristemente il posto alla "gente" e alle "masse", a istanze e rivendicazioni laterali e parziali e rassegnate, quando non dichiaratamente reazionarie o regressive, da *clan* o tribù occasionali; e si è finito col credere e obbedire al potere, sebbene esso si manifesti oggi solo in forma reificata e falsamente oggettiva. Ed è questa crisi, questo crollo che ci impone e ci consente, doverosamente oltre che legittimamente, di guardare a Canetti (in particolare a lui, qui) e a Girard come a due interlocutori culturali necessari, anche per lo studio della letteratura. Tutt'altro che pacifici e pacificati, i grandi classici rivelano infatti, come sappiamo, «ambiguità di senso rispetto ai discorsi univocamente ideologici, [...] vocazione a un tempo conservatrice ed eversiva, [...] plurivocità capace di dar fiato a ciò che l'ideologia proibisce o nasconde»¹⁸. Essi hanno sempre qualcosa da insegnarci, e Verga è senz'altro tra questi.

¹⁸ Così si esprime, a proposito del contributo teorico di Francesco Orlando, E. ZINATO, *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Macerata, Quodlibet 2015, p. 81.

FRANCESCO DE CRISTOFARO

LA REALTÀ TREMA. IL VERGA STRANIATO
DI VACCARI, SCIMECA, DELBONO

Lavorando su materiali e linguaggi diversi, il contributo mostra come la relazione tra «Verga e noi» sia stata articolata in tre riletture/riscritture «moderne», diverse ma accomunate da una sorta di elevazione a potenza dello «straniamento» già insito nel modello: la prima molto emozionata (l'opera *Cavalleria rusticana* di Delbono, 2012), la seconda spintamente grottesca (il *Mastro-don Gesualdo* televisivo di Vaccari, 1964), l'ultima spintamente attualizzante (il film *Malavoglia* di Scimeca, 2010).

Working on materials and different languages, the paper shows how the relationship between «Verga and us» has been expressed through three modern rewritings. However differently, these rewritings emphasise the tendency towards estrangement already inherent in the model: the first especially focuses on emotions (Cavalleria rusticana, by Delbono, 2012), the second one is daringly grotesque (the TV movie Mastro-don Gesualdo, by Vaccari, 1964), the third translates the story into our present times (the film Malavoglia, by Scimeca, 2010).

Prima d'ogni altra cosa, interrogarsi su *Verga e noi* significa cercare di comprendere in che modo l'opera dello scrittore catanese sia in grado di parlare alla nostra sensibilità di lettori di un altro secolo, e di un'altra galassia. Significa chiedersi se le diverse forme di artificio regressivo poste in essere da Verga conservino tuttora una forza euristica, rispetto a quell'opposta dimensione empatica, quando non catartica, che tiene avvinti gli ultimi di ieri e di oggi, ed i loro «viaggi senza ritorno»; significa chiedersi se la copula di quel «Verga e noi» debba esser letta come segno di un legame o di una distanza, di un conflitto oppure di un dialogo. Tenterò qui di mostrare, innanzitutto presentando materiali (*non* verghiani) recenti e poco noti, come tale relazione, antinomica o endiadica, sia stata articolata in tre riletture/riscritture «moderne» dell'ultimo mezzo secolo: la prima molto emozionata (la *Cavalleria rusticana* di Pippo Delbono, 2012), la seconda espressionistico-grottesca (il *Mastro-don Gesualdo* televisivo di Giacomo Vaccari, 1964), l'ultima spintamente attualiz-

zante (*I Malavoglia* di Pasquale Scimeca, 2010). Tre opere diverse, ma accomunate da un'elevazione a potenza dello «straniamento» già insito nel testo di Verga. Il lettore dovrà prepararsi a uno spostamento di prospettiva, poiché i testi di cui si tratterà nelle pagine seguenti non saranno *di* Verga, bensì *da* Verga; e il mio ragionamento sarà a sua volta straniante, teso a capire se questi 'aggiornamenti' approfondiscano la nostra conoscenza dello scrittore, se possano essere a loro volta, quando non le cartine di tornasole (secondo la metafora adoperata da Riccardo Castellana nella sua introduzione ai lavori del convegno), i reagenti di un processo estetico più complesso; infine, se non ne vada anche di una incrinatura cognitiva, se – come adombra il mio titolo – insieme alla terra queste opere non facciano «tremare» anche lo stesso paradigma della rappresentazione.

1. *Petali per compare Turiddu*

Il primo colpo d'occhio è un incubo di colori: il rosso pompeiano che irroro la scena, il nero cinereo cosparso sopra le pareti. Un cromatismo *fauve*, rothkiano, opposto a quel giallo fulgido e abbacinante al quale ci hanno abituati le messinscene più classicamente «isolane» di *Cavalleria rusticana*, il melodramma di (è opportuno specificare con cura i *credits*) Targioni-Tozzetti, Menasci e Mascagni *tratto da* Verga: «Con questa *Cavalleria* abbiamo fin dall'inizio parlato di una camera rossa e di un campo di grano. Quando ho portato il modellino in scala 1:25 a Pietra Ligure da Pippo, ci siamo accorti che il grano era sparito e il campo rosso aveva vinto la partita [...] Un pieno pienissimo rosso ma non troppo, perché la dominante pittorica dell'impianto scenico è una sorta di lacca rosso cinabro bruciato dall'alto e dal basso da scolature e vampate di nero»¹. Questo interno fosco – d'un marcato *Kitsch*, quasi incestuosa comunione di gusto fra aristocrazia, alta borghesia e malavita – non è che la

¹ Così commenta S. Tramonti, nella nota al programma di sala di *Cavalleria rusticana* (melodramma in un atto di G. Targioni-Tozzetti - G. Menasci, dal dramma di Giovanni Verga, musica di P. Mascagni, Edizioni Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, Milano; Napoli, Teatro di San Carlo 2014, p. 27). Ringrazio Christian Iorio per il reperimento dei materiali relativi a questa messinscena.

stanza, l'*inland empire*, l'entroterra psichico e fisico ove scorrono il sangue, le grida e le onde emotive dei personaggi: «può sembrare un inferno o una chiesa, in realtà è un luogo della mente, la parte più oscura e pericolosa di noi», come ha dichiarato Delbono a Leonetta Bentivoglio².

Dopodiché si prende atto che ogni artificio della regressione o eclissi del narratore non risulta più attuabile. Un uomo in smoking, sul limite tra platea e buca d'orchestra, prologa: «Buonasera. Scusate l'intromissione, sono il regista di questo spettacolo. Prima di cominciare volevo raccontarvi due piccole storie legate alla Pasqua, la festa ricorrente di quest'opera»³. Legge alcuni brevi testi. Il primo narra della sua visita in un villaggio della Sicilia abbandonato dopo un terremoto; e del ritrovamento tra le rovine di una reliquia del passato: un agnellino di stoffa, che donerà a Bobò, amico e attore-feticcio microcefalo e sordomuto, incontrato durante la sua degenza presso l'ospedale psichiatrico di Aversa. Il secondo brano è una pagina d'un *journal de deuil*, il ricordo di sua madre in fin di vita e dello spettacolo, seguito insieme a lei dinanzi a una finestra della casa di famiglia a Varazze, dei fuochi del sabato santo: senza parlarsi, genitrice e figlio avevano visto danzare tra le fiamme «la vita, la morte, la resurrezione e la loro separazione prossima». Infine Ungaretti, *San Martino del Carso*: «Di queste case | non è rimasto | che qualche | brandello di muro | Di tanti | che mi corrispondevano | non è rimasto | neppure tanto | Ma nel cuore | nessuna croce manca | È il mio cuore | il paese più straziato». Lo spettatore comprende allora che questo allestimento tenebroso e sacrale di Pippo Delbono rimasta, nel segno di una religiosità sincretica, letteratura e vita, sublime e immaginazione melodrammatica, plebe e ceti alti, amore e morte, Storia pubblica e storia privata. Poiché il dramma di Verga e Mascagni non deve essere «straniato» o attualizzato in virtù di un mero *divertissement*, ma proprio perché venga restituito, attraverso il rito, alla sua radice universale e metastorica. *Cavalleria rusticana* smette di essere «rusticana» e diviene una *pièce rouge*, quasi un dramma borghese, non per essere sottratta al pubblico popolare, ma proprio

² L. BENTIVOGLIO, *Pippo Delbono. Corpi senza menzogne*, Firenze, Barbes 2009, p. 24.

³ P. DELBONO, *Prologo*, ivi, p. 33.

per essergli restituita: fuori del museo immaginario del secolo scorso, fuori di un folclore e di un'archeologia populista che sono ormai ideologicamente ed esteticamente irricevibili.

Torniamo a quell'uomo che si è subito presentato come il capocomico: egli sale e scende, entra ed esce di scena attraverso una passerella laterale, ora con passo lieve, ora con movimenti convulsi; e per tutta la durata dello spettacolo media tra noi e quella remota vicenda, producendo, tra le note e il belcanto, «un ritmo interno all'opera» e «suggerendo un altrove, un mondo parallelo, che rompe il confine statico tra la rappresentazione classica e la lettura artistica»⁴. Un signore elegante e in apparenza estraneo che scruta, balla, commenta, gesticola; allo stesso tempo, egli è «testimone della rappresentazione in corso ed osservatore interno (e colluso) che certifica gli accadimenti; in più di un passaggio, inoltre, egli si presta a veicolare una sorta di drammaturgia vicaria, poiché sono i suoi atteggiamenti a esplicitare il senso e ad amplificare il clima emotivo della congiuntura scenica»⁵. Quanto a Bobò, lo troviamo nella chiesa a Pasqua, le braccia piene di fiori; o in un assurdo brindisi nell'osteria che compare inaspettatamente alla fine della rappresentazione («d'angolo verista di Bobò»⁶); o portatore della croce. Si badi bene, egli non ha nulla di Frajunco, del pazzo nonché *homo sacer* di Bronte⁷. Non è che un povero cristo, la *figura* di una dimensione creaturale che sfonda il «piano di immanenza», quello di un delitto d'onore avvenuto in uno spaziotempo arcaico, parlando *al* fondo comune e *del* fondo comune di ciascuno di noi.

Al termine dello spettacolo, quando tutto il sangue che doveva esser versato è stato versato e quando le urla, a malapena temperate dal canto, hanno dilaniato la «camera acustica prospettica» del teatro, Delbono sparge tra gli spettatori petali per sua madre e, insieme, per compare Turiddu. Una *sparsio* di fecondazione e al contem-

⁴ F. MOTTA, *Punta al cuore la «Cavalleria Rusticana» di Pippo Delbono*, «Domenica» del Sole 24 Ore, 17 luglio 2012, p. 15.

⁵ L. TUFANO, *La «Cavalleria» secondo Pippo Delbono*, www.teatro.it (ultima visita 20 luglio 2014).

⁶ TRAMONTI, *Pieno pienissimo rosso ma non troppo*, cit., p. 28.

⁷ Mi sia consentito rinviare alla mia *Introduzione* a G. VERGA, *Opere*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Giovanni Treccani 2012, p. XXVI.

po di lutto (quel «qualcosa di *atono* [che] si installa in noi» che è il lutto per la madre⁸) che, producendo un circuito empatico tra fatto rappresentato e biografia d'autore, ci interroga su ciò che chiameremo in modo approssimativo la *modernità* di *Cavalleria rusticana*, cioè sulla sua capacità di suscitare un sentimento di pietà universale e di farci sentire nello stesso momento, avrebbe detto Huizinga, «l'odore del sangue e delle rose».

2. *L'uomo di Aran*

Nel 1961 Giacomo Vaccari si trova a Vizzini, per compiere un'impresa tre volte storica: il primo sceneggiato della RAI su pellicola, il primo girato interamente in esterni, il primo per la neonata e più sperimentale seconda rete: dopo l'innovativa traduzione per il piccolo schermo dell'*Idiota* e delle *Confessioni d'un italiano* (anticonvenzionale sin dal titolo, *La Pisana*), la nuova sfida di questo *enfant prodige* della televisione italiana è trasformare in immagini la narrazione franta e grottesca del *Gesualdo*. Era stato lo stesso Giovanni Verga, perplesso frequentatore (anche) delle terre vergini dell'immagine-movimento, a considerare l'ipotesi poco plausibile, scrivendo all'amica contessa Dina Castellazzi di Sordevolo, il 25 aprile 1912: «Del *Mastro-don Gesualdo* e dei *Malavoglia* sembra anche a me che non c'è da far nulla pel gusto di questo pubblico»⁹. Peraltro la storia di odio-amore tra Verga e il «cinematografo», che inizia proprio nel segno di *Cavalleria rusticana* (ma anche di *Storia di una capinera* e delle due *Cacce*), è ben nota, grazie al racconto critico umoroso e sapiente di Gino Raya: che ci ha informati delle schizzinose querele e delle argomentazioni recalcitranti e talvolta speciose dello scrittore («il cinematografo [...] ha bisogno di soggetti o temi coi quali abbrutire il pubblico e accecare la gente», 20 febbraio 1912, lettera alla stessa; «in cinematografia [...] l'ingrossamento del quadro e della sintesi è necessario e necessariamente brutale», 6 aprile 1912, idem; «vi scongiuro di non dir mai che io abbia messo le mani in questa

⁸ R. BARTHES, *Dove lei non è*, trad. it. di V. Magrelli, Torino, Einaudi 2010, p. 229.

⁹ Cfr. G. RAYA, *Verga e il cinema*, Roma, Herder 1984, p. 33.

manipolazione culinaria delle cose mie», 25 aprile 1912, idem; «la cinematografia avrà le sue esigenze [...], ma io ho pure quella della mia coscienza artistica, e della mia ripugnanza a battere il tamburo in qualunque modo e sotto qualsiasi forma», 9 marzo 1917, lettera a Marco Praga; la cinematografia realizza «pasticci chilometrici» e somiglia «al romanzo di appendice per analfabeti», 19 agosto 1916, ancora a Praga; e potrei continuare¹⁰). Ma il *dossier* prodotto da Raya, che insieme ai carteggi chiama a raccolta anche gli emolumenti, ci rivela altro. Ci dice che in effetti, soprattutto per soldi ma non soltanto per soldi, Verga con la settima arte un po' ha flirtato, specie sul finire del primo decennio del Novecento: allorché esegue, stavolta con sigillo autoriale, la sceneggiatura di *Storie e leggende*. A quell'altezza cronologica il suo tiepidismo – o nicodemismo? – cinematografico appare ormai surclassato dalla seduzione di due metalli: quello delle monete e quello delle macchine da presa. Ovvero, per usare le sue (ben più sulfuree) parole, «San Cinematografo» ha avuto la meglio sul «Castigo di Dio»¹¹.

Corriamo di nuovo al dopoguerra, e alle iniziali false partenze del Verga cinematografico postumo. False partenze che concernono anche il *Mastro*: perché se nel 1936 un regista porosissimo e poligrafo come Anton Giulio Bragaglia era riuscito a ricavarne un'interessante messinscena con la sua Compagnia degli Indipendenti, nel 1954 il progetto cinematografico di Julin Dassin era naufragato, malgrado la collaborazione per la sceneggiatura di un giovane di talento, Vitaliano Brancati¹². Sappiamo ora che nel 1941, cioè alcuni anni prima che la terra tremasse, per lo stesso Visconti Giuseppe De Santis aveva elaborato un trattamento de *L'amante di Gramigna*, mentre nessun altri che Pietro Ingrao attendeva con Mario Licata a

¹⁰ Cfr. *ivi*, pp. 30, 32, 33, 100, 91.

¹¹ Di questo basculamento, che abita il doppio binario dell'economia e dell'estetica, si occupa con dovizia di dati documentari e di suggestioni critiche il saggio introduttivo di N. GENOVESE – S. GESÙ (a cura di), *Verga e il cinema. Con una sceneggiatura vergiana inedita di «Cavalleria rusticana»*, Catania, Maimone 1996, pp. 7-25 (il volume, che è un po' lo stato dell'arte sulla questione, mentre straparla delle mille *Cavallerie*, tace su Vaccari; né, per cronologia, può occuparsi di Scimeca).

¹² Cfr. *Mastro-don Gesualdo. Sceneggiatura di Ernesto Guida e Giacomo Vaccari dal romanzo di Giovanni Verga*, a cura di S. ZAPPULLA MUSCARÀ - E. ZAPPULLA, Catania, La Cantinella 2001, p. 19.

uno *Jeli il pastore*¹³. Per non dire della preistoria del capolavoro, cioè di quell'inizio di stesura, a opera di Massimo Mida, del soggetto dei *Malavoglia*: la data *ante quem* è ancora il 1941, anno in cui lo stesso Visconti ne scrive, col titolo programmatico *Tradizione e invenzione*, sulla rivista di Daria Guarnati *Stile italiano nel cinema*: avendo un illustratore d'eccezione, Renato Guttuso¹⁴.

Cosa condividono tutti questi progetti, oltre al fatto di essere stati elaborati per Luchino Visconti e non essere andati in porto? Una risposta l'ha fornita Gian Piero Brunetta, spiegandoci come in quelle 'prove' non si andasse «verso la storia e la pura registrazione e riproduzione evenemenziale, quanto verso la rappresentazione di una Sicilia mitica», destinata a confluire nella rappresentazione dell'isola nel dopoguerra¹⁵. Riferendosi a una generazione di intellettuali, scrittori, pittori, registi quali Guttuso, Levi, Visconti e altri, Brunetta osservava come «la parola d'ordine dei neorealisti alla fine degli anni Quaranta, “andare verso il popolo”» sia diventata per essi «il viatico di una lunga discesa, di una vera e propria catabasi verso realtà sociali e culturali sconosciute, rappresentative, ai loro occhi, della più autentica realtà popolare dell'Italia». Insomma, ciò che si compie è un *nostos* teso non solo al «recupero di un'identità culturale dimenticata, ricongiungimento con le proprie radici» ma anche e soprattutto alla «scoperta di un potenziale rivoluzionario ancora intatto». Perché *radici* non è necessariamente sinonimo di *identità*. Ma nell'argomentazione condotta dallo storico del cinema, quella che maggiormente importa in questa sede è la conclusione: «Proprio questo, sia negli anni del regime che in quelli dell'inizio della guerra fredda, renderà molto difficile il dare vita cinematografica a determinate storie». Insomma, sarebbe proprio il corto circuito tra visione mitico-ancestrale e ingaggio politico a far inceppare la macchina produttiva (quasi celibe, si direbbe), altrimenti in grado di trasformare senza troppe mediazioni una narrazione verista in un film.

¹³ Cfr. G. P. BRUNETTA, *L'isola che non c'è. Viaggi nel cinema italiano che non vedremo mai*, Bologna, Cineteca di Bologna 2015, p. 153.

¹⁴ Su cui cfr. R. GUTTUSO, *Verga e la Sicilia di Visconti e De Santis*, in GENOVESE - GESÙ (a cura di), *Verga e il cinema*, cit., p. 42. Brunetta riproduce anche, integralmente, *Tradizione e invenzione* di Visconti.

¹⁵ ID., *L'isola che non c'è*, cit., p. 153. Le tre citazioni a seguire si trovano *ibidem*.

C'è una malnota testimonianza di Giorgio Bassani, anno 1947, che ci soccorre, anche rispetto al tema di quest'incontro. All'ordine del giorno – siamo all'incirca un anno prima dell'uscita in sala de *La terra trema* – vi è l'idea che «l'universo fantastico dello scrittore siciliano» in prospettiva rappresenti «per il cinema nazionale una meta non eludibile»¹⁶. Insomma, lo scrittore ferrarese ha l'impressione che per Verga e il cinema stia finalmente per scoccare l'ora «fatale» (aggettivo suo). Il suo ragionamento muove da qualcosa di molto attuale, che ci interroga ancora oggi: la «sfortuna» di Verga presso il pubblico.

Il Verga, nonostante il contenuto in apparenza tanto più “progressivo” dei suoi romanzi e delle sue novelle, resta uno scrittore isolato, poco amato. Chiuso, polemico, sdegnoso [...]: nella epicità del Verga, che continua a far sbadigliare tante signore della nostra borghesia, è forse avvertibile, a tratti, il segno leggero di una forzatura, quasi il presentimento, da parte dello scrittore, della durata nel tempo futuro della propria solitudine di uomo e di artista.

Ciò che è invece presente, all'altezza del 1947, nel «patrimonio mitico degli italiani» è «il berretto da bersagliere di compare Turiddu» e poco altro, e questo «soprattutto per tramite dell'opera di volgarizzazione, e di deformazione, compiuta da artisti contemporanei al nostro scrittore, e a lui tanto inferiori». E qui cade un riferimento a Mascagni, come è ovvio; ma anche, ed è forse meno ovvio, a d'Annunzio. Bassani trae una conclusione: «[...] *Jeli il pastore, I Malavoglia, Rosso Malpelo, Cavalleria rusticana, La lupa* ecc.: per amare questi capolavori, per farseli propri, gli italiani hanno avuto il bisogno di leggerli in trascrizioni commerciali, in arrangiamenti deformanti nel senso della superficialità e della lussuria, insomma di vederseli trasferiti su un piano più modesto, più accessibile, meno “religioso”»¹⁷.

¹⁶ Per questa citazione e le seguenti cfr. G. BASSANI, *Giovanni Verga e il cinematografo*, «Il Popolo», 29 maggio 1947; ora in *Opere*, a cura di R. Cotroneo, Milano, Mondadori 1988, pp. 1036-8.

¹⁷ *Ibidem*. Una ricognizione critica del caso più macroscopico di «arrangiamento deformante» si potrà trovare in E. COMUZIO, «*Cavalleria rusticana*» tra novella, film, teatro e musica, in GENOVESE – GESÙ (a cura di), *Verga e il cinema*, cit., pp. 99-118; si veda anche M. CARDILLO, *Donne verghiane tra pagina e film*, ivi, pp. 57-66 (ma il saggio offre anche, più avanti, una lettura di due opere di buon livello come *La Lupa* di Alberto Lattuada e *L'amante di Gramigna* di Carlo Lizzani).

Poco oltre, dopo un rapido accenno all'infelice («francamente teatrale, folcloristica») riduzione filmica di *Cavalleria rusticana*, lo scrittore ferrarese narra un aneddoto risalente agli anni della guerra: durante le riprese di un film neorealista – non v'è dubbio che si tratti di *Ossessione* – aveva scorto tra le mani di un amico il primo trattamento di un soggetto ricavato dai *Malavoglia*; e quello stesso amico gli aveva già accennato a un ulteriore progetto, forse ispirato a *Jeli il pastore*. Ecco il prezioso *backstage*:

Nelle pause della lavorazione del film regista e sceneggiatore discutevano animatamente di ciò che avevano in animo di fare. E che non tendessero a dare dei Malavoglia e di Jeli una trascrizione corriva alla leggerezza nazionale, mi fu pegno di garanzia sentirli, fra l'altro, parlare con molta intelligenza e sensibilità di “ritmo narrativo” (si proponevano di rendere, attraverso il montaggio, una specie di equivalente per immagini dell'accurata, profondamente musicale prosa del Verga), e, anche, saperli iscritti ad un partito di sinistra. Perché sì, bisogna pure che lo confessi: a patto di veder rotta la crosta di falsità, di sentimentalismo folcloristico, che ha sempre impedito al nostro popolo di accogliere nella sua integrità il virile messaggio dello scrittore catanese [...] sarei stato disposto, allora non meno che oggi, a tollerare un'interpretazione classista di quel puro e sconsolato capolavoro che *I Malavoglia* sono. Pur di vedere infrangersi contro gli scogli di una magari inventata Acì Trezza lo stesso epico mare dell'Uomo di Aran, avrei ascoltato, e ancora ascolterei con pazienza, qualche discorso incendiario messo in bocca al giovane 'Ntoni, vittima della società borghese...

È noto com'è andata a finire; è noto che l'anno dopo Visconti va in Sicilia, all'indomani del massacro di Portella della Ginestra, di quell'esplosione ripugnante e virulenta di banditismo e latifondismo, col progetto di girare un documentario; e che quel documentario mancato diviene uno stupendo film di dichiarata matrice verghiana, dove la famiglia di 'Ntoni non è schiacciata dalla legge imperscrutabile di un nemico lontano o metafisico, ma dall'oppressione e dallo sfruttamento dei ceti capitalistici¹⁸.

¹⁸ Un critico ha così provato a sciogliere l'enigma interpretativo (e ideologico) del film: «La retorica della invocata solidarietà (“Bisogna ca m'imparamu a vulirini bbeni una cu' 'nn'autru, e di esseri tutti 'na cosa”) rimane retorica. La battuta suona

Di là dalla precognizione delle scelte che avrebbero condotto a *La terra trema*, colpiscono il discorso morfologico sulle risorse tecniche offerte dal montaggio e la decisa opzione per un certo Verga, quello distante dal «colore» (*Cavalleria rusticana*, *Storia di una capinera...*: insomma le opere su cui il «cinematografo» propende a concentrarsi, vivente l'autore; e che poi Zeffirelli ha provato a rifare appena trent'anni fa, con quanta ostinazione e quanto estenuato calligrafismo). Quel canone "alto" verghiano che Bassani designa con l'attributo di «omerico» e che a lui pare il «più adatto, forse, a essere tradotto in un duro, veloce, attualissimo film». È una raffinata e vigile presa d'atto della maturità del linguaggio filmico: presa d'atto che però, si noti, esclude dal raggio d'azione il secondo romanzo dei Vinti: «lascerei da parte, per ora, anche *Mastro Don Gesualdo*, troppo *accentrato* com'è nonostante le possibilità assai suggestive che si offrirebbero di tradurlo in una specie di *Cavalcade* del nostro Sud, su un solo personaggio erculeo, alla Jannings. La retorica del personaggio: sarebbe, questo, un modo per dare nuova esca all'annoso e deprimente equivoco popolare su Verga». Per ora, ci dice Bassani, il *parvenu* risorgimentale e la corallità del neorealismo non possono proprio parlarsi.

Dovranno passare molti anni, in effetti, prima dell'approdo del *Mastro-don Gesualdo* – pur così 'inquadrato' *more cinematografico*, come è stato spesso dimostrato¹⁹ – all'audiovisivo; e questo matrimonio avverrà non nel buio della sala, bensì nelle stanze private degli Italiani. Una rivoluzione inavvertita quanto profonda. Lo sceneggiato

falsa. Visconti ha una visione mistica del pauperismo, al quale sacrifica [...] ogni sua aspirazione di intellettuale progressista. La mistica, è noto, non sarebbe concepibile se non contenesse un grano di utopia. E *La terra trema* è intrisa di utopia» (F. DI GIAMMATTEO, «*I Malavoglia*» da Verga a Visconti, GENOVESE – GESÙ (a cura di), *Verga e il cinema*, cit., pp. 155-173, a p. 172). Su *La terra trema* resta imprescindibile L. MICCICHÈ, *Visconti e il neorealismo*, Venezia, Marsilio 1990.

¹⁹ Cfr. (secondo ottiche e metodologie assai diverse) L. FAVA GUZZETTA, *Le immagini cinematografiche nella scrittura iconica verghiana*, in GENOVESE – GESÙ (a cura di), *Verga e il cinema*, cit., pp. 27-35; G. FURCI, *Il principio del montaggio nel romanzo tra Naturalismo e Simbolismo*, in «*Allegoria*», a. XXI, 60 (2009), pp. 182-199; G. SORBELLO, *Iconografie veriste. Percorsi tra immagine e scrittura in Verga, Capuana e Pirandello*, Acireale-Roma, Bonanno 2012. Un'applicazione coerente di modelli teorici poco canonici in P. GIOVANNETTI, *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*, Milano, Ledizioni 2015.

di Giacomo Vaccari, ponendosi sul piano formale in un'anticonformistica, impossibile 'sezione aurea' tra neorealismo e *nouvelle vague*, fa piazza pulita delle ricette teleromanzesche dell'epoca, à la Majano o à la Bolchi (basterà richiamare due titoli di quello stesso 1964: *La cittadella* del primo, *Il mulino del Po* del secondo): innanzitutto optando per la *location* di Vizzini, scena reale del romanzo, la cui aspra mediterraneità è fotografata da Umberto Pitscheider. Del *Gesualdo* Vaccari sa restituirci – sovente piegando lo specifico televisivo ai linguaggi del teatro, della radio, del cinema – il grottesco e il tragico, l'epico e il romanzesco, le durate e i ritorni, e poi le lande sconfinite, la sconcertante polifonia, la stratificazione linguistica. Per ottenere un tale risultato, si serve di tecniche estranee alla *koiné* televisiva del tempo, anzi di ogni tempo: «il lento o frenetico rigirare e indugiare della macchina da presa sui più minuti dettagli, il gioco dei primi piani esasperati, dei volti tagliati violentemente a mezzo, in diagonale, dei veloci flash, l'uso accorto della profondità di campo, del grandangolo, del montaggio alternato, le rapide carrellate, le ricercate inquadrature, le raffinatezze stilistiche, le crudeli sequenze, l'aderenza al paesaggio, gli improvvisi stacchi, l'alternarsi delle luci e delle ombre, gli arditi scorci, gli eloquenti silenzi»²⁰. Sul piano macromorfologico, Vaccari e il cosceneggiatore Ernesto Guida, pur riprendendo la strategia, propria del romanzo, di narrazione ellittica e scorciata, a blocchi contrapposti, ne addomesticano in parte la natura modernamente digressiva, qui e lì trasformando l'indiretto libero e il monologo interiore in sequenze dialogate. Infine, quanto alla ricerca del «colore e sapore locale» nella espressione dei personaggi, essi operano una coerentissima *ricostruzione intellettuale*, inoculando nell'italiano umori dialettali, tanto nelle cadenze quanto nella sintassi.

La *fiction* della paleotelevisione si configurava come una sorta di teatro filmato, egemonizzato dalla parola più che dal gesto, e contraddistinto da un indiscutibile primato dell'attore. Tali prerogative, insieme con quelle del realismo e del naturalismo, vengono sistematicamente "sabotate" da Vaccari. I volti divengono ritratti carichi, alla Daumier o alla Grandville, come pezzi d'una «comédie anima-

²⁰ ZAPPULLA MUSCARÀ - ZAPPULLA, *Mastro-don Gesualdo. Sceneggiatura*, cit., p. 29.

le», epifanie di paure e voracità ataviche: non a caso nello *scénario* di Guida e Vaccari troviamo rimarcata con enfasi la presenza – peraltro già invasiva nei cartoni preparatori del romanzo – di preti volpini, nobili scimmieschi, barbagianni in palandrana. Di più. I protagonisti dell'azione vengono o ingigantiti con «effetto maschera», o presi di sbieco, per anamorfosi; e si collocano generalmente ai margini dell'inquadratura, parati da qualcun altro, con effetti dimensionali che traducono in immagini grottesche i dispregiativi e i diminutivi del testo; oppure l'attore è rimpicciolito dalla profondità di campo e dal grandangolo, che ne scaglia l'immagine contro gli elementi architettonici: come nell'epilogo, con Gesualdo moribondo nel palazzo di Palermo, circondato da un arredamento estraneo, che rende insopportabile il disagio sociale, rincarando quello fisico. Nell'avvincente racconto critico di *Teleromanza*, Oreste de Fornari ha rilevato quello «stile espressionistico e “sconvolto”, ideale per scolpire la solitudine del titano *déraciné*» che, insieme ad alcune soluzioni formali di grande pregio, fa di quest'opera una pietra miliare, rivoluzionaria per la sintassi del piccolo e del grande schermo:

Spesso l'attore è latitante, mimetizzato dietro le soggettive cui Vaccari ricorre per il gusto di coinvolgere e disorientare, gettandoci senza punti di riferimento dentro lo spazio scenico. Per esempio ci avviciniamo a madre e figlia che ridono e bisbigliano, ma appena si accorgono della presenza estranea tacciono di colpo: un controcampo ci rivela che Gesualdo si trova lì. Abbiamo così sperimentato direttamente la sua esclusione dal circuito degli affetti domestici. Anche il sonoro procede per impressioni parziali, perché Vaccari non solo gira sul posto, a Vizzini, ma impavidamente usa il dialetto, almeno per tutti i personaggi minori e perché spesso due o tre dialoghi si sovrappongono e tutti parlano insieme e fanno confusione [...]. E spesso, invece di dialoghi, sussurri e grida, rappresentativi delle pulsioni e anche del censo. La villana rifatta che mentre ride sguaiatamente viene colta da ictus, la contessa e la contessina che, ritrovandosi dopo anni, invece di dialogare emettono squittii educati e indecifrabili. E a volte non si capisce nemmeno chi stia parlando, come durante la processione commentata fuori campo dai nobili²¹.

²¹ O. DE FORNARI, *Teleromanza. Mezzo secolo di sceneggiati e fiction*, Alessandria, FalsoPiano 2011, p. 107.

3. *La terra trema ancora*

Aci Trezza è il limite estremo di natura e di storia, la costa di fronte al vasto, indefinito mare, di fronte all'infinito smarrente di là dalla "siepe" dei faraglioni; Vizzini, affollato rifugio nel mezzo della campagna, delle chiuse, è già intramato di passato, di storie, è già teatro di ascese e decadenze, è già consorzio civile, ma ha sempre, in ogni suo abitante, di qualsiasi ceto o censo, come una memoria inconscia di minaccia che incombe, di sottrazione e rovina²².

Queste parole di Consolo spiegano bene come il contesto storico, "civile" di Vizzini spezzi il cerchio del poema, della tragedia di Aci Trezza; ed è forse per tale motivo che ciò che si è qui chiamato lo «straniamento» del *Gesualdo* debba necessariamente passare (un po' come avviene nella *Cavalleria* di Delbono) attraverso le forme; laddove quello dei *Malavoglia* può riguardare i contenuti, quasi che la sua natura metatemporale lo proietti *motu proprio* verso il nostro presente.

Lo stesso Consolo, *et pour cause*, fa quasi da testimone e da vindice (recitandovi, non bene, in un cameo) di una delle operazioni più spregiudicatamente attualizzanti che siano state mai condotte in Italia sopra un classico scolastico, cioè la pellicola indipendente diretta nel 2010 da Pasquale Scimeca e scritta in collaborazione con Tonino Guerra. Mi limiterò, ormai in chiusa, a pochi punti che la rendono notevole in questa sede. In primo luogo, il dato che la famiglia Toscano assurga a paradigma di una condizione universale, a emblema delle sofferenze degli uomini del Sud d'ogni epoca²³, ma an-

²² V. CONSOLO, *L'olivo e l'olivastro*, Milano, Mondadori 1999, p. 89.

²³ Difficile, qui, non pensare a Orlando interprete (in chiave matteblanchiana) del *Gattopardo*; e incline a ravvisare nella «categorizzazione» della Sicilia una «inconscievole estensione», una sorta di slittamento irriflesso verso «altre regioni mediterranee e meridionali, o provinciali e arretrate, dovunque situate nel mondo [...] Dall'individualità della condizione periferica siciliana all'universalità di tutte le condizioni periferiche; da una periferia (se la parola può sintetizzarne altre: provincia, meridione, terra arretrata...) a ciò che, pur restando vivamente individuato, tende a diventare *la periferia*» (F. ORLANDO, *L'intimità e la storia*, Torino, Einaudi 1998, pp. 121-122).

che esempio di riscatto sociale, grazie all'intraprendenza delle nuove generazioni. Scimeca, che s'era già precedentemente cimentato con un'asciutta e terragna transcodificazione di *Rosso Malpelo*, sceglie come *location* Porto Palo, città «paradossale», che (ha sostenuto in una delle scarse interviste rilasciate) «incarna l'estremo sud d'Europa, ma al tempo stesso si può considerare come il punto più settentrionale dell'Africa, dato che si trova al di sotto del parallelo di Tunisi [...] Un crocevia di tratte migratorie» dove «vivono i nuovi "vinti", protagonisti della realtà del Sud»²⁴. L'idea-forza, insomma, è che *I Malavoglia* verghiani possano costituire un'«interfaccia» per la nostra contemporaneità e per quel multiculturalismo che è cifra della Sicilia di oggi e di sempre: un'isola «fin dall'antichità caratterizzata dal continuo scambio culturale con le altre civiltà del Mediterraneo, dai Fenici ai Greci, fino agli Arabi, da cui abbiamo appreso molto. Non si possono erigere dei muri sul mare, i fenomeni migratori sono delle caratteristiche naturali, che anzi contribuiscono ad arricchire il nostro Paese»²⁵. Ce ne sarebbe abbastanza per percepire l'eco – fattasi ormai stridula, dopo l'orgia di *pastiches* del postmoderno e dintorni – della profezia di Bassani («lo stesso epico mare dell'Uomo di Aran...»); insomma, per temere una declinazione un po' *naïf*, nel suo sociologismo volgare, di quel rapporto tra *Verga e noi* su cui stiamo interrogandoci. Ma il paesaggio è forse più sfumato.

Tra le prime sequenze del film si infiltrano le immagini di repertorio di un autentico sbarco di clandestini avvenuto a Catania nel dicembre 2009. 'Ntoni – questa specie di Rosso Malpelo *nerd* coi capelli fulvi e le cuffie perennemente indossate – pare assistere con freddezza, mentre mangia una focaccia, ai primi passi italiani dei clandestini sulla terra che fatalmente non esaudirà i loro sogni; finché un immigrato non gli balza accanto. Lui gli offre un panino, lo copre con il maresciallo, gli trova una sistemazione e lo battezza

²⁴ R. CASTROGIOVANNI, *L'universalità de «I Malavoglia» secondo Pasquale Scimeca*, www.movieplayer.it, 27.04.2011 (ultima visita 18.10.2016). Anche gli altri passaggi citati sono tratti da questa intervista.

²⁵ *Ibidem*. Mi piace ricordare, *in limine*, come altri autori abbiano calcato negli ultimi anni la medesima (in fondo ancora viscontea) traccia immaginaria; sfuggendo miracolosamente agli agguati del populismo. Penso, per limitarmi alla nostra cinematografia, a *Tornando a casa* di Vincenzo Marra, a *Terraferma* di Emanuele Crialese, fino al documentario di Gianfranco Rosi *Fuocoammare*.

traslando il suo nome da una lingua all'altra. Alef sarà Alfio. Viene accolto come un fratello, in questo estremo Sud dove i pescatori nel periodo di fermo biologico prestano la propria barca per i viaggi della speranza, e vengono puniti con l'affondamento della stessa – e questa barca si chiama sempre Provvidenza: poiché i riferimenti topologici, compresa la casa del nespole e il vicolo, sono invariati. Adoperando uno sguardo onnisciente, *letteralmente* dall'alto per quanto confinato al chiuso di abitazioni senza centro e male illuminate, Scimeca costruisce un'epica: si pensi al prologo, che è soprattutto il tentativo di porre una distanza critica tra l'atto del raccontare e le vicende narrate. E lo fa in un modo segnatamente *autoriale*, con fiera rivendicazione: «l'unico modo per realizzare un cinema "reale" è quello di raccontare la personale "verità" del regista attraverso la messa in evidenza del suo punto di vista». *Malavoglia* (è questo il titolo esatto del film, titolo reso in qualche modo "universale", ma al contempo disautomatizzato, dall'assenza di articolo) si riappropria del romanzo di Verga per dare forma alla visione del Sud di questo cineasta rigoroso, che rimane soprattutto l'autore di un film davvero proteso verso la «verità» come *Placido Rizzotto*.

Una visione molto idiosincratica, «etica» e positiva, animata da una sorta di principio speranza («è possibile trovare una via di uscita alla povertà e alla desolazione grazie all'integrità e all'onestà») e dal tema, a lui molto caro, della dignità del lavoro.

La terra trema ancora; eppure rispetto al capolavoro di Visconti questi *Malavoglia* di oggi finiscono per alzare la posta dello straniamento. Mentre lì, come in parte già nel romanzo, i legami familiari costituivano il *focus*, il centro da cui emanava un'imponente forza lirica e morale, qui rimangono sullo sfondo, schegge indistinte in un presente liquido ed entropico. Così come sono poveri frammenti nel mare della contemporaneità i «motti degli antichi» dapprima dispensati dal vecchio 'Ntoni, e poi inseriti dal giovane 'Ntoni in una composizione tecno che si forma in progresso durante il film; e che bisogna prendere molto sul serio. Quando, nell'epilogo, lo spettatore ascolta quel rap trasmesso da una radio, diviene chiaro che al messaggio etico sulla fratellanza tra i Sud del mondo soggiace una sofisticata interrogazione estetica circa le «tecnologie della parola» e circa le mutazioni morfologiche e le reincarnazioni dell'epica nel nostro tempo. Se la cultura dei *maiores* si mostra incapace di declina-

re il moderno, rifiutandolo e reiterando parole fossili, tutta la sua possente infrastruttura di tradizioni e di sapere proverbiale sarà parassitata da una nuova forma. A me pare che questa trovata, in sé anche troppo stravagante e detornante, *salvi* l'operazione di Scimeca da un contenutismo in fondo sterile, lasciandole fare ciò che l'arte deve sempre fare coi classici: *provocarli*, interrogarli in modo radicalmente «disautomatizzante», per ripensare in modo nuovo non soltanto la realtà, ma anche i suoi linguaggi.

IL LETTORE “IMMERSIVO” DI VERGA: QUALCHE IPOTESI

Il saggio si occupa del lettore “prototipico” di Verga, delle sue caratteristiche e funzioni quali vengono rimodellate dal metodo dell’impersonalità. Si tratta di prendere in considerazione il coinvolgimento immersivo, empatico, reclamato nel testo. È un’operazione critica non facile. Non c’è dubbio, infatti, che molti aspetti della tecnica narrativa verghiana chiedono al lettore un atteggiamento straniato, nella misura in cui la realtà rappresentata non può essere accolta in modo approblematico. L’immersione nel romanzo dell’interprete, nondimeno, è un fatto necessario: senza la sua cooperazione e identificazione, la comprensione narrativa di Verga è impossibile.

The article deals with the “prototypical” Verga’s reader: with the features and the functions of this particular literary agency which the “objective method” of narrating reshapes. The main problem to be faced is the kind of immersive, empathic involvement required by the text. This critical reconstruction is not easy at all. There is no doubt, in fact, that many aspects of Verga’s narrative technique need an ideological estrangement by the reader; insofar as the reality represented cannot be accepted and shared without difficulty. Anyway, the immersion of the interpret in the novel is necessary: without his cooperation and identification, no narrative comprehension is possible.

1. «I Malavoglia» e la “mente” del lettore

È forse il caso di cominciare con una citazione, che deve essere piuttosto lunga:

I Malavoglia erano tutti buona brava gente di mare, che avevano sempre avuto delle barche sull’acqua e delle tegole al sole; ad Acitrezza non rimanevano adesso che i Malavoglia di padron ’Ntoni, quelli della casa del Nespolo, e della *Providenza* ch’era ammarrata sul greto. Padron ’Ntoni, il nonno, che era una testa quadra, comandava le feste e le quarantore nella casa del Nespolo, e il figlio Bastianazzo, pur grande e grosso, filava dritto alla manovra comandata che non si sarebbe soffiato il naso se suo padre non gli avesse detto «soffiati il naso», tanto che s’era tolta in moglie la Longa

quando gli avevano detto «pigliatela»; e gli altri, i nipoti, 'Ntoni, Luca, Mena, Alessi e Lia, erano come le dita piccole della mano. Poiché Padron 'Ntoni soleva ripetere che per menare il remo bisognava che le cinque dita s'aiutassero l'un l'altro, e gli uomini son fatti come le dita della mano: il dito grosso deve far da dito grosso, e il dito piccolo deve far da dito piccolo. Ecco perchè la casa del Nespolo prosperava. Ma un tempo che l'annata fu scarsa e il pesce bisognava darlo per niente e le braccia rimaste a casa non bastavano più al governo della barca, e 'Ntoni, il maggiore dei nipoti, era andato soldato, Padron 'Ntoni combinò con lo zio Crocifisso Campana di legno un negozio di certi lupini, e Bastianazzo s'imbarcò con la *Providenza* per venderli a Riposto; chè se il negozio andava bene, c'era del pane per l'inverno, e gli orecchini per Mena che già entrava nei diciassette anni e cominciava a far voltare i giovanotti. Ma la barca annegò e Bastianazzo con essa, e il peggio era che i lupini li avevano presi a credenza e lo zio Crocifisso non si contentava di buone parole e di mele fradicie; però lo chiamavano Campana di legno, perché non ci sentiva da quell'orecchio, quando lo volevano pagare con delle chiacchiere. Così cominciarono le angustie dei Malavoglia: e adesso bisogna aiutarci tutti, ammonì Padron 'Ntoni, per pagare il debito dei lupini. E i Malavoglia si arrabattavano davvero in tutti i modi per far quattrini, gli uomini al mare e le donne a filare, ma ce ne voleva per raccogliere soldo a soldo nella calza le quarant'onze del debito, e zio Crocifisso passava e ripassava davanti alla casa del Nespolo e andava borbottando che quella era storia che finiva con l'usciera. I Malavoglia, badava a ripetere Padron 'Ntoni, sono stati sempre galantuomini, e non hanno avuto bisogno d'usciera; e ora che era stata ripescata la *Providenza* e 'Ntoni era tornato da soldato, si sarebbero messi di nuovo a cavallo¹.

Non stiamo leggendo Verga, ovviamente, bensì la curiosa parafrasi di una sua opera, una specie di riassunto de *I Malavoglia* realizzato secondo una procedura che potremmo considerare discutibile, se non scorretta, perché implica citazioni non virgolettate: e che quindi – almeno agli occhi di chi nell'anno 2016 giudichi un saggio accademico – si colloca ai limiti del plagio. Eppure, queste sono parole di Luigi Russo, tratte dal capitolo consacrato a *I Malavoglia* nella sua monografia del 1920. Nelle edizioni successive tale maniera di

¹ L. Russo, *Giovanni Verga*, Napoli, Ricciardi 1920, pp. 146-147.

affrontare le opere maggiori di Verga verrà abbandonata, e certo anche per questa ragione oggi ci appare assai poco ortodossa.

Ma cosa fa Russo, esattamente, in questi casi? Attiva – se mi è permesso l’uso di un lessico cognitivista – il peculiare *frame* narrativo di Verga e lo estende alla propria analisi, alla propria caratterizzazione interpretativa. Impiega, in uno scritto critico, una tecnica letteraria per restituire i contenuti dell’opera studiata. Per meglio dire, si appropria del modo di comporre verghiano (e anche di alcuni passi puntuali) con lo scopo di implicare nel testo sé e il proprio destinatario, quasi volesse dirci che questa è l’unica strategia di lettura possibile di fronte a un’opera come *I Malavoglia*.

Di fatto – ecco la mia tesi – Luigi Russo si comporta come lo stesso Verga avrebbe voluto che si comportasse il suo lettore cosiddetto “prototipico” (altra concessione al gergo cognitivista). E il suo lettore prototipico Verga lo descrive con grande chiarezza nella nota lettera a Felice Camerini del 17 febbraio 1881. Qui, parlando della forma «assolutamente necessaria» de *I Malavoglia*, dichiara:

Io mi son messo in pieno, e fin da principio, in mezzo ai miei personaggi e ci ho condotto il lettore, come ei li avesse tutti conosciuti diggià, e già vissuto con loro e in quell’ambiente sempre. Parmi questo il modo migliore per darci completa l’illusione della realtà; ecco perché ho evitato studiatamente quella specie di profilo che tu mi suggerivi per i personaggi principali. Certamente non mi dissimulavo che una certa confusione non dovesse farsi nella mente del lettore alle prime pagine; però man mano che i miei *attori* si fossero affermati colla loro azione essi avrebbero acquistato maggior rilievo, si sarebbero fatti conoscere più intimamente e senza artificio, come persone vive, il libro tutto ci avrebbe guadagnato nell’imponibilità di *cosa avvenuta*².

Verga teorizza dunque l’esistenza di un autore che si colloca dentro il mondo della storia (lo *storyworld*) e lì *vive con* i suoi personaggi: ma – soprattutto – pensa che quell’autore debba *condurre il proprio lettore* dentro la diegesi, dentro lo spazio-tempo della narrazione. Il lettore, dapprima disorientato – e Verga parla alla lettera di

² G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni 1979, p. 107.

mente del lettore –, incerto nella propria decodificazione dell'intreccio, in un secondo tempo riesce a familiarizzarsi con quelle «persone vive»: meglio, *divenute vive*, fattesi illusoriamente *reali* nel corso dell'esperienza estetica.

Non solo. Oltre a cogliere in modo progressivamente sempre più lucido i valori impliciti nella storia di cui è partecipe, il lettore-modello verghiano (lo definiremo il corretto esecutore delle istruzioni del testo, anche se con un'espressione largamente imprecisa) deve compiere una serie di inferenze psicologiche; e di notevole complessità – a pensarci bene. Verga, peraltro, ne era molto fiero se nell'intervista a Ugo Ojetti (del 1894) in questo modo si contrapponeva agli scrittori “psicologi” (a Paul Bourget e alla sua scuola, insomma):

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 aver vita sensibile fuori del personaggio che pensa o che sente. [...] noi altri detti, non so perché, *naturalisti*, facciamo della psicologia con la stessa cura e la stessa profondità degli psicologi più acuti. Se si è onesti, si intende. Perché per dire al lettore: “Tizio fa o dice questo o quello”, io devo prima dentro di me attimo per attimo calcolare tutte le minime cause che inducono Tizio a fare o dire questo piuttosto che quello. Mi intende? Gli psicologi in fondo non fanno che ostentare un lavoro che per noi è solo preliminarare e non entra nell'opera finale. Essi dicono i primi perché: noi li studiamo, li ponderiamo e presentiamo al lettore gli effetti di quei perché³.

A me sembra fin troppo chiaro che nelle parole di Verga si manifestano certi principi della psicologia positivista. Si può inoltre ipotizzare (ma la cosa andrebbe approfondita) che qui risuonino aspetti del pensiero di Roberto Ardigò⁴. Non è tuttavia questa l'os-

³ U. OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, Milano, Dumolard 1895, pp. 66-67.

⁴ Questi, infatti, in un suo noto libro del 1870 aveva avuto modo di dichiarare: «Quale sia l'uomo internamente, ovvero quali siano i vari aspetti della sua attività psichica, noi no 'l sappiamo distintamente, e quindi non possiamo dirlo a noi e agli altri, se non dietro ciò, che la detta attività produce al difuori» (R. ARDIGÒ, *La psicologia co-*

servazione decisiva. Secondo il Verga intervistato da Ojetti, ciò che soprattutto conta è il *lavoro* del lettore; importa la sua capacità di *ricostruire* l'interiorità dei personaggi a partire dai comportamenti esterni. Operazione difficilissima, suscettibile di inevitabili incomprendimenti. E autorevoli recensori delle opere verghiane proprio questo eccesso di implicitezza gli rimproverarono. Tipicamente, così si comporta il Guido Mazzoni che nel 1890 interviene a caldo su *Mastro-don Gesualdo*: secondo lui, il «difetto di curiosità del lettore verso l'opera di Verga nasce dal preconetto che il Verga [...] sembra avere, del non mostrare mai i suoi personaggi nelle ragioni interne dell'animo loro: li fa agire, non li mostra mai in atto di pensare»⁵.

Potremmo dunque provvisoriamente concludere che Russo, in conformità a qualcosa che Verga ha perseguito in modo consapevole, è *entrato* nel mondo della storia malavogliesco e dall'interno di quella realtà finzionale ha costruito la sua operazione critica. Ciò ha fatto appunto per comunicarci che in assenza di quel tipo – arri-schio la parola – di *identificazione*, in assenza di quel tipo di condivi-

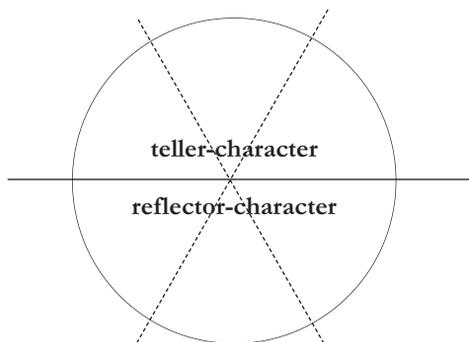
me scienza positiva, Mantova, Viviano Guastalla 1870, p. 225). Inoltre, secondo Ardigò «la coscienza è costituita dalle pure rappresentazioni dei fatti, e non vi si trova nient'altro che queste rappresentazioni» (ivi, p. 176). Di modo che l'analisi interiore di un personaggio si costituisce innanzi tutto come un 'dialogo' fra la persona fittizia e le cose, e, loro tramite, fra il personaggio e se stesso. Per Ardigò, del resto, esiste un'unità inscindibile fra ciò che egli chiama «il me e il fuori di me»: se la coscienza si forma a contatto della materia, la materia vive nella coscienza. In definitiva, il soggetto scopre dentro di sé un mondo di *cose*, e l'analisi dei suoi pensieri, lungi dall'indurre derive spiritualiste, è un atto materialistico. Su queste basi si possono rileggere alcuni aspetti del metodo verghiano: in particolare quei momenti di analisi interiore di certi personaggi (ad esempio, Gesualdo Motta e la figlia Isabella, in *Mastro-don Gesualdo*) che appaiono in contrasto con la pratica dell'impersonalità. Si tratterebbe – in conformità alla proposta di Ardigò – non tanto dell'intrusione di un narratore onnisciente nella mente di una persona fittizia (di un'introspezione, insomma), ma della autorappresentazione di un mondo mentale in cui esiste una perfetta permeabilità fra psiche e materia. Così come la 'figuralità' verghiana è costituita da una rete di relazioni percettive, allo stesso modo gli scavi interiori rientrerebbero nel dominio delle *autoperccezioni*.

⁵ G. MAZZONI, recensione a *Mastro-don Gesualdo*, «Intermezzo», 10 marzo 1890, I, 6, cit. in *Studi critici su Giovanni Verga*, a cura di L. Perroni, Roma, Bibliotheca 1934, p. 43. Significativamente, Mazzoni conclude che una tale *oscurità* dei *fatti* comporta un 'raffreddamento' del lettore: «i fatti giungono talvolta un po' oscuri, o almeno non ha il lettore una guida a giudicarne, e l'interesse gli si raffredda nell'esame di particolari che gli danno soli la chiave del pensiero latente de' personaggi» (ivi).

sione empatica, la sua opera non può essere compresa. Usando un'espressione oggi molto di moda (è impiegata in particolare nella teoria dei videogiochi), è forse lecito affermare che Verga e Russo ci invitano a una lettura *immersiva* dei *Malavoglia* e in genere di quella parte dell'opera verghiana che diciamo verista.

2. *Identificarsi in una collettività?*

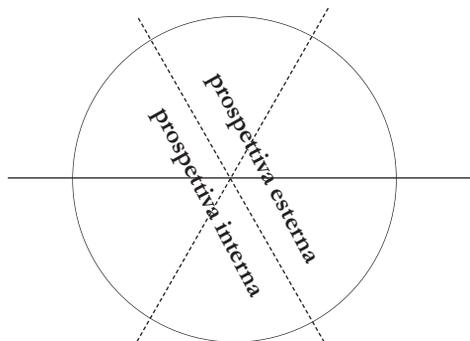
Nella *scholarship* narratologica internazionale, un simile modo – appunto immersivo – di concepire la costruzione narrativa è stato chiamato *figural narrative situation*, traduzione di un tedesco *Personale Erzählsituation*, che in italiano forse dovrebbe essere tradotto con “situazione narrativa personale” (più che *figurale*)⁶. Chi ha coniato questo concetto, l'austriaco Franz Karl Stanzel⁷, aveva in effetti pensato a qualcosa di simile a quanto Verga voleva realizzare: cioè una diegesi che si materializza sotto i nostri occhi attraverso l'autonomo agire di *personaggi riflettori* in cui ci immedesimiamo. Nel suo famoso cerchio tipologico, è attiva un'opposizione fra racconto mediato da un *teller-character* (un “personaggio-narratore”, ma non è una traduzione perfetta: sarebbe meglio dire “personaggio che parla”) e racconto mediato da un *reflector-character* (da un personaggio riflettore):



⁶ Su tutte le questioni qui di seguito dibattute mi permetto di rinviare a P. GIOVANNETTI, *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*, Milano, LED 2015.

⁷ Cfr. F.K. STANZEL, *A Theory of Narrative*, translated by Ch. Goedsche, with a preface by P. Hernadi, Cambridge, Cambridge University Press 1984.

Bisogna peraltro precisare che, per Stanzel, questa opposizione (come peraltro si può notare badando alla grafica) si incrocia con altre due opposizioni: una, prevedibilmente, è quella tra il racconto omodiegetico ed eterodiegetico; la seconda, che ci interessa maggiormente, è tra il racconto non prospettivizzato e quello prospettivizzato. Vediamo l'intersezione delle due ultime opposizioni ricordate:



L'opposizione “prospettiva” in qualche modo rafforza quella “modale” (*teller/ reflector*). Semplificando al massimo il discorso di Stanzel e forzandolo un po', osserviamo che è la “prospettivizzazione” a favorire l'inserimento del lettore nella storia, la sua assimilazione simbolica ai personaggi, nonché agli spazi in cui i personaggi si muovono. Per questo studioso, l'enfasi sulla prospettiva “interna” è una conquista del modernismo, ed è esemplificata anche attraverso la particolare interpretazione dell'arte impressionista proposta da Ernst Gombrich: che infatti nel suo *Arte e illusione* aveva parlato di uno spettatore collaborativo, capace di *ricostituire* la realtà modificata dalla tecnica artistica⁸. Prima delle grandi innovazioni flaubertiane (ma con significative anticipazioni nell'opera di Jane Austen), il dominio della storia in terza persona⁹ era concepito co-

⁸ E.H. GOMBRICH, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Torino, Einaudi 1965 [1960].

⁹ Del tutto diverso, ovviamente, il discorso che riguarda il racconto in prima persona, cioè omodiegetico. Va però detto che tra Sette e Ottocento (e anche in seguito) la separazione tra le due situazioni narrative è assai netta: e ad esempio un romanzo storico in prima persona è a lungo ritenuto una soluzione impensabile o de-

me un ambito padroneggiato dall'esterno, dalla voce – priva di focalizzazione – di un narratore onnisciente. Questa istanza, proprio per la sua posizione olimpica, *godlike*, non era mai implicata nei fatti. La dimensione viceversa prospettivizzata induce qualcosa come un necessario, un po' paradossale, coinvolgimento del narratore esterno, un suo avvicinamento ai personaggi e ai luoghi. La manifestazione più evidente di un simile processo è il discorso indiretto libero, in cui gli elementi autoriali e quelli "figurali" si confondono. La pronuncia del narratore e la pronuncia del personaggio sono sovrapposte. Tutto ciò secondo Stanzel necessariamente prelude alla scomparsa di una voce esposta e alla sua sostituzione – appunto – con il *reflector-character*.

Non solo. Va ricordato che Stanzel elabora sì in modo definitivo il suo paradigma negli anni Settanta-Ottanta del Novecento, ma la teorizzazione della *Personalisierung* risale ai Cinquanta. Nei suoi scritti più antichi, l'insistenza sull'illusionismo della rappresentazione era ancora più accentuata, e infatti era possibile dichiarare che in questi tipi di narrazione il lettore – traduco – «ha l'illusione di essere presente sulla scena in uno dei personaggi»¹⁰. Che in Stanzel abbia agito una motivazione cognitivista *avant la lettre* pare cosa assodata; e ciò spiega la sua perdurante fortuna a più di trent'anni dalla diffusione di *A Theory of Narration*.

Anche senza scendere nel dettaglio, è evidente che Stanzel lavora su un paradigma narrativo che si inserisce nella tradizione romanzesca post-flaubertiana – che è la stessa di Verga. La sua mediazione è, con ogni evidenza, il capitolo della *Teoria della letteratura* di Wellek e Warren dedicato al romanzo¹¹. La principale differenza –

precabile. Basti pensare che una delle critiche di Croce (siamo ormai nel 1912) al capolavoro di Nievo è proprio la sua natura ibrida: autodiegetica e insieme, appunto, storica. Cfr. B. CROCE, *Giuseppe Rovani - Ippolito Nievo*, in ID., *Letteratura della nuova Italia*, Bari, Laterza 1914, vol. I, p. 131.

¹⁰ F.K. STANZEL, *Narrative Situations in the Novel. Tom Jones, Moby-Dick, The Ambassadors, Ulysses*, translated by J.P. Pusack, Bloomington-London, Indiana University Press 1971, p. 23. L'edizione tedesca del libro è del 1955.

¹¹ Ricordo che nelle ultime pagine del loro saggio i due autori insistono sulla nozione di «metodo oggettivo» per definire quello che oggi chiameremmo romanzo modernista (Flaubert, James, Dujardin, Joyce). Vi si legge tra l'altro qualcosa di perfettamente verghiano: «Per il metodo oggettivo è essenziale una presentazione nel tempo, tale che il lettore, attraverso un certo processo, possa vivere con i personag-

peraltro capitale – rispetto alla personalizzazione realizzata da Verga può essere così sintetizzata: se dalla parte di Stanzel, della sua idea di modernismo, l’identificazione “figurale” è con singoli personaggi (ad esempio Josef K.), ossia con un solo *reflector-character*, o comunque con un solo personaggio per volta (si pensi ai tre protagonisti di *Ulysses*), dalla parte di Verga agisce una tecnica in senso lato *corale*. Più nel dettaglio: in Stanzel l’elemento rappresentativo prevalente è il monologo interiore, realizzato da un discorso indiretto libero di pensieri e dal cosiddetto discorso diretto libero (sempre di pensieri); dalla parte di Verga, la dominanza è di un *frame* che si appoggia alla cosiddetta percezione indiretta libera e a un indiretto libero fatto di parole pronunciate.

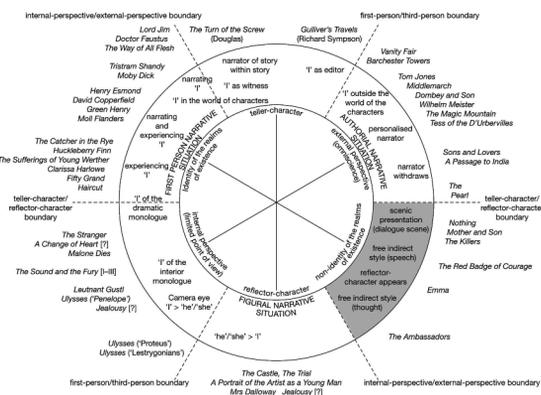
Non mi occupo delle questioni tecniche, che peraltro ho affrontato più volte. È argomentabile che il racconto *narratorless* di Verga modella la diegesi attraverso la cognizione che i personaggi ne hanno, anche in termini di storie che “da sempre” si sono sentiti raccontare da altri. L’inizio de *I Malavoglia* in questo consiste: non in un racconto di primo grado ma in un racconto di un racconto, vale a dire ciò che tutti avevano udito a proposito della famiglia Toscano.

[A Trezza tutti avevano sentito raccontare – tutti sapevano - che] Un tempo i *Malavoglia* erano stati numerosi come i sassi della strada vecchia di Trezza; ce n’erano persino ad Ognina, e ad Aci Castello, tutti buona e brava gente di mare, proprio all’opposto di quel che sembrava dal nomignolo, come dev’essere. Veramente nel libro della parrocchia si chiamavano Toscano, ma questo non voleva dir nulla, poichè da che il mondo era mondo, all’Ognina, a Trezza e ad Aci Castello, li avevano sempre conosciuti per Malavoglia, di padre in figlio, che avevano sempre avuto delle barche sull’acqua, e delle tegole al sole. Adesso a Trezza non rimanevano che i Malavoglia di padron ’Ntoni, quelli della casa del nespolo, e della *Provvidenza* ch’era ammarrata sul greto, sotto il lavatoio, accanto alla *Concetta* dello zio Cola, e alla paranza di padron Fortunato *Cipolla*.

gi». R. WELLEK - A. WARREN, *Teoria della letteratura* [1949], traduzione di P.L. Contesi, Bologna, il Mulino 1999, pp. 302-303.

Faccio un'osservazione viceversa più impegnativa criticamente. E cioè che, secondo Stanzel e secondo la sua allieva Monika Fludernik¹², il racconto verghiano come qui lo intendiamo sarebbe *impossibile*, proprio nei suoi esiti più interessanti. Per questi due teorici, *non* è realizzabile un'identificazione del lettore con una realtà plurale. E questo significa che quando si vuol rappresentare un mondo corale, anche guardandolo dall'interno, sarebbe sempre necessario il filtro di un narratore di tipo tradizionale, di tipo cioè *autoriale* – che noi solitamente chiamiamo onnisciente.

Fermo restando che Stanzel e Fludernik di fatto ignorano l'esistenza di Verga e del suo modo di raccontare, il verismo italiano dovrebbe collocarsi nello spazio del cerchio tipologico che ho evidenziato.



Insomma, Verga si situerebbe in un'area di transizione, tendenzialmente *narratorless*, cioè caratterizzata da un *teller-character*, priva però di prospettiva interna. Quello che mi sembra utile rilevare è che, pur nel suo errore (se così si può dire), Stanzel identifica due problemi indubbi, anzi capitali. Il primo lo abbiamo già osservato esaminando le obiezioni di Guido Mazzoni: il personaggio di Verga è sprofondato totalmente nelle cose, nelle loro relazioni, e la sua interiorità si manifesta solo implicitamente. Al lettore è perciò richie-

¹² Cfr. in particolare M. FLUDERNIK, *Towards a 'natural' Narratology*, London-New York, Routledge 1996.

sto un grande sforzo interpretativo; che infatti ad alcuni interpreti coevi apparve persino eccessivo. Ma soprattutto: il “pluralismo” verghiano, il suo puntare su qualcosa che si avvicina a una narrazione collettiva, in cui i personaggi sono sempre detti da altri personaggi, da una comunità che li giudica, comporta una difficoltà di identificazione, di condivisione da parte del lettore. Come è possibile immedesimarsi funzionalmente in personaggi, diciamo, sgradevoli se non repellenti?

Ne è conferma, per fare solo un esempio, l'inizio del cap. IV de *I Malavoglia* (che non ritengo necessario citare, stante la sua notorietà). La stessa fortuna critica di questo passo suggerisce molte possibili considerazioni. Resistiamo tutti a riconoscerci nella prospettiva economicistica di zio Crocifisso Campana di legno. E infatti, per esempio, a proposito di questo episodio Luperini ha parlato del *ritratto* di un personaggio («l'unico ritratto di un personaggio che si trova nel romanzo»¹³), come se a presentarcelo fosse un narratore di tipo tradizionale. Del resto, a partire dallo stesso Luperini, molti critici hanno dichiarato che indiretti liberi come quelli che qui figurano dovrebbero essere sottoposti a un rovesciamento antifrastico. Sarebbe infatti impossibile aderire alla rappresentazione che Campana di legno fa di sé, sostenuto dalle voci corali del paese: sostenuto, cioè, da quanto la *communis opinio* di Acì Trezza aveva sempre detto di lui.

E tuttavia, là dove leggiamo, ad esempio:

Insomma [zio Crocifisso] era la provvidenza per quelli che erano in angustie, e aveva anche inventato cento modi di render servizio al prossimo,

la prospettiva stanzeliana che qui si adotta riconosce un indiretto libero capace di veicolare il pensiero “parlato” del personaggio (e, in parte, del paese). In questo modo, non è necessario ipotizzare la voce di un narratore ironico o sarcastico che dichiara qualcosa e intende l'opposto. Beninteso, non voglio affatto dire che l'effetto straniante non esista, anzi; ma che è a carico dell'autore implicito (o del-

¹³ Cfr. G. VERGA, *I Malavoglia*, a cura di R. Luperini, Milano, Mondadori 1988, p. 60.

l'autore reale, se si preferisce). La pronuncia del narratore, qui, è del tutto, o quasi, erasa.

Il problema di lettura rimane. Non è facile assumere la visione del mondo di un vecchio usuraio. In termini cognitivisti, è corretto affermare che in simili casi la mente del lettore preferisce “generare” un’immagine di narratore tradizionale, con lo scopo di naturalizzare una situazione *inaccettabile*. Abbiamo insomma bisogno di una voce esterna che ci aiuti a *mediare* una storia dalla quale prendiamo istintivamente le distanze; e con cui – ripeto – *non* riusciamo a identificarci.

3. *Un cinema di percezioni*

Per capire il senso dell’operazione verghiana, può anche essere utile leggere due passi di uno dei suoi più straordinari – davvero fuori dell’ordinario – racconti. Mi riferisco a *Lacrymae rerum*, risalente al 1882 e contenuto nella raccolta *Vagabondaggio*:

Alla finestra dirimpetto si vedeva sempre il lume che vegliava, la notte – le lunghe notti piovose d’inverno, e quando la luna di marzo, ancora fredda, imbiancava la facciata della casa silenziosa. La stanza era gialla, con una meschina tenda di velo appesa alla finestra. A volte vi apparivano dietro delle ombre nere, che si dileguavano rapidamente.

Ogni sera, alla stessa ora, si vedeva passare un lume di stanza in stanza, sino alla camera gialla, dove la luce si avvivava intorno a un letto bianco circondato dalle stesse ombre premurose. Indi la casa tornava scura e sembrava deserta, nel gran silenzio della via. Solamente, allorché vi saliva lo schiamazzo notturno di un ubriaco, o il passaggio di una carrozza faceva tremare i vetri delle finestre, una di quelle ombre tacite e dolorose si affacciava a spiare nella via, e poi si dileguava. [...]

Era una sera di primavera, tepida e dolce. Dalla strada saliva la canzone nuova, e il chiacchierio delle ragazze innamorate, nel plenilunio d’aprile. Al primo piano della casa, dietro una ricca tenda di broccato, *si udiva* sonare il valzer di *Madama Angot*.

Poscia per la via deserta si udì una squilla, lo scalpiccio e il borbotare dei fedeli che accompagnavano il viatico; s’affacciarono i vicini, alcuni ginocchioni, col lume in mano, e la folla s’ingolfò sotto la

porta spalancata a due battenti, fra due file di lanterne che andavano balzelloni. Tutte le finestre del quartierino desolato si illuminarono per la prima volta, dopo tanto tempo, per l'ultima solennità, mentre la folla degli estranei ingombrava la casa, con un luccichio tremolante di ceri, nella camera gialla. E dopo che tutti quanti furono partiti, la casa rimase sempre illuminata e deserta, quasi per una lugubre festa. Vi si vedeva solo di tanto in tanto il passaggio delle solite ombre che correvano all'impazzata, in un affaccendarsi disperato.

In realtà, una tale rappresentazione stava quasi per divenire normale nella scrittura verghiana. Basti pensare che il romanzo a cui l'autore nel 1882 già si dedicava, *Mastro-don Gesualdo*, presenterà un incipit dominato da qualcosa di simile a quanto qui viene esibito nella sua versione più radicale. Si tratta di quella *deissi vuota* di cui ha parlato Ann Banfield in un saggio del 1987¹⁴, pensando soprattutto alle *Onde* di Virginia Woolf. Agisce, qui, un centro prospettico attraverso cui apprendiamo gli eventi; ma tale centro *non* coincide con una persona riconoscibile. Né si può parlare di un *teller-character*, giacché tutto si svolge in modo perfettamente impersonale, nessuna voce esterna è innescata. Siamo di fronte alla visione degli accadimenti da parte di *qualcosa*, più che di *qualcuno*. Una percezione anonima, cinematografica *ante litteram*. Leggere *Lacrymae rerum* come una specie di *Finestra sul cortile* affatto scorporata, cioè non incardinata su un personaggio riconoscibile, a pensarci bene è operazione sin troppo facile.

Il punto a me pare proprio questo. È probabile che l'“identificazione” cui dobbiamo ricorrere leggendo il Verga verista sia legata anche a quella «spazializzazione del tempo» di cui aveva parlato quasi quarant'anni fa un lucido teorico e storico come Keith Cohen¹⁵. L'immedesimazione di questo genere ha moltissimo a che fare con il primo cinema veramente narrativo, nato come tutti sanno con le più articolate pratiche di montaggio: dal 1914 in poi, grosso

¹⁴ A. BANFIELD, *Describing the Unobserved: Events Grouped around an Empty Centre*, in *The Linguistics of Writing. Arguments between Language and Literature*, ed. by N. Fabb et alii, Manchester, Manchester University Press 1987, pp. 265-285.

¹⁵ K. COHEN, *Cinema e narrativa. Le dinamiche di scambio*, introduzione di G. Pagliano Ungari, Torino, ERI 1982 [1979].

modo, e quindi una ventina d'anni dopo gli esordi dei fratelli Lumière. Pensiamo a nozioni come il raccordo sullo sguardo, il campo-controcampo, il rapporto fra campo lungo e soggettiva, ecc., che hanno un evidente peso nel modo verghiano di definire gli spazi, di costruire uno *storyworld*.

Per intenderci meglio, prendiamo in considerazione, in *Mastro-don Gesualdo*, la rappresentazione di casa Sganci e il suo investimento visivo. Nel terzo capitolo della prima parte l'interazione dei personaggi tratteggia la fisionomia di questo luogo, la disposizione delle stanze, ma soprattutto definisce attraverso i balconi la posizione della casa rispetto agli spazi esterni, e quindi la sua collocazione nella topografia di Vizzini. Questa serie di riferimenti, capaci di fornire al lettore una vera e propria «mappa cognitiva», assumerà un ruolo nodale in occasione dell'asta per le terre comunali vinta da Gesualdo Motta, nel primo capitolo della seconda parte, che si svolge nel Palazzo di città.

Non è facile leggere il passo qui sotto citato. Si noti comunque, in primo luogo, il movimento del notaio, che esce dalla sala dove si sta svolgendo l'asta per recarsi dalla baronessa Rubiera, e che viene osservato dalla Sganci da casa sua (inferiamo che costei si trovi su uno dei balconi da noi già conosciuti); poi un servitore della stessa Sganci porta una lettera al canonico Lupi; questi, infine, nelle ultime righe si affaccia al balcone del palazzo e rassicura la signora Sganci (di cui ora possiamo stabilire con certezza che è su un balcone).

Tutti quanti erano in piedi, vociando. Si udiva Canali strillare più forte degli altri per chetare don Nini Rubiera. Il barone Zacco avvilito, se ne stava colle spalle al muro, e il cappello sulla nuca. Il notaro era sceso a precipizio, facendo gli scalini a quattro a quattro, onde correre dalla baronessa. Per le scale era un via vai di curiosi: gente che arrivava ogni momento attratta dal baccano che udivasi nel Palazzo di Città. Santo Motta dalla piazza additava il balcone, vociando a chi non voleva saperle le prodezze del fratello. S'era affacciata perfino donna Marianna Sganci, coll'ombrellino, mettendosi la mano dinanzi agli occhi.

– Com'è vero Dio!... Io l'ho fatto e io lo disfo!... – urlava il vecchio Motta inferocito. – Largo! largo! – si udì in mezzo alla folla. Giungeva don Giuseppe Barabba, agitando un biglietto in aria. – Canonico! canonico Lupi!... – Questi si spinse avanti a gomitate. –

Va bene – disse, dopo di aver letto. – Dite alla signora Sganci che va bene, e la servo subito.

Barabba corse a fare la stessa imbasciata nell'altra sala.

Quasi lo soffocavano dalla ressa. Il canonico si buscò uno strappo alla zimarra, mentre il barone stendeva le braccia per leggere il biglietto. Canali, Barabba e don Ninì litigavano fra di loro. Poscia Canali ricominciò a gridare: – Largo! largo! – E s'avanzò verso don Gesualdo sorridente:

– C'è qui il baronello Rubiera che vuole stringervi la mano!

– Padrone! padronissimo! Io non sono in collera con nessuno.

– Dico bene!... Che diavolo!... Oramai siete parenti!...

E tirando pel vestito il baronello li strinse entrambi in un amplesso, costringendoli quasi a baciarsi. Il barone Zacco corse a gettarsi lui pure nelle loro braccia, coi lucciconi agli occhi.

– Maledetto il diavolo!... Non sono di bronzo!... Che sciocchezza!...

Il notaio sopraggiunse in quel punto. Andò prima a dare un'occhiata allo scartafaccio del segretario, e poi si mise a battere le mani.

– Viva la pace! Viva la concordia!... Se ve l'ho sempre detto!...

– Guardate cosa mi scrive vostra zia donna Marianna Sganci!... – disse il canonico commosso, porgendo la lettera aperta a don Gesualdo. E fattosi al balcone agitò il foglio in aria, come una bandiera bianca; mentre la signora Sganci dal balcone rispondeva coi cenni del capo.

Per capire cosa fa, o cosa deve fare, il lettore prototipico di Verga, è necessario per esempio rivolgersi alla teoria del cinema elaborata negli anni Ottanta da un studioso come David Bordwell¹⁶. La ricezione di un film consiste in un'attività dinamica attraverso la quale è costruita la *fabula*. Il lavoro mentale del “destinatario” (inteso in termini cognitivi e costruttivisti) vi svolge il ruolo principale. Tra le molte interazioni così realizzate, una delle più significative è il campo-controcampo, che trae forza da un vero e proprio desiderio di *vedere*, eccitato dalle soggettive. Con questa tecnica cioè, viene suggerito e reso necessario l'*assente*, il fuori quadro: insomma il dettaglio che lo sguardo di un personaggio sollecita nell'esperienza dello spettatore ma non viene subito mostrato.

¹⁶ J. BORDWELL, *Narration in the Fiction Film*, London-New York, Routledge 1985.

Ecco, è probabile che la particolare “immersività” del testo verghiano consista in qualcosa come un costante rimbalzo di percezioni – legate all’esperienza dei personaggi – che si richiamano reciprocamente, si tengono entro una rete di rinvii sentiti dal lettore come necessari, ben coordinati fra loro. È la fisicità dei comportamenti impliciti a restituire il senso della storia; la voce del narratore può sparire del tutto oppure svolgere quel ruolo che nel cinema è attribuito agli *establishing shots*: inquadrature che definiscono il contesto primario delle successive rappresentazioni “embodied”, incorporate.

Esemplare l’episodio della morte di Nunzio Motta in *Mastro-don Gesualdo* (cap. III della III parte):

Giunse la sera e passò la notte a quel modo. Mastro Nunzio nell’ombra stava zitto e immobile, come un pezzo di legno; soltanto ogni volta che gli facevano inghiottire a forza la medicina, gemeva, sputava, e lamentavasi ch’era amara come il veleno, ch’era morto, che non vedevano l’ora di levarselo dinanzi. Infine, perché non lo seccassero, voltò il naso contro il muro, e non si mosse più. – Poteva essere mezzanotte, sebbene nessuno s’arrischiasse ad aprire la finestra per guardar le stelle. – Speranza ogni tanto s’accostava al malato in punta di piedi, lo toccava, lo chiamava adagio adagio; ma lui zitto. Poi tornava a discorrere sottovoce col marito che aspettava tranquillamente, accoccolato sullo scalino, dormicchiando. Gesualdo stava seduto dall’altra parte col mento fra le mani. In fondo allo stanzone si udiva il russare di Santo. I nipoti erano già partiti colla roba, insieme agli altri inquilini e un gatto abbandonato s’aggrava miagolando per la fattoria, come un’anima di Purgatorio: una cosa che tutti alzavano il capo trasalendo, e si facevano la croce al vedere quegli occhi che luccicavano nel buio, fra le travi del tetto e i buchi del muro; e sulla parete sudicia vedevasi sempre l’ombra del berretto del vecchio, gigantesca, che non dava segno di vita.

Poi, tre volte, si udì cantare la civetta.

Quando Dio volle, a giorno fatto, dopo un pezzo che il giorno trapelava dalle fessure delle imposte e faceva impallidire il lume posato sulla botte, Burgio si decise ad aprire l’uscio. Era una giornata fosca, il cielo coperto, un gran silenzio per la pianura smorta e sassosa. Dei casolari nerastri qua e là, l’estremità del paese sulla collina in fondo, sembravano sorgere lentamente dalla caligine, deserti e silenziosi. Non un uccello, non un ronzio, non un alito di vento. Solo un fruscio fuggi spaventato fra le stoppie all’affacciarsi che fece Burgio, sbadigliando e stirandosi le braccia.

Non credo sia il caso di scendere troppo nel dettaglio. È nondimeno interessante osservare come le diverse istanze prospettiche, a partire da una specie di focalizzazione-zero (vedi la prima parte), si incalzino e si integrino in modo progressivo. Prima interagiscono le esperienze di Gesualdo e Speranza; poi – nell’ultima parte – entra in gioco Burgio, visto però attraverso una sorta di deissi vuota («Qua e là», «in fondo»). In mezzo (cfr. il tratteggiato più pesante) ci sono due momenti in cui è in gioco una dinamica collettiva. Ma, per capire bene quello che qui accade, il lettore deve capitalizzare un altro fatto, che l’autore reale dà per scontato. Si tratta del riferimento a una credenza popolare, espressa da Nunzio nel capitolo precedente: «Non aprite [l’uscio] se prima il sole non è alto». Il comportamento di Burgio è giustificabile solo in questo modo, vale a dire immaginando che costui abbia dormito fuori della casa per paura del contagio. Quando il sole si è levato, apre la porta: ciò facendo applica alla lettera le precauzioni dettate dalla superstizione. L’ultima micro-sequenza sopra citata, dunque, affida la sua gravidanza a qualcosa che al lettore potrebbe essere del tutto sfuggito.

4. *Fra empatia e straniamento*

Se quanto ho sin qui illustrato ha un senso, dovrebbe discendere una serie di considerazioni. Ne ricordo solo un paio: in primo luogo, la natura latamente “installativa” di testi che non si rivolgono a un destinatario, ma aspettano che il lettore accetti di integrarsi nella loro dinamica narrativa; e poi l’anacronismo di considerare cinematografici (e in accezione moderna) opere la cui struttura narrativa verrà inverata solo un quarto di secolo dopo, dai primi prodotti cinematografici dotati di un montaggio maturo. Da un lato, sembrerebbe essere messa in crisi la nozione più vulgata di comunicazione letteraria, perché in assenza di narratore è la stessa relazione io-tu a dileguare. E insomma nel Verga verista non c’è un soggetto che si rivolge a me, ma un dispositivo in cui io *sono tenuto a entrare*, e con cui instauro una collaborazione che è tanto più ardua in quanto non è vincolata da una voce udibile, esplicita. Dall’altro lato, c’è una cinematografia senza il cinema storico: nozione che peraltro da una quarantina d’anni a questa parte ha trovato una fortuna non del tut-

to trascurabile, sulla base – di nuovo – dell'imperante modello di Flaubert e del suo particolarissimo descrittivismo¹⁷.

Quanto all'immersività – tanto cara oggi agli studiosi di racconti postmoderni, videogiochi, realtà aumentata, ecc. –, è sconcertante notare che, in modo anche esplicito¹⁸, solitamente si esclude che l'illusionismo prospettico realista-naturalista possa essere inserito nell'orizzonte delle esperienze empatiche. Come abbiamo visto, lungamente e peraltro giustamente a proposito di Verga si è parlato soprattutto di straniamento. Ma non è detto – ripeto – che fattori identificativi e fattori distanzianti siano sempre in contrasto fra loro. Certe forme di immedesimazione preludono a necessarie pratiche di *Verfremdung*. E dunque si è quasi costretti a parlare, in Verga, di qualcosa come *un'immersività straniata*. Nozione di fatto cara a Bordwell, che concepisce lo spettatore come qualcuno che, innanzi tutto, *pensa*, accetta che le proprie sensazioni e identificazioni convivano con una capacità di ricostruzione raziocinante.

Semmai, ricollegandomi a quanto ho affermato all'inizio, viene da pensare che il gesto critico sollecitato da Verga sia anche quello di attivare, quasi *en abyme*, ciò che la sua narrazione realizza *juxta propria principia*. Forse, dovremmo “eseguire” meglio Verga, esibire il nostro contraddittorio *coinvolgimento* nella sua opera: empatia necessaria e straniamento critico. Dovremmo, dico, realizzare interpretazioni più simili a quella messa in opera da Russo, accettando di irrompere anche noi nei testi che leggiamo, di farcene almeno un po' strumentalizzare. Daniele Giglioli qualche anno fa¹⁹ aveva indicato una possibile via d'uscita dalla crisi della critica individuandola nella capacità – da parte di chi scrivendo valuta l'altrui scrivere – di esemplificare il proprio atto interpretativo, il proprio impegno nei testi, rendendo esplicito l'uso pubblico dell'opera letteraria che in ogni atto ermeneutico sempre si realizza. Che qualcosa del genere pos-

¹⁷ A partire, mi sembra, dal bel libro di A. SPIEGEL, *Fiction and the Camera Eye*, Charlottesville, University Press of Virginia 1976.

¹⁸ Cfr. ad esempio S. CALABRESE, *Romanzi in realtà aumentata*, «Between», IV, novembre 2014. A p. 11 leggiamo: «Per quanto raffinati semioticamente nel riprodurre la realtà, i testi tardo-ottocenteschi del naturalismo non sollecitavano alcuna immersione del lettore nel mondo della finzione».

¹⁹ Cfr. D. GIGLIOLI, *Tre cerchi. Critica e teoria*, in «Il Verri» (2011), n. 45, pp. 17-31.

siamo aver colto nel vecchio e fuori moda Luigi Russo, è rilievo che potrà farci sorridere, ma su cui val la pena riflettere. Se non altro perché ci ricorda che senza un minimo di passione (ideale? politica? morale?) ogni interpretazione critica rischia di disseccarsi in puro esercizio retorico.

DANIELE GIGLIOLI

IL PERSONAGGIO IN LOTTA CON L'AUTORE:
'NTONI ED ÉTIENNE

Può un personaggio sfuggire al suo autore? Può contrapporglisi davvero come un antagonista? Attraverso l'analisi di quattro romanzi dell'Ottocento (*I promessi sposi*, *L'Éducation sentimentale*, *I Malavoglia*, *Germinal*) il saggio si chiede se la nozione bachtiniana di extralocalità possa estendersi fino a includere il conflitto tra le coscienze linguisticamente, stilisticamente e ideologicamente alternative dell'autore e del personaggio, e indaga la dialettica tra il desiderio di dar vita a creature autonome e il desiderio di controllarle che porta gli autori a sofisticate strategie di contenimento.

Can a character escape his author? Can he become the author's true antagonist? Through the analysis of four Nineteenth century novels (I promessi sposi, L'Éducation sentimentale, I Malavoglia, Germinal) this essay asks whether the bachtinian notion of extralocality may be extended to include the conflict between the opposing linguistic, stylistic and ideological consciences of author and character, while it explores the dialectic between the desire to create autonomous creatures, on one side, and the desire to control them through sophisticated «containment» strategies, on the other.

On n'est jamais trahi que par les siens
(Proverbio)

È nota la formula con cui Giacomo Debenedetti ha definito la situazione di *Homo fictus* nel romanzo modernista: lo sciopero dei personaggi¹. Vorrei provare a retrodatare la sua diagnosi attraverso l'esame di due figure che sono anche letteralmente in sciopero: 'Ntoni Malavoglia ed Étienne Lantier. Il secondo perché promotore del tragico sciopero dei minatori del Voreux raccontato in *Germinal*. Il primo perché, anche se l'aggettivo non ricorre salvo errore nel ro-

¹ G. DEBENEDETTI, *Personaggi e destino*, in ID., *Il personaggio uomo*, Milano, Garzanti 1988, p. 113.

manzo, nulla vieta, a un primo livello di parafrasi critica, di definirlo uno scioperato. Così come è vero, sempre in forma di considerazione preliminare, che i loro autori biasimano senza possibilità di equivoci lo sciopero dell'uno e la scioperataggine dell'altro. Il quesito che mi pongo è se non sia possibile leggere le loro parabole, i loro discorsi, motivazioni e giustificazioni come un tentativo di sottrarsi al destino che l'autore ha scelto per loro; e se e in quale misura quel tentativo sia almeno in parte riuscito.

Per rispondere occorrerebbe prima chiedersi se ciò sia di per sé possibile, possibile alla lettera, non metaforicamente; o se non si tratti di un feticcio, di cattiva metafisica, di un maldestro tributo al mito dell'ispirazione: un personaggio che, quasi fosse dotato di una sua vita extratestuale, si svincola non solo da quello che l'autore voleva fare di lui (processo almeno in parte ricostruibile tramite i progetti, gli avantesti, l'epistolario), ma da ciò che l'autore ha incontrovertibilmente fatto nel testo definitivo. Si sa il daffare che la questione ha dato a Pirandello nella tortuosa Prefazione ai *Sei personaggi in cerca d'autore*; e da lì si potrebbe retrocedere ai teorici dell'ironia romantica, Schlegel, Tieck, il Kleist del *Teatro di marionette*. Ma il dilemma sopravvive anche a Novecento inoltrato. Moravia ci credeva². Nabokov no³. Si dichiarano contro Yehoshua e Saramago. A favore, prevedibilmente, Paul Auster, assai meno prevedibilmente Günther Grass⁴.

Può bastare, a padroneggiare la questione, l'idea bachtiniana di «extralocalità», esteriorità, alterità tra le coscienze dell'autore e del personaggio? Se si sta allo scritto giovanile in cui il termine fa la sua comparsa, *L'autore e l'eroe*, probabilmente no: per quanto sia compi-

² A. MORAVIA, *Ricordo degli Indifferenti*, in ID., *L'uomo come fine e altri saggi*, Milano, Bompiani 1964, p. 62: «mi ero convinto che non mettesse conto di scrivere se lo scrittore non rivaleggiava col Creatore nell'invenzioni di personaggi indipendenti, dotati di vita autonoma».

³ V. NABOKOV, *A Blush of Colour: Nabokov in Montreux*, intervista per la BBC rilasciata a Robert Robinson nel 1977; la si legge ora in P. QUENNEL (a cura di), *Vladimir Nabokov: A Tribute*, New York, William Morrow 1980, p. 121: «my characters cringe as I come near with my whip. I have seen a whole avenue of imagined trees lose their leaves at the treath of my passage».

⁴ Cfr. le approfondite interviste che Yehoshua, Saramago, Auster e Grass hanno rilasciato a Francesca Borrelli, ora raccolte in F. BORRELLI, *Maestri del possibile*, Maccratta, Quodlibet 2014.

to dell'autore dar forma una coscienza irriducibilmente altra dalla sua, l'iniziativa è pur sempre dalla sua parte, nessuna retroazione è prevista e la coscienza del personaggio può essere colta solo dal di fuori, attraverso il «dono», dice Bachtin, che un'altra coscienza gli offre⁵. Ma già in *Marxismo e filosofia del linguaggio*, e poi nei testi più tardi, i confini si sfumano e Bachtin si confronta con l'ipotesi, cito da un bel libro di Stefania Sini, secondo cui

la parola riportata può esercitare una forte pressione sulla parola riportante, tiranneggiandola, sottoponendola a tensione e scomponendola. In tal modo l'autorità del contesto incorniciante si infrange, perde oggettività e indiscutibilità. Affiora la percezione della relatività, della soggettività di ogni manifestazione espressiva⁶.

Al dono, o al dialogo, non si sostituisce ma si affianca il conflitto. Negli esempi che vorrei esaminare, le tracce della lotta dell'autore col personaggio sono evidenti; la domanda è se sia possibile far emergere un movimento di senso contrario.

Per coglierlo può essere utile mettere a confronto Verga e Zola con i loro diretti antecedenti: Manzoni e Flaubert. In Manzoni e Flaubert non c'è storia, il rapporto di forza è schiacciante, l'autore decide e il personaggio ubbidisce. Siano per esempio le 24 ore milanesi di Renzo, capitoli XI-XIV dei *Promessi Sposi*, ovvero il breve viaggio di Renzo nella modernità: dalla periferia al centro, dalla campagna alla città, dalla subordinazione all'autonomia. Autonomia che sfiora il disastro. Per la prima e unica volta in vita sua Renzo è solo. Lungo tutti i *Promessi sposi* la sua *agency* è circoscritta da destinatari che gli dicono cosa deve e soprattutto *non* deve fare: la fidanzata, la suocera, il frate, l'Adda, il cugino. A Milano gli tocca vedersela da sé, e si caccia subito nei guai: non glielo aveva detto il frate guardiano di aspettare in chiesa, di non uscire cioè dalla tutela, o, per dirla con Kant, dallo stato di minorità? Ma la curiosità di vedere

⁵ M. BACHTIN, *L'autore e l'eroe nell'attività estetica*, in ID., *L'autore e l'eroe*, Torino, Einaudi 1988, p. 12.

⁶ S. SINI, *Michail Bachtin. Una critica del pensiero dialogico*, Roma, Carocci 2011, p. 146.

i tumulti è più forte, e da quel momento è uno sproposito dietro l'altro, anche quando fa oggettivamente del bene, per esempio aiutando Ferrer a salvare il Vicario di provvisione; quel Ferrer tanto più responsabile del suo sottoposto per la carestia, quel Ferrer che conosce per aver letto il suo nome in calce a delle grida bugiarde. A sviarlo è il suo desiderio di giustizia, e la sua fiducia nel fatto di poter agire per ottenerla. In quel desiderio è la sua colpa. Non ciò che ha fatto, ma la pretesa di fare lo rende colpevole, esattamente come la folla che, mossa da impulsi bestiali, non ha alcuna chance per Manzoni di capire come stanno le cose (evidente regolamento di conti con la Rivoluzione francese, e non solo con qualche episodio milanese). E peggio ancora delle azioni se la passano i suoi discorsi: ridicoli, derisi dagli ascoltatori, via via sempre più farneticazioni da ubriaco al limite dell'intelligibilità:

Ma a poco a poco, quella faccenda di finir le frasi cominciò a divenirgli fieramente difficile. Il pensiero, che s'era presentato vivo e risoluto alla mente, s'annebbiava e svaniva tutt'a un tratto; e la parola, dopo essersi fatta aspettare un pezzo, non era quella che fosse al caso⁷.

Se rischia la forca, del resto, è più per quello che dice che per quello che fa.

Più del buon cuore, Manzoni non è disposto a concedergli: informazioni (le ha tutte sbagliate), discernimento (fraitende sempre tutto), facoltà di linguaggio (che gli viene anche materialmente tolta). Non sa quello che sa Manzoni lettore di Pascal: che a questo mondo è possibile subire torto ma non ingiustizia, sospesa com'è la creatura tra i due abissi insondabili della natura divina, giustizia e misericordia: ove si scampi il torto, è la misericordia che si manifesta; ove ci tocchi, è la giustizia di Dio che punisce la natura umana corrotta dal peccato originale⁸. Per aver ceduto alle sirene dell'autono-

⁷ A. MANZONI, *I promessi sposi*, in ID., *I Romanzi*, Milano, Mondadori 2006, 2 voll., II, pp. 285-286.

⁸ Cfr. E. AUERBACH, *Sulla teoria politica di Pascal*, in ID., *Da Montaigne a Proust*, Milano, Garzanti 1973.

mia - quando la sole direttive che, pur in assenza di quadratura teologica, gli dovrebbero venire dal suo lume naturale, sono l'ubbidienza e la sottomissione - Renzo è spogliato di ogni *decorum* retorico:

Noi riferiremo soltanto alcune delle moltissime parole che mandò fuori, in quella sciagurata sera: le molte più che tralasciamo, disdirebbero troppo, perché, non solo non hanno senso, ma non fanno vista d'averlo; condizione necessaria in un libro stampato⁹.

La superiorità stilistica e ideologica dell'autore (autoironia meta-letteraria compresa) soverchia a tal punto quella del personaggio da privarlo alla fine di ogni diritto al linguaggio. Non più animale linguistico, *ζoon logón echon*, Renzo regredisce alla condizione di animale che, come in tutte le altre specie, con la sua *foné*, con la sua voce, può solo esprimere piacere o dolore, ma non deliberare sul giusto e sull'ingiusto¹⁰. Delle sue parole non resta che un mormorio indistinto, indegno di accedere all'archivio.

Analogo risultato, pur in un contesto stilistico e ideologico lontanissimo, ritroviamo in Flaubert. Sia per esempio l'episodio di Frédéric e Rosanette a Fontainebleau, nell'*Éducation sentimentale*. Lasciano Parigi nel pieno dei tumulti del '48. Lui ama un'altra, lei è mantenuta del marito della donna che lui ama: che prospettiva di felicità autentica si può pronosticargli? Flaubert li immerge in un'atmosfera di estasi panica tanto falsa per loro quanto vera per autore e lettore. Il castello, la foresta e i paesaggi sono effettivamente bellissimi, e bellissime sono le descrizioni: il serpente è nella coscienza, non nelle cose. Quel paradiso non gli spetta davvero, e infatti lo guardano attraverso una miriade di luoghi comuni. Lo stile di Flaubert si regge sempre sul pathos della distanza tra lo splendore del sensibile e l'inadeguatezza di coscienze che non meritano di goderne. Del tutto conseguente, nella sua inconseguenza da film di Godard, è perciò la repentinità con cui Frédéric decide di abbandonare l'idillio. Per futili motivi: ha letto su un giornale il nome del suo amico Dussardier tra i feriti. Se fino a poco prima, sentendo i tamburi che chia-

⁹ MANZONI, *I promessi sposi*, cit., p. 286.

¹⁰ ARISTOTELE, *Politica*, in ID., *Opere*, Roma-Bari, Laterza 1973, 11 voll., IX, pp. 6-7.

mavano alla difesa di Parigi, mormorava distratto: «Ah, ma guarda, la sommossa» con un tono di «pietà disdegnosa, tutta quella agitazione sembrandogli miserabile a petto del loro amore e della natura eterna»¹¹, ora è invece tutto un fuoco eroico e patriottico. Deve partire immediatamente:

- Ma per fare che?
 - Ma per vederlo, per curarlo!
 - Non mi lascerai sola, spero?
 - Vieni con me.
 - Ah, andarmi a infilare in una bagarre come quella, grazie tante.
 - Eppure non posso...
 - Bla bla bla... Come se non ci fossero infermieri negli ospedali. E poi che cosa c'entra quello? Ognuno per sé!
- Fu indignato da quell'egoismo; e si rimproverò di non essere laggiù con gli altri. Tanta indifferenza alle sventure della patria aveva qualcosa di meschino e di borghese. Il suo amore gli pesò come un crimine. Litigarono per un'ora. Poi lei lo supplicò di aspettare, di non esporsi.
- E se per caso ti uccidono!
 - Ebbene, non avrei fatto che il mio dovere¹².

Quale dovere? L'accanimento sul personaggio non potrebbe essere più spietato, la parola in cornice più sbeffeggiata.

L'accanimento non scema e anzi si accresce quando da Manzoni e Flaubert passiamo finalmente a Verga e Zola: se il nesso tra romanticismo e sadismo è ormai un luogo comune, quello tra sadismo e naturalismo è ancora in parte da esplorare. Ma il risultato è meno univoco, e gli autori devono far ricorso a procedimenti più tortuosi, al limite della slealtà, lavorando più per via di levare che di porre. Prendiamo 'Ntoni. Verga lo scredita fin dall'incipit per la sua indole infingarda, gli fa dare del cetriolo dai paesani, rappresenta come futile l'occasione che gli fa sorgere il desiderio di trasgredire i precetti del nonno (non andarsene, non infrangere la comunità familiare): due forestieri dotati di bei fazzoletti, denaro da spendere e possibi-

¹¹ G. FLAUBERT, *L'Éducation sentimentale*, Paris, Gallimard 2010, p. 357, traduzione mia.

¹² Ivi, pp. 361-362.

lità di non lavorare. Da qualche parte esiste il paese dei balocchi. Né gli accorda alcuna capacità di motivare le sue scelte: al nonno che gli allega proverbi e norme desunte dal codice della vita naturale, ha da opporre solo una negazione tautologica e inarticolata:

- "Ad ogni uccello il suo nido è bello". Vedi quelle passere? le vedi? Hanno fatto il loro nido sempre colà, e torneranno a farcelo, e non vogliono andarsene.
- Io non sono una passera. Io non sono una bestia come loro!¹³

Richiesto di cosa faranno una volta diventati ricchi, sa rispondere soltanto: niente, non faremo niente. Per quanto Verga lo faccia agire in conformità alla legge fondamentale del ciclo dei vinti, «l'accorgersi che non si sta bene, o che si potrebbe star meglio»¹⁴, la sua resta una parola senza codice. Per procurarsene uno, dovrà tornare nel finale a quello arcaico della casa del nespolo - che pure è oramai scaduto in quanto apertamente sconfessato dalla logica degli eventi - e interpretare secondo lo schema mitico della caduta e della cacciata il suo tentativo di avventurarsi nella modernità.

Su quel tentativo, d'altronde, Verga è quanto mai reticente. Dalla ferma a Napoli gli viene permesso di desumere solo che c'è gente che se la passa meglio di lui. Ma la vera macroscopica ellissi è quella che colpisce il periodo in cui, volontariamente e non perché coscritto, se n'è andato a cercare fortuna. Di quel viaggio non sapremo mai nulla: non una parola, non un episodio, fosse anche il resoconto di una delusione. Non sappiamo nemmeno dove è andato. Negli abbozzi e nel manoscritto Verga gli aveva offerto come meta Trieste, ma nel passaggio a stampa l'indicazione di luogo è caduta¹⁵. Ipotizziamo che vi fosse rimasta: cosa potrebbe aver visto 'Ntoni a Trieste, porto di tutto l'impero asburgico, città contesa in cui si parlavano quattro lingue, laboratorio in cui si andavano distillando tutti i succhi, anche i più velenosi, del nazionalismo ottocentesco? E se

¹³ G. VERGA, *I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, Torino, Einaudi 1997, p. 249.

¹⁴ Ivi, p. 3.

¹⁵ Cfr. l'appendice IV (*I Malavoglia. Personaggi, carattere, fisico e principali azioni*), ivi, p. 386, e la menzione di Trieste nel manoscritto A («un bastimento l'aveva ricondotto da Trieste lacerato e senza scarpe»), ivi, p. 276, nota del curatore Ferruccio Cecco.

fosse andato ad Alessandria d'Egitto (altra città da cui si dice vengano i due forestieri), come il padre della Nunziata, chi avrebbe incontrato? Gli arabi? Gli inglesi? Forse anche i primi anarchici italiani, che cominciavano a emigrare là proprio allora?¹⁶

Domande senza risposta, ma non del tutto illegittime: la cicatrice è quasi cancellata ma c'è, ed è intenzionale. Tacendo il viaggio di 'Ntoni, Verga erige un cordone sanitario contro le inferenze che repertorio narrativo ed enciclopedia culturale avrebbero potuto suggerire al lettore. Così come altrettanto intenzionale e strategica è la scelta di permettere a 'Ntoni di enunciare la verità ricavata dalle sue esperienze soltanto quando è oramai completamente squalificato come alcolista, fannullone, mantenuto e di lì a poco contrabbandiere:

Voi altri non conoscete il mondo, e siete come i gattini con gli occhi chiusi. E il pesce che pescate ve lo mangiate voi? Sapete per chi lavorate, dal lunedì al sabato, e vi siete ridotto in quel modo che non vi vorrebbero neanche all'ospedale? per quelli che non fanno nulla, e che hanno denari a palate lavorate!¹⁷

Sulle ragioni di quella reticenza e di quel discredito torneremo tra poco.

Il finale dei *Malavoglia* viene in genere interpretato, e anch'io l'ho fatto, come un tributo di tardiva obbedienza che 'Ntoni offre ai valori della famiglia fino a lì disattesi¹⁸. Tornato a casa dopo il carcere, adesso che sa «ogni cosa», come dice lui e ribadisce il narratore, 'Ntoni capisce di non poter restare nella casa del nespolo. Deve partire di nuovo, e di nuovo non sapremo per dove. Ma riflettiamo un attimo: non sarebbe stata più perfetta obbedienza rimanere, dar

¹⁶ Nella geografia de *I Malavoglia*, Trieste e Alessandria d'Egitto sono i due luoghi-soglia del mondo "esterno", che il testo pone in stabile equivalenza simbolica con la morte: Luca perisce nel mare vicino Trieste, il padre della Nunziata non fa ritorno da Alessandria, e della morte di Padron 'Ntoni il narratore dice che «aveva fatto quel viaggio lontano, più lontano di Trieste e di Alessandria d'Egitto, dal quale non si torna più» (ivi, p. 366).

¹⁷ Ivi, p. 298.

¹⁸ Mi permetto di rinviare a D. GIGLIOLI, *I Malavoglia (1881)*, in F. BERTONI - D. GIGLIOLI (a cura di), *Quindici episodi del romanzo italiano dal 1881 al 1923*, Bologna, Pendragon 1999.

manforte a Mena, Alessi e Nunziata? Non era questo che il nonno avrebbe voluto? Non è in fondo, anche se sincera, solo verbale l'adesione alla moralità arcaico-patriarcale da parte di questo proletario espulso dalle campagne che si accinge ad andare a vendere la sua forza lavoro sul mercato? E infatti, pur continuando ad oscurargli la vera coscienza e il vero significato del suo gesto, Verga è costretto a concedergli una modernità che, denegata sul piano delle parole, è però innegabile su quello dell'azione: un distacco definitivo, una tabula rasa, l'azzeramento di ogni quadro di riferimento precedentemente vigente. Sulle soglie del testo, e pur con tutta la malinconia del caso, 'Ntoni esorbita finalmente dall'orizzonte che lo ha tenuto fino a lì prigioniero, e si ricongiunge alla «zona del contatto» in cui abitano autore e lettori¹⁹, e dove, con qualche aggiustamento cronologico, nulla vieta di immaginare possa un giorno imbastirsi in Étienne Lantier.

Diversamente da Verga, sul personaggio e le sue motivazioni Zola è tutt'altro che reticente: semmai ne accumula troppe, come vedremo. Intanto non gli nega facoltà di parola. Se come stratega e capopopolo non vale granché (lo sciopero fa almeno all'inizio comodo alla Compagnie, nelle scene di massa è più trascinato che guida), Étienne è però un grande oratore, almeno alle orecchie dei suoi compagni. Quanto all'autore la questione è più complessa. Quando parole e pensieri di Étienne sono riportati in indiretto libero, una rete di campi metaforici ricorrenti, a cominciare da quello germinale del titolo, le sovrappone a immagini di cui è direttamente responsabile il narratore extradiegetico. Mescolanza, dunque, extralocalità ma non opposizione. Nei passaggi invece in cui il narratore commenta quello che Étienne dice e pensa, la parola del personaggio è incorniciata in un discredito ancora più grave di quello toccato a 'Ntoni. Intanto l'atavismo, l'ereditarietà di una famiglia di alcolisti che gli genera impulsi omicidi. Se è vero che rispetto ai progetti iniziali del ciclo dei *Rougon-Macquart*, dove Étienne era in origine tutt'uno col fratello Jacques, l'omicida compulsivo de *La Bête Humaine*, nel testo il personaggio tiene a bada la pulsione di morte; e se è vero

¹⁹ M. BACHTIN, *Epos e romanzo. Sulla metodologia dello studio del romanzo*, in ID., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi 2001, p. 481.

che quando finalmente uccide il rivale e traditore Chaval lo fa per difendere Catherine, è anche vero che a uccisione avvenuta «il cuore gli batteva di gioia» ed era in preda a «l'esultanza animalesca di un appetito finalmente soddisfatto [...]». Adesso anche lui aveva ucciso»²⁰. Violenza rivoluzionaria e follia criminale non sono mai del tutto disgiunte, né in lui né nella folla che guida e che lo guida. In secondo luogo, non appena Étienne diventa popolare tra i minatori, subito Zola lo taccia di vanagloria, ambizione e tradimento di classe, disprezzo per la massa abbruttita su cui è riuscito elevarsi grazie alla sua cultura. O alla sua mezza cultura, ultimo punto, quello decisivo. La formazione rivoluzionaria di Étienne è avventizia, notturna, confusa, fatta più su opuscoli che sui classici. Non è un grande analista, ha il fervore del neofita, non sa distinguere tra le opzioni su piazza (gradualismo, massimalismo, terrorismo, darwinismo sociale...). La sua leadership non può produrre nulla di buono per Zola, che pur riconoscendo ai proletari ragione non credeva che avrebbero potuto ottenerla in quel modo; né da sé, per propria autonoma iniziativa.

C'è però un fatto che merita attenzione: la formazione di Étienne non poteva che essere avventizia. E ciò non tanto perché un proletario autodidatta era destinato a farsela così (luogo comune smentito dagli storici, o da Jacques Rancière nel suo bellissimo *La Nuit des prolétaires*)²¹; quanto perché avventizia è in primo luogo l'informazione dell'autore in materia. Zola, che di solito si documenta allo spasimo su ogni *milieu* da ritrarre, per la propaganda rivoluzionaria su cui si educa Étienne si affida invece a materiale di seconda mano²². Non conosce i testi, non li prende sul serio. Étienne non ha o non avrebbe perciò frainteso una dottrina complessa, ma una dottrina confusa che per il suo autore non meritava che mediocre at-

²⁰ É. ZOLA, *Germinal*, Paris, Gallimard 1978, p. 673; mi servo della traduzione di Giovanni Bogliolo in ID., *Romanzi*, a cura di P. Pellini, Milano, Mondadori 2015, 3 voll., III, p. 560. Sul tema, cfr. C. BECKER, *Du meurtrier par hérédité au héros révolutionnaire. Étienne Lantier dans le dossier préparatoire de «Germinal»*, Université de Valenciennes, «*Cahiers de l'U.E.R. Froissart*», n. 5, automne 1980, che documenta anche la progressiva crescita, tra le mani di Zola, del personaggio di Étienne.

²¹ J. RANCIÈRE, *La Nuit des prolétaires*, Paris, Hachette 1997.

²² Come mostrano con grande dovizia di particolari i puntuali riscontri di Pierluigi Pellini, nell'edizione da lui curata di ZOLA, *Romanzi*, cit., di cui cfr. anche l'introduzione.

tenzione: Marx l'evoluzionista, Bakunin lo sterminatore, Darwin quello del trionfo dei forti...

Qui l'extralocalità evolve in conflitto e produce *feedback*. Imponerla dalla negligenza d'autore, la parola incorniciata è in realtà più forte di quella che la incornicia; se le si mette in sinossi²³, è quella d'autore a uscirne scoronata e carnevalizzata. E dov'altro mai potrebbe avvenire questo processo se non nella coscienza di Étienne? Nell'ultimo indiretto libero che gli attribuisce in chiusa, quando sta per lasciare il Voreaux, Zola persiste a mantenerlo in regime di confusione. Come interpretare altrimenti il riferimento, nel finale del romanzo, a una legalità ancora più «terribile» della violenza e per questo destinata a far scoppiare, esplodere, l'idolo mostruoso del capitale che si nutre di carne in fondo al suo tabernacolo²⁴? Una legalità terribile, una legalità esplosiva non è forse un ossimoro? Non è questa però l'ultima parola di Étienne. Dal romanzo che chiude il ciclo dei *Rougon-Macquart*, *Le Docteur Pascal*, si apprende che ha partecipato alla Comune di Parigi, è stato condannato a morte, poi graziato e deportato in Nuova Caledonia, dove vive coniugato e con prole. Un'altra sconfitta prima di mettere giudizio? Forse. Certo è che non erano né confuse né irrealizzabili le conquiste della Comune di Parigi. Suffragio universale, parità tra i sessi, giornata lavorativa di otto ore, abolizione del lavoro minorile, istruzione obbligatoria e gratuita fanno oggi la normalità del nostro vivere civile. Conquiste ottenute, anche se poi schiacciate con le armi, già nel 1871, cioè molto prima che Zola scriva *Germinal*, e se per questo anche *L'Assommoir*. Messi alla prova, i proletari avevano dimostrato di saper fare di meglio che sbronzarsi, rotolare dai tetti, accoppiarsi come bestie, promuovere *jacqueries* autolesionistiche o accoltellare guardie doganali. Perché allora, non diversamente da Manzoni e Flaubert²⁵, Verga e Zola non glielo lasciano fare, costringendoci a

²³ Per esempio paragonando il pensiero di Marx o di Darwin con quello apocrifo che Zola gli ascrive.

²⁴ ZOLA, *Germinal*, cit., pp. 698-699.

²⁵ Precisazione ovvia: Frédéric non è un proletario; ma se è per questo non lo erano nemmeno Marx e Bakunin. Così come è significativo che Manzoni premi l'ormai convinta subalternità di Renzo (ho imparato a non predicare sulle piazze...) promuovendolo da lavorante a padroncino.

leggere le loro imprese possibili solo a contropelo, in controluce, nel risvolto del tappeto? Perché, più in generale (con la macroscopica e problematica eccezione di Victor Hugo, che non possiamo affrontare qui), la rivoluzione tende per lo più a comparire nel romanzo europeo - altri due esempi lampanti avrebbero potuto essere *A Tale of Two Cities* di Dickens e il *Mastro-don Gesualdo* - sotto le spoglie della carneficina o della farsa? Quali anticorpi la espellono dalle zone vitali dell'organismo romanzesco, confinandola nella propaganda o nella paraletteratura?

Il ricorso all'ideologia esplicita degli autori può aiutarci fino a un certo punto; e non molto di più, temo, l'evocazione dell'inconscio politico caro a Fredric Jameson, secondo cui l'opera d'arte, come il mito per Levi-Strauss, è una soluzione immaginaria a una (per il momento) irrisolvibile contraddizione reale²⁶. Un'ipotesi di lavoro, allora, per concludere. I romanzieri rappresentano i loro insorti come poveri (in primo luogo di spirito), che è uno stato di cose, e non come proletari, che è un programma politico, per esorcizzare il timore che quanto viene dichiarato non ancora maturo per istituirsi a nuova *Master Narrative*, a nuova egemonia, lo sia invece, almeno potenzialmente, fin troppo. Li rappresentano informi, inarticolati, immaturi, in misura inversamente proporzionale a quanto nel mondo extradiegetico sono già dotati di forma, articolazione e maturità. Il perturbante da esorcizzare non è la pochezza ma l'efficacia della loro parola. Per accoglierli bisogna preliminarmente respingerli. Il dono di coscienza, per riprendere l'espressione di Bachtin, può compiersi solo se l'altra coscienza non è sentita come troppo strutturata, e perciò potenzialmente alternativa. O per essere meno severi: il velo di censura, l'anamorfoso sminuente cui li si sottopone, non è tanto un inganno ideologico per non vederli e mostrarli come sono realmente, ma la formazione di compromesso che permette di nominarli controllando l'angoscia di essere spossessati e soppiantati da loro. Più che come sono, non li si riesce a guardare come potrebbero essere: nessuno può aprirsi all'altro in modo integrale, apertura integrale è alienazione totale, cancellazione di sé. Che autori come Verga e Zola lo abbiano fatto con la stessa determinazione ma con

²⁶ F. JAMESON, *L'inconscio politico*, Milano, Garzanti 1990, p. 86.

esiti tanto più scricchiolanti di Manzoni e Flaubert, è indice del fatto che la pressione si è fatta nel tempo sempre più forte. Lungi dal rappresentare una barriera²⁷, naturalismo e verismo sono piuttosto il nome di una faglia, di una crepa, di un'incrinatura; quell'incrinatura che si stanno preparando a varcare, mossi da un'analogia spinta anche se ognuno *iuxta propria principia*, i procedimenti artistici del modernismo e i conflitti politici del Novecento.

²⁷ R. BARILLI, *La barriera del naturalismo*, Milano, Mursia 1980.

RICCARDO CASTELLANA

DESCRIZIONE D'AMBIENTE E SPAZIO SOCIALE
NEL *MASTRO-DON GESUALDO*

La prima parte del saggio analizza le modalità della descrizione d'ambiente nel *Mastro-don Gesualdo* di Verga, con quattro esempi: il magazzino della Rubiera, la casa di Gesualdo il giorno delle nozze, palazzo Trao e palazzo Di Leyra. La specificità di queste descrizioni sta nel fatto di essere focalizzate e di servirsi di un *reflector character* socialmente estraneo al contesto rappresentato. Collegando queste osservazioni alla trama e al sistema dei personaggi, viene quindi ricostruita, nella seconda parte del saggio, la sociologia implicita del *Mastro-don Gesualdo*, ricorrendo soprattutto alle categorie di Pierre Bourdieu.

The first part of the essay analyzes the modes of description in Verga's Mastro-don Gesualdo, with four examples: the Rubiera's warehouse, Gesualdo's house at his wedding day, Trao palace and Di Leyra palace. The specificity of these descriptions lies in the fact of being focalized and in the use of a "reflector character" alien to the represented social context. By linking these observations to the plot and the characters' system, it is then reconstructed the implicit sociology of Mastro-don Gesualdo, using especially the categories of Pierre Bourdieu.

1. Descrizione focalizzata e sociologia implicita

Comincerò commentando quattro brani descrittivi del *Mastro-don Gesualdo*. Il primo ritrae il magazzino di palazzo Rubiera e si legge nel secondo capitolo della prima parte.

(1) Pirtuso era rimasto accoccolato sul moggio, tranquillamente, come a dire che non gliene importava del farro, guardando sbadatamente qua e là le cose strane che c'erano nel magazzino vasto quanto una chiesa. Una volta, al tempo dello splendore dei Rubiera, c'era stato anche il teatro. Si vedeva tuttora l'arco dipinto a donne nude e a colonnati come una cappella; il gran palco della famiglia di contro, con dei brandelli di stoffa che spenzolavano dal parapetto; un lettone di legno scolpito e sgangherato in un angolo;

dei seggioloni di cuoio, sventrati per farne scarpe; una sella di velluto polverosa, a cavalcioni sul subbio di un telaio; vagli di tutte le grandezze appesi in giro; mucchi di pale e di scope; una portantina ficcata sotto la scala che saliva al palco, con lo stemma dei Rubiera allo sportello, e una lanterna antica posata sul copricielo, come una corona. Giacalone, e Vito Orlando, in mezzo a mucchi di frumento alti al pari di montagne, si dimenavano attorno ai vagli immensi, come ossessi, tutti sudati e bianchi di pula, cantando in cadenza; mentre Gerbido, il ragazzo, ammucciava continuamente il grano con la scopa. (*MdG*, I, 2, pp. 308-309)¹

Pirtuso, come si ricorderà, è il sensale incaricato da Gesualdo di acquistare il farro della Rubiera. E mentre ne contratta il prezzo, il suo sguardo si posa sulle tante «cose strane» custodite nel magazzino della baronessa: i seggioloni di cuoio sventrati, la sella impolverata, una vecchia portantina con lo stemma di famiglia, e poi ovunque arnesi da lavoro: vagli, scope e pale, e mucchi di farro alti come montagne. Lo stesso magazzino, scopriremo subito dopo, non è sempre stato tale, ma era in origine un teatro nobiliare. La “stranezza” di tutto ciò che Pirtuso vede sta nell’accostamento stridente e ossimorico tra quella che Francesco Orlando chiamerebbe la «corporeità non funzionale» a tenore «logoro-realistico» dei resti di un passato grandioso e la corporeità iperfunzionale degli attrezzi per la lavorazione dei cereali². Un accostamento che lascia trasparire il carattere sociale composito della baronessa Rubiera (successivamente ribadito dalla descrizione della casa)³. Riconosciamo, in questa descrizione d’ambiente, tanto il suo amore borghese per la «roba» e l’attaccamento al capitale economico ereditato dalla famiglia di con-

¹ Tutte le citazioni dal *Mastro* sono ricavate da G. VERGA, *I grandi romanzi*, Milano, Mondadori («Meridiani») 1972 e saranno seguite sempre dalla sigla *MdG* con le indicazioni di parte, capitolo e numero di pagina.

² F. ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, nuova edizione riveduta e ampliata a cura di L. Pellegrini, Torino, Einaudi 2015. Su questo libro (e sulla categoria di «logoro-realistico») tornerò in modo più puntuale tra breve.

³ «La casa della baronessa era vastissima, messa insieme a pezzi e bocconi, a misura che i genitori di lei andavano stanando ad uno ad uno i diversi proprietari, sino a cacciarsi poi colla figliuola nel palazzetto dei Rubiera e porre ogni cosa in comune: tetti alti e bassi, finestre d’ogni grandezza, qua e là, come capitava; il portone signorile incastrato in mezzo a facciate da catapecchie» (*MdG*, I, 3, p. 314).

tadini arricchiti da cui proviene quanto il suo ostentato disprezzo per quello che d'ora in poi chiamerò, con Pierre Bourdieu, il «capitale simbolico»⁴ specifico dell'aristocrazia, concretizzato appunto negli stemmi, nella portantina abbandonata, negli elementi architettonici e nei decori del teatro nobiliare settecentesco ora degradato a magazzino: tutti segni tangibili di valori altrimenti impalpabili come il prestigio, la distinzione sociale, la «vanità nobiliare». Valori e oggetti-simbolo che la Rubiera *ostenta* di disprezzare («Così andavano in rovina le famiglie. Se non ci fossi stata io, in casa dei Rubiera! ... Lo vedete quel che sarebbe rimasto di tante grandezze! Io non ho fumi, grazie a Dio! Io sono rimasta quale mi hanno fatto mio padre e mia madre..., gente di campagna, gente che hanno fatto la casa colle loro mani, invece di distruggerla!», *MdG*, I, 2, p. 313), ma che hanno contribuito non poco alla sua fortuna: è il titolo nobiliare conseguito sposando un barone spiantato e donnaiolo che le ha permesso di ottenere ciò che invece il matrimonio con Bianca non darà a Gesualdo, vale a dire l'appoggio della piccola nobiltà di provincia quale scorciatoia per la scalata sociale. Se dunque per un verso l'amore per la roba accomuna la Rubiera e Gesualdo, per l'altro invece i due personaggi sono molto diversi, dato che la prima, sposando un nobile, ha accumulato quote di capitale simbolico che ha saputo caparbiamente convertire in capitale economico, mentre al secondo la scelta ipergamica non frutterà nulla se non il rancore e l'invidia dei nuovi parenti⁵.

⁴ P. BOURDIEU, *Ragioni pratiche*, Bologna, il Mulino 1995, pp. 144 sgg. Anche il denaro può essere considerato, specifica Bourdieu, capitale simbolico, ma la mia ipotesi è che nel contesto storico descritto da Verga (la Sicilia della prima metà dell'800) la ricchezza accumulata dal borghese non abbia ancora raggiunto quel grado di prestigio sociale che le sarà riconosciuto più tardi, e che dunque sia più vantaggioso considerare il capitale economico del *parvenu* Gesualdo in contrapposizione al capitale simbolico specifico detenuto dall'aristocrazia. Di Bourdieu ho tenuto presente anche *Il senso pratico* (Roma, Armando 2005), che potrebbe rivelarsi utilissimo, credo, per una lettura dei *Malavoglia* incentrata sulla dialettica tra capitale simbolico e capitale economico. Ringrazio Anna Baldini e Michele Sisto per i preziosi suggerimenti sulla teoria di Bourdieu e per aver letto e discusso con me una prima stesura di questo saggio.

⁵ Il parallelo tra i due personaggi è imperfetto anche perché, sposando il Barone, la figlia di contadini arricchiti non ha infranto la legge del «dominio maschile», che non consentirebbe invece al maschio di sposare una donna di condizione superiore, ma solo di pari rango o di rango inferiore. Questo spiega perché il matrimonio della Rubiera non è visto (né ricordato) dai nobili come una *mésalliance*, mentre quello

Tornerò più oltre sulla dialettica bourdieusiana tra capitale simbolico e capitale economico, che aiuta a capire moltissimo di questo romanzo straordinario e ancora parzialmente incompreso. Ora invece vorrei sottolineare un elemento strutturalmente decisivo di questa e di altre descrizioni del *Mastro*, e cioè il fatto che quella del magazzino della Rubiera non è una descrizione oggettiva o autoriale. La stranezza che viene comunicata al lettore appartiene infatti prima di tutto alla *prospettiva* straniante di Pirtuso, che di questa descrizione è il personaggio focale, il *reflector character*⁶: è innanzi tutto a lui, a questo personaggio *socialmente estraneo* all'ambiente descritto, che una simile accozzaglia di vestigia desuete di un passato di fasti e «splendore», da un lato, e di oggetti iperfunzionali dall'altro, appare strana e indecifrabile. È un personaggio della piccola borghesia che si addice, ad esempio, la similitudine iperbolica della chiesa per esprimere la vastità del teatro-magazzino; ed è la memoria stessa di Pirtuso che viene chiamata in causa quando, passando bruscamente dalla descrizione al discorso diretto, si fa riferimento alla storia passata di quel luogo («- Ai miei tempi, signora baronessa, io ci ho visto la commedia, in questo magazzino [...]», *MdG*, I, 2, p. 309). Fino a quando non arriverà sulla scena don Diego Traio, insomma, noi vediamo le cose con gli occhi del sensale.

Passo ora al secondo brano, la descrizione della casa nuova di Gesualdo nel settimo capitolo della prima parte.

(2) - Ma che fanno? C'è qualche altra novità?

- Nulla, nulla, - rispose il marchese salendo adagio adagio.

- Son uscito prima per non far vedere ch'ero solo in chiesa, di tutti i parenti... Son venuto a dare un'occhiata.

di Gesualdo sì, e non solo dai parenti della sposa, ma addirittura dal padre di Gesualdo, mastro Nunzio, che vede nella scelta ipergamica del figlio un pericolo per l'identità sociale dell'intera famiglia. Gesualdo si accorgerà amaramente di quanto la sua scelta di sposare una donna appartenente a una classe sociale più elevata incida sul proprio dominio maschile quando, in visita alla figlia Isabella nel «primo educatorio di Palermo», sarà salutato come «il signor Traio» (*MdG*, III, 1, p. 538). Ricco di stimoli per un'analisi di questo tipo è ovviamente P. BOURDIEU, *Il dominio maschile*, Milano, Feltrinelli 2014.

⁶ F.K. STANZEL, *Teller-Characters and Reflector Characters in Narrative Theory*, in «Poetics Today» (1981), vol. 2, n. 2 (*Narratology III: Narration and Perspectives in Fiction*), pp. 5-15.

Don Gesualdo aveva fatto delle spese: mobili nuovi, fatti venire apposta da Catania, specchi con le cornici dorate, sedie imbottite, dei lumi con le campane di cristallo: una fila di stanze illuminate, che viste così, con tutti gli usci spalancati, pareva di guardare nella lente di un cosmorama.

Don Santo precedeva facendo la spiegazione, tirando in su ogni momento le maniche che gli arrivavano alla punta delle dita.

– Come? Non c'è nessuno ancora? – esclamò il marchese, giunti che furono nella camera nuziale, parata come un altare.

Compare Santo rannicchiò il capo nel bavero di velluto, al pari di una testuggine.

– Per me non manca... Io son qui dall'avemaria...

Tutto è pronto...

– Credevo di trovare almeno gli altri parenti... Mastro Nunzio... vostra sorella...

– Nossignore... si vergognano... C'è stato un casa del diavolo! Io son venuto per tener d'occhio il trattamento...

E aprì l'uscio per farglielo vedere: una gran tavola carica di dolci e di bottiglie di rosolio, ancora nella carta ritagliata come erano venuti dalla città, sparsa di garofani e gelsomini d'Arabia, tutto quello che dava il paese, perché la signora Capitana aveva mandato a dire che ci volevano dei fiori; quanti candelieri si erano potuti avere in prestito, a Sant'Agata e nell'altre chiese. Diodata ci aveva pure messi in bell'ordine tutti i tovagliuoli arrotolati in punta, come tanti birilli, che portavano ciascuno un fiore in cima.

– Bello! bello! – approvò il marchese. – Una cosa simile non l'ho mai vista!... E questi qui, cosa fanno?

Ai due lati della tavola, come i giudei del Santo Sepolcro ci erano Pelagatti e Giacalone, che sembravano di cartapesta così lavati e pettinati.

– Per servire il trattamento, sissignore!... Mastro Titta e l'altro barbiere suo compagno si son rifiutati, con un pretesto!... Vanno soltanto nelle casate nobili quei pezzenti!...

Temevano di sporcarsi le mani qui, loro che fanno tante porcherie!... (*MdG*, I, 7, pp. 412-413).

Si tratta stavolta di una descrizione disseminata e non concentrata come la prima, ma le sue caratteristiche strutturali sono identiche a quelle di (1): anche qui abbiamo un ambiente costruito per sovrapposizione (la dimora nobiliare trasformata in casa borghese), e anche qui abbiamo, sul piano strettamente formale, una descrizione non autoriale ma focalizzata. Solo che stavolta il personaggio fo-

cale non è uno solo ma sono tanti, e si succedono in un modo non sempre distinguibile con sicurezza. Non mi dilungo troppo sull'analisi del brano, anche perché Romano Luperini ne ha mostrato benissimo gli aspetti relativi alla focalizzazione, parlando, giustamente, di «polifonia»⁷. Sottolineo, però, che anche in questo caso l'effetto straniante è ottenuto rappresentando un determinato ambiente attraverso il filtro visivo e, direi, percettivo di membri di classi sociali *altre*. La casa che Gesualdo ha preso in affitto in previsione delle nozze è un'antica dimora nobiliare, quella dei La Gurna, una «casa signorile» (dice il marchese Limòli), un tempo posseduta da nobili ora decaduti. Ma a questo ricordo del passato ancora vivo nella memoria del vecchio marchese, che qui è uno dei principali centri di focalizzazione, si sovrappone l'immagine attuale (e a lui, nobile spiantato e decaduto, del tutto aliena benché non priva di prestigio) di una elegante, signorile e confortevole dimora borghese, arredata con «mobili nuovi» (il “nuovo” è appunto il principale parametro estetico della borghesia) e con oggetti costosi. Non c'è traccia, qui, di desueto e di «logoro-realistico», come nell'esempio (1), perché il *parvenu* Gesualdo - non avendo un passato da difende-

⁷ R. LUPERINI, *L'allegoria di Gesualdo*, in *Il centenario del «Mastro-don Gesualdo»*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania 15-18 marzo 1989), Catania, Fondazione Verga 1991, 2 voll., I, pp. 55-80, alle pp. 58-60. Nella pluralità di personaggi focali coinvolti nella descrizione disseminata di Palazzo La Gurna emerge spesso il punto di vista dello spiantato marchese Limòli, introdotto da Santo nella casa del fratello, ma spesso il fuoco descrittivo sembra coincidere con una non meglio identificata *vox populi*, che potrebbe essere ad esempio quella di un qualsiasi borghese, dato che i commensali sono tutti membri della piccola e media borghesia di Vizzini (con la sola eccezione di Limòli e di donna Sarina Cirmena, i due nobili decaduti e scrocconi). Forse a un generico osservatore popolare sembrerebbe attribuibile la metafora del «cosmorama», tipica attrazione da fiera paesana (menzionata da Verga in *Jeli il pastore* e nell'incipit di *Pentolaccia*), la cui menzione tradirebbe però, in questo caso, un lieve anacronismo: i primissimi cosmorami furono infatti allestiti a Parigi e a Londra tra il 1808 e gli anni Venti, dunque è ancora un po' presto per parlarne (sia pure metaforicamente) in una scena ambientata nella provincia siciliana nel 1820. L'alternativa è che in questo caso il punto di vista sia quello del narratore, che in un altro caso, sempre nello stesso capitolo, si colloca in un tempo notevolmente posteriore a quello della storia (quando descrive «la pettinatura allora in moda» di Bianca il giorno delle nozze, *MdG*, I, 7, p. 414). Il cosmorama era una sala sulle cui pareti erano disposti, come i quadri nella sala di un museo, degli strumenti ottici che, con l'aiuto di lenti, luci e specchi, mostravano immagini di luoghi reali lontanissimi nel tempo o nello spazio (paesaggi o soggetti storici): immagini in movimento, pre-cinematografiche, con conseguente “effetto di reale” molto suggestivo per l'epoca.

re anacronisticamente (come i Trao), o da denegare (come la Rubiera) - vive esclusivamente nel presente e nell'attualità. E mentre il fastidioso palazzo Trao, come vedremo tra breve, esprime il declassamento della piccola nobiltà di provincia, il lusso un po' pacchiano della nuova casa mostra al contrario una storia di elevazione sociale, che procede parallelamente alla decadenza delle antiche famiglie aristocratiche: i La Gurna nell'edizione del 1889 o i Santalcamo in quella del 1888 – e a questo proposito, mi pare che il movimento variantistico tra le due redazioni confermi il fatto che l'intenzione prioritaria di Verga non fosse tanto quella di prefigurare ironicamente, già da adesso, la rovina di Gesualdo iniziata con la tresca tra Corradino La Gurna e la figlia Isabella, quanto piuttosto quella di rimarcare l'idea del borghese che occupa *materialmente* i luoghi prima abitati dall'aristocrazia, che ne prende possesso come il mollusco si appropria di un guscio abbandonato.

Dunque anche qui, come in (1), abbiamo una descrizione focalizzata e un (o più) *reflector-character* socialmente estranei all'ambiente descritto: noi non vediamo il palazzo di Gesualdo con gli occhi del suo nuovo inquilino, ma con quelli di qualcuno (anzi di molti) che non appartiene alla sua classe e non ne condivide ottica e valori. Il fatto poi che il destino individuale di Gesualdo non coincida affatto con il destino storico della sua classe di appartenenza, e che insomma l'investimento di capitale economico non si tradurrà per lui in acquisizione di capitale simbolico da reinvestire (dato che i nobili disertano il banchetto e rifiuteranno di stringere alleanze con un *parvenu*), è un elemento problematico del romanzo, sul quale torneremo. Ma già in questo settimo capitolo della prima parte abbiamo la conferma del fatto, molto importante per il seguito della nostra argomentazione, che al borghese Gesualdo le regole dell'economia sociale risultano sostanzialmente indecifrabili: queste regole infatti non riguardano solo la sfera dell'economico puro e della «roba» (l'unica con la quale egli abbia vera familiarità), ma anche quella zona per lui opaca e incomprensibile dell'interazione sociale che è il simbolico.

La terza citazione è tratta dal primo capitolo della terza parte, il “romanzo di Isabella”:

(3) Allorché la condussero dallo zio don Ferdinando, Isabella che

soleva spesso rammentare colle compagne la casa materna, negli sfoghi ingenui d'ambizione, provò un senso di sorpresa, di tristezza, di delusione al rivederla. Entrava chi voleva dal portone sconquassato. La corte era angusta, ingombra di sassi e di macerie. Si arrivava per un sentieruolo fra le ortiche allo scalone sdentato, barcollante, soffocato anch'esso dalle erbacce. In cima l'uscio cadente era appena chiuso da un saliscendi arrugginito; e subito nell'entrare colpiva una zaffata d'aria umida e greve, un tanfo di muffa e di cantina che saliva dal pavimento istoriato col blasone, seminato di cocci e di rottami, pioveva dalla volta scalcinata, veniva densa dal corridoio nero al pari di un sotterraneo, dalle sale buie che s'intravedevano in lunga fila, abbandonate e nude, per le strisce di luce che trapelavano dalle finestre sgangherate. In fondo era la cameretta dello zio, sordida, affumicata, col soffitto sconnesso e cadente, e l'ombra di don Ferdinando che andava e veniva silenzioso, simile a un fantasma. (*MdG*, III, 1, pp. 540-541)

È una delle molte descrizioni del fatiscante e malandato Palazzo Trao. Francesco Orlando la riporta, nel suo grande libro sugli oggetti desueti, tra gli esempi di «logoro-realistico»⁸, una delle dodici forme del desueto e del defunzionizzato. Scrive Orlando che «il logoro-realistico comincia idealmente dal declassamento della classe dominante anteriore»⁹. Il romanzo dell'Ottocento è pieno di questo genere di descrizioni perché il logoro-realistico esprime appunto la decadenza della nobiltà in rapporto direttamente proporzionale all'ascesa della borghesia, e si ha - precisa Orlando - a condizione che il castello o la dimora nobile non siano rappresentati a distanza (come avveniva nel romanzo gotico) ma nell'attualità e nel presente. Siamo all'esatto opposto del comfort borghese dell'esempio (2), ma siamo distanti anche dalla compresenza ossimorica di desueto e funzionale che contraddistingueva la casa-magazzino della Rubiera in (1). Nella descrizione di palazzo Trao il logoro-realistico è presente allo stato puro, rispecchia metonimicamente l'identità anacronistica del nobile decaduto, di chi si ostina a pensare che il semplice possesso del capitale simbolico aristocratico sia ancora e *di per sé* garanzia di conseguimento di quote di capitale economico: un

⁸ ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, cit., p. 307.

⁹ Ivi, p. 305.

capitale, quest'ultimo, che, nelle illusioni e nelle fantasie di don Diego, avrebbe dovuto manifestarsi quando la corona di Spagna avrebbe finalmente riconosciuto il debito nei confronti della famiglia, con tutti i seicento anni di interessi arretrati...

Vale anche in questo caso la regola principale della descrizione d'ambiente che ho ricavato dagli esempi (1) e (2). Non si tratta di una descrizione autoriale ma di una descrizione focalizzata, in questo caso sul personaggio di Isabella; e cosa ancora più importante, di una descrizione focalizzata attraverso un *reflector-character* socialmente e culturalmente estraneo all'ambiente descritto. Chi guarda è infatti l'Isabella sedicenne, appena tornata dal collegio di Palermo, e profondamente delusa dal confronto che *solo lei* può fare tra i ricordi mitizzati dell'infanzia e la decadenza presente. Come Pirtuso guardava con gli occhi un po' stupefatti del piccolo borghese estraneo ad entrambi i mondi quel curioso ibrido di nobiltà decaduta e borghesia rampante, così, ma con un sentimento diverso, un misto di amarezza e delusione, Isabella vede i segni tangibili del declino dei Trao con gli occhi di una giovane educata ai valori alto-aristocratici, abituata con le amiche a vantarsi della ricchezza del padre ma soprattutto del prestigio del casato materno: con l'*habitus*, direbbe Bourdieu, di un membro dell'alta nobiltà acquisito nel collegio di Palermo soprattutto grazie alla figura di Marina di Leyra, sua compagna di collegio e mediatrice di quel desiderio che le farà perdere la testa per Corradino La Gurna nei giorni dell'esilio forzato a Mangalavite¹⁰.

Insomma, la citazione (3) non racconta soltanto la decadenza oggettiva di una famiglia, ma anche il disinganno e la delusione di Isabella (la stessa «delusione» che avrà arrivando a Mangalavite, nel

¹⁰ Per il concetto di mediatore del desiderio rinvio a R. GIRARD, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Milano, Bompiani 2002. Isabella imita inconsapevolmente (e bovaristicamente) l'amica Marina, che le scrive del suo amore segreto mettendola a parte di sensazioni sconosciute e suscitando in lei desideri analoghi: «Le sembrava confusamente di vedere nel gran chiarore bianco, oltre Budarturo, lontano, viaggiare immagini note, memorie care, fantasie che avevano intermittenze luminose come la luce di certe stelle: le sue amiche, Marina di Leyra, un altro viso sconosciuto che Marina le faceva sempre vedere nelle sue lettere, un viso che ondeggiava e mutava forma, ora biondo, ora bruno, alle volte colle occhiaie appassite e la piega malinconica che avevano le labbra del cugino La Gurna» (*MdG*, III, 2, p. 553).

capitolo III, 2), ed esprime una distanza straniante che è, ancora una volta, culturale e di classe.

Quarto ed ultimo esempio è la descrizione del palazzo del duca di Leyra nel capitolo conclusivo del libro.

(4) Parve a don Gesualdo d'entrare in un altro mondo, allorché fu in casa della figliuola. Era un palazzone così vasto che ci si smarriva dentro. Da per tutto cortinaggi e tappeti che non si sapeva dove mettere i piedi - sin dallo scalone di marmo - e il portiere, un pezzo grosso addirittura, con tanto di barba e di soprabitone, vi squadrava dall'alto al basso, accigliato, se per disgrazia avevate una faccia che non lo persuadesse, e vi gridava dietro dal suo gabbione: - C'è lo stoino per pulirsi le scarpe! - Un esercito di mangiapane, staffieri e camerieri, che sbadigliavano a bocca chiusa, camminavano in punta di piedi, e vi servivano senza dire una parola o fare un passo di più, con tanta degnazione da farvene passar la voglia. Ogni cosa regolata a suon di campanello, con un cerimoniale di messa cantata - per avere un bicchier d'acqua, o per entrare nelle stanze della figliuola. Lo stesso duca, all'ora di pranzo, si vestiva come se andasse a nozze. (*MdG*, IV, 5, p. 667)

Il *reflector-character* è stavolta Gesualdo, ma la regola strutturale è esattamente la stessa osservata nei tre casi precedenti: non solo la descrizione è focalizzata, ma si regge interamente sulla distanza di classe e di cultura tra chi osserva e l'ambiente osservato. Ed è una descrizione straniante nella misura in cui la vastità degli ambienti, la preziosità dei tendaggi, la cerimonialità delle azioni, sono per Gesualdo emanazioni misteriose e ineffabili di quel capitale simbolico nobiliare di cui non conosce le leggi e non capisce il senso: è questo l'«altro mondo» rispetto al quale egli si sente estraneo. È strano, per un imprenditore come lui, che il duca possa concepire il denaro non come fine, cioè come strumento per produrre altro denaro; e gli sarebbe impossibile persino immaginare che il capitale economico in mani altrui possa diventare un mezzo per produrre, o mantenere, quella cosa arcana e impalpabile che è il capitale simbolico nobiliare. Quella che si consuma giornalmente nel palazzo del genero è una cerimonialità incomprensibile che Gesualdo interpreta con il filtro culturale della religione popolare (il «cerimoniale di messa cantata» che regola ogni azione del duca; il duca stesso riverito dai servi come fosse il

«Santissimo Sacramento»), cioè attraverso il linguaggio del mistero e dell'ineffabile per eccellenza. Un mistero che il narratore, derogando in parte al principio dell'impersonalità, esprimerà poche righe dopo, spingendo questa volta sul pedale del grottesco e dell'allegorico, attraverso le metafore della «maschera» e della «commedia» inscenata dai servitori alle apparizioni del duca (IV, 5, pp. 669 sgg.).

Il *Mastro* è l'unico grande romanzo verista dove gli ambienti siano davvero descritti visivamente: nei *Malavoglia* si descrive assai meno, e nei *Viceré* De Roberto lo farà con estrema parsimonia. Altre distinzioni si potrebbero fare ancora tra la sobrietà descrittiva di Verga e il «gusto coloristico» di Zola, come lui stesso lo chiama in una lettera del 1881 a Torraca¹¹. Ma quel che più mi preme osservare è che nel secondo romanzo dei “Vinti” la grammatica della descrizione focalizzata segue sostanzialmente la regola della differenza sociale tra chi osserva e ciò che è osservato. L'unica eccezione è il brano della Gola del Petraio (*MdG*, I, 4), caratterizzato da una descrizione non focalizzata e, come ha dimostrato Romano Luperini, essenzialmente allegorica, dunque non funzionale a quell'elemento di realismo storico-atmosferico che è la cifra descrittiva del romanzo. In tutti gli altri casi, invece, le descrizioni d'ambiente rivelano la «sociologia implicita»¹² del romanzo. Ma di quale sociologia si tratta?

2. Interpretazioni

Mi pare riduttivo definire il *Mastro-don Gesualdo* come il romanzo della «roba». Direi piuttosto che il realismo di Verga si struttura qui, come del resto anche nei *Malavoglia*, su di un conflitto di valori, o se si vuole sulla contrapposizione dialettica tra le due diverse forme di capitale che definiscono il «campo sociale» (direbbe Bourdieu) in cui si muovono tutti i personaggi del romanzo, come pedine sulla scacchiera che possono effettuare soltanto mosse obbligate. Mi ri-

¹¹ La lettera è citata in R. MELIS, *La bella stagione del Verga. Francesco Torraca e i primi critici verghiani (1875-1885)*, Catania, Fondazione Verga 1990, p. 249.

¹² Sulla «sociologia implicita» nel romanzo cfr. il saggio intelligente e informato di D. LEDENT, *Les enjeux d'une sociologie par la littérature*, «CONTEXTES», 19 aprile 2016, <http://contextes.revues.org/5630>.

ferisco da un lato al «capitale economico» (in questa fase unicamente tale, vale a dire non ancora provvisto di un parallelo riconoscimento sociale) detenuto soprattutto dalla borghesia in ascesa rappresentata da Gesualdo, e dall'altro al «capitale simbolico» ereditato dalla società pre-moderna, la quale è qui rappresentata esclusivamente dalla classe aristocratica e dal suo sistema di valori: nessun personaggio del popolo incarna più, qui, l'etica dell'onore di un padron 'Ntoni.

È, quello nobiliare, un mondo di valori come reputazione, prestigio, magnificenza, antichità del casato, animato dal senso della cerimonia e dal culto dell'apparenza¹³, dal vanto e dalla «vanità nobiliare», dallo spreco e dal disprezzo del lavoro manuale e intellettuale; un mondo dove il possesso della terra è ancora segno di grandezza e di identità prima che risorsa economica da far fruttare. Al capitale simbolico custodito, senza eroismo, da una parte dell'aristocrazia, si contrappone il capitale economico posseduto da Gesualdo, costruito pazientemente espungendo dalla «roba» il valore d'uso e il piacere, e moltiplicandone il valore di scambio. È la logica, direbbe Marx, della «produzione per la produzione», dell'«accumulazione per l'accumulazione»:

In contrasto col modo di pensare della vecchia nobiltà che, come Hegel dice giustamente, «consiste nel consumare il disponibile» e che si mostra in special modo anche nel lusso dei servizi personali, ha assunto un'importanza fondamentale per l'economia borghese proclamare l'accumulazione del capitale come il primo dei doveri civici e predicare senza posa: non si può accumulare se si sperpera tutto il reddito invece di investire una buona parte nell'assumere operai produttivi supplementari che rendono più di quanto costano¹⁴.

Persino il *comfort* signorile di Palazzo La Gurna, di cui abbiamo visto la descrizione nell'esempio (2), può essere imputato (direbbe ancora Marx) alle «spese di rappresentanza» necessarie al borghese capitalista: è cioè funzionale alla riproduzione di quel meccanismo

¹³ Si veda anche B. CARNEVALI, *Le apparenze sociali. Una filosofia del prestigio*, Bologna, il Mulino 2012.

¹⁴ K. MARX, *Il capitale. Critica dell'economia politica*, a cura di E. Sbardella, Roma, Newton Compton 1996, pp. 429, 432 e 427.

di accumulo che abbiamo appena descritto. Del resto, come osserva Franco Moretti, è proprio il *comfort*, la necessità quotidiana resa piacevole, e non il lusso, l'ostentazione nobiliare, ciò che contraddistingue il modo di vita borghese rispetto a quello aristocratico (e va da sé, anche rispetto a quello plebeo)¹⁵.

L'appartenenza a una data classe non comporta che i suoi membri condividano lo stesso sistema di valori: la Rubiera, il figlio Ninì e altri personaggi minori (come il barone Zacco) sono l'esempio di come il capitale simbolico nobiliare si sia ormai piegato alla forza del capitale economico: il nobile di campagna si è per lo più imborghesito. Ma il vero antagonista di Gesualdo, colui che lo sconfiggerà sul piano privato e pubblico togliendogli letteralmente tutto, non è né la Rubiera né Zacco, bensì il duca di Leyra. Costui concepisce la ricchezza, lo abbiamo intravisto commentando l'esempio (4), in modo radicalmente diverso rispetto ai nobili imborghesiti di provincia: non come fine ma come mezzo per preservare un prestigio sociale in pericolo. Da questo punto di vista, il matrimonio con la "mezza-borghese" Isabella costituisce per lui una scelta ipogamica che gli consentirà di non fare la fine dei Trao e di mantenere intatto (e anzi di accrescere) il proprio privilegio di classe: una perdita minima di capitale simbolico per acquistarne, grazie alla dote, quote ben superiori. Bourdieu parlerebbe di «massimizzazione del profitto [...] simbolico»¹⁶.

L'attenzione con cui Verga ritrae la nobiltà siciliana nel *Mastro* non è però necessariamente da interpretare come interesse per un mondo marginale e in declino, per un mondo di "vinti". La «persistenza dell'antico regime» ha infatti molti volti e non riguarda unicamente la Sicilia della prima metà dell'Ottocento. Il grande storico Arno Mayer ha mostrato come in buona parte dell'Europa, e fino alla Prima guerra mondiale, il potere aristocratico, più o meno mescolato con quello borghese, manterrà una consistente egemonia¹⁷.

¹⁵ F. MORETTI, *The Bourgeois. Between History and Literature*, London-New York, Verso 2013, p. 49.

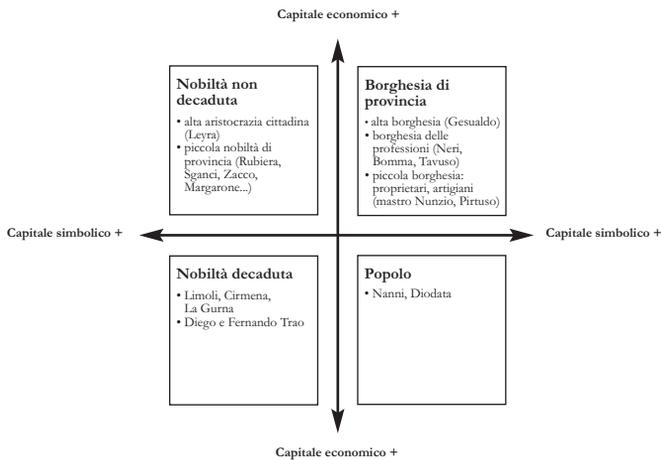
¹⁶ BOURDIEU, *Il senso pratico*, cit., p. 189.

¹⁷ A.J. MAYER, *Il potere dell'ancien régime fino alla Prima Guerra mondiale*, Roma-Bari, Laterza 1982 (il titolo originale è *The Persistence of the Old Regime. Europe to the Great War*).

E Verga qui non sta affatto dalla parte di Zola, che nei *Rougon-Macquart* aveva già rinunciato a rappresentare la nobiltà dandola per spacciata, ma da quella del Proust della *Recherche*, anche per i motivi che vedremo tra breve.

3. Schematizzazioni

Potremmo illustrare visivamente lo «spazio sociale» del *Mastro* con uno schema ripreso da quelli utilizzati da Bourdieu in vari studi¹⁸:



I due assi, verticale e orizzontale, individuano rispettivamente il capitale economico e il capitale simbolico (e più esattamente quel tipo specifico di capitale simbolico detenuto dall'aristocrazia: l'unico, ripetiamolo, presente nel romanzo). In alto troviamo la maggiore concentrazione di capitale economico, a sinistra la maggior concentrazione di capitale simbolico. I quattro quadranti che derivano dall'intersezione tra i due assi permettono di mostrare le relazioni tra le classi (e dunque tra i personaggi) in base alle differenze reciproche.

Nel quadrante in basso a destra troviamo il popolino, personaggi come Nanni l'Orbo, nullatenenti o salariati alle dipendenze di no-

¹⁸ Cfr. ad esempio il grafico a p. 17 di BOURDIEU, *Ragioni pratiche*, cit.

bili o borghesi, animati, a volte, da istinti pseudo-rivoluzionari. Nanni è appunto uno dei sediziosi che manifestano in piazza nel 1820, e la piazza, insieme all'osteria, è il luogo privilegiato dei loro incontri. Conosce una modesta elevazione sociale dopo che Gesualdo, per tacitare la propria coscienza, fornisce all'ex amante Diodata una dote e gliela dà in sposa. Ulteriori elargizioni gli saranno offerte in altre occasioni, ad esempio durante i moti carbonari nel 1820, quando Gesualdo ripara in casa di Nanni e Diodata e Nanni pretende una ricompensa in cambio del proprio "onore" macchiato; oppure più tardi, quando sempre Nanni ricatterà Gesualdo spingendolo a dare un appezzamento di terra ai figli illegittimi avuti con Diodata. A corto di capitale economico, i personaggi popolari si differenziano dai nobili spiantati, che possono essere persino più poveri di loro (come si vede dalla descrizione della «topaia» dove abita il marchese Limòli in IV, 4, p. 649), per essere del tutto privi del capitale simbolico aristocratico (e, direi, di capitale simbolico *tout court*). Con la sola eccezione di Diodata, vittima docile e remissiva del "dominio maschile", le loro lotte hanno unicamente scopi materiali. E non sorprende il fatto che questo quadrante sia il meno affollato dei quattro: Verga ne aveva già ampiamente trattato nei *Malavoglia*, e anche lì strutturando il romanzo sulla dialettica tra capitale economico e capitale simbolico (cioè etica dell'onore)¹⁹.

Il quadrante in alto a destra è occupato dalla media e piccola borghesia e conosce un confine interno, quello tra i "don" e i "mastri": in basso stanno infatti artigiani e piccoli proprietari come mastro Nunzio, o come mastro Lio Pirtuso; più in alto la borghesia delle professioni (il notaio Neri e il figlio, il farmacista Bomma, il

¹⁹ Gli stessi *Malavoglia* si strutturano, a ben vedere, sul conflitto tra capitale simbolico e capitale economico, e sui problemi di convertibilità tra i due. Il principale detentore di capitale simbolico del romanzo è padron 'Ntoni, le cui azioni, anche quando hanno fini economici, non devono essere in contrasto con il codice dell'onore: per pagare il debito dei lupini cede la casa del Nespolo, che però, secondo la legge non avrebbe mai potuto essergli pignorata, in quanto bene dotale appartenente a Maruzza e quindi inalienabile. Il vecchio pescatore ha capito perfettamente quale consiglio gli abbia voluto dare l'avvocato Scipioni, ma preferisce onorare il debito e andare in rovina piuttosto che perdere l'onore e mantenere il possesso della casa. Dal punto di vista moderno quello di padron 'Ntoni è un comportamento ottuso e autolesionista, da quello di una società fondata sull'onore no.

medico Tavuso). Il loro ritrovo è spesso la farmacia, luogo di riunioni a carattere politico: sono tutti a favore della rivoluzione sia nel 1820 che nel 1848. E in una zona non troppo distante da loro stanno i membri del clero, come il canonico Lupi, proprietario terriero e persino usuraio (straordinaria, in I, V, la descrizione della sua abitazione colma di gabbie di uccelli da richiamo e dove campeggia un grande crocifisso sotto al quale sta la cassa della confraternita religiosa in cui il canonico custodisce i denari che presta a usura). La traiettoria di Gesualdo è quella di un «mastro» che compie l'avanzamento di classe e si trova a minacciare (e anzi superare) il capitale economico dei «don», suscitando la riprovazione generale tradotta nella *'ngiuria* che gli viene affibbiata («mastro-don»), e, sul piano degli affetti famigliari, il rancore paterno. Dal punto di vista del capitale economico, nel corso del romanzo la sua posizione diventa la più alta in assoluto, essendo Gesualdo, di fatto, l'unico rappresentante della borghesia produttiva, del capitalismo finanziario che investe e agisce in un'ottica addirittura monopolistica.

In basso a sinistra troviamo invece la nobiltà decaduta e spiantata: il marchese Limoli, donna Sarina Cirmena, i La Gurna, e naturalmente i Trao, poveri in canna ma orgogliosissimi di appartenere a un'antica famiglia, di condividere anche con i nobili ricchi i riti della «distinzione» che li differenziano dal popolo: dalla passione per l'araldica all'esercizio quotidiano del sussiego e dell'alterigia, che però in loro suonano ridicoli e donchisciotteschi. Il montaggio narrativo è infatti sempre impietoso nei loro confronti e ne mette in luce ora il lato grottesco e stolidamente anacronistico (Diego), ora quello meschino e approfittatore (la Cirmena). Nessuno di questi personaggi accede mai al livello del tragico, nemmeno alla sua morte: la sepoltura di don Diego dovrà avere tutti gli onori del caso («una cum regibus»), ma gli stendardi di famiglia sono tarlati e non si sa bene chi pagherà i funerali...²⁰.

²⁰ Del tutto anticonvenzionale è il personaggio del marchese Limòli, l'unico ad essere consapevole della natura convenzionale dell'*illusio* su cui si fonda lo stile di vita nobiliare. Uno stile di vita che, pure, lui stesso non può fare a meno di perseguire in quanto da sempre agito da quell'*habitus*, da quella logica pratica. Ripete ad alta voce di voler rinascere ricco come Gesualdo, però si guarda bene dall'abbassarsi a trovare un lavoro. Cinico e disincantato, rispecchia almeno in parte, come spesso è stato notato, la posizione dell'autore, e in ciò sta la sua vera funzione all'interno del romanzo.

In alto a sinistra troviamo infine la piccola nobiltà agiata di provincia: quella degli Zacco, dei Margarone, degli Sganci e dei Rubiera, tutti ben al di sotto (per censo e prestigio) della sfera del patriziato cittadino rappresentato dal duca di Leyra. L'aristocrazia di provincia si ritrova nel caffè dei nobili e a loro è riservato il balcone principale di palazzo Sganci durante la processione del santo patrono (1, 3), mentre ai parenti poveri (e al futuro parente borghese Gesualdo) spetta solo un posticino defilato nel balcone che dà sul vicolo e non sulla via principale, quello con la vista peggiore. Il punto più alto in assoluto del grafico è occupato, appunto, dal duca, che dopo il matrimonio con Isabella si troverà a godere del massimo accumulo di entrambe le forme di capitale. Esponente dell'alta aristocrazia palermitana, accetta sì di sposare Isabella Motta Trao per accaparrarsene la dote, ma si serve del capitale economico accumulato dal suocero per mantenere l'integrità del proprio capitale simbolico, un capitale detenuto ed anche esibito, che va ostentato e sperperato in spregio delle regole borghesi della "roba". Il denaro non è per lui, ripetiamolo ancora una volta, qualcosa da far fruttare, un bene da riprodurre in nome del principio stesso della logica capitalistica: non è un fine, ma un mezzo.

4. *Conclusioni*

Molto ci sarebbe ancora da dire sul sistema attanziale dei personaggi e sulle traiettorie da essi compiute attraverso lo spazio sociale nelle diverse fasi del romanzo, sugli sconfinamenti effettivi o anche solo auspicati dai campi di appartenenza che determinano la rottura dell'equilibrio iniziale da cui si sviluppa il plot; e altro ancora sui movimenti in questo scacchiere di Gesualdo e di Bianca o sul ruolo delle donne come oggetti di scambio funzionali alla conversione (reale o solo sperata) tra le due forme di capitale nei due matrimoni. Ma mi fermo qui, per una riflessione finale.

Romanzo del conflitto tra due diverse forme di capitale sociale, il *Mastro* corrisponde ben poco, nei fatti, alle intenzioni espresse da Verga di sette anni prima nella prefazione ai «Vinti» del 1881. Mosso da «avidità di ricchezza» (ma anche da un'etica borghese del lavoro sconosciuta ai suoi rivali, che lo rende a tratti un personaggio

quasi epico), Gesualdo si trova però da subito a dover interagire con un mondo ancora fortemente impregnato dei valori nobiliari, la cui logica gli rimarrà oscura fino alla morte. La sua si rivela finalmente una parabola discendente non solo sul piano degli affetti, ma anche perché, vinta la battaglia con la piccola nobiltà di provincia, deve all'ultimo piegarsi alla forza, residuale quanto si vuole ma ancora efficace e attiva, di un'aristocrazia cittadina che si è saputa adattare ai tempi senza rinnegare la propria identità. Non solo di «avidità di ricchezza» si tratta nel *Mastro*, insomma. E l'abbandono del progetto iniziale di un romanzo di formazione borghese, à la Balzac, in favore di una narrazione polifonica ne è un indizio eloquente. Voglio dire che se l'intenzione iniziale di Verga era stata quella di raccontare la tragicità intrinseca al modo di vita borghese, il risultato finale va già verso l'esplorazione di quel mondo aristocratico dominato dalla «vanità nobiliare» che avrebbe dovuto essere il centro tematico della *Duchessa di Leyra*.

Ma non è tutto. La prefazione ai *Malavoglia* assegna, come si sa, ai primi due romanzi della «serie»²¹ rispettivamente i temi della «lotta pei bisogni materiali» e dell'«avidità di ricchezza»; i successivi tre avrebbero invece indagato la «vanità aristocratica» della Duchessa di Leyra, l'«ambizione» politica dell'onorevole Scipioni e un'altra forma di ambizione, quella artistica dell'Uomo di lusso. Ebbene: visto così, nella dimensione squisitamente progettuale, ma anche considerando la configurazione effettiva che il *Mastro* assumerà nel 1888 e poi definitivamente nel 1889, il rapporto che si viene a creare tra l'economico in senso stretto e l'economia del simbolico è in misura schiacciante favorevole alla seconda. Certo Verga quel progetto non lo ha portato a termine, ma sia De Roberto con *L'Illusione* e *I Viceré* sia Capuana con *Il marchese di Roccaverdina* hanno esplorato esattamente la direzione da lui indicata. E tornando, per concludere, alle intenzioni che stavano all'origine del progetto dei «Vinti», non è un caso che la serie sarebbe dovuta culminare nel romanzo dell'«uomo di lusso» Corrado La Gurna (in uno schema preparatorio chiamato ancora «Corrado Rubiera»), nobile decaduto e dal 1843 esule a Fi-

²¹ Uso il termine «serie» e non «ciclo» per le ragioni ben espresse da P. PELLINI, *Verga*, Bologna, il Mulino 2012, pp. 61 sgg.

renze, scrittore, giornalista e poeta²²: figura emblematica (e in parte probabilmente autobiografica) in cui il capitale simbolico nobiliare si converte in capitale culturale, in forza creativa, in ambizione (o velleità forse) artistica. Proust, come si vede, non è troppo lontano, e soprattutto non è troppo lontano il mondo in cui viviamo, dove l'economia del simbolico, rispetto alle prime fasi della modernizzazione, investe ormai quasi ogni aspetto della nostra vita. I romanzi, i grandi romanzi realisti dell'Ottocento, e il *Mastro* tra questi, possono ancora trovare un posto nella nostra epoca anche perché ci danno gli strumenti, i modelli per leggere e comprendere meglio i conflitti di valori della modernità.

²² Cfr. la *Cronologia degli altri romanzi della serie dei Vinti in relazione al Mastro-don Gesualdo*, nel Fondo microfilm di autografi verghiani Mondadori, citato in M. DURANTE, *Alla ricerca di un editore (1882: i primi approcci per la stampa del «Mastro»)*, in «Annali della Fondazione Verga», VI (1989), p. 76, n. 5: «1817 Nascita di Corrado Rubiera, amante della cugina Elisabetta, poi Duchessa di Leyra, padre di Scipione nel 1838. Arrestato ed esiliato nel 1843. In Toscana nel 1848. Scrittore, giornalista, poeta, soldato, muore nel 1865 – *L'uomo di lusso*».

MATTEO DI GESÙ

VERGA E IL SENTIRE MAFIOSO.
ALTRE ANNOTAZIONI TRA STORIA E LETTERATURA

Alcuni studiosi hanno isolato, nel corpus verghiano, luoghi nei quali è possibile riconoscere riferimenti impliciti a dinamiche mafiose o “protomafiose”, ovvero a codici culturali e antropologici ascrivibili a un più generico “sentire mafioso” (in alcuni episodi del *Mastro-don Gesualdo* o in novelle come *Cavalleria rusticana* e *La chiave d'oro*). Anche grazie al contributo di alcuni studi recenti, questo intervento intende provare ad aggiornare il dibattito, rinnovando l'attenzione al contesto politico e culturale in cui maturò la svolta verista verghiana e tornando a riflettere sulle oscillazioni tra pittoresco e antipittoresco del Verga siciliano.

Some critics have isolated, in Verga's short stories and novels, hide or implicit references to mafia (or, so-called, “protomafia”) dynamics, or to cultural and anthropological codes attributable to a more generic «mafia sentiment» (in some episodes of Mastro-don Gesualdo or in short stories as Cavalleria rusticana and La chiave d'oro). According to some recent historical studies, this paper tries to update the discussion, thinking back to the political and cultural context in which Verga developed his veristic conversion and reflecting on his switch from picturesque to antipicturesque.

Tornare a formulare qualche riflessione su Verga e il sentire mafioso non può non prevedere, in sede preliminare, una adeguata contestualizzazione storica, anche a costo di trascurare, temporaneamente, le questioni strettamente letterarie. Per circoscrivere il campo della nostra indagine, anzitutto, è opportuno stabilire una periodizzazione di massima, a proposito della genesi e dello sviluppo di quello che si può definire un ‘discorso’ egemonico sulla Sicilia e la mafia (anche se di una pluralità di ‘discorsi’ si dovrebbe più correttamente parlare), il cui ordine si dispiega, sedimentandosi, nell’arco di un ventennio di vita pubblica italiana. Un termine *ante quem* non è difficile stabilirlo, dal momento che appare plausibile dare come compiuta la traiettoria di questa parabola, per così dire fondata, alla fine degli anni Novanta dell’Ottocento, individuando in alcuni eventi delittuosi e nella loro ricaduta pubblica un primo esito

di quella che, come ben sappiamo, sarà comunque una lunga, lunghissima storia: alludo da una parte al delitto Notarbartolo (l'omicidio dell'allora direttore del Banco di Sicilia occorre il 1° febbraio del 1893) e al processo che ne seguirà, che alla fine vedrà assolto il mandante politico dell'omicidio, il deputato crispino Raffaele Palizzolo, e dall'altra alla repressione del movimento dei Fasci siciliani, demandata allo stesso Crispi nel suo secondo mandato di governo (lo stato d'assedio in tutto il territorio siciliano venne proclamato il 3 gennaio 1894). Ma anche risalire alle prime attestazioni di questa 'invenzione' della Sicilia, da parte delle classi dirigenti della nazione sabauda e dell'opinione pubblica italiana, non è difficile, ancor più se si asseconda una suggestione letteraria che proprio a Verga fa riferimento. Non sembra una forzatura, infatti, individuare nel 1874, l'anno di pubblicazione di *Nedda*¹, una data orientativa per fissare *ex ante* la questione. Nelle elezioni del novembre di quello stesso anno, infatti, l'elettorato meridionale ribaltava gli assetti parlamentari e gli «equilibri politici e territoriali» della nazione, per dirla con Renda², sui quali si era retta la politica nazionale dal 1861 in avanti: in particolare quaranta dei quarantaquattro collegi siciliani passano alla Sinistra storica, allora all'opposizione. A essere minacciata, evidentemente, era la composizione sociale e geografica della classe di governo del Regno d'Italia (che veniva espressa, andrà ricordato, da un esiguo corpo elettorale, selezionato su base censitaria, che corrispondeva all'incirca al 2% della popolazione italiana): un ceto di ricchi proprietari terrieri del meridione insidiava la classe proprietaria settentrionale, fino a quel momento egemone.

È precisamente a partire da questo momento che la questione mafiosa si impone nel dibattito pubblico (sebbene, ovviamente, i problemi non fossero affatto nuovi: basti pensare che tra il 1862 e il 1866 la Sicilia era stata posta tre volte in stato d'assedio):

¹ La novella, com'è noto, apparve per la prima volta sulla «Rivista italiana di scienze, lettere e arti», il 15 giugno 1874; e, alla fine dello stesso anno, in volumetto presso l'editore Brigola di Milano, col sottotitolo «Bozzetto siciliano».

² F. RENDA, *La "questione sociale" e i Fasci. 1874-1894*, in *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi, La Sicilia*, a cura di M. Aymard - G. Giarrizzo, Torino, Einaudi 1987, V, p. 168.

La netta sconfitta della Destra in Sicilia portò a un massiccio attacco politico e culturale rivolto contro i deputati siciliani dell'opposizione, i quali vennero descritti come i nemici per antonomasia dell'Unità: corrotti, mafiosi, che si servono di bande armate per assicurarsi i voti dell'elettorato. Inoltre, un altro aspetto di questa strategia fu di presentare, carte alla mano, studi che comprovassero l'effettiva violenza che regnava nell'isola e il reale pericolo rappresentato dalla mafia. Lo scopo della Destra era dimostrare che "Un governo antimafia si trovasse di fronte ad un'opposizione amica della mafia"³.

Lo scontro parlamentare divenne durissimo, giacché, dal canto loro, alcuni deputati della Sinistra «arrivarono a dire che la mafia non esisteva e che era anzi un'invenzione della Destra per screditare il buon nome della Sicilia»⁴ (o meglio, per screditare i deputati siciliani e il blocco sociale proprietario che rappresentavano). Dato che, in fin dei conti, agitare lo spettro della mafia tornava utile sia alla Destra che alla Sinistra, la Camera dei deputati decise di promuovere un'inchiesta parlamentare ufficiale sulla questione. I risultati dell'inchiesta, che durò dal 1875 al 1876 e fu condotta dall'onorevole Romualdo Bonfadini, tuttavia, non convinsero due giovani liberali toscani, Leopoldo Franchetti e Sidney Sonnino, i quali, proseguendo sulla strada che pochi mesi prima aveva aperto il loro amico Pasquale Villari con le sue *Lettere meridionali*, svolsero quella lunga inchiesta privata, pubblicata, come è risaputo, nel 1876⁵, che sarebbe presto diventata riferimento imprescindibile – nonché oggetto di polemiche, anche sul versante letterario⁶ – per quella che era ormai si avviava a diventare la "Questione meridionale".

Il 25 marzo di quello stesso 1876, dopo la cosiddetta 'rivoluzione parlamentare', si insediava il governo Depretis, sorretto da quella Sinistra storica che era risultata vittoriosa nella tornata elettorale di

³ J. DICKIE, *Cosa nostra. Storia della mafia siciliana*, Roma-Bari, Laterza 2008, p. 60.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Cfr. L. FRANCHETTI - S. SONNINO, *Inchiesta in Sicilia* [1876], introduzione di E. Cavalieri, nota di Z. Ciuffoletti, Firenze, Vallecchi 1974.

⁶ Sull'influenza dell'*Inchiesta* sulla produzione letteraria coeva rimando a P. MAZZAMUTO, *La Sicilia di Franchetti e Sonnino e i suoi stereotipi socio-letterari*, in «Nuovi Quaderni del Meridione», XIII (1975), 51-52, pp. 36-67.

due anni prima⁷. E sempre nello stesso anno usciva dai torchi *L'uomo delinquente* di Cesare Lombroso, capostipite di quella criminologia positivistica che assai avrebbe concorso alla costruzione, nell'immaginario comune, degli stereotipi sociali e geoculturali sui meridionali e sui siciliani in particolare⁸. Non mancava, nel saggio del criminologo, un breve capitolo dedicato alla mafia, nel quale la rappresentazione dei siciliani non era esattamente benevola.

Ad accogliere con particolare entusiasmo la pubblicazione di *Nedda*, nel 1874, era stata la rivista milanese «Nuova illustrazione universale», che di lì a poco, precisamente il 1° novembre 1875, verrà ribattezzata «L'illustrazione italiana», sotto la direzione del suo stesso editore, Emilio Treves. Proprio Treves firmava una recensione assai lusinghiera al bozzetto verghiano, sulla «Nuova illustrazione universale» del 12 luglio 1874; ma già alcuni giorni prima, Eugenio Torelli Viollier, in un articolo del 21 giugno 1874, aveva salutato la svolta siciliana dello scrittore catanese con grande calore: «il colore locale è così vero, i personaggi sono così finemente ritratti, che [...] par di vivere in Sicilia, su quella terra magnifica e squallida, in mezzo a quella gente mezzo selvaggia»⁹.

Il Verga verista che piace a Treves e ai suoi sodali, come si dirà,

⁷ Cfr. F. BENIGNO, *La mala setta. Alle origini di mafia e camorra 1859-1878*, Torino, Einaudi 2015. Il volume risulta, tra le nuove acquisizioni storiografiche sull'argomento, forse la più rilevante, irrinunciabile anche per un discorso critico-letterario su mafia e letteratura. Vi si legge, tra l'altro, che per il ribaltone politico del 18 marzo, «a Palermo, secondo l'avvocato Galati [un possidente che aveva denunciato pubblicamente delitti e intimidazioni mafiose ai suoi danni] – o almeno così riferiscono “L'Opinione” e “Il Piccolo” – i capi della *mafia* alla notizia avrebbero esultato» (p. 345).

⁸ Cfr. V. TETI, *La razza maledetta. Origini del pregiudizio meridionale*, Roma, Manifestolibri 2011.

⁹ Su quanta influenza abbia avuto il settimanale trevesino nella costruzione di quella che Nelson Moe ha chiamato la *Otherness* siciliana, ovvero di una immagine esotica, pittoresca dell'isola a uso e consumo dei lettori borghesi metropolitani dell'Italia del Nord (costruzione che si era già avviata nella «Nuova Illustrazione universale»), rimando a J. DICKIE, *Darkest Italy. The Nation and Stereotypes of the Mezzogiorno. 1860-1900*, Basingstoke, Macmillan 1999, e più precisamente al cap. *The Power of the Picturesque: Representations of the South in the «Illustrazione italiana»*, pp. 83-119. Si veda inoltre N. MOE, *The view from Vesuvius. Italian culture and the southern question*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press 2002; trad. it.: *Un paradiso abitato da diavoli. Identità nazionale e immagini del Mezzogiorno*, Napoli, L'ancora del mediterraneo 2004, e più precisamente al cap. *Terra vergine: la raffigurazione del sud nell'«Illustrazione italiana»*, pp. 185-222.

è quello che tratteggia una Sicilia rurale arcana, segnata da un paesaggio aspro, primitivo, nella quale vanno in scena personaggi mossi da sentimenti altrettanto ancestrali e quasi primordiali, appunto “mezzo selvaggi”; assai meno quello che, già in alcune novelle di *Vita dei campi* e successivamente nelle *Rusticane* e nel *Mastro*, indaga i conflitti sociali e le trasformazioni dell'economia agraria siciliana. Per inquadrare adeguatamente i presupposti estetici di queste due opzioni, è opportuno richiamare un noto paradigma interpretativo, delineato a suo tempo da Romano Luperini¹⁰, nel quale il critico individuava appunto due momenti ideologici distinti nella produzione verghiana del quindicennio 1874-1889: una prima fase caratterizzata dalla persistenza – nell'ideologia e nella scrittura – di un certo lirismo tardoromantico, alla quale subentra l'acquisizione di uno sguardo più distaccato. A proposito della novità delle *Rusticane*, altrove Luperini rileva: «Le *Novelle rusticane* sono [...] un vero e proprio laboratorio del futuro romanzo, mentre segnano il venir meno di quell'atteggiamento di idealizzazione morale verso il mondo dei primitivi, che in parte era possibile ancora rintracciare in *Vita dei campi* e nei *Malavoglia* [...]. Da un lato ora continua lo studio delle coordinate economiche, sociali, morali del sistema arcaico-rurale (*Cos'è il re*, *Don Licciu papa*, *Il mistero*, *Malaria*, *Gli orfani*, *Pane nero*, *Storia dell'asino di san Giuseppe*); dall'altro si cominciano ad analizzare la realtà della borghesia e della piccola nobiltà di campagna e il problema del contrasto fra le classi o del passaggio da una all'altra (*I galantuomini*, *Libertà*, *Il reverendo*, *La roba*), con la scelta in quest'ultimo caso (in cui rientrano le ultime due novelle citate) di un unico protagonista (mentre negli altri racconti si tende piuttosto ad una struttura di tipo corale)»¹¹.

L'articolazione prospettata da Luperini è ricalcata piuttosto fedelmente da Nelson Moe¹²: lo studioso statunitense utilizza però le categorie (controverse, in sede critico-letteraria, ma nondimeno assai efficaci, quantomeno in questo caso) di pittoresco e antipittoresco: il primo prevarrebbe in quasi tutte le novelle di *Vita dei campi*,

¹⁰ Cfr. R. LUPERINI, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, Torino, Utet 2009, pp. 211-213.

¹¹ R. LUPERINI, *Verga moderno*, Roma-Bari, Laterza 2007, p. 31.

¹² Cfr. MOE, *Un paradiso abitato da diavoli*, cit., pp. 248-284.

con l'esclusione di *Rosso Malpelo* e *Fantasticheria*, evocando una sicilianità astorica e atemporale, caratterizzata da una passionalità primitiva e da quella «identità separata e segreta» di cui aveva già parlato Sergio Campailla¹³. Ma, a detta del critico americano, già nei *Malavoglia*, pur conservando elementi del pittoresco della prima raccolta, Verga vira verso un antipittoresco meridionalista, che matura poco tempo dopo in novelle come *La roba*, *Pane nero*, *Malaria*, fino a dispiegarsi nella grande costruzione allegorica del *Mastro-don Gesualdo*.

Queste brevi considerazioni critiche potrebbero essere facilmente suffragate dagli scrupoli editoriali che, ancora all'altezza degli anni Settanta, Verga si pone rispetto alle aspettative del suo editore e al pubblico dei suoi lettori: mi riferisco a quella attenzione alla «domanda del consumatore», per riprendere un'osservazione di Giacomo Debenedetti¹⁴, o se si vuole, a quello che Nicola Merola, a proposito di *Vita dei campi*, definisce un vero e proprio «compromesso con le richieste editoriali»¹⁵. Aderendo a questa ipotesi interpretativa, anche la «distanza» che l'autore interpone tra sé e l'oggetto della sua narrativa, evocata in una celebre lettera a Capuana, può essere assunta come prova ulteriore a sostegno della tesi di un Verga che, mentre ancora lavora al suo primo romanzo verista, vagheggia una Sicilia immaginata e rivissuta da lontano piuttosto che un territorio da descrivere con mimetica prossimità:

Anch'io faccio affidamento su *Padron 'Ntoni*, e avrei voluto, se la disgrazia non mi avesse perseguitato sì accanitamente e spietatamente, darvi quell'impronta di fresco e sereno raccoglimento che avrebbe dovuto fare un immenso contrasto con le passioni turbinate e incessanti delle grandi città. Con quei bisogni fittizi, e quell'altra prospettiva delle idee o direi anche dei sentimenti. Perciò avrei desiderato andarmi a rintanare in campagna, sulla riva del mare, fra quei pescatori e coglierli vivi come Dio li ha fatti. Ma forse non sarà male dall'altro canto che io li consideri da una certa distanza in mezzo all'attività di una città come Milano o Firenze. Non ti pare che per noi l'aspetto di certe cose non ha risalto che vi-

¹³ Cfr. S. CAMPAILLA, *Anatomie verghiane*, Bologna, Pàtron 1978.

¹⁴ Cfr. G. DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti 1976.

¹⁵ N. MEROLA, *Introduzione a G. VERGA, Le novelle*, Milano, Garzanti 1980, 2 voll., pp. I-LXXX.

sto sotto un dato angolo visuale? e che mai riusciremo ad essere tanto schiettamente ed efficacemente veri che allorquando facciamo un lavoro di ricostruzione intellettuale e sostituiamo la nostra mente ai nostri occhi?¹⁶

Ma, pur convenendo con chi, come Gabriella Alfieri, ravvisa nelle due raccolte di novelle l'unitarietà originaria e la sostanziale omogeneità compositiva verghiana¹⁷, se, come si era accennato, si guarda alla collocazione editoriale della produzione verghiana di quegli anni e alle reazioni della critica, ecco che le due tendenze del Verga verista, quella lirico-tardoromantica e pittoresca e quella 'analitica' e antipittorresca non solo si delineano con ulteriore chiarezza, ma trovano nella loro collocazione editoriale e nella ricezione dei contemporanei una matrice ideologica rivelatrice: come si è detto, quello stesso ambiente letterario nazionale che aveva accolto con entusiasmo gli esordi veristi verghiani si rivela altresì assai riluttante ad accettare la svolta antipittorresca dello scrittore catanese, mentre è invece proprio il contesto liberale vicino alle posizioni di Franchetti e Sonnino a giudicare positivamente il romanzo e la raccolta successiva. Spicca infatti, rispetto al rumoroso silenzio con il quale «L'illustrazione italiana» aveva recepito *I Malavoglia* (una notizia di tre righe), la recensione benevola di Francesco Torraca sulla «Rassegna settimanale», la rivista diretta da Franchetti e Sonnino: «io saluto come prova di vigore intellettuale e di ardimento non comune *I Malavoglia*, che aiuteranno, al pari degli scritti dei Franchetti e dei Sonnino, a far conoscere le condizioni sociali della Sicilia»¹⁸. A completare il quadro, come rileva ancora Moe, ecco la pubblicazione di ben quattro delle *Novelle rusticane* presso la «Rassegna settimanale» (*La roba*, *Malaria*, *Il reverendo*, *Don Licciu Papa*), nonché il fatto che la raccolta non verrà pubblicata da Treves (che pure ne era stato, per così dire, il promotore) ma dall'editore Casanova. E, dall'altra parte, la recensione assai sfavorevole, non firmata, che il 17 dicembre 1882 sulle pagine dell'«Illustrazione» quasi stroncava le *Novelle rusticane*.

¹⁶ Lettera di Giovanni Verga a Luigi Capuana, 14 marzo 1879, in G. RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, p. 80.

¹⁷ Cfr. G. ALFIERI, *Verga*, Roma, Salerno 2016, p. 135.

¹⁸ La recensione si legge in F. TORRACA, *Scritti critici*, Napoli, Perrella 1907, pp. 382-383.

Naturalmente non occorre dilungarsi ulteriormente, in questa sede, sull'influenza della "Questione meridionale" nella produzione del Verga verista, tema del resto abbondantemente affrontato dalla critica¹⁹. Tuttavia, a questo punto, sarà opportuno dare meglio conto delle ragioni di questa lunga digressione introduttiva, così poco attinente, in apparenza, alle questioni strettamente letterarie. Non è difficile, infatti, cogliere nella diversa attenzione tributata da queste due riviste, o meglio dai gruppi sociali e politici dei quali esse si fanno portavoce, alle opere verghiane che si affrancano dal bozzettismo pittoresco di *Vita dei campi*, il riflesso ideologico e culturale dei diversi approcci con i quali tra gli anni Settanta e gli anni Novanta le classi dirigenti italiane hanno affrontato la questione siciliana (e con essa, più precisamente, la questione mafiosa), nonché il conflitto politico e sociale di cui queste posizioni sono espressione. Pur cedendo a un certo schematismo, possiamo da una parte riconoscere negli orientamenti di Franchetti e Sonnino, al netto dei pur manifesti atteggiamenti pregiudizialmente diffidenti verso i siciliani che li innervano, le istanze di un liberalismo conservatore per il quale il sottosviluppo delle campagne siciliane è anzitutto un dato, per così dire, materialistico, e la mafia una contingenza criminale in stretta relazione con le dinamiche dell'economia rurale isolana, piuttosto che un'attitudine genericamente culturale; e, in quanto tale, un fenomeno che può essere fronteggiato e sconfitto recidendo le sue connessioni con le classi proprietarie siciliane che lo fomentano per i propri fini e con la classe politica regionale che di questi soggetti sociali è espressione. D'altro canto, la Sicilia dipinta come spazio di un'alterità esotica, irriducibile all'Italia centro-settentrionale 'civilizzata', metropolitana e industriale, che così tanto affascina i tipi di Treves e i lettori dell'«Illustrazione italiana» non è dissimile da quella evocata dal nascente sicilianismo, il quale, tra la fine degli anni Ottanta e i primi anni Novanta, troverà in alcuni illustri intellettuali i suoi più appassionati sostenitori, veri campioni dell'apologetica mafiosa. Si pensi a un grande etnografo come Giuseppe Pitrè, il quale in un testo raccolto nel suo *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo*

¹⁹ Oltre ai testi già menzionati, si veda anche P. PELLINI, *Verga*, Bologna, il Mulino 2012.

siciliano, del 1889, si affanna a spiegare che in Sicilia non esisterebbe alcuna organizzazione criminale segreta:

La mafia non è setta né associazione, non ha regole né statuti. Il mafioso non è un ladro, non è un malandrino: e se nella nuova fortuna toccata alla parola, la qualità del mafioso è stata applicata al ladro, ed al malandrino, ciò è perché il non sempre colto pubblico non ha avuto tempo di ragionare sul valore della parola, né s'è curato di sapere che nel modo di sentire del ladro e del malandrino il mafioso è semplicemente un uomo coraggioso e valente, che non porta mosca sul naso, nel qual senso l'essere mafioso è necessario, anzi indispensabile.

La mafia è la coscienza del proprio essere, l'esagerato concetto della forza individuale, "unica e sola arbitra di ogni contrasto, di ogni urto d'interessi, e di idee"; donde la insofferenza della superiorità e, peggio ancora, della prepotenza altrui

Il *mafiuso* vuol essere rispettato e rispetta quasi sempre. Se è offeso, non ricorre alla giustizia, non si rimette alla legge; se lo facesse darebbe prova di debolezza, e offenderebbe l'omertà, che ritiene *schi-fiusu* o *'nfami* chi per avere ragione si richiama al magistrato²⁰.

Ma soprattutto si pensi al più intimo sodale di Giovanni Verga, quel Luigi Capuana, il quale, qualche anno dopo, con *La Sicilia e il brigantaggio* (1892) e poi con *La Sicilia nei canti popolari e nella novellistica contemporanea* (1894) si farà autorevole portavoce di questo sicilianismo apologetico, chiamando in correità proprio il Verga verista. E, se ancora nella *Sicilia e il brigantaggio* l'allusione a Verga serve a Capuana anche a oppugnare la pubblicistica grossolanamente razzista, ne *La Sicilia nei canti popolari e nella novellistica contemporanea* (scritto a ridosso dello stato d'assedio proclamato da Crispi per reprimere il movimento dei Fasci), il riferimento allo scrittore catanese è tutto ideologico, riducendo tutta la produzione siciliana dell'amico a un 'pittresco', per riprendere ancora le categorie di Moe, che fa della Sicilia premoderna una sorta di Arcadia perduta²¹, popolata appun-

²⁰ G. PITRÈ, *La mafia* [1889]. Si cita il testo di Pitrè riportato in appendice al volume di L. CAPUANA, *L'isola del sole* [1898], Introduzione di N. Mineo, Caltanissetta, Lussografica 1994, pp. 107-111.

²¹ Per questa e altre considerazioni cfr. M. DI GESÙ, *L'invenzione della Sicilia*, Roma, Carocci 2015.

to di personaggi verghiani, («ormai non ci saranno più altri Reverendi, altri Papa Sisto, né altri compari Alfii che morderanno il lobo dell'orecchio dell'avversario in segno di sfida mortale!») e di contadini che avevano «non lo nego scatti di selvaggia ribellione [...] ma irriflessiva, ma quando proprio non ne poteva più», passionali, certo, ma «sobri, rassegnati alla propria sorte» nonché «buoni, ossequiosi, pazienti e parchi lavoratori, superstiziosi parecchio ma nello stesso tempo religiosi davvero»²².

Alla luce delle considerazioni fin qui formulate, si può tornare finalmente sulla presenza del tema mafia/sentire mafioso nella narrativa verghiana, aggiornando il dibattito critico con qualche minima, ulteriore osservazione. Ad esempio, può essere opportuno rivisitare la novella *Cavalleria rusticana*, solitamente interpretata anche come un testo in cui è rintracciabile un motivo mafioso²³. Il breve bozzetto è semmai piuttosto da leggere come uno dei più esemplari testimoni del pittoresco che pervade la gran parte di *Vita dei campi*. Le coltellate di compare Alfio non sembrano infatti un atto di violenza mafiosa compiuto nel rispetto di un codice d'onore criminale, quanto piuttosto l'esecuzione brutale della legge del villaggio (che è certamente una "legge dell'onore", ma non in un senso strettamente mafioso), del codice della tribù («bacio della sfida» nell'orecchio compreso), come ha spiegato bene Pietro Gibellini²⁴. Del resto, nella novella l'unico rimando alla 'mafiosità' di Alfio è tutto in una battuta: «era di quei carrettieri che portano il berretto sull'orecchio». Se poi si pone attenzione al periodo in cui l'autore compose la novella²⁵, avendo presenti le relazioni che Verga intratteneva con l'ambiente letterario milanese dell'epoca, balzano agli occhi corrispondenze interessanti alle quali non mi pare sia stata attribuita finora la

²² Cfr. CAPUANA, *L'isola del sole*, cit., pp. 84 e 138.

²³ Cfr. P. MAZZAMUTO, *La mafia nella letteratura*, Palermo, Andò 1970, p. 29 (ma lo studioso non inserisce la novella nell'antologia di testi che accompagna il suo saggio antesignano), e M. ONOFRI, *Tutti a cena da Don Mariano. Letteratura e mafia nella Sicilia della Nuova Italia*, Milano, Bompiani 1995, pp. 90-91.

²⁴ P. GIBELLINI, *Tre coltellate per compare Turiddu*, «Strumenti critici», LXXII (agosto 1993), pp. 205-223.

²⁵ Carla Riccardi segnala che la novella venne molto probabilmente composta negli ultimi mesi del 1879 (cfr. G. VERGA, *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori 1983, p. 1009). *Cavalleria rusticana* verrà data alle stampe sul numero del 14 marzo 1880 del «Fanfulla della Domenica».

rilevanza che meritano. Probabilmente, infatti, a sollecitare quelle tre celebri coltellate, piuttosto che una consapevole intenzione di descrivere e connotare un comportamento mafioso, era stata, più banalmente, una recensione di Felice Cameroni a *La Nana* di Emanuele Navarro della Miraglia, apparsa sul «Sole» del 29 maggio 1879²⁶. A proposito dell'epilogo della vicenda narrata nel romanzo (una popolana siciliana, sedotta e abbandonata da un "galantuomo", viene accolta da un giovane contadino mafioso, un «picciotto dritto» che l'aveva silenziosamente amata durante la dolorosa vicenda di seduzione e abbandono), infatti, il critico riteneva poco credibile che «l'ardente Cacioppo» sposasse «in santa pace la *Nana*, senza pensare neppure ad un buon colpo di fucile contro il seduttore della sua fidanzata»; e più avanti ribadiva: «Non parmi caratteristica per la tempra siciliana, l'anemica rassegnazione della tradita e del suo compiacente Cacioppo». Sembra, insomma, che Verga, con *Cavalleria rusticana*, abbia voluto tempestivamente soddisfare il gusto di Cameroni e dei suoi lettori, licenziando una vicenda esemplare di gelosia e di sangue; una vicenda, insomma, "tipicamente siciliana"²⁷.

Qualche altro sondaggio sul testo e sulle sue fasi di composizione, oltretutto, mi pare rafforzi questa ipotesi di lettura: come è noto la novella rielabora una situazione narrativa presente nella prima redazione di *Padron 'Ntoni*. Il fatto che in quel palinsesto non fosse previsto l'epilogo tragico sembrerebbe rafforzare la tesi di una novella da interpretare come emblematica del pittoresco verghiano: l'esito tragico e la violenza simbolica (con i riferimenti alla pasqua e

²⁶ F. CAMERONI, *E. Navarro della Miraglia, "La Nana", "Il Sole", 29 maggio 1879*. Navarro aveva collaborato regolarmente alla «Nuova illustrazione universale» e per Treves aveva curato, nel 1873, *La Sicilia. Due viaggi di Felix Bourquelot ed Elisée Reclus*.

²⁷ A questa polemica letteraria sul romanzo di Navarro, nella quale intervenne anche Capuana, fa cenno anche Leonardo Sciascia (cfr. L. SCIASCIA, *Pirandello e la Sicilia* [1961], in ID., *Opere 1984-1989*, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani 1989, p. 1058), le cui osservazioni sulla morale sessuale di questi personaggi 'protomafiosi' sono ancora preziosissime. A proposito di coltellate inferte dai siciliani per questioni d'onore, vale la pena segnalare che sul numero del 13 luglio 1890 dell'«Illustrazione italiana» veniva pubblicata la novella *Un omicida* della Contessa Lara: Merulla, un gaioleto siciliano (descritto in maniera etnograficamente esemplare) che, in libertà vigilata, presta servizio come barcaiolo, racconta a una «delicata signora del Nord Italia», moglie di un generale di stanza a Napoli, la propria storia, che è appunto quella di un omicidio d'onore.

al rito sacrificale) si addicono perfettamente al filone lirico-pittorresco di *Vita dei campi* (ma già assai meno a *I Malavoglia*).

Ancora più interessante, ai fini della nostra breve ricognizione, è un rapido confronto con la trasposizione teatrale del racconto. Se nel dramma il duello rusticano avviene fuori dalla scena, conservando dunque gli elementi rituali presenti nella novella (quasi si trattasse di un delitto compiuto dall'intera comunità del villaggio), di contro vengono omessi i riferimenti alla *roba* che nella prima versione emergevano nei dialoghi tra Lola e Turiddu e tra Santa e Turiddu, mentre acquista maggiore rilievo il personaggio di Santa; come *La Nana*, la ragazza è una sedotta e abbandonata (non da un "galantuomo", però, ma da un popolano: dettaglio tutt'altro che irrilevante) ed è per di più incinta del suo amante: in questa prospettiva, oltre che una reazione passionale o ancestrale al tradimento subito, l'omicidio di Turiddu appare altresì una punizione, un atto di giustizia contemplato da un codice d'onore mafioso condiviso o comunque riconosciuto dal corpo sociale. A compierlo sulla scena è un Alfio che stavolta appare assai più chiaramente connotato come mafioso. Basti richiamare alcune delle sue poche battute per verificarlo: «Mia moglie sa che la berretta la porto a modo mio; (battendo sulla tasca del petto) e qui ci porto il giudizio per mia moglie, e per gli altri anche»; «I miei interessi me li guardo io, da me, senza bisogno di quelli del pennacchio. E in paese tutti lo sanno, grazie a Dio!». E conviene non dimenticare di una didascalia, collocata proprio a intercalare le due battute, che ci informa che giusto in quel momento «*Due carabinieri in tenuta escono dalla caserma e si allontanano pel viale della chiesa*»²⁸. Se dunque l'autore della novella è ancora quello di *Nedda*, di *Jeli il pastore*, a ridurre per il teatro *Cavalleria rusticana* tre anni dopo è invece il Verga che licenzia le *Rusticane* e, proprio negli stessi mesi²⁹, scrive una novella come *La chiave d'oro*, in cui il tema mafioso emerge con limpida, spietata durezza.

²⁸ G. VERGA, *Cavalleria rusticana*, in ID., *Novelle e teatro*, a cura di M. Pieri, Torino, Utet 2002, pp. 729-730.

²⁹ *La Chiave d'oro* apparve per la prima volta sul n. 8, del 10 agosto 1883, del quindicinale palermitano «Il Momento». *Cavalleria* andrà in scena il 14 gennaio del 1884 al teatro Carignano di Torino, riaccendendo, tra l'altro, gli entusiasmi di Treves.

L'ostinata reticenza pubblica dello scrittore catanese sulla questione mafiosa e sulle vicende siciliane, nel corso degli anni, non muterà verso, nemmeno quando i fatti di mafia scuoteranno l'opinione pubblica nazionale, come nel caso del processo Notarbartolo, e il dibattito coinvolgerà intellettuali a lui vicini come Capuana, mentre il Nostro andrà ripiegando su posizioni che, privatamente, lo indurranno ad autodefinirsi «borbonico, clericale, e repubblicano». Tuttavia, guardare al Verga maturo dalla prospettiva qui delineata, per una adeguata comprensione di queste tematiche nella sua produzione letteraria, sembra rivelarsi fecondo, come ha recentemente dimostrato uno studio di Giorgio Longo sulla *Caccia al lupo*³⁰. Ancora una volta, la trasposizione dalla novella al bozzetto teatrale consente all'autore di disseminare indizi significativi sui connotati mafiosi del carnefice Lollo, al quale, nel passaggio dal testo alla scena (e poi ancora alla versione operistica), al posto dell'agnella che tiene sotto lo scapolare (l'esca della trappola per il lupo), verrà data in dotazione una lupara caricata a pallettoni, con la quale commetterà l'irrinunciabile delitto d'onore.

³⁰ Cfr. G. LONGO, *La favola del lupo e della volpe*, in *Le rire et la raison – Mélanges en hommage à Denis Ferraris*, Textes rassemblés et présentés par E. Chaarani Lesourd - V. Giannetti-Karsenti, «Revue d'études italiennes», XIV (2015), pp. 143-169.