

ANDREA MANGANARO



LA FERINITÀ UMANA,
LA GUERRA, LO SPATRIARE.
RILETTURE VERGHIANE

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA
SERIE STUDI N.S. N.4

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

Serie Studi diretta da

Gabriella Alfieri

Università di Catania

COMITATO SCIENTIFICO

Beatrice Alfonzetti (Università di Roma La Sapienza)

Paolo D'Achille (Università di Roma Tre)

Antonio Di Silvestro (Università di Catania)

Claudio Giovanardi (Università di Roma Tre)

Jean Louis Haquette (Università di Reims Champagne Ardenne)

Cristina Montagnani (Università di Ferrara)

Luca Somigli (Università di Toronto)

I volumi pubblicati sono sottoposti
alla lettura e all'approvazione di esperti anonimi

ANDREA MANGANARO

LA FERINITÀ UMANA,
LA GUERRA, LO SPATRIARE.
RILETTURE VERGHIANE

Fondazione Verga - Euno Edizioni

© copyright 2021
Prima ristampa 2022

Fondazione Verga
Via Sant'Agata 2, 95131 Catania
Tel. 0935 7150623

Euno Edizioni
94013 Leonforte (En) - Via Mercede 25
Tel. e fax 0935 905877

ISBN 978-88-6859-205-9

Finito di stampare nel mese di settembre 2022
da Fotograph - Palermo

INDICE

Premessa		9
Capitolo 1	«E ci strapperebbe la carne a morsi». Verga e la ferinità umana	17
Capitolo 2	Verga e Machiavelli: la <i>Mandragola</i> e <i>La caccia al lupo</i>	35
Capitolo 3	«Guerra è sempre»	49
Capitolo 4	Guerre, madri, corpi dei caduti. Le narrazioni polifoniche di Giovanni Verga e Svetlana Aleksievič	65
Capitolo 5	Verga e la “rivoluzione siciliana”	77
Capitolo 6	Verga e l’ombra di Ulisse	97
Capitolo 7	«Spatriare dal proprio paese, dove fino i sassi vi conoscono». <i>I Malavoglia</i> «di là, dove tramonta il sole».	113
Capitolo 8	Il «campo della lotta» e la «stessa guerra implacabile»: la serie interrotta dei <i>Vinti</i> .	127
Capitolo 9	«Tale e quale come le bestie». Il pubblico dell’ultimo eroe	153

Capitolo 10 Scrittori-critici e critici degli scrittori:
Giovanni Verga 165

Indice dei nomi 185

*Alla memoria di mio padre,
Romolo*

PREMESSA

Questo libro propone una rilettura dell'opera di Verga alla luce di alcuni temi: la ferinità come componente essenziale, costitutiva, dell'umanità stessa; la guerra, e con essa la lotta, i conflitti, sia della Storia sia delle storie individuali; lo «spatriare», il separarsi dalla comunità d'origine per necessità. Il primo tema, la ferinità, con la sua ascendenza machiavelliana, è anche un *leitmotiv* che percorre l'intero volume, affiorando accanto a quello della guerra, e ritornando in conclusione, con l'immagine del pubblico divenuto, nella modernità, «tale e quale le bestie».

L'accostamento di Verga a Machiavelli, che qui si propone, non riguarda affatto l'intertestualità, o la prospettiva della ricerca delle fonti. Verga e Machiavelli sono infatti affiancati per la contiguità di visione del mondo, per il riconoscimento di una istintuale, ineliminabile ferinità dell'uomo, per il radicale realismo, e la «terribilità». Ed è questa caratteristica, spesso taciuta o elusa, di Verga, ad affiorare da queste riletture della sua opera: la sua sconvolgente capacità di guardare lucidamente la «verità effettuale» dell'agire umano, e il male, senza il velo di alcuna ipocrisia. Un aspetto di Verga, quello della «terribilità», antitetico a quella immagine fatta unicamente di «bontà e malinconia», nutrita esclusivamente dalla «memoria» dell'infanzia e del «paesello», che pure tanta fortuna ha avuto, a partire dalla liricizzante lettura di Croce. Ed è infatti difficile, anche arduo da sopportare, questo sguardo di Verga sulle «cose» del mondo, che non arretra di fronte al male, ma che vuole conoscerlo e rappresentarlo, senza infingimenti e facili illusioni. «È troppo terribile l'arte di Verga: ci vuol troppo coraggio a stare con lui: letteralmente: ci vuol troppo coraggio», è stato detto, agli inizi del Novecento.

Eppure proprio per questo coraggioso riconoscimento, per questa amara consapevolezza, per le sue negazioni, profonde istanze possono anche sorgere in chi oggi voglia rileggere la sua opera, e riesca a “stare con lui”, con Verga, riscoprendone la voce immanente di autentica pietà per il dolore del mondo.

Per quanto proponga una rilettura di Verga attraverso alcuni nuclei tematici, questo lavoro non deve però essere considerato un libro di critica tematica. I temi qui fatti emergere riguardano infatti quasi esclusivamente l'opera dello scrittore siciliano. In tre capitoli (2, 4, 6) il tema si apre al confronto con altri testi, autori e archetipi (Machiavelli, e la *Mandragola*, Ulisse, il premio Nobel Svetlana Aleksievič). Ma anche in questi casi il rapporto non è paritetico, ed è sempre sbilanciato su Verga. Il raffronto serve ad arricchire l'interpretazione, a sollecitare potenzialità di significato, ma senza alcun intento di mappatura esaustiva. Il “tema” consente un rapporto più attivo tra lettore e opera, aprendo a grandi questioni dell'immaginario. Permette di mettere in relazione testi, idee, e storia, e di liberare significatività dell'opera *per noi*, lettori del nostro tempo. Se ben adoperato, non riducendo i testi tutti a indistinte testimonianze documentarie, ma raffrontandoli contrastivamente, può anche permetterci di recuperare il giudizio di valore. E però, pur usando i “temi”, è per me imprescindibile la storicizzazione del testo, il rapporto tra forme e storia, l'attenzione prioritaria al “certo” su cui deve sempre fondarsi l'interpretazione. Tutt'altro che impressionistica, pertanto, la rilettura di Verga, che qui si intende proporre. I temi consentono di collegare il contesto della ricezione con quello della produzione, e di misurare spostamenti della prospettiva dell'autore, nella sua storia, rispetto a fenomeni caratterizzanti universalmente la condizione umana, come, purtroppo, la stessa guerra, una «concrezione antropologica», ma anche fortemente connotata storicamente. E d'altra parte non è qui solo il tema esteriore della guerra, dei corpi dei caduti, e delle madri, a suggerire di proporre di rileggere Verga, e alcune pagine dei *Malavoglia*, accostandole a quelle del premio Nobel Svetlana Aleksievič, ma anche la forma narrativa, la loro comune istanza di contenere la presenza autoriale, la loro, diversa, narrazione polifonica.

Non solo i temi vanno necessariamente storicizzati, ma vanno sempre adoperati rispettando il limite dell'interpretazione, l'ineliminabile alterità tra lettore, testo e autore, e tra i diversi contesti storici. Sebbene consapevole dei rischi connessi all'uso dei temi, sono però anche convinto di quanto possa essere fruttuoso proporre un autore mediante essi. Me l'hanno testimoniato le letture, lezioni, conferenze, che ho avuto occasione di tenere all'estero in questi ultimi anni e che mi hanno consentito di verificare come Verga, anche grazie ai "temi", possa "parlare", ancora oggi, a destinatari molto diversi, distanti per spazio e tempo dal contesto in cui la sua opera ha avuto origine.

Questo libro è frutto di un lavoro condotto negli ultimi cinque anni, e che ha avuto molteplici occasioni di verifica e di messa a punto in incontri di studio, convegni, seminari, che hanno consentito di anticipare, e testare, gli esiti della ricerca.

L'ordine di disposizione dei capitoli nel volume non è però quello cronologico della loro prima origine, ma è relativo all'articolazione dei temi. I capitoli 1 e 2 riguardano il tema della ferinità umana, e della verità effettuale, esplicitata a chiare lettere con il raffronto interpretativo tra la *Mandragola* e *La caccia al lupo*. Il 3 e il 4 sono dedicati al tema della guerra. Anche in questo caso, il secondo capitolo della diade è centrato sul raffronto tra i testi di Verga e quelli di un altro autore (qui la Aleksievič). Il capitolo 5 sviluppa ancora il tema della guerra, della lotta, dei conflitti, per una sua specifica manifestazione storica ("la rivoluzione siciliana" del 1848). Il 6 e il 7 sono dedicati al terzo tema, quello dello «spatriare», muovendo, nel cap. 6, dal confronto con la figura archetipica di Ulisse, e valorizzando, nel cap. 7, la figuratività dei *Malavoglia*, con il distacco tragico di 'Ntoni dalla comunità d'origine. Una separazione letta come anticipazione degli infiniti drammi vissuti da moltitudini di esseri umani, dalle intere generazioni partite per "là dove muore il sole", e da chi, oggi, privo di tutto, giunge dal mare sulle stesse spiagge dei *Malavoglia*.

Il capitolo 8 è dedicato alla contrapposizione, nella ricezione critica, del Verga elegiaco, "buono e malinconico" a quello "cru dele e difficile", e alla poetica della serie dei *Vinti*, ma facendo emergere, in continuità con il resto del libro, il tema della lotta, e

delle collisioni, quelle della Storia e quelle letterarie, drammatiche. Il nono capitolo conclude circolarmente la lettura tematica con la riapparizione del tema ferino nel giudizio sul pubblico dato dal personaggio eponimo della raccolta *Don Candeloro*, letto come ultima proiezione autobiografica di Verga. Il libro si chiude con un capitolo dedicato agli scrittori-critici di Verga.

Alcuni capitoli sviluppano spunti già trattati in altri interventi, ma qui ampiamente ripensati, ampliati con ulteriori indagini: riscritture dunque e non mere riproposte. Il capitolo 7 è il testo, finora inedito, della pubblica *lecture* tenuta all'University of Toronto, come "Goggio Visiting Professor", il 24 gennaio 2019.

Nel dare alle stampe questo libro il mio pensiero va ai nostri giovani, cresciuti, non per colpa loro, in un immaginario alimentato dai miti del facile successo e dell'individualistica «secessione» dagli obblighi e dalle responsabilità comunitarie. Ritengo che la «terribilità» di Verga possa fornire proprio a loro, oggi, quei salutari «colpi di spillo» che svegliano dall'assuefazione, dal sonno, dall'oblio. Da Verga possono ancora apprendere a guardare lucidamente, e con coraggio, alla «verità effettuale», anche del loro tempo. E nella sua voce, nelle "cose" a cui lui dà voce, possono però anche riscoprire una lezione di dolente, non retorica, umanissima, pietà.

Catania, gennaio 2021

Andrea Manganaro

Indico di seguito la storia di ogni capitolo di questo libro.

Capitolo 1

L'idea stessa del libro è nata in occasione della partecipazione al volume collettivo in onore di Gian Mario Anselmi (*Humana Feritas. Studi con Gian Mario Anselmi*, a cura di Loredana Chines, Elisabetta Menetti, Andrea Severi, Carlo Varotti, Bologna, Patron 2017). Il nucleo originario di questo libro è apparso in quel volume, alle pp. 263-274.

Capitolo 2

All'origine del capitolo è stato il ciclo di letture *L'altro Verga*, organizzato dalla Fondazione Verga, per il quale presentai la breve relazione *La caccia al lupo*, presso la sede della Fondazione, il 7 dicembre 2017. La relazione è stata sviluppata in seguito per la conferenza *Verità effettuale e ferinità umana: La Mandragola di Machiavelli e La caccia al lupo di Verga*, tenuta presso l'Università di Turku (Finlandia), il 14 marzo 2018, e rivolta agli studenti di Letteratura italiana e ai soci della Dante Alighieri della città finlandese. Il testo della conferenza è apparso, con lo stesso titolo, in «Settentrione. Nuova serie» (rivista scientifica della Società finlandese di lingua e cultura italiana, pubblicata a Turku), vol. 30, anno 2018, pp. 161-168 (fascicolo speciale per i 30 anni della rivista di studi italo-finlandesi).

Capitolo 3

Una parte è apparsa con il titolo *Verga e la guerra*, in *Tra le carte, con amorosa cura. Studi in onore di Michela Sacco Messineo*, a cura di Flora Di Legami, Pisa, ETS 2017, pp. 147-154.

Capitolo 4

Una prima occasione per lo studio è stato l'intervento *Guerre, donne e letteratura tra Otto e Novecento*, per il seminario, tenuto assieme a Giuseppe Langella, *Raccontare la guerra. Percorsi didattici*, organizzata da MOD scuola e ADI-SD, presso il Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università di Catania, l'8 aprile 2016. L'idea è stata poi sviluppata nella relazione presentata al Convegno MOD (Società italiana per lo studio della modernità letteraria) *Scritture del corpo*, Università di Catania, 23 giugno 2016, nel panel *Corpi in guerra*. La relazione è stata

pubblicata in *Scritture del corpo*, Atti del XVIII Convegno Internazionale della MOD (22-24 giugno 2016), a cura di M. Paino, M. Rizzarelli, A. Sichera, Pisa, ETS 2018, pp. 609-616. Quella prima stesura è stata profondamente rielaborata, e ampliata con ulteriori indagini.

Capitolo 5

È l'esito della relazione *Verga e il 1848*, presentata al *Convegno internazionale Verga e gli "altri": la biblioteca, i presupposti, la ricezione* (Catania, 27 settembre 2017), apparsa in «Annali della Fondazione Verga», n. s. 11, 2018, pp. 205-223.

Capitolo 6

Trae origine dalla relazione *L'ulissismo in Verga*, presentata al convegno *Aspetti dell'ulissismo intellettuale dall'Ottocento a oggi*, Università di Catania, Struttura Didattica Speciale di Lingue e Letterature Straniere di Ragusa, 20 ottobre 2016, poi pubblicata in *Aspetti dell'ulissismo intellettuale dall'Ottocento a oggi*, Atti del convegno di studi (Ragusa Ibla, 20-21 ottobre 2016), a cura di Nunzio Zago, Leonforte, Siké Edizioni 2018, pp. 25-39. È stata rielaborata e integrata con il resto del volume.

Capitolo 7

È il testo della conferenza tenuta all'Università di Toronto, *Department of Italian Studies*, ed "Emilio Goggio Chair", il 24 gennaio 2019, con il titolo: "*Spatriare dal proprio paese, dove fino i sassi vi conoscono*". *I Malavoglia e la loro ombra su di noi*. Il testo letto in quell'occasione è stato completato con l'aggiunta di note.

Capitolo 8

Il capitolo è stato appositamente pensato ed elaborato per il presente volume. Alcuni paragrafi sono in parte apparsi in *Il romanzo in Italia*, a cura di G. Alfano e F. de Cristofaro, vol. II, L'Ottocento, Roma, Carocci 2018, pp. 273-288.

Capitolo 9

Così ideato e scritto per questo libro. Ha la sua origine nella relazione *Don Candeloro e C.i.*, letta a Milano, a Casa Manzoni, il 29 novem-

bre 2018, per il Convegno Internazionale di Studi per il quarantennale della Fondazione Verga. Pubblicata in *«I suoi begli anni»: Verga tra Catania e Milano (1871-1892). Atti del convegno internazionale di studi per il quarantennale della Fondazione Verga* (Catania, 19-21 aprile 2018; Milano, 28-30 novembre 2018), Catania-Leonforte, Fondazione Verga-Euno edizioni 2020, pp. 433-446. Una diversa redazione (*«E ci dovette arrivare anche lui, Candeloro Bracone, a fare il pagliaccio»*. *L'ultima raccolta di novelle di Giovanni Verga*), era stata accolta in «Moderna», vol. XXI, 2019 (1-2), pp. 23-32. Il testo del presente capitolo sviluppa alcuni argomenti, relativi alla novella eponima della raccolta, e ne aggiunge altri, totalmente nuovi.

Capitolo 10

Apparso, in forma più ampia e in parte diversa, con il titolo *La critica degli scrittori e Giovanni Verga*, in *Studi di letteratura italiana in onore di Gino Tellini*, a cura di Simone Magherini, vol. I, Firenze, Società Editrice Fiorentina 2018 («Biblioteca Palazzeschi», 17), pp. 441-457.

Capitolo 1

«E CI STRAPPEREBBE LA CARNE A MORSI». VERGA E LA FERINITÀ UMANA

«L'asino va picchiato, perché non può picchiar lui: e s'ei potesse picchiare, ci pesterebbe sotto i piedi e ci strapperebbe la carne a morsi». E ancora: «— Se ti accade di dar delle busse, procura di darle più forte che puoi; così coloro su cui cadranno ti terranno per da più di loro, e ne avrai tanti di meno addosso». In questi passi di *Rosso Malpelo* Luigi Russo individuava gli emblemi di un «istintivo machiavellismo»¹. Il protagonista della novella non dichiara semplicemente «per aforismi» una concezione del mondo fatta di «logica belluina» e «politica centauresca», enunciandola, con intento pedagogico, di fronte a Ranocchio: la mette «in atto», con azione consapevole. In Verga, rilevava Russo, «il gusto ferino della lotta» nasce infatti «dalle cose stesse». Una «logica così complessa, come quella di tipo machiavellico», è colta nella sua essenza, «calata in un cervello elementare», regredita (senza «l'ombra della riflessione intellettualistica») all'infimo livello sociale in cui si colloca Rosso Malpelo. Non si tratta assolutamente di «machiavellismo libresco», né di «politica centauresca», di cui «Verga sa poco o nulla»; non è una proiezione autoriale. Ma proprio in quanto rappresentata come «germinale e istintiva dell'animo umano», tale «logica belluina» viene avvalorata da Verga². E alle soglie stesse della modernità, tale logica

¹ L. RUSSO, *Giovanni Verga*, Roma-Bari, Laterza 1986 [I edizione Laterza è del 1934], pp. 97-98. Cfr. G. VERGA, *Rosso Malpelo*, in *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori («i Meridiani») 2001, pp. 173-189, a p. 178.

² RUSSO, *Giovanni Verga*, cit., p. 98. L'esplicito richiamo a Machiavelli non appare nella prima edizione (*Giovanni Verga*, Napoli, Riccardo Ricciardi editore, 1920, ma 1919), ma nella prima edizione Laterza, in cui, come l'autore scrive nell'*Avvertenza*, a parte il primo capitolo (*La fama del Verga*), «tutto il resto del

riecheggia pertanto dalla sua opera come una terribile, inquietante affermazione.

È una interpretazione, questa di Russo, che si emancipa già da Croce, dal suo disconoscimento del materialismo di Verga, dalla sua riduzione dell'arte dello scrittore siciliano ai ricordi del «paesello natale», alla dimensione esclusivamente lirico-memoriale³. Rosso Malpelo viene invece riconosciuto da Russo come un vero e proprio «Machiavelli popolare», per la sua capacità di guardare, «senza veli o infingimenti», alla «verità effettuale», e per la sua considerazione della «ferinità» come componente essenziale, costitutiva, e non antitetica, dell'umanità stessa⁴.

Era stato già De Sanctis a segnalare, ma con preoccupazione, come il naturalismo, nelle sue «esagerazioni», rischiasse di considerare l'uomo «principalmente nella sua animalità»⁵. Nel 1883, alla fine della sua vita, De Sanctis registrava come il «graduale avvicinarsi alla natura ed al reale», la tanto auspicata «riabilita-

volume è stato riscritto *ex novo*». Cfr. N. Mineo, «Nascita di uomini democratici»: Luigi Russo e l'interpretazione «polemica» del Verga, in Luigi Russo. *Un'idea di letteratura a confronto*, Atti del Convegno nazionale, Caltanissetta e Delia 15-18 ottobre 1992, a cura di N. Mineo, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia editore 1997, pp. 279-338. Sin dagli inizi degli anni Trenta, con i *Prolegomeni a Machiavelli* (Firenze, Le Monnier 1931), Russo si era dedicato sistematicamente all'autore fiorentino. Esito di questi studi fu la monografia *Machiavelli*, Tumminelli 1945. I commenti e gli studi critici dedicati a Machiavelli gli si configurarono, all'indomani della fine della guerra, sotto la precisa volontà di «un'erosione reticente di tutto quel deteriore e pacchiano machiavellismo» che aveva visto «trionfare nella politica del nostro paese»; cfr. L. RUSSO, *Recensioni*, in «Belfagor», I, n. 3, 15 maggio 1946, pp. 384-387, a p. 386; U. CARPI, *Per il Machiavelli di Luigi Russo*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», serie 5, n. 4/1 (2012), pp. 133-156.

³ B. CROCE, *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, III, Bari, Laterza 1915, pp. 5-32, alle pp. 14-17.

⁴ Cfr. G.M. ANSELMi, S. SCIOLI, *Machiavelli*, Acireale-Roma, Bonanno 2013, pp. 57, 59-60, 62. Ma cfr. anche G.M. ANSELMi, *L'altro Machiavelli*, in G.M. ANSELMi, P. FAZION, *Machiavelli, l'asino e le bestie*, Bologna, CLUEB 1984, pp. 9-23; cfr. ora in L. CHINES, E. MENETTI, A. SEVERI, C. VAROTTI (a cura di), *Humana Feritas. Studi con Gian Mario Anselmi*, Bologna, Patron 2017, pp. 35-45; ID., *Bene e male*, in *Enciclopedia machiavelliana*, diretta da G. Sasso e G. Inglese, vol. I, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana 2014, pp. 158-161; ID., *Il Principe*, ivi, vol. II, pp. 362-378.

⁵ F. DE SANCTIS, *Il darwinismo nell'arte* [1883], in *L'arte, la scienza e la vita*, a cura di M.T. Lanza, Torino, Einaudi 1972 (Opere di F. De Sanctis a cura di C. Muscetta, XIV), pp. 457-469, a p. 468.

zione della materia», «eccellente antidoto» ai “vizi” di «una razza fantastica» come la nostra («amica delle frasi e della pompa, educata nell’arcadia e nella rettorica»), avesse assunto l’«aspetto visibile di reazione e di esagerazione», sicché «a forza di guardar nell’uomo la bestia, talora dimentichiamo l’uomo»⁶. Nella concezione dell’uomo come «natura», e non come «storia», nell’attenzione della letteratura alla «‘bestialità’ della così detta natura umana», De Sanctis prima e poi, sul suo solco, Gramsci, vedevano un tendenziale limite⁷.

In effetti il materialismo di Verga è totalmente antistoricistico: l’umanità così è, così è sempre stata e così sempre sarà; i meccanismi di funzionamento della società umana sono totalmente assimilati dallo scrittore a quelli della natura. Gli «istinti ferini»⁸ sono insopprimibili, le leggi di sopraffazione e di violenza sono «fisse, eterne, immutabili». La società, come la natura, è per Verga regolata dai «principi darwiniani della lotta per la vita e della selezione naturale»⁹. E però Verga non contempla regressivamente un mondo originario e intatto. Anche quello arcaico-rurale dei *Malavoglia* è collocato «dentro la storia» ed è colto proprio «nel punto in cui la temporalità si sta manifestando in esso»¹⁰. In questo mondo, e all’interno della stessa famiglia protagonista, è cioè già presente il conflitto tra due diverse concezioni della vita: una, propria della tradizione, omologa alla natura e al suo tempo ciclico; l’altra, quella propria del «progresso», seppur colto nelle sue «prime irrequietudini», con il suo tempo lineare, in cui il miglioramento viene identificato non con la reiterazione, ma con il cambiamento. Esemplare è in tal senso l’XI capitolo. La volontà di

⁶ ID., *Studio sopra Emilio Zola* [1877], ivi, pp. 387-421, alle pp. 408-409; ID., *Postilla* (1883), in *Saggio critico sul Petrarca*, a cura di N. Gallo, Torino, Einaudi 1983, pp. 9-10.

⁷ A. GRAMSCI, *Ricerca delle tendenze e degli interessi morali e intellettuali prevalenti tra i letterati* (*Quaderno 23*, § 8), in *Quaderni del carcere*, edizione critica dell’Istituto Gramsci a cura di V. Gerratana, Torino, Einaudi 2001, pp. 2195-2198, a p. 2196.

⁸ ANSELMi, SCIOLI, *Machiavelli*, cit., pp. 86-87.

⁹ V. MASIELLO, *Il punto su Verga*, Roma-Bari, Laterza 1987, p. 7.

¹⁰ G. GUGLIELMI, *Il mito nei «Malavoglia»*, in *Ironia e negazione*, Torino, Einaudi 1974, p. 79.

partire del giovane 'Ntoni nasce dal rifiuto della cultura tradizionale, omologa alla natura, di cui è sacerdote il nonno: («“Ad ogni uccello, suo nido è bello”. Vedi quelle passere? [...] Hanno fatto il nido sempre colà, e torneranno a farcelo, e non vogliono andarsene»). L'opposizione di 'Ntoni a questa concezione è totale, ideologica. 'Ntoni non condivide più la staticità, il tempo ciclico, la fatica alienante. Il suo rifiuto è assoluto. Non vuole più vivere come un animale che compie sempre la stessa azione («Io non sono una passera. Io non sono una bestia come loro! [...] - Io non voglio vivere come un cane alla catena, come l'asino di compare Alfio, o come un mulo da bindolo, sempre a girar la ruota»¹¹). La modernità alla quale cede 'Ntoni è comunque anch'essa regolata, egualmente, dalla ferinità, da spietate leggi di violenza e «soprafazione economica», che sono sì connesse al progresso, ma che sembrano avere dalla loro «anche una forza antica, di natura antropologica e astorica»¹². E però a queste leggi, nella modernità, non si può più contrapporre alcun solidale vincolo di comunità¹³.

Nella conclusione l'ammissione, da parte di 'Ntoni, della colpa irrimediabile, del tradimento delle origini, non risarcito da alcun miglioramento effettivo della propria condizione, sarà pertanto incondizionata: «allora non sapevo nulla, e qui non volevo starci, ma ora che so ogni cosa devo andarmene». Così confessa 'Ntoni, nella pagina finale del romanzo, andando via dalla casa del nespolo, consapevole dell'assoluta necessità di doversi comunque separare dalle origini¹⁴.

L'animalità dell'uomo è elemento centrale della visione di Verga. Non si tratta solo di contiguità e simbiosi tra mondo animale e mondo umano, come nel caso esemplare di Jeli il pastore (che, «toccato da stimoli esterni», «reagisce con atti “bestiali”»¹⁵), o di

¹¹ 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. 221.

¹² R. LUPERINI, *Verga moderno*, Roma-Bari, Laterza 2005, p. 45.

¹³ Z. BAUMAN, *Voglia di comunità*, Roma-Bari, Laterza 2001, pp. 49-51.

¹⁴ VERGA, *I Malavoglia*, cit., p. 339.

¹⁵ A. ASOR ROSA, *Il primo e l'ultimo uomo del mondo* (1968), poi in Id. (a cura di), *Il caso Verga*, Palermo, Palumbo 1975⁴, pp. 11-85, a p. 47.

una sopravvivenza dell'«uomo animale», proprio della cultura arcaica, «in mezzo ai trionfi della moderna civiltà», come notava Capuana recensendo *Vita dei campi*¹⁶. La profonda omologia tra «vita degli uomini» e «vita animale» va anche oltre il relativo «metaforismo»¹⁷ proprio di una civiltà rurale, ed è costituita, nella sua essenza, dall'immodificabilità, dalla necessità, dalla ripetizione tautologica, proprie di entrambe le vite. Le metafore zoomorfe, il lessico che rinvia insistentemente all'animalità, ribadiscono, come già prima in Machiavelli, il convincimento di un «radicamento profondo ed ineliminabile dell'uomo»¹⁸. Lo stesso ideale dell'ostrica, con la sua «concezione statica della società», è d'altra parte desunto dalla vita animale, ed è il riflesso di un materialismo biologico, quasi leopardiano¹⁹. Più che con idealizzazioni romantiche, *Fantasticherie* andrebbe infatti spiegata con la *Ginestra*, come ha suggerito Giancarlo Mazzacurati: «l'ideale dell'ostrica è esattamente l'ideale della ginestra tradotto dalla flora alla fauna»²⁰. Nella prospettiva “naturalistica” propria di Verga, vita umana e vita degli animali sono allo stesso modo determinate «dagli istinti, dall'ambiente, dalla lotta per la vita, dun-

¹⁶ L. CAPUANA, *Recensione*: Giovanni Verga, *Vita dei campi*, nuove novelle, Milano, fratelli Treves editori 1880, in «Il Corriere della sera», Milano, 20-21 settembre 1880; cfr. in F. RAPPAZZO, G. LOMBARDO (a cura di), *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei. Recensioni e interventi 1862-1906*, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino 2016, pp. 216-222, a p. 219. Cfr. anche L. CAPUANA, *Studi sulla letteratura contemporanea*, II serie, Catania, Giannotta 1882, pp. 117-144, a p. 126.

¹⁷ Cfr. G. OLIVA, *Premessa*, in ID. (a cura di), *Animali e metafore zoomorfe in Verga*, Roma, Bulzoni 1999, pp. 9-13. Cfr. M. DI BERARDINO (a cura di), *Dizionario di etologia verghiana*, ivi, pp. 285-437; A. ASOR ROSA, «I Malavoglia», in *Letteratura italiana. Le opere*, III, *Dall'Ottocento al Novecento*, Torino, Einaudi 1995, pp. 759-762, 862-868; R. MORABITO, *Valenze simboliche e funzionalità narrativa degli animali verghiani*, in «Annali della Fondazione Verga», 16 (1999), pp. 93-105; G.M. ANSELMINI e G. RUOZZI (a cura di), *Animali della letteratura italiana*, Roma, Carocci 2009, *passim*. Sulle scelte linguistiche e motivazioni retoriche di *Vita dei campi* cfr. D. MOTTA, *La lingua fusa. La prosa di «Vita dei campi» dal parlato popolare allo scritto-narrato*, Catania, Fondazione Verga 2011 (Serie studi, n. 12).

¹⁸ ANSELMINI, *L'altro Machiavelli*, cit., p. 40.

¹⁹ R. LUPERINI, *Giovanni Verga*, Roma-Bari, Laterza 1981 (Letteratura Italiana Laterza diretta da C. Muscetta, 54), p. 45.

²⁰ G. MAZZACURATI, *Stagioni dell'apocalisse. Verga, Pirandello, Svevo*, introduzione di M. Palumbo, Torino, Einaudi 1998, p. 51.

que dalle eterne leggi dei cicli biologici che si ripetono, senza possibilità di redenzione e con l'unico sollievo della morte»²¹.

L'animalità dell'uomo non riguarda solo la sua socialità, l'immodificabilità delle gerarchie e degli ordini, la tautologia delle esistenze. Essa consiste anche in una insopprimibile istintualità, propria della sua duplice natura, della sua «ineliminabile mescolanza di razionalità e “ferinità”»²². Nella *Lupa* un primordiale istinto materiale spinge la protagonista, «affamata» di uomini, a infrangere tabù ancestrali, a subordinare a esso vincoli familiari, e lo stesso interesse economico, la sua stessa «roba». Non «sazia giammai di nulla», la sua cupidigia riguarda la sfera pre-economica, quella animale e materiale dell'accoppiamento. Insaziabile ma anche coraggiosa come una lupa affamata, non cede alle minacce e agli avvertimenti di Nanni, e va incontro alla morte annunciata, «mangiandoselo con gli occhi neri» fino alla fine²³.

²¹ LUPERINI, *Verga moderno*, cit., p. 78. Già negli anni Sessanta, Sebastiano Timpanaro, a proposito del «materialismo verghiano», si interrogava se fosse più giusto «addirittura parlare di un “filone” culturale che dal Giordani e dal Leopardi giunge fino al Verga», individuando pertanto «un'effettiva connessione storica», oppure se si trattasse di «una nuova nascita di antispiritualismo, sotto l'impulso di una nuova situazione storico-sociale», e per «influssi culturali di altra provenienza» (positivismo, naturalismo francese). Cfr. Lettera di S. Timpanaro a R. Luperini da Firenze, 19 aprile 1968, in *Lettere a Romano Luperini in carcere*, in «Belfagor», LXVII (2012), n. 2, pp. 187-200, a p. 191. Ancor prima dell'incontro col positivismo, a determinare profondi convincimenti verghiani, poté infatti esercitare un suo peso la formazione culturale catanese, «caratterizzata da una peculiare tradizione laica, tendenzialmente materialistica, e in particolare da un'profonda attenzione per le scienze naturali»; cfr. R. LUPERINI, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, Torino, Utet 2009 (I ed. Padova, Liviana 1968), p. 12. Il particolare orientamento “naturalista” della cultura catanese era testimoniato dall'intensa attività, anche editoriale (con la pubblicazione di due riviste) dell'«Accademia Gioenia di Scienze Naturali», fondata nel 1824. L'intreccio, particolarmente vivace, tra cultura letteraria e scientifica, potrebbe aver esercitato un influsso notevole nel «formarsi della coscienza naturalistica» dei veristi catanesi; cfr. C. MUSUMARRA, *La cultura a Catania tra la fine del secolo XVIII e la prima metà del secolo XIX*, in *Vigilia della narrativa verghiana*, Catania, Niccolò Giannotta editore 1971, pp. 28-29.

²² Cfr. ANSELMI, SCIOLI, *Machiavelli*, cit., pp. 59-60.

²³ M. CIMINI, *Tipologia e funzione animalesca in Vita dei campi*, in G. OLIVA (a cura di), *Animali e metafore zoomorfe in Verga*, cit., pp. 29-45, a p. 44; M. GIAMMARCO, *La lupa e il lupo*, ivi, pp. 47-108; F. DE CRISTOFARO, *Zoo di romanzi. Balzac, Manzoni, Dickens e altri bestiari*, Napoli, Liguori 2002, p. 17; VERGA, *Tutte le novelle*, cit., pp. 197-201.

Ma è in *Rosso Malpelo*, come prima di tutti notò esplicitamente Luigi Russo, che trova la sua più esplicita affermazione una concezione machiavelliana della ferinità umana. Se Jeli il pastore, vivendo al di qua di ogni società, tutto sa della natura che lo circonda e degli animali a cui bada, ma nulla conosce del mondo degli uomini, e rapporta la civiltà alla sua «esperienza della vita animale», Rosso Malpelo, al gradino più basso della scala sociale, mostra invece una straordinaria comprensione e assimilazione delle leggi di forza e sopraffazione che regolano la società in cui vive e, con essa, il mondo intero. È l'«ultimo uomo del mondo»²⁴, Rosso Malpelo, ma anche l'attestazione tangibile e inquietante di una alterità, quella ferina, che il suo mondo vorrebbe rimuovere, emarginandolo, ma anche sfruttandolo senza pietà: tutti lo «schivavano come un can rognoso», era «torvo, ringhioso, e selvatico», la sua voce «non aveva più nulla di umano»; egli «avea il cuoio duro a mo' dei gatti», «lavorava al pari di quei bufali feroci che si tengono coll'anello di ferro al naso», appariva «come un asino che stesce per dar dei calci al vento»²⁵. Conosce la forza e la violenza che regolano il mondo, Rosso Malpelo, ma le assimila come leggi immutabili e lui stesso le fa proprie, assumendo crudamente l'ottica di chi lo maltratta («Sapendo che era *malpelo*, ei si acconciava ad esserlo il peggio che fosse possibile») ²⁶. Adotta lui stesso la «cattiveria»²⁷ costantemente patita dagli uomini, sfogandola sull'«asino grigio», divenendo «addirittura crudele» sui ragazzi più «deboli», per vendetta e risarcimento «di tutto il male che s'immaginava gli avessero fatto, a lui e al

²⁴ ASOR ROSA, *Il primo e l'ultimo uomo del mondo*, cit., pp. 47, 60.

²⁵ VERGA, *Rosso Malpelo*, cit., pp. 173, 176, 177, 182. Cfr. C. MUSCETTA, *Rosso Malpelo*, in ID., *Il giudizio di valore. Pagine critiche di storicismo integrale*, Roma, Bonacci 1992, pp. 55-75, a p. 69, sulla «condizione bestiale» del fanciullo, indicata da similitudini ed espressioni comparative, e sul suo «sfruttamento di reietto», «più asino dell'asino grigio della miniera».

²⁶ VERGA, *Rosso Malpelo*, cit., p. 177.

²⁷ *Ibidem*. La parola in Verga ricorre solo due volte: in *Rosso Malpelo*, e, significativamente, prima, in *Storia di una capinera*, dove Maria dà voce a Nino: «Ascoltatemi,» ripigliò; «voi siete una vittima.» «Oh! no, signore!» «Sì, voi siete la vittima della vostra posizione, della cattiveria di vostra matrigna, della debolezza di vostro padre» (cfr. G. VERGA, *Storia di una capinera*, introd. di S. Pautasso, Milano, Mondadori 1991, p. 50).

suo babbo»²⁸. Diversamente dal mondo che applica le leggi dello sfruttamento e dell'interesse economico, edulcorandole ipocritamente, Rosso, anche in questo vero e proprio "Machiavelli popolare", ha però la capacità di enunciarle e, così facendo, di demistificarle. Suo padre, morto sul lavoro, vittima dello sfruttamento del padrone, ma ancora prima oggetto delle continue «sopercherie» dei compagni, era chiamato «Misciu Bestia» perché considerato forza lavoro naturalmente sottomessa («era l'asino da basto di tutta la cava»), fino alla morte, nella cava (non «ci morì nel suo letto, tuttoché fosse una buona bestia»)²⁹. Non dimentico di «tutti i maltrattamenti ed i soprusi che avevano fatto subire a suo padre», Rosso Malpelo riconosce con terribile lucidità come alla legge della violenza, alla sua reiterazione generazione dopo generazione («Anche con me fanno così!»), non ci si possa sottrarre. Ignorare le regole della violenza e della sopraffazione, non adeguarsi a esse, equivale a divenirne vittime passive, inevitabilmente soccombenti («e a mio padre gli dicevano Bestia, perché ei non faceva così!»)³⁰. Rosso Malpelo ha appreso, alla scuola terribile della vita, e nel mondo della miniera, che il destino è segnato per chi vuol essere solo e sempre «buono» fra i tanti che non lo sono³¹: «Mio padre era buono e non faceva male a nessuno, tanto che gli dicevano Bestia. Invece è là sotto [...]»³². Rosso Malpelo ora sa, e così ragiona della vita e della morte, con amarezza, ma senza neanche cercare possibilità di consolazione o conforto, senza nutrire illusione alcuna³³.

²⁸ VERGA, *Rosso Malpelo*, cit., p. 177.

²⁹ Ivi, p. 174.

³⁰ Ivi, p. 177.

³¹ Cfr. N. MACHIAVELLI, *Il Principe*, a cura di R. Ruggiero, Milano, BUR (Nuove edizioni-Classici italiani. In collaborazione con Associazione degli italianisti), 2017, cap. XV, p. 148: «uno uomo che voglia fare in tutte le parte professione di buono, conviene che ruini in fra tanti che non sono buoni. Onde è necessario [...] imparare a potere essere non buono [...]».

³² VERGA, *Rosso Malpelo*, cit., p. 186.

³³ Cfr. RUSSO, *Giovanni Verga*, cit., p. 101, sulla «molta discrezione» con cui Verga tratteggiava «l'ateismo di Malpelo», consistente in «un sentimento della morte come distruzione totale senza sopravvivenza alcuna nell'al di là», ravvisabile in alcune riflessioni e allusioni: «la bocca spolpata e tutta denti dell'asino grigio», l'«assimilazione degli uomini agli animali», le considerazioni dello stesso

Nella consapevolezza sia pur rozza e primitiva di Rosso Malpelo è possibile scorgere la rappresentazione speculare del materialistico pessimismo dello stesso autore, Giovanni Verga, che è riuscito pienamente a proiettare lontano da sé il suo eroe, in un luogo che lo coinvolge esistenzialmente e antropologicamente, la Sicilia, ma in una condizione sociale di assoluta diversità³⁴.

Rosso Malpelo è il massimo emblema di quella «cattiveria rappresentativa»³⁵ che alle soglie del Novecento non sfuggì ai critici della «Civiltà Cattolica», anche per i risvolti conoscitivi, etici, che andavano ben oltre lo specifico letterario³⁶. L'«aforisma» ferino («l'asino va picchiato, perché non sa picchiar lui; e s'ei potesse picchiare, ci pesterebbe sotto i piedi e ci strapperebbe la carne a morsi») simboleggiava per Russo (già nella prima edizione della sua monografia) l'«ingenua e schematica terribilità» della «logica morale» dei personaggi verghiani³⁷. Rosso Malpelo riduce a livello popolare un terrificante convincimento del *Principe*, incarnato nei soli simboli che vi appaiono. Tutti ferini: il centauro Chirone, la volpe e il leone. Il centauro, soprattutto. Già nei suoi *Prolegomeni* Russo aveva ovviamente insistito su tale figura, sulla sua «ferinità»³⁸. Occorre non trascurare la terribile po-

Malpelo dopo la morte dell'asino e dell'amico («quando sarebbe divenuto come il grigio o come Ranocchio, non avrebbe sentito più nulla» (VERGA, *Rosso Malpelo*, cit., p. 188).

³⁴ Cfr. G. DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti 1993, pp. 415-419.

³⁵ Cfr. LUPERINI, *Verga moderno*, cit., p. 83. Cfr. anche ID., *Rosso Malpelo: lettura storico-ideologica e confronto con Ciàula scopre la luna*, in *Giovanni Verga. Saggi (1976-2018)*, Roma, Carocci 2019, pp. 81-98.

³⁶ Cfr. [Gaetano Zocchi] *Genesi storica del decadimento del romanzo*, in «Civiltà Cattolica», LI (serie XVII, vol. IX, 1900), pp. 170-187, 399-416, a p. 413: «Il Verga coi *Malavoglia*, con *Eva*, *Eros*, *Una peccatrice*, scrisse senza entusiasmo, in una lingua studiata, non pura, in uno stile freddo, cose sconcie, [sic] per voler essere vero». D'altra parte, nel suo articolo, padre Zocchi così sentenziava sul «fallimento» del romanzo: «ha fallito per essersi follemente incapricciato di un metodo, seguendo il quale, [...] o s'impaluda nel sudiciume, ovvero perde il suo carattere di componimento ideale per diventare una biografia od una storia» (ivi, p. 416). Cfr. anche MASIELLO, *Il punto su Verga*, cit., p. 13.

³⁷ RUSSO, *Giovanni Verga*, cit., p. 76. E cfr. ID., *Giovanni Verga* (1920), cit., pp. 60-61.

³⁸ RUSSO, *Machiavelli*, cit., pp. 17-18.

tenzialità di significato implicita nella figura del centauro Chirone, il «senso autentico di questa figura» allegorica, più che simbolica, e l'effettivo valore della «parte ferina» rispetto a «quella umana». Uno dei più autorevoli interpreti moderni di Machiavelli, Gennaro Sasso, ha così marcato tale implicita significatività: «a chi fosse stato disposto a capire Machiavelli lasciava intendere che il tratto saliente e l'impegno più profondo della sua reinterpretazione consistevano in un tale restringimento dell'ambito dell'umano nei confronti di quello ferino che, a guardar bene, il primo non aveva una parte nella quale consistere e affermarsi»³⁹.

Di fronte a quella che definiva, già nel 1918, «artistica terribilità» di Verga⁴⁰, Giovanni Boine confessava, non casualmente, di essere arretrato, atterrito. Era sconcertato, stupefatto di fronte a una tale fermezza e coerenza nella volontà di rappresentare il male del mondo. «È troppo terribile l'arte di Verga: ci vuol troppo coraggio a stare con lui: letteralmente: ci vuol troppo coraggio». L'ammissione di Boine è estremamente schietta, lucida. «Stare con lui», con Verga, comporta il voler guardare fino in fondo al «male che non si vince», assimilare la consapevolezza del carattere irredimibile del male. Il suo «mondo è come sotto una condanna: non si potrà sollevare». Non c'è redenzione possibile, non è concesso nessuno «spiraglio» consolatorio, il «disprezzo per l'elegia» è assoluto: «Verga non vuole: cioè la *verità* non vuole: le cose che finiscono bene sono le cose dei romanzi». La «terribilità» di Verga consiste nel suo dirci la ferinità dell'uomo, la sua irrilevanza nell'universo («esce fuori come un lupo la bestialità avara che rompe ogni parvenza d'acquetamento» [...] «Gli uomini sono poveri bruti ed il male è la lor legge»). C'è in Boine la dolorosa percezione che Verga guardi proprio alla verità, spaventosa, ma oggettiva, «effettuale». E proprio per questo possa risultare terribile, inaccettabile: «Ora Verga dice delle cose ch'io non

³⁹ G. SASSO, *Il Principe* [saggio già premesso all'edizione critica dell'opera, a cura di G. Inglese, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana], in *Su Machiavelli. Ultimi scritti*, Roma, Carocci 2015, pp. 56-99, a p. 93.

⁴⁰ Cfr. G. BOINE, *Plausi e botte*, in *Frantumi; seguiti da Plausi e botte*, a cura degli Amici, Firenze, Libreria della Voce 1918, p. 122.

posso sopportare. Se lui ha ragione, allora andiamocene, allora venga presto, questa notte, la morte, che tanto è inutile. Altro che Cecof!»⁴¹.

L'emblema della «terribilità» di Verga, Rosso Malpelo, è anche un generoso, straordinario insegnante. Vuole trasmettere tutto ciò che ha appreso, i suoi più profondi convincimenti: «a questo mondo bisogna avvezzarsi a vedere in faccia ogni cosa bella o brutta»⁴². Nei confronti del povero Ranocchio, rimasto zoppo per un incidente sul lavoro, più debole di lui, non riesce a dimostrare la propria compassione se non tormentandolo: non per piacere del male, ma perché solo così, nel suo codice rozzo ma essenziale, Rosso pensa di esortarlo a essere più forte, a sapersi difendere: «se Ranocchio non si difendeva, lo picchiava più forte, con maggiore accanimento, e gli diceva: –To'! Bestia! Bestia sei! Se non ti senti l'animo di difenderti da me che non ti voglio male, vuol dire che ti lascerai pestare il viso da questo e da quello!»⁴³.

Espone con terribile efficacia a Ranocchio le proprie considerazioni sulle leggi ferine che governano il mondo davanti al «carcame» di un povero asino, il «grigio», concludendo che «se non fosse mai nato sarebbe stato meglio»⁴⁴. La novella rusticana *Storia dell'asino di San Giuseppe* narra proprio la «storia» di un asino, di un essere vivente senza nome, dalla nascita alla morte, quando anch'esso diviene «carcame», dopo essersi inginocchiato definitivamente, oppresso dal carico e dalle sofferenze, «come l'asino di san Giuseppe davanti al Bambino Gesù»⁴⁵. Scritto, questo racconto che ha insolitamente per protagonista un animale, negli stessi anni in cui un altro grande realista europeo, il rus-

⁴¹ Lettera di Giovanni Boine da Porto Maurizio ad Alessandro Casati dell'11 febbraio 1911, in G. BOINE, *Carteggio* a cura di M. Marchione e S.E. Scalia, I-IV voll., III, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 1977, n. 392, pp. 572-573. E cfr. G. BENVENUTI, *Introduzione (Cor meum inquietum est, Domine!)* in G. BOINE, *L'esperienza religiosa e altri scritti di filosofia e di letteratura*, Bologna, Pendragon 1997, pp. 37-38.

⁴² VERGA, *Rosso Malpelo*, cit., p. 183.

⁴³ Ivi, p. 178.

⁴⁴ Ivi, pp. 183-184.

⁴⁵ G. VERGA, *Storia dell'asino di S. Giuseppe*, in *Tutte le novelle*, cit., pp. 286-298, a p. 298.

so Tolstoj, anch'egli proveniente da una società rurale, pubblicava la storia di un cavallo e della sua visione straniata del mondo degli uomini (*Cholstomiér*, del 1885)⁴⁶. La novella di Verga narra la vita di un animale “diverso”, per il colore inusuale del suo pelame, segnato, come *Rosso Malpelo*, sin dalla nascita, da un pregiudizio («Le bestie di quel colore sono tutte vigliacche») che accompagna il suo passaggio da un padrone ad un altro. La novella racconta non solo la vita dell'«asino di San Giuseppe», ma rappresenta, con scorci sintetici e significativi, anche la comunità che lo sfrutta e l'opprime, le sue leggi e i suoi valori. Attorno all'animale si svolgono infatti anche le vite degli uomini e delle donne che lo vendono e lo comperano. Le tappe dell'esistenza dell'asino coincidono con le ripetute compravendite di cui è oggetto. L'asino è una merce, e viene considerato unicamente in ragione dei carichi che è in grado di trasportare, del lavoro che è in grado di svolgere, del profitto che può consentire a chi lo acquista. La sua vita vale solo perché produce denaro. «Col suo cuoio devo rifare il mio», dice di lui un carrettiere che lo ha comprato e che già pensa di venderlo quando lo avrà sfinito. D'altra parte l'ingresso dell'asino, come merce, nel mondo degli uomini, è accompagnato, ironicamente, dall'auspicio che potesse «aver la salute per guadagnarsi le trentadue lire e cinquanta che era costato, e la paglia che si mangiava». Con questa frase il suo «destino di carne da fatica e di corpo da picchiare, di essere vivente e senziente bruscamente sottratto alla cura materna e privato della vitalità giovanile, è segnato per sempre»⁴⁷. Quando lo sfruttamento in una determinata attività (trasporto o lavoro nei campi) non è più possibile, l'asino viene venduto per essere utilizzato diversamente. La cessione dell'animale è sempre esente da complicazioni affettive.

⁴⁶ Cfr. S. CAMPAILLA, *Discorso anomalo su Verga e Tolstoj: la «Storia dell'asino di San Giuseppe» e «Cholstomièr»*, in «Italianistica», XI (1982), 1, pp. 49-69.

⁴⁷ F. RAPPAZZO, *L'asino di San Giuseppe (e il cavallo pezzato)*, in *Dalla Sicilia a Mompracem e altro. Studi per Mario Tropea in occasione dei suoi settant'anni*, a cura di G. Sorbello e G. Traina, Caltanissetta, Lussografica 2016, pp. 439-457, a p. 446. Cfr. anche R. SALSANO, *Umanità dell'asino di San Giuseppe*, in OLIVA (a cura di), *Animali e metafore zoomorfe in Verga*, cit., pp. 137-148.

A nessuno manca l'altro: non all'asino a cui non importava nulla di lasciare la madre; non alla padrona, che l'aveva visto nascere, ma che utilizza i soldi della sua vendita per pagare lo speziale; solo la «ciuca», solo la madre dell'asino «se ne rammenta», ma anch'essa, esattamente come gli esseri umani, è mossa soltanto da un bisogno egoistico, non potendosi liberare del latte. Solo chi non conosce la basilare legge dell'interesse economico può provare affetto per l'asino e compassione per la sua sofferenza: accade a un ragazzo, indifferente al profitto, che lo umanizza, piangendo quando, sotto i ferri roventi del maniscalco, lo vede «stralunare gli occhi dallo spasimo quasi avesse il giudizio».

La violenza brutale, a cui gli uomini sottopongono l'asino, reiterandola ad ogni compravendita, non appare del tutto giustificata dallo sfruttamento economico e risulta anche eccessiva, immotivata, mera ferocia senza necessità. Rappresentando la violenza di cui è oggetto l'animale, la novella appare pertanto metonimia di una più universale violenza, quella «naturale e sociale insieme, che regola la vita ad ogni gradino»⁴⁸.

Passato da padrone a padrone, da fatica a fatica, ormai prossimo alla morte, l'asino è assimilato allo strato più basso dell'umanità, ai più poveri dei poveri, a quei «cristiani che non stanno meglio» degli animali: per ultimi lo acquistano infatti una povera vedova e un figlio che vivono di stenti, raccattando la legna in terreni che non sono di loro proprietà, per poi rivenderla. Per loro «l'asino di San Giuseppe» diviene pertanto un «tesoro», e va salvaguardato, anche facendolo dormire accanto, nella loro umile casa, per poter meglio caricarlo di legna il giorno successivo. Ma se i due poveri hanno con l'animale una relazione 'umana', seppur nel reciproco interesse («una mano lava l'altra»), non altrettanto avviene tra gli esseri umani: il ragazzo viene massacrato a bastonate da un guardiano dei proprietari perché sorpreso a raccogliere legna e il medico, per prestare il proprio aiuto, si fa pagare privando la povera vedova di tutto quel poco che aveva. L'asino conclude però paradossalmente la propria vita trasportando l'ultimo, disperato, eccessivo carico di legna della povera donna, costretta, dal bisogno

⁴⁸ LUPERINI, *Giovanni Verga*, cit., p. 77.

ancestrale della sopravvivenza propria e del proprio figlio, a sovraccaricare l'animale, uccidendolo. L'asino di San Giuseppe, essere vivente non parlante ma dolorosamente sofferente, come e più degli uomini, e a causa esclusiva degli uomini, sembra così situarsi in una linea di confine, in quella «zona di indeterminazione» in cui per la «macchina antropologica» deve avvenire l'«articolazione fra l'umano e l'animale, l'uomo e il non uomo, il parlante e il vivente»⁴⁹. L'asino, nel mondo rappresentato da Verga, è roba, merce, e in quanto tale la sua perdita rappresenta una sventura irreparabile, maggiore della morte di un essere umano, addirittura di un parente stretto («li uomini sdimenticano più presto la morte del padre che la perdita del patrimonio», recitava il famoso, e atroce, «aforisma»⁵⁰): «Calmatevi, ché ve la scorderete. [...] Guardate invece la vicina Angela, ora che le muore l'asino! e non possiede altro! Quella sì che dovrà pensarci sempre!» (così, negli *Orfani*, altra novella rusticana, una comare ripete ad un uomo sconsolato per la morte della moglie)⁵¹. Ma l'asino non è solo roba; è anche essere vivente-non parlante. E in quanto «immagine della biologicità pura, di pura carne sofferente»⁵², diviene pertanto il vertice di una *climax* discendente dello sfruttamento, il suo culmine parossistico, spinto oltre il limite tracciato dall'umano («— Ora che ci aspettate a fare scuoiare l'asino? Almeno pigliate i denari della pelle», si dice, sempre negli *Orfani*⁵³).

La violenza bestiale degli uomini sugli altri uomini è assunta come la protagonista assoluta di *Libertà*⁵⁴. L'incontenibile rivolta della folla è rappresentata come un “fatto” naturale che tutto avvolge, e che, come il mare in tempesta («spumeggiava e ondeggiava»), non può essere arginato. L'orrenda strage dei «galantu-

⁴⁹ Cfr. G. AGAMBEN, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Milano, Bollati Boringhieri 2007, pp. 38-43.

⁵⁰ MACHIAVELLI, *Il Principe*, cit., cap. XVII, p. 159. Cfr. RUSSO, *Machiavelli*, cit., p. 29: «l'aforisma è uno dei cento aforismi di quella nuova scienza»; e cfr. ivi, pp. 97-99.

⁵¹ VERGA, *Gli orfani*, in *Tutte le novelle*, cit., pp. 271-278, a p. 278.

⁵² RAPPAZZO, *L'asino di San Giuseppe*, cit., p. 449.

⁵³ VERGA, *Gli orfani*, cit., p. 278.

⁵⁴ ID., *Libertà*, in *Tutte le novelle*, cit., pp. 338-345.

mini», dei «*cappelli*», scatenata dall'odio nei loro confronti per lo sfruttamento e la sopraffazione, per le secolari ingiustizie subite («A te prima, barone! che hai fatto nerbare la gente dai tuoi campieri [...] A te, prete del diavolo! che ci hai succhiato l'anima!— A te, ricco epulone, che non puoi scappare nemmeno, tanto sei grasso del sangue del povero! A te, sbirro! che hai fatto la giustizia solo per chi non aveva niente!»)⁵⁵ è rappresentata, nonostante il grido di «Viva la libertà!», come priva di finalità consapevolmente politiche, ma unicamente come irrazionale, feroce, primordiale («Se quella carne di cane fosse valsa a qualche cosa, ora avremmo potuto satollarsi»). La rivolta è solo un'irrefrenabile esplosione di istinti ferini: «Anche il lupo allorché capita affamato in una mandra, non pensa a riempirsi il ventre, e sgozza dalla rabbia»⁵⁶. È animalità pura, ferocia di belve attirate ed eccitate dal «sangue che fumava ed ubbriacava»⁵⁷. Delle vittime sono focalizzate le «carni» ridotte a brandelli. Le donne «più feroci ancora» degli uomini in rivolta, in quella sospensione del tempo, in quel «carnevale furibondo», dilaniano le vittime in modo belluino, «armate soltanto delle unghie»⁵⁸. Le smisurate sopraffazioni subite, la «libertà» proclamata con il «fazzoletto a tre colori» sciorinato dal campanile, non giustificano l'indiscriminata ferocia bestiale che si scatena anche sui meno colpevoli o innocenti (come don Paolo, che nelle «bisacce magre» portava la «scarsa minestra» per i suoi «cinque figliuoli») e sui più deboli (come il «ragazzo di undici anni, biondo come l'oro», che orribilmente calpestato dal «torrente» umano, «chiedeva ancora grazia colle mani») ⁵⁹. Quando però ormai «si avevano le mani rosse di quel sangue», un bisogno illogico, non giustificato da nessuna finalità, se non da un ferino istinto primitivo (proprio come il lupo che «non pensa» a saziarsi, ma scanna per «rabbia») spinge la folla a «versare tutto il resto» del

⁵⁵ Ivi, p. 339.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Ivi, p. 338.

⁵⁸ Ivi, pp. 340-341. Cfr. G. MAZZACURATI, *La bilancia di Libertà ovvero della rotazione imperfetta*, in ID., *Forma e ideologia*, Napoli, Liguori 1974, pp. 176-216.

⁵⁹ VERGA, *Libertà*, cit., pp. 338-341.

sangue. L'intromissione di un giudizio, per nulla impersonale, da parte del narratore esterno, suggerisce, in questo punto cruciale del racconto, una terrificante motivazione: «Non era più la fame, le bastonate, le sopercherie che facevano ribollire la collera. Era il sangue innocente»⁶⁰. La natura umana per Verga è inequivocabilmente ferina; l'uomo è animale. Se i suoi istinti bestiali non sono contenuti, si scatena inevitabilmente la sua insensata, brutale ferocia («senza soldati ci mangeremmo come lupi fra di noi», vien detto nei *Malavoglia*)⁶¹. La verità rivelata in *Libertà* lascia sgomenti, ci atterrisce. L'uomo non è affatto buono, non è stato mai redento. L'animalità, nella sua accezione peggiore, è ancora intatta, e può sempre riaffiorare. L'uomo è lupo all'uomo e ogni prospettiva di miglioramento è illusoria. Ogni ribellione, seppur scatenata da innegabili ingiustizie subite, determina a sua volta una violenza fine a se stessa, senza senso, un gretto scatenarsi degli egoismi individuali («Ciascuno fra di sé calcolava colle dita quello che gli sarebbe toccato di sua parte, e guardava in cagnesco il vicino»)⁶². Il pessimismo di Verga è totale: non c'è alcuna possibilità di ridurre a positività la natura ferina dell'uomo, nessun riscatto politico è attuabile. Dopo la strage, dopo le esecuzioni sommarie, tutti nel «paese erano tornati a fare quello che facevano prima»⁶³. Il «sangue» versato dalle vittime non ha avuto alcun senso. Il fatto che *Libertà*, pur rappresentando l'uomo come natura, e non come storia, riesca però a rispecchiare artisticamente una delle contraddizioni più profonde del nostro Risorgimento, l'incollabile separazione tra contadini e patrioti, è un altro aspetto dell'altissimo valore estetico di questa novella⁶⁴.

La contraddizione tra socialità dell'uomo e sua sostanza biologica è elemento centrale anche di un altro dei testi di Verga di straordinario valore, la novella dell'economicità pura, *La roba*⁶⁵.

⁶⁰ Ivi, p. 340.

⁶¹ VERGA, *I Malavoglia*, cit., p. 277.

⁶² ID., *Libertà*, cit., p. 342.

⁶³ Ivi, p. 343.

⁶⁴ Cfr. N. MINEO, *Per una rilettura di "Libertà" di Giovanni Verga*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. 10 (2017), pp. 63-102.

⁶⁵ VERGA, *Tutte le novelle*, cit., pp. 279-285.

La vita per Mazzarò è soltanto roba e la roba coincide con la vita. È totale l'identità dell'uomo con la sua condizione sociale. È solo l'approssimarsi della morte a fare avvertire al protagonista la profonda contraddizione della sua vita. Non potendo risolvere l'inevitabile scissione tra la propria essenza biologica, la vita che si esaurisce, e la roba, la "cosa" destinata a sopravvivergli, «quando gli dissero che era tempo di lasciare la sua roba, per pensare all'anima», Mazzarò si avventa sulla "cosa" vivente e non parlante, «ammazzando a colpi di bastone le sue anitre e i suoi tacchini» al grido di «Roba mia, vientene con me!». La collisione drammatica nella novella è determinata non da ostacoli o da antagonisti, ma dal limite stesso, biologico, dell'esistenza umana, ossia dalla conclusione della «storia naturale» dell'individuo⁶⁶. È la morte imminente, la necessaria disomogeneità tra la vita (che finisce) e la «roba» (quella non vivente, «la terra» che «doveva lasciare là dov'era») a far esplodere, nella conclusione, la contraddizione insita nell'aver identificato totalmente l'esistenza con la condizione sociale.

Nel mondo dominato dalla logica economica per Verga l'autenticità è bandita, per sempre e da ogni luogo. Anche chi ha creduto nei valori superiori dell'arte, come il povero don Candeloro (protagonista dell'omonima novella che dà il titolo all'ultima raccolta verghiana), è costretto a piegarsi alle logiche del mercato, a vendere la propria anima. Il povero artista, per mantenere la propria famiglia, deve offrire la moglie e la figlia agli sguardi volgari degli spettatori, mossi unicamente da appetiti bestiali (e pertanto definiti esclusivamente come «porci» e «bestie»): «era preso adesso dalla rabbia di mostrare ogni cosa, a quegli animali, la moglie, la figliuola ch'era più giovane e chiamava più gente»⁶⁷. È, questa,

⁶⁶ «La morte è la sanzione di tutto ciò che il narratore può raccontare. Dalla morte egli attinge la sua autorità. O, in altre parole, è la *storia naturale* in cui si situano le sue storie»: cfr. W. BENJAMIN, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in ID., *Angelus novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi 1962, pp. 247-274, a p. 259, con lo straordinario esempio del racconto *Inesperato incontro* di Johann Peter Hebel.

⁶⁷ VERGA, *Tutte le novelle*, cit., p. 724.

un'amara, rabbiosa consapevolezza del doversi adeguare alle «necessità dell'interesse» che ricorda anch'essa Machiavelli.

La «cattiveria rappresentativa» dell'ultimo Verga, disperata, priva di qualsiasi istanza consolatoria, non si limita però a demistificare la condizione di mercimonio e inautenticità necessitata dalla modernità. In uno dei suoi ultimi testi, *La caccia al lupo*, scritto nel 1897 come racconto, poi rappresentato nel 1901 come «bozzetto scenico»⁶⁸, i personaggi di un ambiente premoderno, rurale, hanno perso ogni residua umanità. La natura dell'uomo si rivela, in ogni epoca e in ogni contesto sociale, in quella che appare la sua sola essenza: bestialità, egoismo, cattiveria.

Alla fine del suo lavoro creativo Verga riconduce emblematicamente la vita umana «ad una serie di reazioni determinate dagli istinti più elementari», materiali, primordiali. Ancora una volta sentiamo riecheggiare Machiavelli: non solo per la sua materialistica lucidità nell'indagare implacabilmente la «verità effettuale», con «furore conoscitivo» e con uno «sguardo implacabile» paragonabile unicamente a quello della *Mandragola*, ma anche per la capacità di rivelare l'insopprimibile essenza ferina dell'uomo⁶⁹. Il lupo, alla fine della sua opera, si rivela per Verga meno peggiore degli uomini, ed esso stesso, paradossalmente, vittima della loro cattiveria.

Nessuna speranza, nessuna illusione, nel mondo di Verga. E però anche per questo, per questo lucidissimo riconoscimento, per questa amara consapevolezza, per questa negazione, altre istanze, altre affermazioni possono sorgere proprio in chi, fino alle sue estreme conseguenze, riesce a «stare con lui», con il “terribile” e grande Giovanni Verga⁷⁰.

⁶⁸ G. ALFIERI, *Verga*, Roma, Salerno editrice 2016, pp. 186-188.

⁶⁹ Cfr. LUPERINI, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, cit., pp. 184-185, 189.

⁷⁰ Si ricordi F. DE SANCTIS, *Schopenhauer e Leopardi*, in *Saggi critici*, a cura di L. Russo, Bari, Laterza 1965, II, pp. 115-60, alla p. 159: «Non crede al progresso, e te lo fa desiderare; non crede alla libertà, e te la fa amare. Chiama illusioni l'amore, la gloria, la virtù, e te ne accende in petto un desiderio inesausto. [...] È scettico, e ti fa credente; e mentre non crede possibile un avvenire men tristo per la patria comune, ti desta in seno un vivo amore per quella e t'infiamma a nobili fatti».

Capitolo 2

VERGA E MACHIAVELLI: LA MANDRAGOLA E LA CACCIA AL LUPO

Perché proporre insieme, affiancandone la lettura, due opere della letteratura italiana tanto distanti nel tempo, e così sproporzionate, in termini di valore storico ed estetico, come la *Mandragola* di Machiavelli, del secondo decennio del Cinquecento, e autentico capolavoro teatrale, e un testo minore di Verga, che, nella riscrittura teatrale, si spinge sino alle soglie del Novecento? L'accostamento che si intende suggerire non riguarda l'intertestualità. Verga, peraltro, è uno dei primi grandi scrittori della letteratura italiana in cui l'indagine intertestuale, sulle fonti, sul riecheggiamento della tradizione, si rivela ben poco pertinente e comunque certamente poco proficua ai fini dell'interpretazione.

È una continuità tematica, quella che qui si propone, fondata sulla contiguità di visione del mondo. Un «balzo di tigre», un «salto» del *continuum* storico¹ per marcare l'analogia di prospettiva, la rappresentazione disincantata della «verità effettuale» e della ferinità dell'uomo², il radicale realismo³. Rileggere insieme

¹ Cfr. W. BENJAMIN, *Tesi di filosofia della storia*, in *Angelus novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi 1962, pp. 83-84.

² Cfr. N. MACHIAVELLI, *Il Principe*, a cura di R. Ruggiero, Milano, BUR (Nuove edizioni-Classici italiani. In collaborazione con Associazione degli italianisti), 2017, cap. XV, p. 147: «mi è parso più conveniente andare dritto alla verità effettuale della cosa che alla immaginazione di essa»; cap. XVIII, pp. 162-163: «a uno principe è necessario sapere bene usare la bestia e lo uomo»; e a proposito di Achille e dei «principi antichi» affidati a «Chirone centauro»: «non vuole dire altro, avere per precettore uno mezzo bestia e mezzo uomo, se non che bisogna a uno principe sapere usare l'una e l'altra natura: e l'una senza l'altra non è durabile. Sendo dunque necessitato uno principe sapere bene usare la bestia, debbe di quelle pigliare la golpe e il liono».

³ Cfr. G.M. ANSELMINI, *Bene e male*, in *Machiavelli. Enciclopedia machiavelliana*, diretta da G. Sasso e G. Inglese, vol. I, Roma, Istituto dell'Enciclopedia

due testi distanti nel tempo e nel valore estetico può forse anche contribuire a poter meglio leggerne l'uno con l'altro⁴. E, nel rispetto assoluto della specificità, della «nota propria», costitutiva, di ogni opera letteraria, può essere comunque utile per valutare, «illuminando per virtù di contrasto», la stessa, necessaria, «trasformazione»⁵.

Ma ripercorriamo prima di tutto l'intreccio delle due opere.

La *Mandragola*⁶: a Firenze (siamo nel 1504) una coppia di ricchi sposi non ha figli, nonostante desideri averne. Giovane e bella la moglie, Lucrezia; più anziano, sciocco e presuntuoso il marito, Nicia, un giurista inetto che vive delle rendite delle sue proprietà. A Parigi, Callimaco, un giovane che era andato via da Firenze nel 1494, all'inizio delle guerre in Italia, si innamora perdutoamente di Lucrezia, soltanto sentendone descrivere, a distanza, la bellezza. Vuole averla a ogni costo, e torna pertanto a Firenze. Scopre però che la donna è onestissima, e timorata di Dio. La conquista sembra pertanto impossibile. Callimaco, disposto anche a cedere alla violenza (a «pigliare qualche partito bestiale, crudele, nefando»⁷) pur di raggiungere il suo obiettivo, si rivolge pertanto a un sensale di matrimoni, Ligurio, che inventa una strategia: Callimaco fingerà di essere un grande medico, in grado di curare la sterilità della coppia, e per fare ingravidare la donna le

Italiana 2014, pp. 158-161, a p. 159: «Il forte realismo porta Machiavelli ad ancorare ogni riflessione sull'uomo alla "verità effettuale delle cose" e a rinunciare a ogni astratta scala di valori posta al di fuori delle concrete situazioni»; ID., *Il Principe*, ivi, vol. II, pp. 362-378, a p. 366: «non è l' "immaginazione" di qualità impraticabili che interessa a Machiavelli, bensì la "verità effettuale della cosa" (xv 3), ovvero l'analisi obiettiva e senza infingimenti [...], con tutte le sue asperità e le sue crudeltà»; ivi, p. 373: «radicalismo», «realismo», «naturalismo», sono elementi costitutivi del paradigma conoscitivo machiavelliano. Cfr. anche E. CUNTINELLI-RENDINA, R. RUGGIERO, *Machiavelli*, Roma, Carocci 2018.

⁴ G. GENETTE, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi 1997, p. 469.

⁵ Cfr. B. CROCE, *La ricerca delle fonti*, in *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, a cura di M. Mancini, Napoli, Bibliopolis 2003 (Edizione Nazionale delle Opere. Saggi filosofici, 1), pp. 463-464.

⁶ Cfr. N. MACHIAVELLI, *Mandragola*, a cura di P. Stoppelli, Milano, Mondadori 2016; P. STOPPELLI, *Introduzione*, ivi, pp. V-XXXVIII.

⁷ MACHIAVELLI, *Mandragola*, cit., atto I, scena III, p. 31.

darà da bere del succo di mandragola. La pianta, oltre a garantire (nella finzione) la fertilità della donna, ha però anche l'effetto negativo di avvelenare mortalmente il primo uomo che si unirà con lei. Occorre pertanto trovare un antidoto, per preservare il marito, Nicia, dalla morte certa. È lo stesso Callimaco, in veste di medico, a suggerire a Nicia la soluzione: prendere con la forza, per strada, «el primo giovanaccio che noi troveremo scioperato»⁸, metterlo nel letto di Lucrezia, e riversare esclusivamente su di lui l'effetto mortale della mandragola. Il «giovanaccio», nel gioco di travestimenti, sarà, ovviamente, lo stesso Callimaco. Nicia, pur di avere un erede, cede facilmente all'idea di far giacere con la moglie uno sconosciuto e di sacrificarne la vita. Ma come convincere Lucrezia? Avvalendosi della capacità di convincimento di Sostrata, la madre, che era stata «buona compagna»⁹, ossia donna di facili costumi, ed è ben consapevole che la figlia e lei stessa avrebbero perso tutti i privilegi se non fosse nato un figlio; e giovandosi ancor di più di fra Timoteo, il confessore, attratto dal denaro promesso da Callimaco. Fra Timoteo riesce a persuadere la donna adducendo ragioni prelevate dai manuali dei confessori, sbilanciando l'argomentazione sulla certezza della nascita di un bimbo, e sull'amore naturale verso un figlio (non ancora nato), come pure sul precetto del procurare anime per il paradiso, ma anche svalutando totalmente, di fronte a questi fini superiori, la morte di uno sconosciuto. È lo stesso Nicia a mettere cinicamente nel letto della moglie Callimaco, sotto le mentite spoglie di un «garzonaccio»¹⁰ trovato per caso, per strada. Quanto avvenuto nel letto di Lucrezia, sarà raccontato a Ligurio dallo stesso Callimaco: durante la notte d'amore ha manifestato la sua identità alla donna. E Lucrezia ha accettato di buon grado l'amore del giovane gagliardo, scegliendo di legarsi, con una permanente relazione adulterina, a chi le era stato messo nel letto dallo stesso marito.

La caccia al lupo di Verga¹¹: un uomo torna a casa all'improv-

⁸ Ivi, atto II, scena VI, pp. 53-54.

⁹ Ivi, atto I, scena I, p. 21.

¹⁰ Ivi, atto IV, scena IX, p. 109.

¹¹ G. VERGA, *La caccia al lupo*, in *Le novelle*, a cura di G. Tellini, Roma, Sa-

viso fingendo di dare la caccia a un lupo. In realtà è tornato per sorprendere la moglie con l'amante. Evita però il confronto diretto con l'antagonista. Lo chiude in casa con la moglie e lo tiene in trappola, così come farebbe con il lupo che dice di cacciare, usando un'agnella come esca. Rinchiusi soli in casa, la donna e l'amante, di fronte all'inevitabile morte che li attende al ritorno del marito, mutano l'originaria passione in odio reciproco, dando vita a una vera e propria «rissa aminalesca», nel bozzetto scenico¹².

Tra la *Mandragola* e *La caccia al lupo* non esistono tangibili rapporti intertestuali. Tra i due testi è però rilevabile una analogia profonda, antropologica: non solo quella propria di due grandi scrittori «di cose», come disse Pirandello, accomunando Machiavelli e Verga su un fronte opposto a quello degli scrittori «di parole»¹³. *La caccia al lupo* di Verga, con la sua materialistica lucidità nell'indagare la «verità effettuale», rivela, come *Il Principe* e la *Mandragola*, l'insopprimibile essenza ferina dell'uomo.

Ad accostare decisamente Verga a Machiavelli è stato Luigi Russo, primo, ma non ultimo¹⁴. In uno degli umilissimi eroi di Verga, Rosso Malpelo, il grande critico siciliano ha riconosciuto

lerno 1980, II, pp. 522-528; ma cfr. anche ID., *La caccia al lupo. Bozzetto scenico*, in *Tutto il teatro, con i libretti d'opera e le scritture cinematografiche*, a cura di G. Oliva, Milano, Garzanti 1987, pp. 325-339; ID., *Caccia al lupo. Scrittura cinematografica*, ivi, pp. 535-542.

¹² R. LUPERINI, *Giovanni Verga*, Roma-Bari, Laterza 1981 (Letteratura Italiana Laterza diretta da C. Muscetta, 54), pp. 121-126.

¹³ L. PIRANDELLO, *Giovanni Verga*, in ID., *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio Musti, Milano, Mondadori 1960, pp. 391-428, alle pp. 391-393 (*Discorso alla Reale Accademia d'Italia*, 1931).

¹⁴ Cfr., in questo libro, il I capitolo. A richiamare Machiavelli, a proposito di Verga, è stato soprattutto Romano Luperini, già nell'*Introduzione* al suo *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, Padova, Liviana 1968; cfr. nella riedizione Torino, Utet 2009, pp. 17-18 («nella assoluta disperazione delle sue pagine migliori») Verga raggiunge «già in *Rosso Malpelo* e spesso nei *Malavoglia*, ma soprattutto nel *Mastro*, toni di una grandezza desolata ma virilmente pugnace che solo in Machiavelli e in Leopardi possono trovare un termine di paragone [...] davvero significativo perché illuminante la sostanza più autentica e originale dell'arte pessimistica, duramente realistica e demistificatrice, di Giovanni Verga»). Rosso Malpelo può essere assimilato a «un eroe del Machiavelli», poiché «accetta le regole della società e della natura, portandole sino alle estreme conseguenze con implacabile coerenza intellettuale»; cfr. ID., *Verga e le strutture narrative del realismo. Saggio su Rosso Malpelo*, Torino, Utet 2009 (I ed. Padova, Liviana 1976), p. 88.

un vero e proprio Machiavelli popolare, per la sua capacità di vedere, «senza veli», la «vita come essa è»¹⁵, e per la sua considerazione della «ferinità» come componente essenziale, costitutiva, e non antitetica, ma anzi immutabile e insopprimibile, dell'umanità stessa e della «verità effettuale»¹⁶. *Rosso Malpelo* (come poi *La caccia al lupo*) è il massimo emblema della «cattiveria», della «terribilità» conoscitiva dell'opera di Verga.

Verità effettuale e ferinità: sono queste categorie chiave per comprendere Machiavelli, ma anche Verga. La «verità effettuale» non è l'apparenza, la realtà fenomenica; è quella profonda, che determina i comportamenti stessi e le azioni degli uomini, non quella «immaginata». Perché «colui che lascia quello che si fa, per quello che si dovrebbe fare, impara più presto la ruina che la preservazione sua: perché uno uomo che voglia fare in tutte le parte professione di buono, conviene che ruini in fra tanti che non sono buoni». Sarebbe preferibile ritrovare nell'uomo, non solo nel principe, le più alte qualità; ma ciò non è dato, «per le condizioni umane che non lo consentono»¹⁷. Dante ancora cristianamente pensava che in fondo all'uomo, alla sua radice più profonda ci fossero comunque bontà e amore. Machiavelli non concede alcun infingimento, ritenendo che l'uomo sia sempre condizionato da «bisogni istintivi» che hanno la loro origine «nell'egoismo e nella ferocia»¹⁸. È quanto dichiara nel capitolo XVIII, laddove indica che bisogna «sapere bene usare la bestia e lo uomo», con *l'exemplum* di «Chirone centauro», precettore di Achille, «mezzo bestia e mezzo uomo», e l'invito a «sapere usare l'una e l'altra natura» che costituiscono l'umano, giacché «l'una senza l'altra non è durabile». Non si può pertanto non ignorare la ferinità dell'uomo, ma bisogna avvalersene («sapere bene usare la bestia»), ed essere «golpe» e «lione». Gli uomini, tutt'altro che

¹⁵ Cfr. L. RUSSO, *Giovanni Verga*, Napoli, Riccardo Ricciardi editore 1920 [ma 1919], p. 124.

¹⁶ G.M. ANSELMI, S. SCIOLI, *Machiavelli*, Acireale-Roma, Bonanno 2013, p. 57-62, 86-87.

¹⁷ MACHIAVELLI, *Il Principe*, cit., cap. XV, pp. 147-150.

¹⁸ ANSELMI, SCIOLI, *Machiavelli*, cit., pp. 45-46.

«tutti buoni», sono, al contrario, «tristi». Non è possibile ignorare l'essenza ferina e irredimibile della natura umana. Sarebbe preferibile non discostarsi dal bene, ma per poter operare tra gli uomini e con gli uomini, è quasi inevitabile confrontarsi col male («non partirsi dal bene, potendo, ma sapere entrare nel male, necessitato»)¹⁹. Sta qui la radice antropologica della *Mandragola*, la base della sua stessa concezione. Gli uomini non sono buoni, perseguono solo e soltanto il proprio interesse: così Nicia, che solo per un attimo ha delle remore nel sacrificare la vita del «giovanaccio», ma solo per le conseguenze penali, non etiche (atto II, scena VI: «Io sono contento, poi che tu di che e re e principi e signori hanno tenuto questo modo. Ma sopr'a tutto che non si sappia, per amor degli Otto!»)²⁰; così Sostrata, per mantenere i suoi privilegi; così fra Timoteo, non tanto per lussuria, com'era tipico della tradizione novellistica, ma per sete di denaro, come dimostra la scena emblematica, non funzionale allo svolgimento dell'intreccio, quasi allegorica, dell'incontro con la vedova (atto terzo, scena terza)²¹. I giovani, Callimaco, ma soprattutto Lucrezia, presa piena consapevolezza dell'egoismo e del cinismo dei «vecchi», del perseguimento dell'utile da parte di ognuno, volgono a proprio favore le vicende. Dall'animalità, in questo caso, «l'uomo attinge forze talora distruttive ma, [...] se ben condotte e portate alla luce, decisive per definire l'azione vincente»²².

Machiavelli, già nel capitolo XXV del *Principe* aveva d'altra parte individuato nella impetuosità dei giovani la capacità di resistere alla fortuna e anzi di ricondurla ai propri fini: «Io iudico bene questo, che sia meglio essere impetuoso che rispettivo: perché la fortuna è donna ed è necessario, volendola tenere sotto, batterla e urtarla. E si vede che la si lascia più vincere da questi, che da queglii che freddamente procedono: e però sempre, come

¹⁹ MACHIAVELLI, *Il Principe*, cit., cap. XVIII, pp. 162-166.

²⁰ Id., *Mandragola*, cit., p. 54.

²¹ Ivi, pp. 62-64; cfr. STOPPELLI, *Introduzione*, cit., pp. XXV-XXVI.

²² G.M. ANSELMINI, *Machiavelli e la forza della giovinezza*, in «Griseldaonline», 2017, 4 agosto.

donna, è amica de' giovani, perché sono meno rispettivi, più feroci e con più audacia la comandano»²³.

È, questo, il «capitolo “manifesto” sul ruolo decisivo della giovinezza [...]: la Fortuna – donna è sconfitta dall'eroe – giovane. [...] Machiavelli fa ricorso all'immagine della donna giovane e ferina [...] cui solo può appunto contrapporsi, in uno sforzo straordinario, il maschio giovane e altrettanto, anzi di più, audace e ferino e vitale. [...] la contesa è tra due forme di giovinezza, di cui la femminile è tutt'altro che debole e passiva, anzi domabile solo da pochi e grandi eroi»²⁴. Callimaco riferisce a Ligurio il discorso d'amore rivoltogli da Lucrezia, dopo la notte d'amore, dopo aver «gustato che differenza è dalla ghiacitura mia a quella di Nicia e da e baci d'uno amante giovane a quelli d'uno marito vecchio». Così gli aveva dichiarato Lucrezia: «Poi che l'astuzia tua, la sciocchezza del mio marito, la semplicità di mia madre e la tristizia del mio confessoro mi hanno condotto a fare quello che mai per me medesima arei fatto, io voglio giudicare ch'e' venga da una celeste disposizione che abbi voluto così [...]. Però io ti prendo per signore, patrone, guida: tu mio padre, tu mio difensore, e tu voglio che sia ogni mio bene. E quel che mio marito ha voluto per una sera, voglio ch'egli abbia sempre»²⁵. Il discorso di Lucrezia a Callimaco stabilisce pertanto «un rivoluzionario codice di intesa tra i due giovani», di fatto vincitori delle ipocrisie borghesi e della presunta saviezza dei vecchi²⁶.

Ma torniamo adesso a *La caccia al lupo* di Verga.

«Per cacciare il lupo, sulla montagna, i pastori preparano una buca ceca, ricoperta di sterpi e frasche, e vi legano un'agnelletta onde attirare la mala bestia, che vi sprofonda insieme, ma non la tocca, neppure vedendosi preso ed aspettando la morte. Così Lollo e Musarra colgono in trappola Bellamà una notte di vento e pioggia, vero tempo da lupi, ch'egli è andato a trovare Mariangela, la moglie di Lollo». È questo l'argomento de *La caccia al lu-*

²³ MACHIAVELLI, *Il Principe*, cit., p. 218.

²⁴ ANSELMi, *Machiavelli e la forza della giovinezza*, cit.

²⁵ MACHIAVELLI, *Mandragola*, cit., atto V, scena IV, pp. 122-123.

²⁶ ANSELMi, *Machiavelli e la forza della giovinezza*, cit.

po, così come indicato nell'ultima delle riscritture di questo testo, sceneggiatura per una inedita riduzione cinematografica del 1913²⁷, a cui Verga chiamò a partecipare la propria amica-amante, Dina di Sordevolo, sin dall'inizio partecipe dell'interesse dello scrittore per questo soggetto. Sin dall'inizio: perché proprio al 1896-97 risale la stesura del testo originario, transitato poi attraverso continue rielaborazioni riguardanti l'intreccio, ma anche generi e codici. Il testo originario fu infatti concepito e scritto come novella, e apparve nel 1897 nella rivista catanese «Le Grazie». Nel 1901 *La caccia al lupo* viene però riscritta per il teatro, muta genere, diviene «bozzetto scenico», atto unico e rappresentato nel novembre del 1901, al teatro Manzoni di Milano, e poi a Torino assieme a un altro atto unico, *La caccia alla volpe*, ambientato fra le mondanità dei ceti elevati. Nello stesso anno, anche se con datazione 1902, l'atto unico venne pubblicato da Treves, seguito immediatamente da una traduzione francese. Un'ulteriore edizione del testo della novella («l'ultimo saggio di scrittura narrativa prodotto da Verga rispondendo a un personale impulso creativo»²⁸) uscì in un'altra rivista catanese, «Siciliana», nel 1923, quando Verga era morto da un anno²⁹.

Quando scrisse *La caccia al lupo* Verga era ormai rientrato a Catania da Milano, dopo aver vinto la causa per *Cavalleria rusticana*. Nel 1894 aveva pubblicato l'ultima sua raccolta novellistica, *Don Candeloro e C.ⁱ*, in cui accentua la «cattiveria» del suo realismo, la contrapposizione tra verità e finzione, «affondando il bisturi» per demistificare la spietatezza dell'esistere³⁰. Né amore, né onore hanno più spazio nella vita. Nell'ultimo Verga, finita

²⁷ VERGA, *Caccia al lupo. Scrittura cinematografica*, cit., p. 535.

²⁸ G. ALFIERI, *Verga*, Roma, Salerno editrice 2016, p. 189.

²⁹ Anche questa redazione del 1923 è comunque da riportare al periodo del 1897 e non rielaborazione più tarda come pure da alcuni è stato ipotizzato. Cfr. F. BRANCIFORTI, *Per la storia di Caccia al lupo: novella e dramma*, in «Annali della Fondazione Verga», n. s., 1 (2008), pp. 7-39; C. MUSUMARRA, *Caccia al lupo*, in *Di là del mare. Saggi di critica verghiana*, Palermo, Palumbo 1993, pp. 159-167; S. CRISTALDI, *Verga tra narrativa e teatro: La caccia al lupo*, in «Annali della Fondazione Verga», 1 (1984), pp. 133-171.

³⁰ R. LUPERINI, *L'orgoglio e la disperata rassegnazione. Natura e società, maschera e realtà nell'ultimo Verga*, Roma, Savelli 1974, p. 93.

definitivamente ogni illusoria solidarietà, l'“homo est homini lupus”: «Si mangiavano fra di loro come lupi, padre e figlio», scrive in *Don Candoloro e C.*³¹. Siamo giunti ai massimi livelli di quella «terribilità» conoscitiva e critica, che renderà, per alcuni, inaccettabile la sua opera. Nel 1896 Verga rappresenta *La lupa*, la donna «affamata» di uomini, spinta da un primordiale istinto materiale a infrangere tabù ancestrali, a subordinare ad esso vincoli familiari, e lo stesso interesse economico, la sua stessa «roba». Non «sazia giammai di nulla», la sua cupidigia riguarda la sfera pre-economica, quella animale e materiale dell'accoppiamento. Nel 1897 Treves ripubblica, in una nuova redazione, *Vita dei campi*. In una delle novelle della raccolta, Jeli il pastore torna a casa, dalla moglie, all'improvviso, non atteso, in «una notte da lupi», e proprio quando il «lupo», l'amico d'infanzia, il ricco don Alfonso, «gli era entrato in casa»: lupo d'amore, amante della moglie. Ma Jeli non lo capisce, non ha capacità induttive: tutto sa della natura che lo circonda e degli animali a cui bada ma nulla conosce del mondo degli uomini, delle sue falsità e delle finzioni. E non comprende il tradimento, nonostante le parole della gente e i tanti indizi, e prende consapevolezza dell'adulterio solo quando in una festa vede Alfonso ballare con Mara. E sgozza «come un capretto» il rivale quando, tardivamente e improvvisamente, capisce che questi gli «aveva preso la Mara», ancora ingenuamente pensando di ristabilire una norma etica tradita³². Ma, nonostante questo elemento comune dell'intreccio, e dell'ambientazione (il mondo dei pastori, il ritorno del marito in una notte da lupi), nella genesi de *La caccia al lupo* non c'è tanto Jeli, ma l'ethos, la concezione dell'altro dei grandi eroi verghiani, Rosso Malpelo.

La caccia al lupo appare pertanto come l'esito coerente della parabola del grande Verga: qui la cattiveria rappresentativa dello scrittore, disperata, priva di qualsiasi istanza consolatoria, raggiunge uno dei suoi vertici. Il pastore, il marito tradito che entra in casa all'improvviso non ha più nulla dell'ingenuità e dell'au-

³¹ Cfr. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., p. 716.

³² Cfr. ID., *Le novelle*, cit., I, pp. 205 e 210: l'edizione curata da Tellini presenta *Vita dei campi* secondo la stampa del 1897.

tenticità di Jeli. È diventato avveduto, scaltro, lungimirante, crudele. E fuorviante o banalizzante sarebbe vedere in quest'opera la solita rappresentazione del triangolo amoroso, ripresa, sì nell'esangue, scialba, routinaria *Caccia alla volpe*. In *La caccia al lupo* i personaggi di un ambiente premoderno, rurale, hanno perso ogni residua umanità avvertibile in alcune delle novelle di *Vita dei campi*. La natura dell'uomo si rivela, in ogni epoca e in ogni contesto sociale, in quella che appare la sua sola essenza: bestialità, egoismo, cattiveria.

Ma un altro salto in avanti, fino quasi ai giorni nostri. E dalla Sicilia alla Scandinavia. Nei primi giorni di gennaio 2006 un lupo solitario entra in Svezia dalla Norvegia. Un mattino arriva in un villaggio: «Si ferma e annusa. Da qualche parte arriva odore di sangue: Si guarda intorno. Sa che nelle case abitano degli uomini. [...] Però l'odore del sangue è vicino, il lupo ne è certo. [...] Quando raggiunge la casa vede un cadavere. Afferra la preda pesante e la trascina verso la foresta. Non lo ha visto nessuno, nessun cane ha abbaiato. Il silenzio della mattina gelida è assoluto». È, questo, il prologo di un romanzo contemporaneo, *Il cinese*, di Henning Mankell, in cui assistiamo a uno straniante rovesciamento di prospettiva. Un lupo scopre l'odore del sangue di una strage fatta dalle vere belve, gli uomini³³.

Un cambiamento straordinario di punto di vista, paragonabile a quello del romanzo di Mankell, è anche quello adottato da Verga in *La caccia al lupo*. Il lupo, alla fine, si rivela per Verga meno peggiore degli uomini, ed esso stesso, paradossalmente, vittima della loro cattiveria. I «veri lupi», le «vere belve», per la ferocia non necessaria, sono gli uomini. E i lupi dei «minchioni», da cacciare e a cui tendere trappole.

Il lupo da sempre ha fatto paura, sin dai racconti ancestrali, sin dalle fiabe ripetute dalle generazioni o rielaborate dall'amico fraterno di Verga, Capuana, in cui appare il «lupo mannaro», così come nelle novelle di Maupassant che Verga conservava nella

³³ Cfr. H. MANKELL, *Il cinese*, Venezia, Marsilio 2016, pp. 13-14; G.M. ANSELMI, *Narrare Storia e storie. Narrare il mondo*, Milano, FrancoAngeli 2013, p. 228; ID., *La letteratura e le terre estreme*, in «Griseldaonline», 2014, 20 aprile.

sua biblioteca. Lo zoomorfismo dell'uomo, l'estrema labilità del confine tra umano ed animale, non sono peraltro affatto prerogative della cultura dei popoli dell'Europa meridionale. Basti pensare all'esemplare testimonianza del romanzo della scrittrice finlandese Aino Kallas, in cui si narra di Aalo, la moglie di un guardaboschi, che, in un mondo infestato dai lupi, si trasforma lei stessa in lupo³⁴. Che l'uomo fosse assimilabile ai lupi da cacciare Verga lo ha ben presente sin da *Storia di una capinera*: «tutte le notti [...] si odono continuamente delle schioppettate, come se si volesse far paura a dei lupi intelligenti, a delle belve umane»³⁵. Una dittologia (lupi intelligenti-belve umane) che attesta lo scontato antroporfismo del lupo, e che nei *Malavoglia* diviene metaforica caccia all'uomo-lupo³⁶, in un pensiero di 'Ntoni a proposito della proprietà, del dazio e del contrabbando: «Loro erano padroni di mettere le mani su ogni cosa, e prendere quello che volevano; ma gli altri, se cercavano a rischio della pelle di fare come volevano per sbarcare la loro roba, passavano per ladri, e li cacciavano peggio dei lupi colle pistole e le carabine»³⁷.

Il lupo di *La caccia al lupo* non ha nessuna ferocia: è solo preda, vittima dell'uomo-volpe. In un mondo che ha dimenticato l'ingenuità di Jeli, «bisogna adunque essere golpe a conoscere e' lacci, e lione a sbigottire e' lupi»³⁸. In un frammento manoscritto della novella il protagonista non si chiama ancora Lollo, ma emblematicamente Truono. Nel manoscritto della novella si presenta come violento vendicatore ed entra furiosamente in scena: «con una spallata sfondò mezzo l'uscio ... ed entrò torvo e nero».

³⁴ Cfr. A. KALLAS, *La sposa del lupo* (titolo originale *Suden morsian*), trad. ital. di P. Faggioli, Sperling, Milano 1934; D. Sessa, *Paola Faggioli, Paolo Emilio Pavolini e le traduzioni di Aino Kallas in Italia*, in «Settentrione», 29 (2017), pp. 143-154.

³⁵ G. VERGA, *Storia di una capinera*, introd. di S. Pautasso, Milano, Mondadori 1991, pp. 22-23.

³⁶ Cfr. M. GIAMMARCO, *La lupa e il lupo*, in G. OLIVA (a cura di), *Animali e metafore zoomorfe in Verga*, Roma, Bulzoni 1999, pp. 47-108.

³⁷ G. VERGA, *I Malavoglia*, in *I grandi romanzi*, pref. di R. Bacchelli, testo e note a cura di F. Cecco e C. Riccardi, Milano, Mondadori 2001 («I Meridiani»), p. 234.

³⁸ MACHIAVELLI, *Il Principe*, cit., p. 164.

Nel testo definitivo della novella il marito Lollo è divenuto «guardingo e prudente» («Picchiò prima piano piano, sporse dall'uscio la faccetta inquieta, e infine si decise ad entrare, giallo al par dello zafferano e tutto grondante d'acqua»)³⁹. Il marito non è leone, ma volpe. Il lupo di *Caccia al lupo* è solo preda, vittima dell'uomo-volpe. Lollo, il marito tradito, sa cosa avverrà quando l'uomo-lupo si troverà chiuso in trappola con la donna-agnella. Ed espone alla moglie la trama di ciò che avverrà. Gode del terrore e dello smarrimento della donna, man mano che egli va dosando le informazioni-allusioni. «Ordisce la sua trama con le reticenze del discorso, con apparente calma, con velate minacce»⁴⁰; ed è una calma che contrasta con la tempesta che infuria fuori. Di fronte alla moglie impaurita espone proletticamente e allusivamente ciò che avverrà, nel descriverle la trappola per il lupo, accostando in modo allusivo l'amante al lupo, la moglie all'agnella, trasformando l'istinto di fame del lupo in istinto erotico, con i riferimenti al «letto», all'«agnelletta legata lì sopra», alla «carne fresca», alle «nozze», agli «occhi lucenti di voglia». È un crescendo che passa dall'accenno al nome di Michelangelo, l'amante (Bellamà, nel testo teatrale), all'allusione alla fossa da scavare. Il racconto che espone alla moglie è una prolessi in cui i personaggi della vicenda che si svolgerà sono animali (lupo e agnella):

«Vuoi sapere come si fa? ... Ecco, si scava una bella buca fonda, nascosta sotto i rami secchi, gli si prepara il suo bel letto sprimacciato di frasche e foglie in fondo alla trappola, e dentro vi si mette un'agnella per attirarlo... Lui se ne viene come a nozze, al sentire la carne fresca... Col muso al vento, se ne viene! e gli occhi lucenti di voglia!... Ma appena cade nel trabocchetto poi non la tocca neppure, l'agnella, ché ha altro da pensare»⁴¹.

Quando la porta viene chiusa a chiave i personaggi umani agiscono riprendendo esattamente i comportamenti animali da Lollo anticipati. Terrorizzati dalla morte provano invano a fuggire: la

³⁹ Cfr. BRANCIFORTI, *Per la storia di Caccia al lupo*, cit., p. 19; VERGA, *La caccia al lupo*, cit., p. 522.

⁴⁰ MUSUMARRA, *Caccia al lupo*, cit., p. 161.

⁴¹ VERGA, *La caccia al lupo. Bozzetto scenico*, cit., p. 333.

donna con un «va e vieni», come «una bestia presa in gabbia», l'amante che «scappò a correre anche lui all'impazzata, di qua e di là», tentando invano di aprire la porta, scuotendo l'inferriata, provando a dare la scalata al tetto, annaspando con le braccia tremanti⁴². La loro sostanza animale, mimeticamente ripresa (tentare di uscire, muoversi davanti e dietro) diventa grottesca: il lupo Michelangelo-Bellamà di ferocia non ha nulla e meno che mai ha concupiscibile appetito nei confronti di una agnella, la donna, che si lamenta di avere accettato la tresca.

La conclusione esiziale della vicenda non è visibile nella novella. Il racconto si prolunga infatti nell'attesa di un evento risolutivo. E si conclude con un paradossale incoativo laddove si attenderebbe la catastrofe: Lollo, «rompendosi le unghie per scalar l'intonaco, mugolando come una bestia presa al laccio», «cominciò a sfogarsi dicendole ogni sorta di impropri»⁴³. Alla fine del bozzetto scenico, la donna, traditrice del marito, in un'estrema finzione tradisce l'amante, nel vano ma istintuale tentativo di salvare la propria vita, invocando aiuto proprio contro l'amante, indicato come un aggressore («Aiuto! C'è un uomo! lì dentro!»)⁴⁴.

Siamo di fronte a una palinodia totale di ogni visione romantica, all'antifrasi di ogni concezione idealizzata della vita e delle relazioni tra gli uomini, quelle proprie del giovane Verga e di tanta letteratura romantica. Le relazioni tra gli esseri umani si manifestano come scontri insanabili di egoismi, come una serie di reazioni determinate da istinti primordiali. Tutte le dinamiche tra gli uomini, ricalcate sui rapporti tra il lupo e l'agnella, e tra cacciatori e lupo, divenuto da predatore preda, sono ricondotte solo e soltanto a «una caccia brutale e feroce». Verga guarda alla «verità effettuale» implacabilmente, con imperterrita volontà di conoscere e rappresentare, con l'ostinazione di chi non vuole distogliere lo sguardo dalla natura umana, senza nutrire illusione alcuna. Acutamente era stato individuato un raffronto possibile nella storia della letteratura italiana soltanto in Machiavelli, nella

⁴² ID., *La caccia al lupo*, cit., p. 527.

⁴³ Ivi, p. 528.

⁴⁴ VERGA, *La caccia al lupo. Bozzetto scenico*, cit., p. 339.

*Mandragola*⁴⁵. Entrambe le opere hanno infatti la capacità di guardare sino in fondo e di rivelare l'insopprimibile essenza ferina dell'uomo. E però il pessimismo dell'ultimo Verga è totale: la sua prospettiva negativa supera anche l'orgogliosa, rassegnata disperazione del suo eroe giovanile⁴⁶; è interamente chiusa a ogni possibilità di mutamento e di speranza. Per Machiavelli la «lucida consapevolezza della matrice ferina dell'uomo» non esclude invece la possibilità di saperla indirizzare al meglio, di «metterne a frutto i lasciti di energia primordiale e impetuosa, di forza straordinaria, di astuzia selvaggia e spontanea». La sua è «una scoperta di liberazione dell'uomo», che «può agire, modificare, trasformare la realtà»⁴⁷. È quanto fanno i due giovani amanti, vincitori, della *Mandragola*.

⁴⁵ LUPERINI, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, cit., pp. 185, 189.

⁴⁶ Cfr. VERGA, *Rosso Malpelo*, cit., pp. 179-180: « – A che giova? Sono *malpelo!* – e nessuno avrebbe potuto dire se quel curvare il capo e le spalle fosse effetto di bieco orgoglio o di disperata rassegnazione, e non si sapeva nemmeno se la sua fosse salvatichezza o timidità»

⁴⁷ G.M. ANSELMINI, *Il Principe*, in. *Enciclopedia machiavelliana*, diretta da G. Sasso e G. Inglese, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana 2014, vol. II, pp. 362-378, alle pp. 367-368.

Capitolo 3

«GUERRA È SEMPRE»

La guerra non costituisce certamente un tema centrale per Verga, e meno che mai nei capolavori, dove appare sullo sfondo, e non con una rappresentazione diretta. Può essere interpretabile come «tema», non manifestandosi con semplici riferimenti o «motivi» a essa riconducibili, solo in alcune novelle, e delle meno note¹. Seppure con la sua rilevanza secondaria, la presenza della guerra nell'opera verghiana può comunque risultare una spia significativa non solo di spostamenti della prospettiva dell'autore rispetto a un fenomeno così drammaticamente caratterizzante la condizione umana (una «concrezione» antropologica al tempo stesso fortemente connotata storicamente)², ma anche, e soprattutto, per individuare mutamenti riguardanti propriamente le «forme del contenuto»³.

¹ Cfr. C. SEGRE, *Tema/motivo*, in *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi 1985, pp. 331-359: p. 340 («Fra tema e motivo sembra dunque sussistere un rapporto di complesso a semplice, di articolato a unitario»); p. 349 («Si chiameranno temi quegli elementi stereotipi che sottendono tutto un testo o una parte di esso; i motivi sono invece elementi minori, e possono esser presenti in numero anche elevato. I motivi hanno maggior facilità a rivelarsi sul piano del discorso linguistico, tanto che, se ripetuti, possono operare in modo simile a dei ritornelli: i temi sono per lo più di carattere metadiscorsivo. I motivi costituiscono di solito risonanze discorsive della metadiscorsività del tema»).

² R. LUPERINI, *Critica tematica e insegnamento della letteratura*, in *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida 2005, pp. 43-54, a p. 47: «I temi tuttavia non sono solo concrezioni antropologiche, hanno anche un contenuto gnoseologico ed esprimono un momento di autocoscienza storica dell'umanità. [...] Il tema insomma, se da un lato va rapportato all'antropologia, dall'altro va storicizzato»; SEGRE, *Tema/motivo*, cit., p. 356: «Motivi e temi sono insomma il linguaggio (quasi parole, frasi, schemi sintattici) del nostro contatto conoscitivo con il mondo dell'uomo».

³ Cfr. SEGRE, *Tema/motivo*, cit., p. 337: «lo studio sul tema riguarda quasi esclusivamente le forme del contenuto»; pp. 348-349 («Temi e motivi realizzano dunque un'opera di formalizzazione [...] per sezioni di varia misura e a vario li-

L'assenza o la presenza marginale, relegata sullo sfondo, della guerra nelle opere maggiori di Verga è già di per sé eloquente, se si tiene conto che palese e strettissima era invece stata la connessione, durante tutta la sua formazione e la sua giovinezza, «tra guerra e idea nazionale»⁴. Non è certo un caso isolato, quello di Verga, nel panorama della storia della letteratura italiana dell'Ottocento, in cui i nostri maggiori scrittori di fatto eludono, nei loro romanzi, «la rappresentazione diretta delle guerre contemporanee» e il tema delle guerre risorgimentali è oggetto soprattutto dalla produzione lirica, o di quella più propriamente retorico-patriottica⁵.

Se la guerra viene quasi esclusa dalle sue opere dopo la svolta verista, essa è però un elemento costitutivo del suo «immaginario» e dell'«esperienza vissuta»⁶ nella fase giovanile, catanese, a ragione definita “patriottica”. Alla scuola di Antonino Abate (il suo maestro catanese, che usava mostrare agli allievi le cicatrici delle ferite riportate nei combattimenti durante le rivolte antiborboniche del 1848-49), Verga fu influenzato da quell'orientamento culturale definito da De Sanctis come proprio della «scuola democratica», con la concezione che faceva «dell'ideale il piedistallo della letteratura», e la conseguente facile caduta nella retorica⁷. E

vello. [...] Essa fornisce piccoli blocchi compatti di realtà esistenziale o concettuale strutturata semioticamente; ed è nelle connessioni tra questi blocchi che il testo può sviluppare le sue nuove proposte»; S. ZATTI, *Sulla critica tematica: appunti, riflessioni, esempi*, in «Allegoria», 52-53 (2006), pp. 5-22, alle pp. 6-7, dove indica per il tema la necessità del «riconoscimento di una solidarietà necessaria di costanti formali e di costanti semantiche»; il che «equivale a ripudiare un concetto pre-linguistico come “materia del contenuto” in favore della “forma del contenuto”»; e ivi, p. 14: «Contro la deriva contenutistica abbiamo già ribadito che il tema costituisce di per sé una sintesi indiscernibile di forma e contenuto, è l'oggetto e il modo in cui viene rappresentato, il “cosa” e il “come”»; R. LUPERINI, *Introduzione*, in *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Roma-Bari, Laterza 2007, pp. 6-7 («incrociare lo studio dell'incontro come elemento propriamente tematico dell'invenzione con quello dell'incontro come modalità dell'intreccio, ed elemento, invece, della disposizione [...] permette di connettere l'analisi dei contenuti con quella della forma»).

⁴ Cfr. L. BONANATE, *La guerra*, Roma-Bari, Laterza 2011², pp. 32-33.

⁵ Cfr. A. CASADEI, *La guerra*, Roma-Bari, Laterza 1999, pp. 38-39, 41-43.

⁶ LUPERINI, *Critica tematica*, cit., p. 46; SEGRE, *Tema/motivo*, cit., p. 355: «Proprio della tematica [...] è di non staccarsi mai nettamente dall'esperienza vissuta».

⁷ G. DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti 1993, pp. 59-61,

ad una guerra, quella d'indipendenza americana, si ispirava il primissimo romanzo di Verga, mai pubblicato, *Amore e Patria*, scritto a sedici anni, tra il 1856 e il 1857⁸. Un'ambientazione storica solo apparentemente eccentrica, se si tiene presente che in quello stesso 1856 l'autore de *La guerra del Vespro siciliano*, Michele Amari, pubblicava la sua introduzione alla *Storia della guerra dell'indipendenza degli Stati Uniti d'America* di Carlo Botta. Negli anni della formazione di Verga, quelli della lotta per l'Unità d'Italia, l'argomento delle guerre per l'indipendenza implicava infatti, almeno per gli intellettuali più consapevoli, la questione del rapporto fra liberazione (come lotta di popolo) e conquista (regia). Un problema, questo, che semplificato e ridotto a puro tema retorico, riecheggiava anche nella scuola catanese di Antonino Abate, che proprio sulla guerra d'indipendenza americana insisteva nelle sue lezioni, nel 1856, ispirando il giovanissimo Verga⁹. Ed anche il suo primo romanzo pubblicato, quasi l'incipit della sua carriera di scrittore, si presentava in premessa come eco immediata delle contemporanee guerre d'Indipendenza: «Cominciammo *I Carbonari* in un giorno di lutto nazionale. Alle ferventi speranze d'Italia, allo slancio prodigioso di 25 milioni, avea fulminato la pace di Villafranca [...] A Villafranca tennero dietro le annessioni. In coda alle annessioni correva Garibaldi coi suoi mille diavoli rossi. Noi Italiani di Sicilia udimmo il cannone di Marsala. Allora sentimmo che di Borboni non era più parola. [...] Alla nostra volta ripresimo i capitoli che dormivano da qualche mese in mezzo alle ansie supreme dell'aspettativa dell'Aprile

70-71; F. DE SANCTIS, *La letteratura italiana nel secolo decimonono. Mazzini e la scuola democratica* (Opere di F. De Sanctis dirette da C. Muscetta. XII), a cura di C. Muscetta e G. Candeloro, Torino, Einaudi 1961, pp. 20-23.

⁸ Cfr. F. BRANCIFORTI, *Lo scrittoio del verista*, in *I tempi e le opere di Giovanni Verga. Contributi per l'edizione nazionale*, Firenze, Le Monnier 1986, pp. 57-170, alle pp. 68-69. Cfr. F. DE ROBERTO, *L'esordio di Giovanni Verga: «Amore e Patria»*, in C. MUSUMARRA (a cura di), *Casa Verga e altri saggi verghiani*, Firenze, Le Monnier 1964, pp. 87-100.

⁹ Cfr. C. MUSUMARRA, *Vigilia della narrativa verghiana. Cultura e letteratura a Catania nella prima metà dell'Ottocento*, Università di Catania, Facoltà di Lettere e Filosofia 1958, pp. 109-110; G. COMPAGNINO, *Su alcuni aspetti della cultura letteraria in Sicilia fra Sette e Ottocento*, in «Sicilorum Gymnasium», n. s. LV (2002), pp. 75-102, alle pp. 98-99.

1860. Li ripresimo quasi con slancio ... e poi, ci si perdoni il peccato, in quei momenti ci parevano belli, ci pareva di combattere anche la nostra battaglia morale ai Borboni e a Clary»¹⁰.

Elemento costitutivo dell'intreccio dei *Carbonari della montagna*, ambientato nella Calabria del 1810, durante il regno di Murat, è la lotta tra i patrioti (i «carbonari») e gli occupanti stranieri. Era un tema comune con le scritture risorgimentali di propaganda patriottica «contro gli usurpatori del territorio nazionale»¹¹. E certamente di scontri cruenti, di scene di battaglia è fitto questo primo romanzo verghiano. La narrazione tende a ripetere ovviamente moduli tradizionali (ricavati da Guerrazzi o Dumas) con attenzione accentuata sulla «mischia furibonda» e il «rombo spaventevole» degli scontri («I Carbonari combattevano come tigri, colle accette, coi pugnali, coi calci dei fucili e delle carabine; e in quella mischia disordinata e feroce sembravano avere il vantaggio sui soldati, quantunque questi fossero più numerosi del doppio») ¹². Le descrizioni indugiano sulle scene cruente e macabre («Dei rivoli di sangue nerastro scorrevano pel pavimento di marmo, raccogliendosi in pozze negl'ingombri che producevano i corpi ammonticchiati, e che rischiarati dalle candele producevano l'effetto il più sinistro») ¹³. La rappresentazione della guerra appare però meno stereotipata laddove Verga prova ad abbandonare la prospettiva della narrazione onnisciente, iniziando a porsi il problema del punto di vista da cui condurre la narrazione. In *I Carbonari della montagna* la soluzione adottata è ovviamente ancora ingenua, primordiale, affidata com'è ad un manoscritto, le «memorie di un carbonaro», ritrovato e letto dalla protagonista, Giustina. In questo vero e proprio libro nel libro, Corrado, il protagonista, narra l'antefatto, parte consistente della propria vita, in prima persona. La guerra viene così rappresentata mediante focalizzazione interna, dal punto di vista del personaggio principale,

¹⁰ G. VERGA, *I Carbonari della montagna*, in ID., *I Carbonari della montagna. Sulle lagune*, a cura di C. Annoni, Milano, Vita e pensiero 1975, p. 85.

¹¹ CASADEI, *La guerra*, cit., p. 42.

¹² VERGA, *I Carbonari della montagna*, cit., pp. 254-255.

¹³ Ivi, p. 257.

soldato volontario negli eserciti napoleonici, poi disertore. Le scene di battaglia e la vita militare si manifestano conseguentemente non in una prospettiva ampiamente panoramica, ma come un progressivo svelarsi dei particolari agli occhi del protagonista («A misura che ci accostavamo al teatro del combattimento, ne cominciammo a distinguere le particolarità: alcuni frammenti di un muro sulla riva del fiume erano in fiamme; la terra cominciava a comparire seminata di armi, cannoni e soldati morti o feriti»)¹⁴. E però, anche quando la narrazione tende a soffermarsi sull'esperienza individuale e sulla sofferenza quotidiana del soldato («vi erano dei giovinetti di nuova leva, coscritti di pochi mesi, che erano oppressi dalla stanchezza lungo la strada e stramazavano ogni momento»)¹⁵, essa appare sempre retoricamente funzionale alla prospettiva patriottica di lotta per l'Indipendenza, e alla polemica contro gli occupanti stranieri¹⁶. L'esperienza della guerra non si rivela tanto come un processo di smitizzazione e di presa di coscienza, ma come una continua riconferma della premessa iniziale («il mio nome fu scritto sul ruolo dei figli d'Italia che Bonaparte mandava sotto il cannone nemico per la Francia e non per l'Italia»)¹⁷, che non potrà non condurre alla definitiva diserzione, premessa dell'azione principale del romanzo. Corrado guiderà i «Carbonari della montagna» nella lotta proprio contro gli occupanti francesi, scegliendo di sostenere «una dinastia, quantunque dispotica» (quella dei Borboni), in nome dell'indipendenza del proprio paese. Accanto al tema delle guerre per l'Indipendenza, proiettato retrospettivamente in una sua premessa iniziale, il 1810 (peraltro improbabile storicamente), un'altra tipologia di guerra è ben presente in questo romanzo, quella «civile», che si rivela ben più temibile per Verga. E nell'esorcizzazione di essa, sulla base della costante distinzione-contrapposizione tra «Carbonari» («gentiluomini» e contadini «buoni») e «briganti», consiste parte non indifferente del messaggio politico

¹⁴ Ivi, p. 291.

¹⁵ Ivi, p. 290.

¹⁶ Ivi, p. 288.

¹⁷ Ivi, p. 288.

affidato a questo romanzo, influenzato, nella fase di revisione del testo, dalle impressioni suscitate in Verga dalle rivolte e dal “nuovo” brigantaggio che seguirono all’impresa di Garibaldi¹⁸.

La centralità del tema guerra (napoleonica – con scene di battaglie terrestri ma anche navali¹⁹ –, o «spicciolata», di guerriglia²⁰) in questo primo romanzo è comunque connessa ad una prospettiva finalistica, non esente da timori, eppure ancora fiduciosa nel destino del Risorgimento italiano, emblematicamente espressa nella retorica conclusione: «Attorno a quella Croce, splendente dal Campidoglio, ventisei milioni d’Italiani dovranno genuflessi benedire il sangue e l’eroismo delle sue vittime più generose, dei suoi propugnatori più grandi, dal primo Carbonaro a Carlo Alberto, a Vittorio Emanuele, a Garibaldi»²¹.

Rispetto a questo ottimistico finalismo, con la connessa funzionalità del tema guerra, l’opera successiva di Verga suona come una palinodia, progressivamente discordante. Già in *Sulle lagune*, l’ultimo frutto della formazione catanese di Verga e delle sue giovanili passioni politiche, la lotta per l’Indipendenza e il tema mazziniano della solidarietà delle nazioni oppresse appaiono in secondo piano rispetto alla centralità dominante della tematica erotico-passionale, che sarebbe presto stata assunta da Verga come soggetto quasi esclusivo delle sue opere. La guerra è infatti assente nei romanzi mondani. Qualche allusione appare significativamente in *Tigre reale*. L’esperienza del sopravvissuto alla battaglia di Lissa è però assunta come mito mondano, narrabile e ripetibile, e diviene motivo di fascinazione («Indovina chi è arrivato? Tuo cugino Carlo, in permesso per due mesi. Se vedessi che bel giovanotto, e come gli va bene la montura! È stato a Lissa, povero ragazzo, è stato di quelli del *Re d’Italia*, e fu pescato dopo quattordici ore ch’era in mare! Insomma, cosa da far driz-

¹⁸ Per questo aspetto mi permetto di rinviare ad A. MANGANARO, *Il giovane Verga e il Risorgimento*, in «Annali della Fondazione Verga», n. 4 (2011), pp. 59-78.

¹⁹ Cfr. VERGA, *I Carbonari della montagna*, cit., pp. 424-435.

²⁰ Ivi, p. 447.

²¹ Ivi, p. 489. Cfr. R. LUPERINI, *Verga e il Risorgimento*, in «Moderna», XIII (2011), 2, pp. 177-184.

zare i capelli sul capo! Sentirai quando ti racconterà»²²). Erminia (tradita dal marito Giorgio La Ferlita, accorso presso l'antica amante) afferma i valori della famiglia resistendo alla tentazione di trovare conforto nel cugino. Una fedeltà al legame coniugale tanto più avvalorata dal fatto che il cugino, suo primo amore, risulta ingigantito nell'immaginario collettivo per l'esperienza mitizzata di guerra vissuta.

La guerra non si manifesta neanche nei capolavori novellistici di *Vita dei campi* e *Novelle rusticane* (un caso a parte è *Libertà*, rappresentazione, con i "fatti" di Bronte, dell'incoltabile separazione tra contadini e patrioti del nostro Risorgimento). Ricorre però significativamente il motivo del soldato, e delle ripercussioni economiche, per le classi più umili, della leva obbligatoria, già individuate da Franchetti e Sonnino nell'*Inchiesta in Sicilia*. In *Cavalleria rusticana* è il motivo dell'"andare soldato" a separare Turridu da Lola, a spingere la donna a sposare Alfio, a muovere in sostanza l'azione che sfocerà nel dramma. Il servizio militare ribadisce e accentua le disegualianze economiche, rendendo i poveri sempre più poveri («ora che sposate compare Alfio, che ci ha quattro muli in stalla, non bisogna farla chiacchierare la gente. Mia madre invece, poveretta, la dovette vendere la nostra mula baia, e quel pezzetto di vigna sullo stradone, nel tempo ch'ero soldato»)²³.

Nei *Malavoglia*, come è noto, la guerra, e specificamente la terza guerra d'Indipendenza, non ritratta direttamente, si manife-

²² Cfr. G. VERGA, *Tigre reale* II, a cura di M. Spampinato Beretta, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, VI, Firenze, Banco di Sicilia - Le Monnier 1993, p. 74. E cfr. ivi, p. 79: «La zia Ruscaglia era sempre in giro col suo nipote ufficiale, di cui era superba, e raccontava a tutti la storia delle quattordici ore passate in mare».

²³ ID., *Cavalleria rusticana*, in *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori 2001 («I Meridiani»), pp. 190-196, pp. 195 e 191. Ma cfr. anche *Jeli il pastore*, ivi, pp. 137-172, p. 164: «Dacché ce ne siamo andati a Marineo ogni cosa ci è riescita male. La fava, il seminato, quel pezzetto di vigna che ci abbiamo lassù. Poi mio fratello è andato soldato, e ci è morta pure una mula che valeva quarant'once». Insiste sul motivo della lontananza P. DE MEIJER, *Il soldato nelle novelle di Verga*, in «Galleria», XV (1965), 1-2 (numero monografico a cura di L. Sciascia), pp. 52-62. Cfr. G.P. MARCHI, *Esercito e nazione in Giovanni Verga*, in «Annali della Fondazione Verga», n. s. 3 (2010), pp. 233-257 (Atti del Convegno internazionale "L'Unità d'Italia nella rappresentazione dei veristi", Catania, 13-16 dicembre 2010).

sta sullo sfondo. È rappresentata come distante, incomprensibile per gli abitanti del villaggio, filtrata nella prospettiva del mondo di Trezza. Viene mediata dall'epica orale di due marinai giunti al villaggio, ma subito vagliata dall'ottica individuale, non univoca, degli abitanti di Trezza. Di fronte alla folla accorsa, i due marinai narrano, con i toni propri dei cunti cavallereschi su Orlando e i paladini di Francia, di «una gran battaglia di mare», in cui «si erano annegati dei bastimenti grandi come Aci Trezza, carichi zeppi di soldati»²⁴. La narrazione del «combattimento», avvenuto lontano, «nel mare verso Trieste», contro dei «nemici, che nessuno sapeva nemmeno chi fossero»²⁵, è uno dei pochi passi dei *Malavoglia* in cui l'autore non si eclissa del tutto, ma fa trapelare, attraverso la voce dei due marinai-testimoni, il persistere della propria visione nazionale e unitaria²⁶. Ed è avvertibile, tale posizione ideologica, nel *pathos* con cui si narra del valore dei marinai siciliani durante la battaglia che aveva accomunato i soldati di diversa provenienza geolinguistica: «Sì, c'erano anche dei siciliani; ce n'erano di tutti i paesi. Del resto, sapete, quando suona la generale nelle batterie, non si sente più nè *scia* nè *vossia*, e le carabine le fanno parlar tutti allo stesso modo. Bravi giovanotti tutti! e con del fegato sotto la camicia. Sentite, quando si è visto quello che hanno veduto questi occhi, e come ci stavano quei ragazzi a fare il loro dovere, per la madonna! questo cappello qui lo si può portare sull'orecchio!»²⁷.

Il retaggio della giovanile fede risorgimentale di Verga si sovrappone al mondo di Trezza, non regredisce al suo livello. E però la notizia della remota battaglia viene frantumata, rovesciata dai diversi, stranianti punti di vista, dai diversi egoismi. E svuotata, trivialisata dal sordo egoismo di Campana di legno, lo zio Crocifisso.

²⁴ 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. 152.

²⁵ Ivi, p. 156.

²⁶ Cfr. R. LUPERINI, *Capitolo IX. Guida alla lettura*, in G. VERGA, *I Malavoglia*, a cura di R. Luperini, Milano, A. Mondadori 1988, p. 173.

²⁷ VERGA, *I Malavoglia*, cit., p. 153.

«– Se lo dicono tutti che abbiamo perso! – Che cosa? disse lo zio Crocifisso mettendosi la mano dietro l'orecchio. – Una battaglia. – Chi l'ha persa? – Io, voi, tutti insomma, l'Italia; disse lo speziale. – Io non ho perso nulla! rispose Campana di legno stringendosi nelle spalle»²⁸.

E alla prospettiva diversa che «s'arrischiò a dire qualcheduno» («Il guaio è per tante povere mamme!»), «lo zio Crocifisso che non era mamma alzò le spalle»²⁹. È solo una madre, la povera Longa, ad avere «sempre la testa là, nel mare verso Trieste, dov'era successa quella ruina». E a immaginarsi costantemente il «figlio, pallido e immobile, che la guardava con certi occhioni sbarrati e lucenti, e diceva sempre di sì, come quando l'avevano mandato a fare il soldato»³⁰. La sorte di Luca, imbarcato su una delle navi italiane, fatta presagire nel racconto dei due marinai, sospettata, insinuata nel chiacchiericcio del coro del villaggio, temuta dalla madre angosciata, non viene comunicata, come è avvenuto nelle guerre più recenti, secondo precisi rituali e protocolli burocratici³¹. Sono i Malavoglia stessi a dovere andare in cerca di informazioni recandosi nel «paese grosso», Catania. Lì, al porto, il nome di Luca viene letto alla madre dai «libracci», dalla «lista dei morti», accanto a quello, mai sino ad allora nominato esplicitamente, di Lissa (« - Son più di quaranta giorni, - conchiuse l'impiegato, chiudendo il registro. Fu a Lissa; che non lo sapevate ancora?»)»³². Nulla si saprà nei *Malavoglia* su come sia morto Luca. L'immagine della sua morte appare più compiuta (e tale permane nella memoria letteraria dei lettori) nel cartone preparatorio di *Fantasticheria*, seppur nella indeterminatezza del personaggio («quello che vi sembrava un David di rame [...] è morto da buon marinaio, sulla verga di trinchetto, fermo al sartiamme, levando in alto il berretto, e salutando un'ultima volta la bandiera col suo maschio e selvaggio grido d'isolano»)»³³.

²⁸ Ivi, pp. 153-154.

²⁹ Ivi, p. 154.

³⁰ Ivi, p. 157.

³¹ Cfr., in questo libro, il capitolo n. 4.

³² VERGA, *I Malavoglia*, cit., pp. 157-158.

³³ ID., *Fantasticheria*, in *Tutte le novelle*, cit., pp. 129-136, 134.

Il 1866 costituisce un anno chiave per Verga nella sua lettura retrospettiva sul Risorgimento. Esso segna in modo inequivocabile il suo progressivo distanziarsi dalle convinzioni patriottiche della giovinezza, l'accentuarsi del disincanto e della disillusione. Episodi riferibili alla terza guerra d'Indipendenza sono centrali nella novella *Camerati*, della raccolta *Per le vie*, e in ... *e chi vive si dà pace*, di *Vagabondaggio*. In entrambe le novelle la guerra non viene rievocata, allusa, citata cursoriamente, ma rappresentata. In *Camerati*³⁴ la vita militare, prima della battaglia, viene presentata sotto la cifra dell'assoluta solitudine, dell'assenza di solidarietà e di autentica amicizia («i camerati si divertivano alle sue spalle»), detto a proposito del protagonista, Malerba)³⁵. Il tema annunciato dal titolo appare rovesciato in senso antifrastico e amaramente ironico: *Camerati* smitizza, già nella vita di caserma, ogni retorica del «cameratismo»³⁶. Lo scoppio della guerra si profila attraverso dicerie, indistinte comunicazioni impersonali («In quel tempo cominciò a correre la voce che s'aveva a fare la guerra coi Tedeschi»³⁷). La guerra, che ai più appare «come una festa» («Il Lucchese marciava baldanzoso come se la festa fosse fatta a lui»), risulta incomprensibile al protagonista. D'altra parte la sua prospettiva di soldato contadino è sotto la cifra della non conoscenza (con l'esplicita dichiarazione diretta di un «io non so» è presentato il personaggio, nell'incipit della novella). Il suo mondo è quello della natura, non quello della città, né tanto meno quello della storia. In nessun altro testo della maturità Verga si sofferma, come in *Camerati*, nella descrizione di una battaglia. La rappresentazione è fortemente straniata, filtrata attraverso gli occhi ingenui di Malerba, incapace di riconoscere il re nel «pezzo grosso» a cavallo, da tutti ossequiato, ma sempre attratto dalla natura e dal lavoro degli uomini nei campi attraversati («I soldati rompevano

³⁴ ID., *Camerati*, in *Tutte le novelle*, cit., pp. 424-434.

³⁵ Ivi, p. 424.

³⁶ Cfr. CASADEI, *La guerra*, cit., p. 31: già nella *Certosa di Parma* «viene smitizzata l'idea che tra i commilitoni regnino l'amicizia e il senso dell'onore».

³⁷ VERGA, *Camerati*, cit., p. 425.

in mezzo al seminato, talché a Malerba gli piangeva il cuore»³⁸). Lo scontro, nell'ottica non onnisciente del soldato, si manifesta, così come per Stendhal della *Certosa di Parma*, come un succedersi di «sequenze casuali», di sforzi e sacrifici del tutto inutili³⁹. La focalizzazione ristretta, la visione parziale di Malerba («Quando furono di là del fiume, seppero che avevano perso la battaglia»), il suo sbigottimento («O come? – diceva Malerba – O come? –»), il suo non «non sapere capacitarsi», demistificano di fatto ogni retorica bellica⁴⁰. Alla guerra segue la pace. Nella conclusione Verga fa incontrare due vecchi «camerati» ritornati alla vita civile: l'operaio cittadino, divenuto piccolo imprenditore, che si reca in campagna per costruirvi la ferrovia, e il contadino Malerba. Due classi e due diverse visioni della vita vengono così contrapposte: da una parte il lavoratore urbano, ritratto in negativo, con la sua supponenza, con le sue certezze politiche in caso di «dimostrazione», col suo presunto sapere «quel che ci vuole» per migliorare «il mondo»; dall'altra il contadino che non vede e non riconosce altro che le leggi eterne della natura e il paziente, immutabile lavoro nei campi («Adesso ci voleva l'acqua pei seminati. Quest'altro inverno ci voleva il tetto nuovo nella stalla»)⁴¹.

La rappresentazione di una battaglia costituisce pure la scena centrale della novella ... *e chi vive si dà pace*. Seppur non nominata, la battaglia è riconoscibile: Custoza, come in *Camerati*, una sconfitta come sconfitta fu pure quella navale di Lissa, nella stessa estate del 1866: sintomo, entrambe, di un'unità d'Italia, nelle armi, come nei processi politici e sociali, tutt'altro che raggiunta, anzi già compromessa sin dalla nascita. Ma l'evento storico non costituisce affatto il tema della novella. Essa appare anzi, sin dall'inizio, concepita su un motivo antico, decisamente determinante: quello della separazione, non voluta, tra una donna e un uo-

³⁸ Ivi, p. 429.

³⁹ CASADEI, *La guerra*, cit., p. 31.

⁴⁰ Cfr. E. SANGUINETI, *O come? O come?*, introduzione a G. VERGA, *Racconti milanesi*, Bologna, Cappelli 1979, pp. 7-15, a p. 7. Le interrogazioni di Malerba «presuppongono lo Stendhal della *Chartreuse*, doppiato sopra l'impossibilità naturalistica».

⁴¹ VERGA, *Camerati*, cit., p. 434.

mo. Lui va, lei resta, amandolo, e ne aspetta il ritorno fino a sostituire l'antico amore con un altro⁴². Verga riprende questo motivo tradizionale rappresentandolo però da una prospettiva nuova. A determinare la separazione delle due vite, nella novella, non è il caso, né la natura, non il conflitto mitico e remoto delle narrazioni epiche, ma la guerra moderna. A segnare il divergere di due destini, prima uniti, è l'immagine di una moderna tradotta militare, un treno che porta via, da una stazione, verso la battaglia, i soldati e i loro malinconici, pacifici canti.

La novella ... *e chi vive si dà pace* è coeva alla conclusiva fase di elaborazione del *Mastro-don Gesualdo*. Verga, come il suo eroe 'Ntoni, ha ormai oltrepassato definitivamente la soglia della casa del nespolo, sa che l'arcaica civiltà contadina è destinata ad essere vinta dalla modernità. Ad aver vinto è ormai la civiltà della roba, la condizione dell'estraneità, dell'alienazione, dell'inautenticità. Nella novella si susseguono l'addio, la partenza, la battaglia, l'attesa, non in un continuo flusso narrativo, come nei *Malavoglia*, ma in scene successive⁴³. È una narrazione per susseguirsi di momenti culminanti della storia che presto sarà adoperata nella redazione definitiva del *Mastro-don Gesualdo*, diviso per l'appunto in quattro parti. I protagonisti sono due settentrionali, Anna Maria, un'operaia, e un soldato, Lajn Primo, indicato sempre col cognome prima e il nome poi, come negli elenchi dei ruoli militari, come nelle registrazioni anagrafiche. La prima scena rappresenta l'ultimo incontro della giovane donna e del soldato, in un'osteria fuori porta a Milano. La ragazza, prima della separazione, intende rassicurarsi sul loro comune destino, segnando candidamente su "due cuori uniti" i loro due nomi sulla corteccia di un albero. Sin da questa scena la figura di Lajn Primo è accompagnata dai versi di «Morettina di la stacioni», un canto popolare, sul tema dell'addio alla donna di chi parte, per dovere,

⁴² Cfr. G. TELLINI, *Nota a ... e chi vive si dà pace*, in G. VERGA, *Opere*, a cura di G. Tellini, Milano, Mursia 1988, pp. 1577-1578.

⁴³ G. VERGA, ... *e chi vive si dà pace*, in *Vagabondaggio*, a cura di M. Durante, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n. s. II, Novara, Fondazione Verga-Interlinea 2018, pp. 147-161.

non per scelta, per «fare il soldato». È un tema, prima canticchiato da Lajn, che lega in una trama melodica le scene che si succedono nella novella. Varianti di questo canto della “Morettina” sono largamente attestate, ancora cantate dai discendenti dei nostri emigranti nell’America latina. *Ciao, ciao, ciao, Morettina bella ciao* è il canto che riecheggia nel film *La grande guerra* di Monicelli, nella scena in cui i due protagonisti (interpretati da Gasman e Sordi) partono con la tradotta da una stazione.

La seconda e la terza scena riguardano solo Primo Lajn: a dominare dapprima è il motivo del “passare” (con sequenze nominali, il tono malinconico dei ricordi evocati dalle ripetizioni dei versi della canzone); dopo è il ritmo rapidissimo della battaglia («Su, su, per l’erta, sfondando le siepi, sradicando i tralci, saltando i fossati»)⁴⁴. I comandi risuonano concisi, concitati, impersonali («Abbracci’avanti! – Alt! – Caricat!»). L’immagine della donna amata, rievocata dal narratore («Lajn Primo in quel momento stava chino sul pezzo, a puntare, strizzando l’occhio turchino, come soleva fare per dire ad Anna Maria quanto gli piacesse il suo musetto») e l’invocazione finale della madre, con esclamazione diretta («Ah! Mamma mia!»), accompagnano la descrizione secca, antieroica, della morte in combattimento dell’artigliere, colpito, come gli altri («venne la sua volta anche per lui») mentre serve la sua batteria: «Colle mani tentò di aggrapparsi ancora all’affusto, delle mani che vi stampavano il sangue – cinque dita rosse. – Numero quattro, manca! – Attenti! →».

La battaglia non è rappresentata nel suo insieme, con lo sguardo onnisciente dello storico o dello stratega, ma con quello parziale, interno, che focalizza la sorte dei soldati che nulla decidono e nulla fanno. Come prima in *Camerati*, il piano della storia ufficiale risulta capovolto. Ne deriva un’immanente pietà, non gridata, verso la morte senza senso di questi umili, agli antipodi dai toni apologetici dei bozzetti di *Vita militare* di De Amicis, di uno dei quali (*Morte sul campo*), la novella verghiana (aliena

⁴⁴ Ivi, pp. 151-152. Cfr. R. BIGAZZI, *Su Verga novelliere*, Pisa, Nistri-Lischi 1975, pp. 155-163.

dall'antimilitarismo di Tarchetti o di Valera) suona come l'antiretorico controcanto⁴⁵.

Lo scioglimento della novella non coincide però affatto con la fine di Lajn. Per i caduti la guerra è finita. Per gli altri, coloro che aspettano, essa perdura nelle conseguenze che ha determinato, nel vuoto e nel dolore creato. Il proverbiale «darsi pace» annunciato dal titolo anche qui non è così scontato, ma è problematico esito di un conflitto, con sé e con gli altri. Se la vita di Lajn è presto troncata, la condizione della donna risulta drammatica: sola, priva di notizie, col sospetto dell'abbandono. L'attesa incerta, vana, è contrappuntata dalla "presenza" degli altri (di chi torna dalla guerra, di chi ha il vantaggio della quotidiana vicinanza): presenza che fa risaltare l'"assenza" della persona cara. Le opposizioni irriducibili appartengono ai valori del passato, dei *Malavoglia*. Il «cuore», ai cui diritti si appella Anna Maria, non si riferisce più ad un sistema di valori, non è autenticità. Non è forza e saldezza, ma bisogno, debolezza, condanna della donna alla dipendenza e alla sudditanza⁴⁶. La protagonista alla fine ritorna nello stesso luogo dove era iniziato il racconto, ma con un altro uomo. Non per volubilità, ma perché la vita è appunto, per Verga, a quell'altezza cronologica, sperpero di fatti e di affetti, meccanica, inconcludente, ripetizione di passi, di gesti, di situazioni. Il trascorrere del tempo e delle stagioni logora anche gli affetti che si erano ritenuti più cari e irrinunciabili. E nell'illusione di una *vita nova* la donna annulla il ricordo di ciò che è stato, raschiando dall'albero i segni impressi del precedente giuramento d'amore eterno. Per tentare di vincere la titubanza e la gelosia retroattiva del nuovo fidanzato, la protagonista giunge a esibirgli il certificato di morte di Lajn Primo. Di fronte all'attestazione della fine di una vita, offerta da parte della donna, come un dono della propria stessa nuova speranza di vita, l'uomo, sicuro della propria supremazia, mostra tutta la propria cinica indifferenza («l'altro, il maschio, per tutta risposta

⁴⁵ E. DE AMICIS, *La vita militare*. Bozzetti, Firenze, Le Monnier 1869, pp. 422-442. E cfr. G. TELLINI, *Note a G. VERGA, Semplice storia*, in *Le novelle*, a cura di G. Tellini, Roma, Salerno 1980, I, p. 581.

⁴⁶ Cfr. BIGAZZI, *Su Verga novelliere*, cit.

fece una spallata»⁴⁷). La memoria del caduto in guerra non solo non viene preservata, ma si dimostra come un fastidioso intralcio per chi deve continuare a vivere. La fredda attestazione burocratica della morte del soldato viene presentata per annullarne ogni memoria, ma risulta del tutto insignificante. La morte in guerra si rivela irrimediabilmente del tutto priva di senso.

La rappresentazione verghiana dell'insensatezza della guerra, in sintonia con la sua progressiva revisione delle illusioni risorgimentali, culmina in alcuni brevi racconti apparentemente dedicati ad alcuni momenti storici emblematici: *Carne venduta* (1885)⁴⁸, *Frammento* (del 1893, rielaborazione del testo del 1885)⁴⁹, *Epopea spicciola* (1893)⁵⁰. I primi due testi si riferiscono al 1860, alla conquista di Palermo da parte dei Mille, l'ultimo alla caduta di Catania nelle mani dei Borboni, nel 1849. Episodi della grande storia, ma visti come l'inglorioso "passaggio" della guerra nelle campagne. L'interpretazione che Verga dà dei fatti storici, delegando sempre più il punto di vista ai «poveri diavoli», ai contadini vittime del passaggio della guerra, diviene nei tre testi progressivamente sempre più cupa e amara⁵¹. La guerra non è più ritratta mediante la prospettiva parziale e interna del soldato, ma con quella straniante dei contadini, che possono solo subirne la violenza. Vista con gli occhi della «povera gente del paese che non c'entrava per nulla in quella lite, e non voleva entrarci», la guerra si rivela pertanto come la smitizzazione di ogni idealizzata epopea: «Ma chi le pigliò peggio fummo noi poveri diavoli del paese. Le case arse, i poderi distrutti, il ragazzo Minola con una baionettata nella pancia, la mamma Proscimo ridotta povera e pazza, e Nunzia con un figliolo che non sa di chi sia, adesso»⁵².

⁴⁷ VERGA, ... e chi vive si dà pace, cit., p. 161.

⁴⁸ ID., *Carne venduta*, in *Tutte le novelle*, cit., pp. 991-992.

⁴⁹ ID., *Frammento*, in *Le novelle*, a cura di G. Tellini, cit., II, pp. 511-513.

⁵⁰ ID., *Epopea spicciola*, in *Tutte le novelle*, cit., pp. 787-791. Cfr. I. GAMBACORTI, *Antiepoepa del Risorgimento nelle pagine verghiane*, in *La letteratura e la storia*, Atti del IX Congresso Nazionale dell'ADI, Bologna-Rimini, 21-24 settembre 2005, a cura di E. Menetti e C. Varotti, prefazione di G. M. Anselmi, Bologna, Gedit 2007, pp. 735-745.

⁵¹ Ivi, p. 745.

⁵² VERGA, *Epoepa spicciola*, cit., pp. 790-791.

La guerra, colta da Verga in alcuni suoi episodi, in alcune situazioni storicamente individuate, appartiene però, secondo la sua “terribile” visione del mondo, alla natura immutabile dell’uomo. Lo scontro di egoismi, la tendenza alla sopraffazione, la lotta dell’uomo contro l’uomo, la guerra, sono tutti «intrinseci alla natura umana»⁵³. Per Verga, come per Mordo Nahum, il «greco» de *La tregua* di Primo Levi, amaramente, ma lucidamente, «guerra è sempre»⁵⁴.

⁵³ Cfr. BONANATE, *La guerra*, cit., pp. 35-37, 84-86.

⁵⁴ Cfr. P. LEVI, *Se questo è un uomo. La tregua*, Torino, Einaudi 1993, p. 189. Cfr. CASADEI, *La guerra*, cit., p. 78.

Capitolo 4

GUERRE, MADRI, CORPI DEI CADUTI. LE NARRAZIONI POLIFONICHE DI GIOVANNI VERGA E SVETLANA ALEKSIEVIČ

«Se vedessi che bel giovanotto [...] È stato a Lissa, povero ragazzo, è stato di quelli del *Re d'Italia*, e fu pescato dopo quattordici ore ch'era in mare! Insomma, cosa da far drizzare i capelli sul capo! Sentirai quando ti racconterò»¹. In *Tigre reale* l'esperienza del sopravvissuto a una battaglia navale tristemente memorabile nella storia d'Italia è assunta come motivo di fascinazione, offerta come immagine tentatrice. Per la protagonista Erminia, ormai sposata, la riapparizione del suo primo amore è ingigantita dall'esperienza eroicizzata di guerra vissuta. Il corpo del naufrago diviene mito mondano, narrabile e ripetibile, motivo di seduzione per l'immaginario femminile.

Lissa, come è noto, riappare nei *Malavoglia*. Non rappresentata direttamente, ma rievocata attraverso l'epica orale dei due marinai testimoni, giunti a Trezza, che narrano con i toni propri dei cunti cavallereschi di «una gran battaglia di mare», in cui erano «annegati dei bastimenti grandi come Aci Trezza, carichi zeppi di soldati». La notizia della battaglia perduta è però frantumata dai diversi, stranianti punti di vista della folla e del tutto svuotata dal sordo egoismo dello zio Crocifisso: «– Chi l'ha persa? – Io, voi, tutti insomma, l'Italia; disse lo speziale. – Io non ho perso nulla! rispose Campana di legno stringendosi nelle spalle». E al diverso punto di vista suggerito da qualcuno («Il guaio è per tante povere mamme»), «lo zio Crocifisso che non era mamma alzò le spalle»².

¹ Cfr. G. VERGA, *Tigre reale* II, a cura di M. Spampinato Beretta, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, VI, Firenze, Banco di Sicilia - Le Monnier 1993, p. 74.

² ID., *I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n. s. I, Novara, Fondazione Verga-Interlinea 2014, pp. 153-154.

Ed è infatti solo una madre, la Longa, che aveva il figlio imbarcato in una delle navi italiane, ad avere «sempre la testa là, nel mare verso Trieste, dov'era successa quella ruina»³. Il fuoco narrativo si fissa sulla madre: è lei, nel silenzio totale, nell'attesa vana di una lettera che non arriva, ad avere costantemente nella mente la figura del «figlio, pallido e immobile, che la guardava con certi occhioni sbarrati e lucenti, e diceva sempre di sì, come quando l'avevano mandato a fare il soldato». L'immagine del naufrago, mito mondano in *Tigre reale*, nei *Malavoglia* è mediata dai racconti popolari e diviene angosciante presenza per la madre, ignara della sorte del figlio, immedesimata nelle sue sofferenze. La guerra lontana viene da lei patita per immaginazione e identificazione: pensando a un marinaio, «pescato dopo dodici ore, quando stavano per mangiarselo i pescicani», a chi «in mezzo a tutta quell'acqua moriva di sete», non poteva trattenersi ella stessa dall'«attaccarsi alla brocca», come se «l'avesse avuta dentro di sé quell'arsura, e nel buio spalancava gli occhi, dove ci aveva sempre stampato quel cristiano»⁴.

La sorte di Luca, insinuata nel chiacchiericcio del coro del villaggio, non è però comunicata direttamente dallo Stato ai familiari, come avviene nelle guerre della modernità, secondo precisi rituali e protocolli burocratici. Nella Sicilia del giovane Stato unitario la fine di Luca è appresa dai familiari solo quando, di propria iniziativa, si recano a chiedere informazioni nel «paese grosso», Catania. Lì, al porto, il nome di Luca viene letto alla madre dai «libracci», dalla «lista dei morti» («– Son più di quaranta giorni, – conchiuse l'impiegato, chiudendo il registro. Fu a Lissa; che non lo sapevate ancora?»)⁵. Nulla si saprà, nei *Malavoglia*, su come sia morto Luca. L'immagine della sua morte appare (e tale permane nella memoria dei lettori) nel cartone preparatorio di *Fantasticheria*, seppur nella indeterminatezza del personaggio, e con un retaggio di retorica romantica⁶. Il racconto di

³ Ivi, p. 157.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Ivi, p. 158.

⁶ Id., *Fantasticheria*, in *Tutte le novelle*, cit., pp. 129-136, p. 134.

come sia morto Luca è invece del tutto assente nel capolavoro, dove, in sintonia con le grandi narrazioni del naturalismo europeo, la morte è «messa in sordina». Il corpo del caduto non c'è, non appare, così come non viene descritta la battaglia, ma solo rievocata: e non solo perché, diversamente dal naturalismo francese, Verga non indugia nelle descrizioni, ma perché in lui permane, quasi retaggio classicista, «un riserbo [...] nei confronti dell'elemento materiale e soprattutto corporeo»⁷. L'immagine del caduto in guerra, burocratizzata glacialmente dall'apparato dello Stato, filtrata dal punto di vista della madre, diviene invece *pathos*, immedesimazione nella sofferenza, lacerante memoria della separazione. Privata del figlio, resole solo come un nome su un registro dei caduti, Maruzza si specchia nell'«Addolorata», riconoscendo il corpo del caduto in quello raffigurato in grembo all'altra madre, «sull'altare della chiesetta»: «le pareva che quel corpo lungo e disteso sulle ginocchia della madre, colle costole nere e i ginocchi rossi di sangue, fosse il ritratto del suo Luca, e si sentiva fitte nel cuore tutte quelle spade d'argento che ci aveva la Madonna»⁸.

Il proverbiale ... *e chi vive si dà pace*, narrativizzato nella novella di *Vagabondaggio*, trova la sua eccezione e la sua negazione nella condizione materna.

Non nella guerra e nella morte del soldato la novella, ambientata anch'essa nella III guerra di Indipendenza, ha il suo scioglimento, ma nell'attesa e nelle scelte di chi resta, nell'esistenza quotidiana della donna. Gli incipitari puntini di reticenza del titolo segnano infatti un'omissione, e rinviano al proverbio toscano riecheggiato, che suona interamente «Chi muore giace e chi vive si dà pace»⁹.

Alla donna madre, privata del figlio dalla violenza degli uomini, non è data pace. La perdita per la *mater dolorosa* è irrever-

⁷ P. PELLINI, *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Firenze, Le Monnier 2004, pp. 35, 57.

⁸ VERGA, *I Malavoglia*, cit., p. 158.

⁹ Cfr. G. TELLINI, *Nota a ... e chi vive si dà pace*, in G. VERGA, *Opere*, a cura di G. Tellini, Milano, Mursia 1988, pp. 1577-1578.

sibile, impossibile la sostituzione, possibile invece in altri tipi di relazioni. E ben lo sapeva la saggezza popolare siciliana che variava il proverbio con la forma «Tintu [infelice] cui mori, ca cu' arresta si marita»¹⁰. A differenza della Madonna, Maruzza non può più tenere in braccio il corpo del figlio. Per la madre che sopravvive al figlio morto anzitempo la vita continua, ma come persistente dramma, come dilaniante assenza, come sconsolato ricordo dell'ultima immagine e delle ultime parole del vivo. Una sorte che per Maruzza era stata anticipata nella narrazione, già al momento della partenza di Luca per la leva di mare, nel capitolo VII, segnando un'eccezione rispetto alla modalità di focalizzazione interna propria dei *Malavoglia*. A mediare la narrazione non era stato il solito coro del villaggio, ma un'anonima voce "sapienziale", che si affiancava alla madre, presagendo, a lei che non aveva potuto accompagnare alla stazione Luca, il distacco definitivo, con l'immagine angosciante del figlio partente sotto la pioggia, senza di lei: «Questo qui non scriverà per danari, quando sarà laggiù, pensava il vecchio; e se Dio gli dà giorni lunghi, la tira su un'altra volta la casa del nespolo. Ma Dio non gliene diede giorni lunghi, appunto perché era fatto di quella pasta; – e quando giunse più tardi la notizia che era morto, alla Longa le rimase quella spina che l'aveva lasciato partire colla pioggia, e non l'aveva accompagnato alla stazione. – Mamma! disse Luca tornando indietro, perché gli piangeva il cuore di lasciarla così zitta zitta sul ballatoio, come la Madonna addolorata; quando tornerò vi avviserò prima, e così verrete ad incontrarmi tutti alla stazione. – E quelle parole Maruzza non le dimenticò finché le chiusero gli occhi»¹¹.

Nella più modesta novella ... *e chi vive si dà pace*, non sono presenti anticipazioni di destini. Dopo l'ultimo incontro tra i due fidanzati, con cui inizia la narrazione, si susseguono, in scene accostate in sequenza, la partenza dei soldati, e la descrizione della battaglia, non rappresentata nel suo insieme, con il punto di vista

¹⁰ Cfr. TELLINI, *Nota*, cit.

¹¹ VERGA, *I Malavoglia*, cit., pp. 101-102.

onnisciente dello storico, ma con quello parziale, interno, che focalizza la sorte dei soldati che nulla decidono e nulla fanno. Né lo sguardo del narratore si sofferma sul corpo del caduto, ma sulla sequenza delle mani che servivano il pezzo e con cui «tentò di aggrapparsi ancora all'affusto, delle mani che vi stampavano il sangue – cinque dita rosse»¹². Lo scioglimento della novella non coincide con la fine del soldato, ma con il dramma quotidiano di chi deve continuare a vivere. Per gli altri, coloro che aspettano, la guerra perdura nelle conseguenze che ha determinato, nel vuoto e nel dolore creato. Il proverbiale «darsi pace» annunciato dal titolo è il problematico esito di un conflitto, con sé e con gli altri. Se la vita del soldato è presto troncata, l'esistenza della donna, nella sfilza del succedersi di fatti quotidiani, risulta tormentata: sola, priva di notizie, col sospetto dell'abbandono. L'attesa incerta, vana, è contrappuntata dalla presenza degli altri che fa risaltare l'assenza della persona cara. La protagonista alla fine ritorna nello stesso luogo dove era iniziato il racconto, ma con un altro uomo. Non per volubilità, ma perché la vita è inconcludente ripetizione di gesti, di situazioni e il trascorrere del tempo e delle stagioni logora anche gli affetti prima ritenuti più cari e irrinunciabili. Nell'assenza del corpo del caduto, di una tomba, la donna, per vincere la titubanza e la gelosia retroattiva del nuovo pretendente, giunge a esibirgli come prova il «certificato di morte» del fidanzato («Lajn Primo, soldato del V artiglieria»), burocraticamente ineccepibile (con «il bollo e tutto, non vi mancava nulla»). E però, di fronte alla fredda attestazione della fine di una vita, offerta da parte della donna, come un dono della cancellazione della memoria e di una nuova speranza di vita, l'uomo, sicuro della propria supremazia, mostra tutta la propria cinica indifferenza («l'altro, il maschio, per tutta risposta fece una spallata»). La memoria del caduto in guerra non solo non viene preservata, ma si dimostra come un fastidioso intralcio per chi deve continuare a vivere.

Anche la certificazione di una morte risulta comunque del tut-

¹² ID., ... e chi vive si dà pace, in *Vagabondaggio*, a cura di M. Durante, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n. s. II, Novara, Fondazione Verga-Interlinea 2018, pp. 147-161, a p. 154.

to insignificante. La morte in guerra si manifesta irrimediabilmente del tutto priva di senso. E l'insensatezza della guerra per Verga culmina in alcuni brevi racconti. La guerra si rivela così come una *Epoepa spicciola* (1893), controcanto smitizzante di ogni idealizzata epopea, filtrata dal punto di vista straniante di chi la subisce¹³. Agli occhi dei contadini siciliani i soldati stranieri, che invadono i campi e i paesi, con i loro linguaggi incomprensibili, risultano nient'altro che mercenari, corpi mercificati in cambio di miseri salari, «carne venduta». Un giudizio ribadito sin dal titolo di uno di questi racconti¹⁴, come dall'immagine conclusiva dei corpi senza vita dei soldati stranieri «sparsi» a caso, «per la via, fra i seminati, lungo i muri, dietro le siepi», con il commento reiterato del contadino siciliano: «Carne venduta! [...] Che ci veniva a fare?»¹⁵.

Un balzo in avanti. Di un secolo, rispetto all'ultimo testo (del 1893) di Verga. *Ragazzi di zinco* di Svetlana Aleksievič è del 1992, la traduzione italiana del 2003¹⁶. La guerra di cui parla il libro è per noi abbastanza recente: quella sovietica dell'Afghanistan (1979-1989), già esclusa da ogni possibile epicizzazione, perché ben diversa dall'altro ineliminabile termine di paragone, per la storia russa (e non solo): la “grande guerra patriottica” di resistenza e liberazione dal nazismo, testimoniata, dal punto di vista femminile, in un altro celebre libro della Aleksievič¹⁷. La guerra

¹³ G. VERGA, *Epoepa spicciola*, in *Don Candeloro e C.*, a cura di C. Cucinotta, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Le Monnier 1994, pp. 79-86. *Sul passaggio della gloria* era il titolo originario della novella; cfr. C. CUCINOTTA, *Introduzione*, ivi, pp. IX-LXXXVI, alle pp. XVIII-XIX.

¹⁴ Cfr. G. VERGA, *Carne venduta*, in *Tutte le novelle*, cit., pp. 991-992.

¹⁵ ID., *Frammento*, in *Le novelle*, a cura di G. Tellini, Roma, Salerno 1980, II, pp. 511-513 (del 1893, rielaborazione del testo del 1885, *Carne venduta*).

¹⁶ S. ALEKSIEVIČ, *Cinkovye mal'čiki* (trad. ital. di S. Rapetti, *Ragazzi di zinco*, Roma, Edizioni e/o 2003; cfr. la ristampa 2015).

¹⁷ EAD., *La guerra non ha un volto di donna*, trad. ital. di S. Rapetti, Milano, Bompiani 2015. Il libro era stato pubblicato in Russia nel 1985, e già dal 1987 tradotto in tedesco e in inglese. In Italia viene tradotto solo nel 2015, ma con il vantaggio di una versione del testo ampliata dalla scrittrice, reintegrata delle parti prima censurate. Cfr. N. DI NUNZIO, Rec.: a Svetlana Aleksievič - *La guerra non ha un volto di donna* (trad. it. S. Rapetti, Bompiani, Milano 2015), in «Allegoria», XXVIII (2016), n. 74.

in Afghanistan fu al contrario una guerra di occupazione, di una superpotenza contro un paese del Terzo mondo, come quella del Vietnam. Per l'Afghanistan partirono dai territori dall'ex Unione Sovietica un milione di ragazzi e ragazze. I corpi di almeno quindicimila di loro ritornarono in patria solo in «bare di zinco»: chiuse, sigillate, consegnate ai familiari che potevano seppellirle, ma senza vedere i corpi dei caduti. La narrazione è resa tramite le voci dei testimoni. Solo in parte sono però quelle dei superstiti, di coloro che sono ritornati. A risuonare con grande forza sono soprattutto le voci delle donne, di coloro che hanno atteso invano gli uomini (mariti, fidanzati, figli) partiti per il fronte. Per loro la guerra si è risolta esteriormente con la fredda, burocratica restituzione da parte dello Stato di una bara di zinco contenente un corpo sigillato, mai più visibile, un “ragazzo di zinco”, appunto.

Non è però solo il tema della guerra e dei corpi dei caduti a suggerire di proporre la rilettura, accostata, di Verga e della Aleksievič, ma la loro comune istanza di contenere la presenza autoriale. Con modalità notevolmente diverse, senza dubbio. Verga mirava all'annullamento dello scarto tra opera letteraria e fatti rappresentati, a dissimulare, nella sua *fictio*, «la mano dell'artista», mirando all'«efficacia dell'essere stato»¹⁸. L'opera della Aleksievič non rientra nella *fictio* realistica, ma dichiaratamente nella *non fiction*, con l'intenzione di dare voce alla molteplicità di esperienze individuali, di vite vissute. Chi narra, nell'opera dell'Aleksievič, oltre a non essere un personaggio, non ha il lettore come destinatario diretto, ma chi ascolta, chi raccoglie la confessione: la dimensione della sua comunicazione è orale. A narrare è la pluralità di «voci» ascoltate da Svetlana Aleksievič e poi riportate, con la loro «parola immediatamente significativa»¹⁹, nelle sue «scritture polifoniche», quel «monumento alla soffe-

¹⁸ G. VERGA, Lettera dedicatoria a Salvatore Farina premessa a *L'amante di Gramigna*, in *Tutte le novelle*, cit., pp. 202-203.

¹⁹ Parafraza note affermazioni di M. BACHTIN a proposito della polifonia: cfr. ID., *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi 1968, pp. 12-13. Cfr. C. SEGRE, *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Torino, Einaudi 1991.

renza e al coraggio nel nostro tempo» che le è valso il Nobel della letteratura del 2015²⁰.

La «sfida» della *non fiction* contemporanea, rappresentata esemplarmente dalla Aleksievič, e determinata dal «bisogno di testimoniare», da un assunto di verità, è «paradossalmente quella di essere più storico dello storico»²¹. L'aver vissuto o meno l'esperienza della guerra, nella sua essenza fondamentale e primordiale (giacché, crudamente, essa «consiste prima di tutto nell'ammazzare»²²) determina tra gli esseri umani una netta linea di demarcazione antropologica: «le persone che non hanno mai visto un uomo uccidere un altro uomo sono persone completamente diverse da noi»; di questo ci avverte, in un altro libro, una delle voci raccolte dalla Aleksievič²³. A tale affermazione inconfutabile è connessa la difficoltà nel raccontare la guerra, di farne una «esperienza comunicabile» agli altri da parte di chi l'abbia vissuta, soprattutto nelle sue condizioni estreme²⁴. Chi ha avuto l'esperienza diretta della guerra «possiede un sapere che gli altri non hanno, e che si può acquisire soltanto sul campo di battaglia, in faccia alla morte»²⁵.

Rispetto alla verità ufficiale della grande Storia, la Aleksievič ripropone non una narrazione univoca, ma polifonica; non un'opera di invenzione, ma una raccolta, o meglio, un montaggio di «voci della vita reale», che però trova una sua «forma», seppur «inconsueta», nella tradizione letteraria²⁶. Il suo modello dichiarato va oltre Dostoevskij, ed è da lei indicato in uno scrittore del-

²⁰ «for her polyphonic writings, a monument to suffering and courage in our time»: cfr. *The Nobel Prize in Literature 2015*: https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2015/.

²¹ Cfr. A. CASADEI, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, il Mulino 2007, p. 125.

²² ALEKSIEVIČ, *La guerra non ha un volto di donna*, cit., p. 19.

²³ EAD., *Gli ultimi testimoni*, traduzione di N. Cicognini, Milano, Bompiani 2017, p. 320.

²⁴ W. BENJAMIN, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in *Angelus novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi 1962, pp. 247-274, a p. 248.

²⁵ ALEKSIEVIČ, *La guerra non ha un volto di donna*, cit., p. 15.

²⁶ Ivi, p. 9.

la sua terra, la Bielorussia, Ales' Adamovič, autore di *Io, da un villaggio in fiamme*, una narrazione costituita da voci raccolte dalla realtà. Voci raccolte individualmente, una per una, e non in pubblico, in presenza di spettatori: molteplici verità intime, controcanto della «verità convenzionale»²⁷. Riprendendo le considerazioni di Adorno sull'impossibilità di scrivere poesia dopo Auschwitz, dalla tribuna del Nobel la Aleksievič ha riportato le affermazioni di Adamovič, su come avesse avvertito come un sacrilegio scrivere prosa d'invenzione dopo gli orrori della guerra: «Nothing may be invented. You must give the truth as it is. A "super-literature" is required». La parola deve essere affidata al testimone, tramite la sua voce deve essere recuperata la «missing history». E rispetto alle ricorrenti, scontate critiche («that what I write isn't literature, it's a document»), il premio Nobel ha autorevolmente rilanciato, dal podio appena conquistato, una dilemmatica affermazione: «What is literature today?»²⁸.

Attenzione alle voci degli uomini. «Mi trasformo sempre più in un solo grande orecchio rivolto senza sosta verso l'altro. Per "leggere" la sua voce»²⁹. Una «donna-orecchio» si autodefinisce la scrittrice, con riferimento antitetico a Flaubert «uomo-penna». Le voci ascoltate dalla Aleksievič narrano esperienze che lei traduce in scrittura, trasmettendole. E però la sua scrittura non assomiglia, non introietta le singole voci, ma le distingue l'una dall'altra, non uniformandole in una massa anonima. Camminando per le strade e catturando voci, ha riflettuto su quanti racconti scompaiono senza lasciare traccia, poiché vi è una parte della vita umana, «celle des conversations», che non riusciamo ad acquisire alla letteratura. Ed è questa assenza e questa potenzialità ad averla catturata. Ama sentire come la gente parla, e ama soprat-

²⁷ Ivi, pp. 141-142.

²⁸ S. ALEKSIEVIČ, *On the battle lost. Nobel Lecture by Svetlana Alexievich*, Nobel Laureate in Literature 2015, Svenska Akademien, The Nobel Foundation 2015: https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2015/alexievich-lecture_en.html;

²⁹ ALEKSIEVIČ, *La guerra non ha un volto di donna*, cit., p. 14; EAD., *Io, l'orecchio di tante voci solitarie*, in «La Repubblica», 8 dicembre 2015, p. 47.

tutto «les voix humaines solitaires»³⁰. Le sue narrazioni non sono corali, ma giustapposizioni di racconti orali, di voci (ognuna ascoltata singolarmente) di testimoni che narrano fatti vissuti. Siamo al di fuori della classica categoria letteraria di verosimiglianza, del potenzialmente vero. Non una narrazione, pertanto, ma tante narrazioni, su grandi temi comuni, composte in un mosaico, con sapienza di costruzione narrativa. C'è un'istanza etica, di verità e di memoria, alla base di tale coazione alla scrittura. Un'istanza di verità che nasce dalla consapevolezza del limite di ogni individuo, di ogni visione parziale. Raccontando della guerra in Afganistan, in premessa, la Aleksievič giustappone due frasi, tratte da due diverse testimonianze raccolte sui caduti dei due popoli coinvolti nel conflitto: «Su un carro armato, tracciata con vernice rossa, la scritta: “Vendichiamo Malkin”». E subito dopo: «In mezzo alla strada, una giovane afghana, inginocchiata accanto al suo bambino morto, urlava. Solo una bestia ferita, probabilmente, urla in quel modo». Le due frasi sono accompagnate da una citazione: «Scrivere (raccontare) tutta la verità su sé stessi è, come ha osservato Puškin, fisicamente impossibile». È questa istanza etica di verità che la porta a scegliere la *non fiction*, con la consapevolezza sia della inevitabile parzialità di ogni singola voce, sia anche del limite, stilistico ed estetico, di una narrazione necessariamente polifonica. In *Ragazzi di zinco* l'esigenza di verità è dichiarata superiore alla bellezza e alla patria, con due autorevoli ed epigrafiche citazioni: «Gli scrittori russi hanno sempre avuto a cuore più la verità che la bellezza» (Nicolaj Berdjaev); «La verità ... è più importante della Russia» (Dostoevskij)³¹. Ma è dal polifonico «cumulo» e «intersecarsi» di voci e di punti di vista che la Aleksievič intende fare «emergere l'immagine di un'intera epoca e delle persone che l'hanno vissuta»³². L'opzione della scrittrice non è affatto irrilevante: rifiuta deliberatamente la

³⁰Cfr. *Conférence Nobel par Svetlana Aleksievitch*, 7 dicembre 2015: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2015/alexievich-lecture_fr.html.

³¹ ALEKSIEVIČ, *Ragazzi di zinco*, cit., pp. 11, 15, 17.

³² EAD., *La guerra non ha un volto di donna*, cit., p. 16.

«selezione» mimetica e intende quasi abbandonarsi a quella che Hegel chiamava «cattiva infinità», l'accumulazione di innumerevoli «piccole storie individuali» a cui i narratori, per poter «restituire la totalità», «dovrebbero abbandonarsi»³³. La moltiplicazione quantitativa del “piccolo” tende a sostituire la qualità del “grande”: «un avvenimento raccontato da una sola persona riguarda il destino di questa persona, raccontato da molti è già storia»³⁴. È la questione della «cattiva infinità mimetica» che ha trovato una rappresentazione letteraria in quell'*Enciclopedia dei morti* di Danilo Kiš, in cui si immagina un'opera che racconta analiticamente «la vita di tutte le persone esistite», proponendosi come l'antitesi democratica della «feroce selezione mimetica» su cui si reggono i poemi epici, e comunque le narrazioni delle singole, grandi personalità³⁵.

Non c'è assenza di «selezione mimetica» nelle opere della Aleksievič, che opta decisamente per alcuni temi, narrati da molteplici voci. In *Ragazzi di zinco* emerge l'esperienza della guerra vissuta da coloro che sono ritornati, sì, ma come corpi mutilati, dilaniati nella carne e nello spirito. Ma accanto alle loro voci, si levano quelle delle donne che hanno atteso invano l'uomo amato partito per il fronte e per le quali la guerra ha segnato definitivamente il destino³⁶. Ma a levarsi più alte nel coro “selezionato” e interrogato dalla scrittrice nei territori dell'immensa Russia, sono soprattutto le voci delle madri che si sono viste consegnare una bara di zinco contenente un corpo nascosto, invisibile: non il figlio, ma, appunto, un “ragazzo di zinco”. La modernizzazione, il profluvio di mezzi delle superpotenze, le guerre globalizzate, hanno consentito la restituzione, materiale, e di massa, dei corpi caduti in guerra. Non per questo hanno potuto rendere meno atroce la perdita.

Per le madri dei caduti lo strazio infinito che causa la guerra

³³ Cfr. G. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino 2011, pp. 50-51; G.W.F. HEGEL, *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, Parte I, *La scienza della logica*, Torino, Utet 1981, § 93-94.

³⁴ S. ALEKSIEVIČ, *Preghiera per Černobyl'*, trad. di S. Rapetti, Roma, Edizioni e/o 2005, p. 41.

³⁵ Cfr. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 51-52.

³⁶ ALEKSIEVIČ, *Ragazzi di zinco*, pp. 144-147.

non potrà avere mai fine. Il resto è vuota, menzognera retorica. Demistificata dai due scrittori diversamente realisti, Verga e Aleksievič.

All'immagine della madre svenuta davanti alla «lista dei morti» di Lissa, la *non fiction* contemporanea consente oggi di accostare la voce toccante di una madre russa. Al silenzio dello Stato e dei suoi rappresentanti, sordi, incapaci di dire, di fronte alla richiesta di verità («Mi racconti com'è morto mio figlio»), si contrappone, assordante e indelebile nella memoria del lettore, la voce di una madre che continua a ripetersi, accanto alla bara di zinco del figlio: «Chi c'è qui dentro? Ci sei davvero tu, piccolo mio? [...] io l'aspetto... Non l'ho visto morto... Non l'ho baciato...Lo aspetto...»³⁷.

³⁷ Ivi, pp. 113-120.

Capitolo 5

VERGA E LA “RIVOLUZIONE SICILIANA”

«1848. Rivoluzione, fa il reazionario per timore che gli tolgano la roba. I signori che fingono di essere liberali gli fanno la guerra [...] 1849. [...] è costretto a fuggire in campagna per una sommossa [...] Torna a Vizzini. Nel sacco di Catania è rovinato quasi intero»¹.

Così scriveva Giovanni Verga, a proposito del protagonista, Gesualdo Motta, preparando lo schema del romanzo. Questo e gli altri sommari, appunti, note cronologiche, di cui disponiamo², testimoniano che il *Mastro-don Gesualdo* era stato originariamente concepito come un romanzo di formazione e come rappresentazione di un processo storico (dalla fine del Settecento all'Unità) attraverso la vita di un personaggio. Tappe importanti della biografia del protagonista coincidevano con la cronologia della grande storia. Il «principio dell'azione»³ era stato individuato nel 1798 (nel dicembre avveniva la fuga in Sicilia del re di Napoli, dove nel 1799 venne proclamata la Repubblica); Gesualdo iniziava i suoi primi appalti nel 1812 (anno della Costituzione siciliana e dell'abolizione della feudalità), allargava le proprie speculazioni durante la «rivoluzione» del 1820-21, faceva «il

¹ G. VERGA, *Schemi e Abbozzi*, in *Mastro-don Gesualdo 1888*, a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, X, Firenze, Banco di Sicilia - Le Monnier 1993, Appendice I, p. 243.

² Ivi, pp. 241-263. Per tutta la ricostruzione dell'elaborazione del romanzo cfr. C. RICCARDI, *Introduzione (I tempi dell'elaborazione del Mastro-don Gesualdo [1881-1888])*, ivi, pp. IX-XXXVI; e, per le informazioni sugli autografi degli *Schemi e appunti*, ivi, pp. XXXVII-XXXVIII. Cfr. anche P. PELLINI, *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, Roma, Artemide 2016, pp. 165-181.

³ VERGA, *Schemi e Abbozzi*, cit., p. 242.

reazionario» durante quella del 1848; moriva, «povero», nel 1861, dopo l'ultima «rivoluzione» (lo sbarco dei Mille), nello stesso anno dell'Unità d'Italia⁴.

Un romanzo con una tale concezione avrebbe però corso il rischio di ridursi all'agiografia dell'eroe della società borghese, in un destino di eccezionalità. E avrebbe pertanto smentito la prospettiva stessa della serie dei *Vinti*, dove la rappresentazione dell'inevitabilità della modernità non porta mai lo sguardo sul *te-los*, sullo «scopo del movimento incessante», ma «passa a contrappello» il processo «grandioso», focalizzandone le «contraddizioni», rilevando i costi umani della modernizzazione⁵. Altra fu infatti la direzione adottata da Verga per il *Mastro-don Gesualdo*, allorché, dopo anni di tentativi, intervenne la svolta. L'«azione», il principio ordinatore dei fatti dell'intreccio, e della rappresentazione delle contraddizioni tra caso e necessità, venne individuato da Verga non più nella dispersiva biografia, ma, ben diversamente, come testimonia un altro appunto dei suoi schemi, nel «sacrificare» all'«avidità di ricchezza», all'accumulazione della roba, «ogni cosa» (affetti, amore, salute, la vita stessa)⁶.

E non più dalla giovinezza, e dalla «formazione» del protagonista, inizia infatti il romanzo. Gesualdo appare al contrario, sin dalla prima scena, già del tutto «formato», totalmente caratterizzato dalla subordinazione di «ogni cosa» alla roba⁷. Né la sua morte (e la fine del romanzo stesso) è collocata nel 1861, con l'Unità d'Italia, come Verga aveva originariamente pensato, e come attestano gli schemi conservati. La conclusione retrocede alla «rivoluzione» precedente, all'anno che da Verga, giunto ormai alla «stagione del disincanto», veniva ormai letto come il penul-

⁴ Ivi, pp. 242-244.

⁵ G. VERGA, *Prefazione*, in *I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n. s. I, Novara, Fondazione Verga-Interlinea 2014, pp. 11-13. E cfr. W. BENJAMIN, *Tesi di filosofia della storia*, in *Id.*, *Angelus novus*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi 1962, pp. 75-86, alle pp. 78-79.

⁶ VERGA, *Schemi e Abbozzi*, cit., pp. 250-251. Cfr. oltre, cap. 8.

⁷ Cfr. *Id.*, *Mastro-don Gesualdo*, in *I grandi romanzi*, pref. di R. Bacchelli, testo e note a cura di F. Cecco e C. Riccardi, Milano, Mondadori 2001 («I Meridiani»), pp. 296-297. E cfr. P. PELLINI, *Naturalismo e verismo. Zola, Verga e la poetica del romanzo*, Firenze, Le Monnier 2010, pp. 88-93.

timo «atto di *quel* lungo inganno» che era ormai per lui il Risorgimento⁸. Il *Mastro-don Gesualdo* termina infatti con il 1848, l'anno delle rivoluzioni iniziate proprio in Sicilia, e poi dilagate in tutta Europa. E in quel 1848, che coincide con la quarta e ultima parte del romanzo, si coagulano tutti gli elementi di una epicizzazione drammatica⁹, con la concentrazione della narrazione in una straordinaria condensazione spazio-temporale, attorno al letto di morte di Bianca, dove la sfera privata giganteggia dolorosamente sugli eventi pubblici, esterni («Gliene importava assai della rivoluzione adesso! L'aveva in casa la rivoluzione adesso!»¹⁰). Lì, tra le mura domestiche, in cui penetrano comunque gli echi della «rivoluzione», contraddizioni biografiche e storiche esplodono, conducendo allo scioglimento della vicenda, con una rapida progressione dell'intreccio, dalla morte di Bianca verso la fine, dopo pochi mesi, e sempre nel 1848, dello stesso Gesualdo¹¹.

L'anno conclusivo della vita di Gesualdo coincide con una cesura epocale nella storia politico-sociale, ma anche delle stesse forme narrative della letteratura europea¹². L'adozione della delega narrativa, l'approdo all'impersonalità sono correlate all'incrinarsi della fiducia nel processo storico. Per Flaubert l'impersonalità costituiva il corrispettivo formale della crisi, segnata dal venir meno, con il 1848, della sintonia fra scrittori e ceto di riferimento¹³. Ver-

⁸ G. MAZZACURATI, *Introduzione a G. VERGA, Mastro-don Gesualdo 1889. In appendice l'edizione 1888*, a cura di G. Mazzacurati, Torino, Einaudi 1993, p. XL.

⁹ Cfr. P. SZONDI, *Teoria del dramma moderno: 1880-1950*, intr. di C. Cases, Torino, Einaudi 1976, p. 87 e sgg.

¹⁰ VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 624.

¹¹ In uno degli schemi cronologici del romanzo la morte di Bianca è anticipata al 1841; in altri sommari cronologici la sua morte non è addirittura prevista all'interno del romanzo: Bianca sopravvive a Gesualdo, la cui fine è sempre individuata nel 1861; cfr. VERGA, *Schemi e Abbozzi*, cit., pp. 246, 250, 253.

¹² Sulla svolta storica del 1848 insiste G. LUKÁCS: cfr. in particolare *Il romanzo storico*, introduzione di C. Cases, Torino, Einaudi 1965, p. 227 e sgg. Ma cfr. R. LUPERINI, *Lukács, Benjamin e il problema del naturalismo*, in «Allegoria», V (1993), 13, pp. 71-80, poi in Id., *Controtempo. Critica e letteratura fra moderno e postmoderno: proposte, polemiche e bilanci di fine secolo*, Napoli, Liguori 1999; G. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino 2011, pp. 278-284, 291-295; PELLINI, *Naturalismo e modernismo*, cit., pp. 24-28.

¹³ Cfr. R. LUPERINI, *Flaubert, Verga e il 1848*, in «Moderna» (*Il romanzo e la storia*, a cura di N. Mineo), VIII (2006), nn. 1-2, pp. 147-156.

ga, in modo analogo, adotta la delega narrativa quando, alla fine degli anni Settanta, svanisce l'identificazione nel processo unitario, si esaurisce la fiducia nelle «magnifiche sorti» del «progresso», e quindi la certezza nelle distinzioni assiologiche¹⁴. La storicità del *Mastro-don Gesualdo*, la determinazione storica del nesso contenuto-forma, consiste, ancor più che nell'ambientazione, nella grottesca «anti-epopea del Risorgimento»¹⁵. I mutamenti della grande storia non comportano cambiamenti nella condizione esistenziale dell'uomo, che il romanzo rappresenta come immutabile, non suscettibile di miglioramento. Dal 1820 al 1848 si succedono «rivoluzioni», la borghesia erode il potere della nobiltà, ma «nel frattempo» si consuma l'arco temporale, biologico, la «storia naturale» di un individuo¹⁶, l'esistenza di un uomo che «sacrifica ogni cosa» all'«avidità di ricchezza» per averne in cambio solo negazioni, privazioni, perdite («né la dolcezza dell'amore, né la quiete domestica, né l'affetto dei suoi, né la soddisfazione della vanità, e neppure la salute»¹⁷). La storia per Verga non è tanto un processo lineare, ma la manifestazione di una ciclica, «naturale», reiterazione della sostanziale, immutabile, mai redenta, umana ferinità.

E però, se per Verga e per la coscienza dei suoi personaggi, a distanza di generazioni, nulla sembra cambiare, è innegabile, e va ribadito, che il *Mastro-don Gesualdo* raffigura anche processi profondi, non fenomenici, riguardanti il periodo storico rappresentato (e non solo quello della rappresentazione). Mi riferisco non tanto a superficiali dati veridici, ma ai conflitti sociali, alle tensioni tra i divergenti interessi, come è stato colto non solo dagli storici della letteratura (Luigi Russo segnalò nel *Mastro-don*

¹⁴ Cfr. P. PELLINI, *Verga e i «cavoli» di Flaubert. Una lettera del 1874*, in ID., *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Firenze, Le Monnier 2004, pp. 15-34.

¹⁵ Cfr. LUPERINI, *Flaubert, Verga e il 1848*, cit., pp. 155-156. E cfr. MAZZACURATI, *Introduzione*, cit., pp. XXXIII sgg.

¹⁶ W. BENJAMIN, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in ID., *Angelus novus*, cit., pp. 247-274, a p. 259, con la citazione del racconto *Inesperato incontro* di Johann Peter Hebel.

¹⁷ VERGA, *Schemi e Abbozzi*, cit., p. 250.

Gesualdo frasi tali da fare «onore ad un economista»¹⁸), ma anche dagli storici *tout court*, che, con Rosario Romeo, hanno riconosciuto al romanzo una «geniale» capacità di ricostruzione delle dinamiche sociali nelle campagne siciliane durante il Risorgimento; dinamiche fortemente connesse, tra l'altro, alla basilare e annosa questione della «divisione dei demani»¹⁹.

Il processo storico ovviamente non coincide con la prospettiva dei singoli. A Gesualdo Motta non interessa la «storia», ma solo «fare» la roba: «O non sapete che voglia dire rivoluzione? Quel che hanno fatto in Francia, capite? Ma voi non leggete la storia ... – No, no – disse don Gesualdo. – Non me ne importa». Così, già nella seconda parte, risponde al canonico Lupi, per gli eventi del 1820-21²⁰. Disinteressato alla storia l'eroe, ma non certo l'autore. Verga crede materialisticamente che l'uomo sia natura, ma ai «fatti» della storia era tutt'altro che disattento. E il suo interesse a maggior ragione non poteva non essere rivolto agli eventi che riguardavano la sua memoria personale e familiare. Nel saccheggio di Catania da parte delle truppe borboniche, il 6 aprile, venerdì santo, del 1849 (la famiglia Verga si era rifugiata a Vizzini), la casa in città era stata devastata e «spogliata». La «rivoluzione» siciliana e la sua sconfitta erano state costantemente testimoniate, al giovanissimo Verga, negli anni della formazione, dal suo maestro Antonino Abate, scrittore, patriota, laico repubblicano e unitarista, combattente contro i soldati borbonici per le strade di Catania nel 1849, autore del poema *Venerdì santo del 1849 a Catania*²¹.

Rappresenta certamente un dato da non trascurare la presenza nella biblioteca di Verga (conservata nella casa museo in via San-

¹⁸ L. RUSSO, *Nota* a G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, con introd. e note di L. Russo, Milano, Mondadori 1954, p. 259.

¹⁹ Cfr. R. ROMEO, *Il Risorgimento in Sicilia*, Roma-Bari, Laterza 1982, p. 194.

²⁰ VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, ediz. «I Meridiani», cit., pp. 454-455.

²¹ Cfr. F. DE ROBERTO, *Il maestro di Giovanni Verga*, in ID., *Casa Verga e altri saggi verghiani*, a cura di C. Musumarra, Firenze, Le Monnier 1964, pp. 39-61, alle pp. 43-45; C. MUSUMARRA, *Vigilia della narrativa verghiana. Cultura e letteratura a Catania nella prima metà dell'Ottocento*, Catania, Facoltà di Lettere e Filosofia 1958, p. 40. Cfr. A. ABATE, *Il Venerdì Santo del 1849 in Catania. Poema in sei canti*, Catania, Galatola 1863.

t'Anna a Catania) di non poche opere storiche. A comporre la biblioteca dello scrittore non sono infatti soltanto testi letterari. Una parte non irrilevante è costituita da prose di non invenzione, narrazioni di “fatti”, scritture storiche, documenti di quel “certo” con cui nel caso di Verga (è bene ricordarlo) bisognerebbe comunque sempre fare i conti. Tra le opere di non invenzione conservate nella biblioteca di Verga spiccano quelle riguardanti il Risorgimento. E tra queste una parte significativa è costituita da quelle dedicate alle «rivoluzioni» del 1848-1849: dalla *Storia* di Alphonse Balleydier, alle *Carte segrete* della polizia austriaca, alle *Memorie* del 1848-49 di un veterano austriaco, alla *Storia dell'assassinio di Pellegrino Rossi* (evento strettamente connesso alla Repubblica Romana), alla *Storia* dell'insurrezione di Milano²², ai ben 21 fascicoli, rilegati in cinque volumi, di *Documenti della guerra santa d'Italia*: memorie, fonti, storie riguardanti gli eventi del 1848-49, e quindi anche (come nell'opera di Giuseppe La Farina) la «rivoluzione siciliana»²³.

Come nel resto dei libri della biblioteca, anche nei volumi di storia sono quasi del tutto assenti testimonianze «delle passioni di lettura», quali postille a margine, sottolineature, rinvii²⁴. La spora-

²² Cfr. C. GRECO LANZA- S. GIARRATANA- C. REITANO (a cura di), *Biblioteca di Giovanni Verga. Catalogo*, introduzione di S.S. Nigro, Catania, Assessorato Regionale dei Beni Culturali e Ambientali e della P.I. - Soprintendenza ai Beni Librari per la Sicilia Orientale 1985, pp. 28, 98, 291, 414-415; A. BALLEYDIER, *Storia delle rivoluzioni dell'Impero d'Austria negli anni 1848 e 1849*. Prima traduzione italiana con annotazioni e giunte del consigliere dottor F.B., Milano-Venona, Civelli 1855; *Carte segrete e atti ufficiali della polizia austriaca in Italia da 1814 al 22 marzo 1848*, Capolago, Tip. elvetica 1851-52, 3 voll.; *Memorie della guerra d'Italia degli anni 1848-1849. Di un Veterano austriaco*. Prima versione italiana, Milano, Tip. Guglielmini 1852; *Storia dell'assassinio di Pellegrino Rossi. Tratta dai processi e descritta dalla Civiltà cattolica*, Torino, Tip. nazionale di G. Biancardi 1854; *Sunto storico degli avvenimenti di Milano e sue provincie nel 1848-49*, Venezia, Fontana 1850.

²³ Cfr. GRECO LANZA- GIARRATANA- REITANO, *Biblioteca di Giovanni Verga*, cit., p. 161; *Documenti della guerra santa d'Italia*, Capolago, Tip. Elvetica, 1849-1852; G. LA FARINA, *Storia documentata della Rivoluzione siciliana e delle sue relazioni co' governi italiani e stranieri (1848-1849)*, 2 voll; F. LA MANNA, *La memoria della rivoluzione fallita e l'opera di Giuseppe La Farina*, in «Archivio storico messinese», 96 (2015), pp. 155-173.

²⁴ S.S. NIGRO, *Introduzione*, in GRECO LANZA- GIARRATANA- REITANO, *Biblioteca di Giovanni Verga*, cit., pp. XI-XIX, a p. XVI.

dicità di interventi autografi di Verga sui libri della sua biblioteca è del resto coerente con le caratteristiche distintive dell'uomo e dello scrittore. Come l'autore, anche la biblioteca, sua immagine fedele, si manifesta coerentemente impersonale, non esibendo espressioni manifeste della sua presenza. Verga non lasciava indizi del proprio lavoro, né dentro le opere, né nella sua biblioteca. Dissimulava ogni sospetto del proprio "interesse", sia per i personaggi, sia per i libri che potevano entrare in relazione con la sua scrittura²⁵. Tra la quasi totalità di libri intatti, intonsi, «quasi piazzeforti inviolate»²⁶, in cui la mano del lettore non ha lasciato alcuna traccia visibile, non può non sorprendere pertanto il ritrovare alcuni circoscritti, tenui indizi degli interessi di Verga proprio tra le pagine di una importante opera dedicata al 1848, presente nella sua biblioteca: le *Memorie storiche e critiche della rivoluzione siciliana del 1848*²⁷. Un'opera che non esibisce il nome dell'autore (nel catalogo pubblicato, alfabetico per autore, appare direttamente con il titolo²⁸). L'autore che si cela dietro l'anonimato è un protagonista e testimone d'eccezione della «rivoluzione» siciliana: Pasquale Calvi, esponente della minoranza democratica e repubblicana, ministro prima degli Interni e poi della Giustizia a Palermo durante la rivoluzione, e quindi esule a Malta fino all'impresa

²⁵ «Io non giudico, non m'appassiono, non m'interesso, o piuttosto non devo mostrare nulla di tutto questo, sotto pena di veder mancare uno dei più efficaci effetti dell'opera d'arte»: cfr. G. VERGA, *Lettera a Filippo Filippi*, 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», 4 (1977), pp. 5-29, alle pp. 7-9.

²⁶ NIGRO, *Introduzione*, cit., p. XVI.

²⁷ Cfr. P. CALVI, *Memorie storiche e critiche della rivoluzione siciliana del 1848*, Londra, s. n. 1851-1856, 4 voll.; i primi tre volumi recano la data 1851, il quarto, *Appendice*, la data del 1856. L'indicazione di Londra come luogo di edizione è falsa: l'opera fu stampata a Malta. Cfr. G. SCICHLONE, *Pasquale Calvi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVII (*Calvart-Canefri*), Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana 1974, pp. 23-27; A. FACINEROSO, *Il cavaliere errante. Pasquale Calvi tra rivoluzione ed esilio*, Acireale-Roma, Bonanno 2013.

²⁸ Cfr. GRECO LANZA- GIARRATANA- REITANO, *Biblioteca di Giovanni Verga*, cit., p. 291. L'opera suscitò sin dalla sua pubblicazione controversie legali sul diritto d'autore (riferite nell'*Appendice*) anche perché non integralmente scritta da Calvi, ma pure da altri appartenenti al suo gruppo, esuli a Malta; nel corso dell'opera tra l'altro si parla di Calvi in terza persona; cfr. LA MANNA, *La memoria della rivoluzione fallita*, cit., pp. 161-163.

dei Mille. In qualità di presidente della corte suprema di giustizia, per nomina di Garibaldi, fu lui a proclamare in Sicilia i risultati del Plebiscito. Sul finire della vita (morì nel 1867) pubblicò, anch'esso anonimo, un *Catechismo politico economico popolare*, di orientamento decisamente radicale (indicava la reale causa dell'ingiustizia nell'«accaparramento dei mezzi di produzione» e nel «possesso esclusivo delle terre»)²⁹.

Le *Memorie storiche* di Calvi costituiscono un'importante fonte sul Quarantotto, di cui gli storici moderni, da Romeo a, soprattutto, Giarrizzo, si sono ampiamente avvalsi³⁰. Eppure quest'opera, sinora quasi del tutto ignorata negli studi su Verga³¹, è anche una delle pochissime possedute dallo scrittore in cui sono riscontrabili indizi, non dissimulati, della sua lettura interessata. Gli interventi sul libro non si limitano infatti, come descrive il catalogo della biblioteca, a «correzioni manoscritte» di refusi, certamente non autografe di Verga, e peraltro riscontrabili in copie dell'opera conservate in altre biblioteche³². In seguito a una diretta verifica della copia presente nella biblioteca di Verga è stato possibile notare anche poche essenziali postille indicanti a margine le date, con giorno e mese in cifre, del diffondersi, nel luglio del 1837, a Siracusa («2/7») e poi a Catania, dell'epidemia del colera³³ e delle rivolte popolari contro gli «untori del re»³⁴.

²⁹ Cfr. P. CALVI, *Catechismo politico economico sociale*, a cura di F. Biondi, Firenze, Guarraldi 1976, p. 108; FACINEROSO, *Il cavaliere errante*, cit., p. 168.

³⁰ Cfr. ROMEO, *Il Risorgimento in Sicilia*, cit., pp. 319-333; G. GIARRIZZO, *La Sicilia dal Cinquecento all'Unità d'Italia*, in V. D'ALESSANDRO - G. GIARRIZZO, *La Sicilia dal Vespro all'Unità d'Italia*, Torino, UTET 1992, pp. 749-762.

³¹ Con l'eccezione di I. GAMBACORTI, *Antiepopoea del Risorgimento nelle pagine verghiane*, in E. MENETTI - C. VAROTTI (a cura di), *La letteratura e la storia*, Atti del IX Congresso Nazionale dell'ADI (Bologna-Rimini, 21-24 settembre 2005), prefazione di G. M. Anselmi, Bologna, Gedit 2007, pp. 735-745, alle pp. 740-741, 743: richiama le *Memorie storiche* a proposito della novella *Epopoea spicciola*.

³² Cfr. GRECO LANZA- GIARRATANA- REITANO, *Biblioteca di Giovanni Verga*, cit., p. 291. Le correzioni, nel primo volume, sono relative a parte dei refusi indicati nell'*Errata Corrige* in chiusura.

³³ Cfr. il primo volume delle *Memorie storiche*, nella biblioteca di casa Verga (segnatura: F. V. 11), pp. 20, 24 sgg.

³⁴ GIARRIZZO, *La Sicilia dal Cinquecento all'Unità d'Italia*, cit., pp. 720-727.

Eventi storici, questi, che divengono elementi narrativi nella terza parte del *Mastro-don Gesualdo*: «Intanto incalzavano le voci del colera. A Catania c'era stata una sommossa. [...] A Siracusa una giovinetta bella come la Madonna, la quale ballava sui cavalli ammaestrati in teatro, e andava spargendo il colera con quel pretesto, era stata uccisa a furor di popolo»³⁵. Oltre a queste brevi postille cronologiche, nella copia conservata nella biblioteca di Verga sono però riscontrabili anche alcuni «segni muti»: una sottolineatura, e una evidenziazione a margine, realizzate con sottile lapis blu, assimilabili a quelle presenti in pochi altri volumi della biblioteca e con ogni probabilità attribuibili allo stesso Verga.

Le *Memorie storiche* di Calvi costituiscono pertanto uno dei pochissimi casi in cui Verga non riesce ad attuare la sua sistematica «non compartecipazione»³⁶ e non può pertanto allontanare dall'interprete il sospetto del suo «interesse». Quei brevi tratti di lapis blu, eccezione rarissima nella «impersonale» biblioteca verghiana, confermano l'attenzione per un evento storico, quello della «rivoluzione siciliana del 1848», che dagli schemi preparatori del *Mastro-don Gesualdo*, sino al testo definitivo del 1889, si conferma prima come tappa fondamentale delle vicende biografiche di Gesualdo, infine come data conclusiva della storia individuale del personaggio. Quei «segni muti» si soffermano peraltro su alcuni episodi del «sacco di Catania»: evento ben presente nella memoria di Verga e che avrebbe dovuto svolgere, secondo gli schemi del secondo romanzo dei *Vinti*, una funzione decisiva nello scioglimento dell'intreccio, determinando la “rovina” di Gesualdo³⁷.

Le *Memorie storiche* non rappresentano peraltro una celebrazione retorica o agiografica della rivoluzione. Sin dalla prefazione Calvi d'altra parte pone l'accento sulle divisioni, gli egoismi, gli interessi personali che si manifestarono nel Quarantotto siciliano³⁸. E tutta la narrazione è coerente con l'assunto. Rosario

³⁵ VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 543.

³⁶ ID., *Lettera a Filippo Filippi*, cit., p. 8.

³⁷ CALVI, *Memorie storiche e critiche...*, cit. (collocazione: F. V. 12²), III, pp. 235 e 240.

³⁸ ID., *Memorie storiche e critiche...*, cit., I, pp. XIII-XIV.

Romeo ha rilevato, in Calvi, un temperamento «assai più incline ai rancori e alle rivalità personali che non alla considerazione di problemi politici generali»³⁹. «Sembrò a qualcuno lo storico imparziale e sdegnoso della rivoluzione siciliana del 1848-49; in sostanza non ne fu che l'*ipercritico*. Sparlando di tutto e di tutti imberciò spesse volte nel segno»: è un giudizio su Calvi leggibile in un libro conservato nella stessa biblioteca di Verga⁴⁰. La reazione degli esuli siciliani, dopo la pubblicazione dell'opera, giunse al gesto simbolico di un *autodafè* del primo volume, bruciato in piazza, a Marsiglia, nel 1852⁴¹. Ma Calvi, forse come pochi, riuscì anche a vedere amaramente le contraddizioni e il fallimento della «rivoluzione»: «serbati intatti gli ordini, conservato pressoché intero il personale degli impiegati, la nazione scorger dovette con istupore che la rivoluzione promettea assai più di quanto operasse, che il governo novello non valea meglio dell'antico, [...] E l'amaro disinganno di un pronto immegliamento intiepidiva, di giorno in giorno, l'ardore con cui operato avea la rivoluzione»⁴². È una prospettiva non discordante dalla disincantata, disillusa, visione di Verga, e dalla sua grottesca rappresentazione, in *Libertà* e poi nel *Mastro-don Gesualdo*, delle «rivoluzioni».

Nei confronti della quarta parte del romanzo, le *Memorie storiche* di Calvi assumono peraltro la funzione di «presupposto»: non solo come archivio di motivi e fatti storici, ma anche come esempio di un punto di vista critico, disilluso, antiretorico sulla «rivoluzione» del 1848 in Sicilia. Una funzione accostabile a quella assoluta per *I Malavoglia*, e per novelle come *Rosso Malpelo*⁴³, dall'in-

³⁹ ROMEO, *Il Risorgimento in Sicilia*, cit., p. 333. Ma cfr. GIARRIZZO, *La Sicilia dal Cinquecento all'Unità d'Italia*, cit., pp. 770-771, laddove rileva l'importanza delle *Memorie storiche* di Calvi.

⁴⁰ V. FINOCCHIARO, *Un decennio di cospirazione a Catania (1850-1860). Con carteggi e documenti inediti*, Catania, Giannotta 1907, pp. 171-172; cfr. GRECO LANZA-GIARRATANA-REITANO, *Biblioteca di Giovanni Verga*, cit., pp. 180-181: il volume presenta una dedica autografa dell'autore a Verga.

⁴¹ Cfr. FACINEROSO, *Il cavaliere errante*, cit., pp. 91-93.

⁴² CALVI, *Memorie storiche e critiche...*, cit., I, p. 366.

⁴³ V. MASIELLO, *Uomini, fanciulli e bestie. La condizione minorile nell'opera del Verga*, in ID., *Icone della modernità inquieta. Storie di vinti e di vite mancate. Riletture e restauri di Verga e Pirandello*, Bari, Palomar 2006, pp. 121-141.

chiesta sulla Sicilia di Franchetti e Sonnino, punti di riferimento anche per gli orientamenti politici di Verga⁴⁴. Le conseguenze dell'introduzione della leva militare, i danni recati dall'usura sulla piccola proprietà, la presenza del contrabbando nella zona orientale dell'isola sono tutti argomenti della celebre inchiesta. Rielaborati artisticamente da Verga, divengono fondamentali elementi tematici del romanzo, che soprattutto nei primi capitoli sembra assumere quasi il carattere di uno «studio sociale». Lo notò uno dei suoi primi intelligenti lettori, Francesco Torraca, assimilando l'opera agli scritti di Franchetti e Sonnino nella comune funzione di «far conoscere le condizioni sociali della Sicilia». Motivazioni ideologiche, sintonia di intenti con le posizioni dei direttori della «Rassegna settimanale», «considerazioni» socio-politiche, costituivano però appunto solo «il presupposto, non certo il romanzo», come segnalò lo stesso Torraca⁴⁵. Il «presupposto» del trasformismo opportunistico di tutti i personaggi che, dal canonico Lupi a Ninì Rubiera, a Zacco, nel 1848 «fingono di essere liberali» (come Verga annotava negli schemi e poi effettivamente realizzava nel testo del romanzo), è il «singolare fenomeno» verificatosi «in alquanti comuni dell'isola» nel 1848, e così descritto nelle *Memorie storiche*: «Gli uomini, che avean servito volenterosi il dispotismo borbonico [...] a sapersi l'insorgimento della capitale e delle principali città dell'isola, furono tra i primi a levarsi il vessillo tricolore, ed a bandirsi congregati in comitato rivoluzionario». E così «gli ambiziosi, servi di ogni governo, veri camaleonti politici, riuscivano felicemente a serbare l'usurato potere, e ad abusarlo»⁴⁶. Le *Memorie storiche* riferi-

⁴⁴ L. FRANCHETTI - S. SONNINO, *La Sicilia nel 1876*, Firenze, G. Barbera 1877, 2 voll.: l'opera non è presente nella biblioteca di Verga. Cfr. G. GIARRIZZO, *La Storia*, in *I Malavoglia* letti da G. Giarrizzo e F. Lo Piparo, Palermo, Edikronos 1981, pp. v-XIX.

⁴⁵ F. TORRACA, *Recensione a I Malavoglia*, Milano, Treves 1881, in «Il Diritto», 9 maggio 1881; cfr. ora in F. RAPPAZZO - G. LOMBARDO (a cura di), *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei. Recensioni e interventi 1862-1906*, Soveria Mannelli, Rubbettino 2016, pp. 262-270, a p. 266.

⁴⁶ CALVI, *Memorie storiche e critiche...*, cit., I, pp. 202-203. E cfr. GIARRIZZO, *La Sicilia dal Cinquecento all'Unità d'Italia*, cit., pp. 755-756.

scono l'«odio immenso, [...] anche feroce del popolo per lo nome borbonico»⁴⁷. Non sembra irrilevante che in tutto il *Mastro-don Gesualdo* una sola volta appare la qualificazione di «borbonico», ed è attribuita a un solo uomo, Gesualdo («La sera stessa un'anima caritatevole era corsa a prevenirlo: – Badate, don Gesualdo! Ce l'hanno con voi perché siete borbonico. Chiudetevi in casa!»)⁴⁸.

L'adesione plateale alla rivoluzione, gli evviva, la simbologia e i gesti adottati dalla folla, i «preti e frati col crocifisso sul petto; o la coccarda di Pio Nono, e lo schioppo ad armacollo»⁴⁹, la «bandiera tricolore», le «luminarie», le «bande», le «barricate»⁵⁰: tutti questi elementi che ritroviamo nel *Mastro-don Gesualdo* sono riscontrabili anche nelle *Memorie storiche*, a partire dalle prime manifestazioni di piazza di Palermo, il 12 gennaio del 1848⁵¹. La partecipazione alla rivoluzione di banditi, criminali, uomini «di poco culta moralità, armati»⁵², come il Nanni l'Orbo del romanzo (che «s'era installato come un papa in casa di don Gesualdo»), ma anche difensore della «causa della povera gente nella quistione di spartirsi i feudi del comune»⁵³, non è solo invenzione o deformazione grottesca di Verga, ma è anche un dato documentato da Calvi. «Gli attentati a danno della proprietà, i sequestri di persona, come mezzi di scrocco», di cui è vittima Gesualdo, erano, come ricorda Calvi, fatti frequentissimi⁵⁴.

Ma al di là di questi dati referenziali riscontrabili, a determinare un motivo⁵⁵ fondamentale nell'intreccio stesso del *Mastro-*

⁴⁷ CALVI, *Memorie storiche e critiche...*, cit., I, p. 282.

⁴⁸ VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 645.

⁴⁹ Ivi, p. 632.

⁵⁰ Ivi, pp. 629-633.

⁵¹ CALVI, *Memorie storiche e critiche...*, cit., I, pp. 32, 47-48, 53, 57, 244.

⁵² Ivi, p. 211.

⁵³ VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 619.

⁵⁴ CALVI, *Memorie storiche e critiche...*, cit., I, p. 212.

⁵⁵ Cfr. C. SEGRE, *Tema/motivo*, in *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi 1985, pp. 331-359, a p. 340. Ma cfr. GOETHE-SCHILLER, *Carteggio*, trad. di A. Santangelo, Torino, Einaudi 1946, pp. 139, 216-217, con la distinzione dei «motivi» secondo cui viene organizzato l'intreccio: «progressivi» (se «fanno avanzare l'azione»), «regressivi» (se allontanano l'azione dalla meta), «ritardanti» (se «frenano il processo o allungano la strada»).

don Gesualdo, è la questione delle terre demaniali: un motivo centrale nel romanzo, a partire dall'asta del 1820, quando, con la «garanzia» del suo denaro sonante, Gesualdo soppianta i nobili nella concessione delle terre del comune⁵⁶. È il motivo centrale nella scena attorno al capezzale di Bianca: i parenti nobili vorrebbero stringere alleanza con Gesualdo in funzione anticontadina proprio per la questione delle terre comunali che si temeva sarebbero state cedute a censo ai contadini («Il miglior modo per evitare quella birbonata di dividere fra i nullatenenti i fondi del comune!... Capite?... Allora vuol dire che il mio non è più mio e ciascuno vuole la sua parte!»)⁵⁷. La censuazione delle terre comuni, sin dagli anni del riformismo illuminista, poi con la stessa legislazione borbonica, con i decreti del 1841, e infine con quelli del 1848, era la questione attorno alla quale si consumò, per mezzo secolo, lo scontro per «il monopolio terriero» tra la borghesia in ascesa e l'aristocrazia⁵⁸. Sempre su questo tema della censuazione si realizzarono però anche le convergenze delle due classi, coalizzate insieme, in «un tessuto di comuni interessi»⁵⁹, dall'intento di escludere dal possesso delle terre demaniali i contadini. Le *Memorie storiche* trattano la questione delle terre demaniali e della loro quotizzazione con ampiezza di documentazione legislativa, riportando anche lo scontro tra le divergenti posizioni politiche in seno al parlamento siciliano. Calvi, contestando il «monumentale» decreto del ministro delle finanze Filippo Cordova, del settembre 1848, sulla vendita dei beni nazionali, denunciava come il previsto frazionamento in piccoli lotti delle terre si sarebbe risolto in un vantaggio non per i poveri, ma «per le classi agiate, ricche di un capitale, parate ad impiegarlo in acquisti territoriali»⁶⁰. Nel *Mastro-don Gesualdo* l'obiezione delle *Memorie stori-*

⁵⁶ VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, cit., pp. 438-449.

⁵⁷ Ivi, p. 614.

⁵⁸ Cfr. ROMEO, *Il Risorgimento in Sicilia*, cit., pp. 182, 184, 187, 194, 328.

⁵⁹ Ivi, p. 194.

⁶⁰ CALVI, *Memorie storiche e critiche...*, cit., II, pp. 170, 179-181. Cfr. F. LA MANNA, *Una riforma sociale per la patria in armi: Filippo Cordova ministro delle finanze nel general parlamento siciliano del '48*, in «Archivio nissenso», X (2016), 19, pp. 50-70.

che diviene motivo dell'intreccio. «È la legge agraria! Per dar soddisfazione al pubblico ... I tempi si fanno grossi... Si chiama la legge agraria» viene annunciato con toni apocalittici, dal punto di vista dei privilegiati minacciati, nel testo del 1888⁶¹. Di fronte alla «legge nuova» («Le terre non si danno più in affitto! Il comune le dà a censo ... ai più poveri»), i nobili, per voce di donna Giuseppina, propongono la strategia del blocco sociale dei proprietari («è meglio parlarci chiaro e darci la mano tutti quelli che abbiamo da perdere»): far presentare come acquirenti persone proposte dagli stessi «possidenti», «anticipando a questo e a quello una piccola somma»; i poveri, presto fallendo, avrebbero dovuto cedere nuovamente le terre ai ricchi «in compenso del credito»⁶².

Le quotizzazioni, quando realizzate, «furono viziate da abusi d'ogni genere a danno dei contadini». Per questi ultimi la perdita dei «beni comuni», che spesso li avevano «aiutati a soddisfare i bisogni più elementari ed urgenti», urtava il loro «elementare senso di equità e di giustizia»⁶³. «Quella storia delle terre comunali che dovevano spartirsi fra tutti quanti, delle quali ciascuno aspettava il suo pezzetto, di giorno in giorno, e ancora non se ne parlava, e chi ne parlava lo facevano uccidere a tradimento, per tappargli la bocca...»: così recita la polifonia del *Mastro-don Gesualdo*, dal punto di vista del popolo⁶⁴. Le terre del comune, da affittarsi, da dare a censo, da difendere dalla spartizione per farle rimanere comunque sempre in possesso della oligarchia del paese: la questione storica diventa nel *Mastro-don Gesualdo* un motivo reiterato, un mutamento annunciato, minacciato, mai risolto. Ha scritto Giuseppe Giarrizzo: «la “questione demaniale” assume carattere endemico nella società rurale della Sicilia»⁶⁵, e nel 1848 si radicalizza rivelando «i tratti di “questione sociale”»⁶⁶. Nel *Mastro-don Gesualdo* la questione demaniale diviene motivo narrativo attorno a cui si coagulano interessi, appetiti, conflitti

⁶¹ VERGA, *Mastro-don Gesualdo 1888*, a cura di C. Riccardi, cit., p. 207.

⁶² ID., *Mastro-don Gesualdo*, cit., pp. 610-613.

⁶³ ROMEO, *Il Risorgimento in Sicilia*, cit., pp. 184, 186-187.

⁶⁴ VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 634.

⁶⁵ GIARRIZZO, *La Sicilia dal Cinquecento all'Unità d'Italia*, cit., p. 733.

⁶⁶ Ivi, p. 754.

che nel Quarantotto subiscono un effetto di intensificazione. Laddove nel romanzo ricorre il termine «rivoluzione», lì anche ritorna sempre, nel corso del tempo, costantemente, la vera questione, materiale, strutturale: quella delle terre demaniali. E in merito a quella questione il conflitto individuale e di classe tra Gesualdo e i parenti nobili viene superato. Anche nella rappresentazione del romanzo su quel motivo si realizza emblematicamente la convergenza degli interessi delle classi alte. Quando Gesualdo sta per divenire vittima della folla inferocita viene comunque salvato dalla solidarietà dei proprietari, che hanno il loro portavoce nel canonico Lupi: «Volete far mettere il paese intero a sacco e fuoco? [...] certe cose non bisogna lasciarle incominciare neppure per ischerzo, capite? Neppure a un nemico mortale. Se coloro che finora si sfogano a gridare, pigliano gusto anche a mettere mano nella roba altrui, siamo fritti!»⁶⁷.

Eppure mentre nella casa di Gesualdo, attorno a Bianca moriente, giungono le voci della rivoluzione, ritorna, più volte, e proprio di fronte a donna Giuseppina, portavoce della “storia” e della dimensione “pubblica”, l’immagine contrastiva di un «orologio che segnava sempre la stessa ora», di un «orologio fermo», sul «canterano»: quasi un’antifasi degli orologi in cui lo scorrere del tempo viene al contrario volutamente fermato, di fronte all’accelerazione della storia, dai rivoluzionari parigini⁶⁸. Nel *Mastro-don Gesualdo*, di fronte agli apparenti mutamenti della storia, nulla infatti muta, e tutto continua a ripetersi in un circolo tautologico, in un continuo ripetersi dell’eterno egoismo dell’uomo. La storia si fa sentire, ma sullo sfondo.

Le *Memorie storiche* presentano evidenti «segni muti» in pagine estremamente significative per i fatti riportati. Sono quelle in cui si narra della conquista di Catania da parte dei borbonici, nell’aprile del 1849, e di quel «sacco di Catania» in cui Gesualdo, secondo lo schema originario, avrebbe dovuto perdere ogni cosa. Mentre la maggior parte delle truppe regolari siciliane in-

⁶⁷ VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 647.

⁶⁸ BENJAMIN, *Tesi di filosofia della storia*, cit., p. 84.

dietreggia di fronte ai borbonici, abbandonando i villaggi a nord di Catania, Battiati, Barriera (tra l'indignazione del popolo contro chi non lo difende⁶⁹, lasciandolo preda dei «feroci sgherri di tutte le tirannidi», i mercenari svizzeri), sono soprattutto soldati catanesi e popolani a esercitare l'ultima disperata difesa, ai Quattro Canti della città, riuscendo per qualche ora a mettere in fuga i nemici: «è stragge, stragge continuata e spaventevole; il sangue corre a torrenti per la strada Etnea, coverta di monti di cadaveri». Segue a questo passo, nel volume posseduto da Verga, la riga marcata con una evidentissima sottolineatura con lapis blu⁷⁰: «Tre pezzi, ed uno stendardo del nemico cadono in potere de' siciliani». E si legge, a proposito della difesa di Catania compiuta dal popolo, un'ennesima nota critica di Calvi: «fra gli altri delitti del governo siciliano, uno forse, de' più gravi, fu quello, come già osservammo, che, nato dal popolo, dopo non guari, tradiva le sue origini, e a paro delle vecchie tirannidi, mostravasi diffidente del popolo», privandolo delle armi⁷¹.

Nella narrazione storica segue, inevitabile, la vittoria borbonica. E tutta la città viene messa «a sacco, ed a ruba»⁷². Il racconto si sofferma soprattutto sulle violenze subite dalle donne, indifese, preda delle «nefande passioni di una soldatesca barbara, ingorda, sanguinaria, effrenata»⁷³. Nel linguaggio purista e classicheggiante delle *Memorie storiche* si legge: «Venerande donne per virtù, per età, per grado, onestissime mogli, intemerate pulzelle, d'ogni condizione, pessundate, manomesse, condotte all'ultimo vituperio, e le resistenti alle brutali voglie, spietatamente di vita càsse»⁷⁴. Nelle pagine dedicate al sacco di Catania, che si

⁶⁹ CALVI, *Memorie storiche e critiche...*, cit., III, pp. 226-227, 232.

⁷⁰ Ivi, p. 235.

⁷¹ Ivi, p. 236.

⁷² Ivi, p. 239.

⁷³ Ivi, p. 236.

⁷⁴ Ivi, p. 239. Nella nota, che si protrae nella seguente pagina 240 (dove è presente l'evidenziazione con lapis blu), si riferisce il caso della nipote sedicenne di Vincenzo Tedeschi Castelli, professore dell'Università di Catania: la fanciulla, «per pudica venustà, svelto ingegno, angelici costumi, a genitori, al fratello, allo zio carissima», resistendo al tentativo di violenza dei «nefari scheranì» borbonici, «cade vittima immacolata in un torrente di sangue».

protrae dal 7 al 9 aprile ed è paragonato a quello di Roma, nel volume conservato a casa Verga la mano del lettore evidenzia, a pagina 240, con un segno di lapis blu sul margine sinistro, tutto il passo in cui Calvi riporta la testimonianza diretta, coeva, di una donna straniera, madame Jeans (da una lettera «pubblicata nel *Malta mail*, in aprile 1849»⁷⁵): «È grandemente doloroso [...] di vedere Catania, ultimamente sì florida, oggi rovinata, bruciata, saccheggiata, desolata. Dal largo della cattedrale, per una distanza di un miglio e mezzo circa, non vi sono sei case rimaste non incendiate, e niuna, qui, ed altrove, che non sia stata saccheggiata. [...] la vista di questi fatti è troppo orribile, e niun racconto potrebbe esagerarlo. L'ospedale, l'università, la casa comunale sono tutte distrutte; il monte di Pietà è stato saccheggiato, colla rovina di un grandissimo numero di famiglie. L'opera della vandalica distruzione è più grande, di che altri possa credere possibile eseguirsi in tre soli giorni»⁷⁶.

Anche queste pagine delle *Memorie storiche* costituiscono un «presupposto» della scrittura verghiane. Nel giugno 1893 Verga pubblica, nel settimanale milanese «Vita moderna», *Sul passaggio della gloria*, una novella poi inserita, alla fine dello stesso anno, nella raccolta *Don Candeloro e C.*ⁱ con il titolo ossimorico di *Epopea spicciola* (1893)⁷⁷. Aveva già pubblicato due testi simili, *Carne venduta* (1885)⁷⁸ e *Frammento* (del 1893, rielaborazione del testo del 1885)⁷⁹. I primi due testi si riferiscono al 1860, alla conquista di Palermo da parte dei Mille. *Epopea spicciola* ha come elementi referenziali non Palermo, né il 1860, ma proprio la conquista di Catania da parte dei borbonici, nel 1849⁸⁰. Riappa-

⁷⁵ Ivi, p. 237.

⁷⁶ Ivi, p. 240.

⁷⁷ G. VERGA, *Epopea spicciola*, in Id., *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori 2001 («I Meridiani»), pp. 787-791. Cfr. G. TELLINI, *Nota* a G. VERGA, *Le novelle*, a cura di G. Tellini, Roma, Salerno 1980, 3 voll., II, p. 425.

⁷⁸ G. VERGA, *Carne venduta*, in Id., *Tutte le novelle*, cit., pp. 991-992; C. RICCARDI, *Nota al testo*, ivi, pp. 1055-1056: la novella fu pubblicata in *XXVII maggio 1860*, numero unico nell'anniversario della liberazione di Palermo, Palermo, 1885.

⁷⁹ G. VERGA, *Frammento*, in Id., *Le novelle*, cit., II, pp. 511-513. Cfr. ivi, p. 511, G. TELLINI, *Nota*: apparve sul giornale catanese «Il goliardo» del 16 maggio 1893.

⁸⁰ Cfr. GAMBACORTI, *Antiepopea del Risorgimento nelle pagine verghiane*,

iono ancora una volta episodi della grande storia, mai identificabile però con nomi di luoghi o con date, se non per l'accenno a «quella bella giornata di Venerdì Santo che dovevano succedere tanti peccati»: si tratta proprio di quel «Venerdì santo del 1849 a Catania» ricordato dal maestro di Verga. Ma *Epoepa spicciola* si riferisce, più che alla caduta di Catania, all'inglorioso “passaggio” della guerra nei paesini a nord della innominata, ma riconoscibile «città che pareva tranquilla anch'essa, come se non fosse fatto suo, sdraiata in riva al mare, laggiù»⁸¹. L'interpretazione che Verga dà dei fatti storici, delegando sempre più il punto di vista ai «poveri diavoli», ai contadini vittime della guerra, diviene soprattutto in quest'ultimo testo, dedicato ancora una volta alla «rivoluzione siciliana del 1848», sempre più cupa e amara. La guerra è ritratta mediante la prospettiva straniante non dei cittadini, ma dei contadini (che possono solo subirne la violenza). Vista con gli occhi della «povera gente del paese che non c'entrava per nulla in quella lite, e non voleva entrarci», la guerra si rivela come la smitizzazione di ogni idealizzata epopea⁸². Adottando la delega narrativa, Verga fa ancora una volta sentire magistralmente, anche in quel tardo 1893, la sua voce «sconsolata e inconsolabile», e la sua «lezione» di «gravità» e di «pietà dinanzi al male del mondo»⁸³. Le ultime parole dell'*Epoepa spicciola* ci riportano ancora una volta non alla città, ma alla campagna, e al punto di vista dei contadini. E lo sguardo si posa, silenzioso, sugli ultimi degli “umiliati e offesi” e sulle più deboli, sulle donne: «Ma chi le pigliò peggio fummo noi poveri diavoli del paese. Le case arse, i poderi distrutti, il ragazzo Minola con una baionettata nel-

cit., pp. 740-744: la studiosa utilizza, per i riscontri storici, soprattutto il volume di V. FINOCCHIARO, *La rivoluzione siciliana del 1848-49 e la spedizione del gen. Filangieri*, Catania, Battiato 1906. Ma cfr. anche P. de Meijer, *Il soldato nelle novelle di Verga*, in «Galleria», XV (1965), 1-2, pp. 55-62, alle pp. 58-60; C. Cucinotta, *Le maschere di Don Candeloro*, Catania, Fondazione Verga 1981, p. 177.

⁸¹ VERGA, *Epoepa spicciola*, cit., p. 788.

⁸² Ivi, pp. 790-791.

⁸³ G. BUFALINO, *La nostra coscienza civile* [in ricordo di Verga a settant'anni dalla morte], in «La Sicilia», 26 gennaio 1992; cfr. in M. PAINO, *Dicerie dell'autore. Temi e forme della scrittura di Bufalino*, Firenze, Olschki 2006, pp. 197-199.

la pancia, la mamma Proscimo ridotta povera e pazza, e Nunzia con un figliolo che non sa di chi sia, adesso»⁸⁴.

⁸⁴ VERGA, *Epoepa spicciola*, cit., pp. 790-791.

Capitolo 6

VERGA E L'OMBRA DI ULISSE

Due storie. Due uomini, distanti nel tempo, ritornano da lontano, ognuno nella propria casa. E sulla soglia entrambi trovano un cane. Quando Ulisse si presenta, «somialtante a un mendico miserabile e vecchio», all'ingresso del proprio palazzo, dopo venti anni di assenza, a riconoscerlo immediatamente, è il cane Argo. L'ormai vecchio animale, «che [Ulisse] stesso / s'era allevato, ma non goduto», e che ormai «giaceva in disparte», incapace di muoversi, alla presenza di colui che non vedeva da così tanti anni, «sollevò il capo e le orecchie», e manifestando tutta la sua gioia («scodinzolò e piegò entrambe le orecchie»), finì la sua vita¹.

Quando 'Ntoni Malavoglia torna a casa, incontra anch'egli un cane sulla soglia di casa. Ma nel romanzo moderno, a differenza e con antitesi distintiva rispetto all'epica antica, non c'è nessun riconoscimento, nessuna immediata identificazione. L'arrivo di 'Ntoni, di notte, nella casa del nespolo, il suo breve restare, e la sua definitiva partenza sono anzi costantemente segnati e accompagnati dal dissonante abbaiare di un cane senza nome che non lo riconosce e che marca la totale estraneità dell'eroe moderno con la comunità d'origine, la fine, anzi, di ogni vincolo di comunità: «Una sera, tardi, il cane si mise ad abbaiare dietro l'uscio del cortile, e lo stesso Alessi, che andò ad aprire, non riconobbe 'Ntoni il quale tornava colla sporta sotto il braccio, tanto era mutato, co-

¹ OMERO, *Odissea*, trad. ital. di G. A. Privitera, introd. di A. Heubeck, Milano, A. Mondadori 1991, XVII, vv. 292-304 (pp. 520-523); ivi, vv. 324-327 (pp. 522-523): «Detto così, entrò nella casa ben situata / e si diresse nella gran sala, tra i pretendenti egregi. / E subito il fato della nera morte colse Argo, / quando ebbe visto Odisseo dopo venti anni».

perto di polvere, e colla barba lunga. Come fu entrato, e si fu messo a sedere in un cantuccio, non osavano quasi fargli festa»².

'Ntoni è irriconoscibile anche per i familiari, non più uguale al se stesso di prima: non per intervento divino, come nel caso dell'eroe omerico, ma perché cambiato dal tempo e dalle esperienze negative: «tanto era mutato», scrive Verga riecheggiando Virgilio e il suo «quantum mutatus ab illo»³. Così esclama Enea vedendo riapparire in sogno Ettore, non più eroe trionfante, ma come ombra proveniente dal regno dei morti, con le sembianze di uomo sconfitto che non cela le ferite. A differenza di 'Ntoni che, uscito di prigione, torna a casa di notte, l'Ulisse omerico «al suo ritorno è perfettamente lo stesso di quando aveva lasciato Itaca vent'anni prima», come ci ha ricordato Erich Auerbach⁴. Se appare vecchio, a seconda della situazione, è solo per il travestimento operato da Atena. Diversamente, l'eroe moderno, 'Ntoni, per il suo mutamento non è riconosciuto dai propri (dal cane, che non l'ha mai visto, ma anche dal fratello). Non solo: è lui stesso a non riconoscere quasi più la sua dimora originaria; si sente ad essa estraneo. Così pure è estraneo per coloro che sono restati. Ed è sempre l'abbaia di un cane senza nome, antitetico allo scodinzolare festoso e al morire quasi appagato del fedele Argo, ad accompagnare l'attestazione dell'estraneità dell'eroe moderno («Ei non sembrava più quello, e andava guardando in giro le pareti, come non le avesse mai viste; fino il cane gli abbaia, ch'è non l'aveva conosciuto mai»)»⁵. Se l'eroe antico rientra e ripristina l'ordine della casa, quello moderno ritorna solo per scoprire tragicamente la propria condizione definitiva di escluso, per sancire l'irreversibilità della sua nuova partenza: «E se ne andò colla sua sporta sotto il braccio; poi, quando fu lontano, in mezzo alla

² G. VERGA, *I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n. s. I, Novara, Fondazione Verga – Interlinea, 2014, cap. XV, p. 337, rr. 511-516.

³ *Aeneis*, II, 274.

⁴ Cfr. E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, trad. di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, con saggio introd. di A. Roncaglia, Torino, Einaudi 1979, cap. I, «La cicatrice d'Ulisse», p. 21.

⁵ VERGA, *I Malavoglia*, cit., p. 337, rr. 516-518.

piazza scura e deserta, che tutti gli usci erano chiusi, si fermò ad ascoltare se chiudessero la porta della casa del nespolo, mentre il cane gli abbaiava dietro, e gli diceva col suo abbaiare che era solo in mezzo al paese»⁶.

L'accostamento delle due figure, quella anticipatrice di Ulisse e quella dell'eroe del romanzo moderno, non è ovviamente proposto, in questa rapida lettura, in nome di una peregrina ricerca delle fonti, peraltro oziosa, e del tutto non pertinente nel caso di un autore come Verga, per il quale, nel campo degli studi, si sono anzi visti fiorire fin troppi «fiorellini d'Arcadia»⁷. È la figuralità di Ulisse, la sua lunga ombra, semmai, che ci consente di comprendere un po' meglio ciò che nel nostro presente, o nelle forme della nostra modernità, vediamo manifestarsi, anche nel caso di Verga. «Ulisse rappresenta "l'archeologia" dell'immagine *europea* dell'uomo»: è un'indicazione che viene da Boitani, e, ancor prima, da Bernard Andreae, Horkheimer e Adorno⁸. E le vicende di Ulisse possono pertanto essere assunte come «punto d'osservazione ideale per misurare le differenze e le consonanze tra l'alterità del passato e la modernità del presente»⁹.

Della «forma "multiforme" (*polytropos*) di vita umana piena di potenzialità»¹⁰ connessa alla figura e al mito di Ulisse, proverò a selezionare alcuni "motivi" (intesi come "concrezioni" antropologiche rappresentate in una forma letteraria)¹¹ che si allungano come "ombre"¹² anche sul mondo di Verga, sui suoi eroi e sul-

⁶ Ivi, p. 340, rr. 578-581.

⁷ Cfr. V. MASIELLO, *Il punto su Verga*, Roma-Bari, Laterza 1987, pp. 5 e 13.

⁸ P. BOITANI, *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*, Bologna, il Mulino 1992, pp. 12, 21; cfr. B. ANDREA, *L'immagine di Ulisse. Mito e archeologia*, Torino, Einaudi 1983; M. HORKHEIMER, T.W. ADORNO, *Odisseo, o Mito e Illuminismo*, in *Dialettica dell'Illuminismo*, Torino, Einaudi 1966, pp. 52-89.

⁹ BOITANI, *L'ombra di Ulisse*, cit., pp. 12, 22; cfr. H.R. JAUSS, *Alterità e modernità della letteratura medievale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.

¹⁰ BOITANI, *L'ombra di Ulisse*, cit., p. 14.

¹¹ Cfr. C. SEGRE, *Tema/motivo*, in *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi 1985, pp. 331-359; R. LUPERINI, *Critica tematica e insegnamento della letteratura*, in *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida 2005, pp. 43-54; S. ZATTI, *Sulla critica tematica: appunti, riflessioni, esempi*, in «Allegoria», 52-53 (2006), pp. 5-22.

¹² Cfr. BOITANI, *L'ombra di Ulisse*, cit., pp. 19-20.

la sua stessa vita. In particolare proverò a indagare tre motivi, a partire da quello da cui ho voluto prendere le mosse: 1) il ritorno a casa dell'eroe, e l'opposizione riconoscimento/non riconoscimento, inclusione/esclusione; 2) il viaggio; 3) e, ad esso correlata, complementare alla figura di Ulisse e dell'ulissismo, la prospettiva "altra", dell'attesa dell'uomo, da parte della donna.

Primo motivo. Ritornato, per poco, alla casa del nespolo, 'Ntoni Malavoglia non va via, come l'Ulisse dantesco, per l'«ardore» di «divenir del mondo esperto». Non per sete di sapere era partito definitivamente 'Ntoni, e, ancor prima di lui, per l'ultimo viaggio nella cava, Rosso Malpelo («Prese gli arnesi di suo padre [...] e se ne andò; né più si seppe nulla di lui. Così si persero persin le ossa di Malpelo»)¹³. Rosso già sa tutto, dalla sua posizione altra, straniente, di diverso. È l'«ultimo uomo del mondo»¹⁴, nella scala sociale, ma da questa prospettiva ha assunto una lucida consapevolezza delle leggi di forza e di sfruttamento che regolano la società e, vero e proprio Machiavelli popolare, ha, dopo la morte del padre, la capacità di enunciare e, così facendo, di demistificarle.

E il suo fratello più grande, 'Ntoni, non certo «per seguir virtute e canoscenza» decide di abbandonare, come l'Ulisse dantesco, gli affetti familiari. Il giovane 'Ntoni è anzi dolorosamente consapevole di un sapere raggiunto: «Anch'io allora non sapevo nulla, e qui non volevo starci, ma ora che so ogni cosa devo andarmene»¹⁵, dice ai fratelli, nel vedere la casa, nel ripensare al passato, alle «belle chiacchierate che si facevano la sera, mentre si salavano le acciughe»¹⁶, con l'addio definitivo a un mondo ormai irrecuperabile, bello nella memoria, ma ormai, come lui, senza possibilità alcuna di ritorno. Il giovane 'Ntoni, alla fine del romanzo, "sa" molto di più di quanto sapesse all'inizio, essendosi lasciato alle spalle ogni ingenuità, e prima di tutte l'illusione di

¹³ G. VERGA, *Rosso Malpelo*, in *Tutte le novelle*, cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori 1979, pp. 173-189, a p. 189.

¹⁴ Cfr. A. ASOR ROSA, *Il primo e l'ultimo uomo del mondo. Indagine sulle strutture narrative e sociologiche in «Vita dei campi»*, in *Il caso Verga*, Palermo, Palumbo 1975⁴, pp. 11-85.

¹⁵ VERGA, *I Malavoglia*, cit., p. 339, rr. 572-573.

¹⁶ Ivi, p. 339, r. 569.

poter evitare quella che con Bauman possiamo chiamare la «secessione» dalla comunità, o l'irreversibilità del distacco¹⁷. 'Ntoni è un personaggio scisso, tragico. La sua è una colpa storicamente determinata, quasi ineluttabile, consistente nell'aver tradito i valori della tradizione, nell'aver ceduto alle attrattive della modernità, nell'averla vista come inevitabile. Il suo congedo definitivo dai fratelli non è senza esitazione, ma è necessario, ineludibile. Ed è lo stesso autore, Verga, ad essere consapevole che i valori della società arcaico-rurale sono destinati a essere «vinti» dall'irreversibile progresso. Le contraddizioni tra i due mondi, quello della modernità incipiente e quello della tradizione, sono inconciliabili nei *Malavoglia*, insanabile il conflitto tra padri e figli¹⁸. Ineluttabile era ormai per entrambi, l'autore e l'«eroe», la partenza senza ritorno dal vecchio mondo. 'Ntoni, «sotto il nespolo», «colla sporta in mano», è ancora esitante. Sa di dover partire, ma non riesce ad allontanarsi. L'antico monito ripetutogli dal nonno («Tu sei un ragazzo, e non lo sai! ... non lo sai!»)¹⁹ sembra risuonargli dentro, fino a portarlo alla confessione conclusiva: «allora non sapevo nulla, e qui non volevo starci, ma ora che so ogni cosa devo andarmene»²⁰. La sua è la «lacerazione dell'animo» di chi lascia la terra in cui è nato, di chi «sente tanto più forte il richiamo del luogo quanto più è vicina, e irreversibile la decisione [...] di staccarsi dal luogo degli affetti». Propria di 'Ntoni è la lacerazione di ogni siciliano che va «fuori di Sicilia», di ogni emigrante²¹. Ed è la lacerazione stessa che aveva vissuto il giovane Verga, che chiedeva «perdono» ai suoi e in primo luogo alla madre per averli lasciati²², e che «Addio, perdonatemi tutti» fa pronunciare a

¹⁷ Cfr. Z. BAUMAN, *Voglia di comunità*, Roma-Bari, Laterza 2001, pp. 49-51.

¹⁸ Cfr. G. GIARRIZZO, *La Storia*, in *I Malavoglia* letti da G. Giarrizzo e F. Lo Piparo, Palermo, Edikronos 1981, pp. V-XIX, alle pp. VII-VIII; R. LUPERINI, *Verga moderno*, Roma-Bari, Laterza 2005, pp. 114-115.

¹⁹ VERGA, *I Malavoglia*, cit., p. 221, r. 149.

²⁰ Ivi, p. 339, rr. 572-573.

²¹ G. GIARRIZZO, *Siciliani fuori di Sicilia*, in *Storia sociale e politica. Omaggio a Rosario Villari*, a cura di A. Merola, G. Muto, E. Valeri, M.A. Visceglia, Milano, FrancoAngeli 2007, pp. 567-577.

²² Cfr. G. VERGA, *Lettere alla famiglia (1851-1880)*, a cura di G. Savoca e A. Di Silvestro, Acireale-Roma, Bonanno 2011.

'Ntoni, come ultimo saluto ai fratelli, prima di andarsene. L'unica certezza, l'unica meta per 'Ntoni è ormai alle spalle, come la casa del nespolo che sta lasciando. E da entrambe si esilia. Nel mondo premoderno il «meglio» (l'Eden originario, l'età dell'oro) era alle spalle, raggiungibile “andando indietro”. Con la modernità è posto in avanti, nel futuro. Per 'Ntoni è ormai inevitabile proseguire, andare via. Non più per inseguire sogni di ricchezza, ma, come dice, per «buscarmi il pane», «lontano», dove «nessuno saprà chi sono»²³. Partire, come ha già sperimentato, non è “meglio”, e non è neanche “più”. Ma è ormai necessario. Va avanti, ma guardando indietro, al passato. Con la consapevolezza che il meglio, ora che “sa”, è alle spalle, per sempre²⁴.

Il tempo e la dimensione del romanzo e della novella moderna non sono d'altra parte più quelli dell'immedesimazione, dell'identità, ma dell'estraneità. Non è il tempo «felice» in cui «la volta stellata *era* la mappa dei sentieri praticabili e da percorrere», rischiarata «dal fulgore delle stelle». Non è più il tempo in cui all'uomo «ogni cosa [...] *era* nuova e tuttavia familiare, ignota come l'avventura e insieme certezza inalienabile». Non più il tempo in cui «il mondo è sconfinato e in pari tempo come la propria casa»²⁵. È la dimensione dell'esclusione quella propria del romanzo verghiano, pienamente rappresentata e nell'ultimo ritorno e nell'ultima partenza di 'Ntoni, con la sua tragica consapevolezza di non appartenenza a una comunità. Con la presa d'atto, quindi, di una estraneità antitetica a quella dell'eroe greco, che nell'immaginario verghiano non poteva non essere recepito così come era stato trasmesso dalla raffigurazione lirica foscoliana (Foscolo è documentato come uno degli autori maggiormente letti alla scuola catanese di Antonino Abate, frequentata da Verga)²⁶: cioè con

²³ VERGA, *I Malavoglia*, cit., p. 338, rr. 530-531.

²⁴ Cfr. LUPERINI, *Verga moderno*, cit., pp. 51-57; A. MANGANARO, *Partenze senza ritorno. Interpretare Verga*, Catania, Edizioni del prisma 2014.

²⁵ G. LUKÁCS, *Teoria del romanzo*, introduzione di A. Asor Rosa, Roma, Newton Compton 1975, p. 35.

²⁶ F. DE ROBERTO, *Casa Verga e altri saggi verghiani*, a cura di C. Musumara, Firenze, Le Monnier 1964, pp. 45-46.

l'immagine di colui che, al termine del «diverso esiglio», reso «bello di fama e di sventura», «baciò la sua petrosa Itaca».

Nel 1880-81 'Ntoni Malavoglia rappresenta una condizione propria della modernità. Tornato a casa, per la colpa commessa, l'aver tradito la tradizione e i suoi valori, pur sospeso sulla soglia, alla fine non si sente più a casa propria nella casa del nespolo. È la condizione di cui parla Adorno nel frammento 18 dei *Minima moralia*, del «tramonto della casa», dell'atteggiamento di «sospensione», del «non sentirsi mai a casa propria», e quindi in una condizione di esclusione, di estraneità. È una condizione propria della modernità, in cui lo scrittore può essere spinto a trovare la propria casa, o la propria unica patria, solo nella scrittura. È una condizione che Verga stesso, prima dei grandi capolavori veristi, aveva già sperimentato con alcuni suoi eroi giovanili, proiezioni autobiografiche dell'artista, da Pietro Brusio a Enrico Lanti di *Eva*, e che egli stesso aveva vissuto in prima persona, cercando, sin da giovane, «abitazione» nella scrittura. Ma questo tentativo di «autorealizzarsi unicamente attraverso l'esperienza letteraria o saggistica» è destinato, come aveva chiarito ancora una volta Adorno (e il frammento 51 dei *Minima Moralia*), a rivelarsi un'illusione, perché non può esserci «riscatto in una scrittura resecata da qualsiasi possibilità di "calda atmosfera" e di vita comunitaria», sicché, «alla fine allo scrittore non è concesso di abitare nemmeno nello scrivere»²⁷. È, credo, la condizione a cui approderà lo stesso Verga, quando, rientrato a Catania da Milano, non riuscirà più a proseguire con la serie dei *Vinti*. E non certo per ragioni di ordine tecnico non riuscirà a completare la *Duchessa di Leyra*, opera incompiuta che rimase il suo «crucchio» segreto²⁸. E non solo per il motivo confessato a Francesco Guglielmino («La gentuccia, sapevo farla parlare; ma questa gente del gran mondo no. Questi per dire una cosa mentiscono due volte»)²⁹. Non era-

²⁷ TH.W. ADORNO, *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, Torino, Einaudi 1994, pp. 34-35, 94; cfr. R. LUPERINI, *L'intellettuale in esilio*, in *Tramonto e resistenza della critica*, Macerata, Quodlibet 2013, pp. 39-46, alle pp. 39-40.

²⁸ G. VERGA, Lettera a Luigi Russo, Catania, 10 febbraio 1920, in L. RUSSO, *Giovanni Verga*, Roma-Bari, Laterza 1986, p. 367.

²⁹ V. BRANCATI, *L'orologio di Verga* [1955], in ID., *Il borghese e l'immensità*.

no, le sue, solo ragioni di ordine formale. Quel mondo, di fatto, gli si manifestava alieno da ogni attività di vita comunitaria e non gli era più possibile “riscatto” nella scrittura. D’altra parte, quando arrivò a queste testimonianze a Guglielmino, siamo ormai nel primo decennio del Novecento. Nella lunga vita di Verga, come ha scritto Bufalino in una bellissima pagina, lucidamente ripresa da Nunzio Zago, «tre generazioni diverse s’eran venute passando il testimoniaio di mano in mano». Dalle «euforie del neonato capitalismo» e ai «primi sussulti proletari»; senti «spegnersi l’odor di cipria della *Belle Epoque* nei miasmi delle trincee»; senti riecheggiare la Rivoluzione d’Ottobre e infine nascere il Fascismo³⁰.

Verga forse è il primo dei grandi della nostra letteratura dell’Ottocento in cui la condizione dell’intellettuale in esilio segna uno scarto rispetto alla tradizione risorgimentale, che aveva il proprio archetipo fondativo in Foscolo: e cioè nell’eroe «bello di fama e di sventura» per il «diverso esiglio» di *Né più mai toccherò le sacre sponde*, ma ancor di più in Jacopo Ortis e soprattutto nel «ghibellin fuggiasco» dei *Sepolcri*, con cui alla figura mitologica di Ulisse si era sostituita «quella di Dante esule da Firenze e peregrino per l’Italia»³¹.

Della condizione moderna, non più risorgimentale, dell’intellettuale in esilio è Verga a dare convincente rappresentazione nel migliore dei romanzi preveristi, *Eva*, in cui la stessa omonima protagonista, una ballerina, è figura simbolo della stessa mercificazione dell’arte, e in genere dell’«ambiguità che è propria dei rapporti e dei prodotti sociali dell’epoca»³². Nella prefazione al romanzo Verga espone infatti una sintetica, efficacissima riflessione sull’arte nella modernità: «I greci innamorati ci lasciarono

Scritti 1930/1954, a cura di S. De Feo e G. A. Cibotto, Milano, Bompiani 1973, pp. 382-394, a p. 384.

³⁰ G. BUFALINO, *Giovanni “dalla Banda Nera”*, in *Saldi d’autunno*, Milano, Bompiani 1990, p. 96. Sui due «emblematici silenzi» fra i quali Bufalino iscrive l’opera di Verga cfr. N. ZAGO, *Veristi minori del secondo Ottocento*, in *Storia generale della Letteratura Italiana*, a cura di N. Borsellino e W. Pedullà, IX, Milano, Motta 1999, pp. 305-354, alle pp. 305-306.

³¹ Cfr. LUPERINI, *L’intellettuale in esilio*, cit., pp. 41-43.

³² Cfr. W. BENJAMIN, *Baudelaire e Parigi*, in *Angelus novus*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi 1962, pp. 89-160, a p. 156.

la statua di Venere; noi lasceremo il *cancan* litografato sugli scatolini da fiammiferi». A fronte del lascito della civiltà greca e del suo ideale di bellezza in cui si rifletteva la coscienza di un intero popolo, nella moderna epoca «di Banche e di Imprese industriali» l'arte «è un lusso», qualcosa di non essenziale, ma anche un bene economico, un prodotto da vendere e consumare, come le immagini di «ballerine» sugli scatoli dei fiammiferi³³.

Il romanzo *Eva* assume la funzione di un'autobiografia intellettuale, che è anche il primo «bilancio di una generazione» dopo l'Unità. Il fallimento del protagonista, Enrico Lanti, rappresenta la sconfitta dell'artista nella civiltà moderna. La sua possibilità di realizzarsi o è negata o è subordinata «a un nuovo patto con il diavolo; l'autenticità in cambio del successo»³⁴. E in *Eva* è individuabile un'altra traccia dell'ulissismo in Verga. A Eva, che è venuta a trovarlo nel suo studio, il protagonista maschile, Enrico, pittore siciliano, dona un proprio quadro, che ritrae un paesaggio antropologicamente opposto alla città moderna. È un paesaggio marino, che appartiene alla sua memoria e alle sue origini. Rappresenta *I Ciclopi*, gli «scogli giganteschi sulla spiaggia di Aci-Trezza», nella sua Sicilia³⁵. In quel suo gesto, con cui «baratta, in certo modo, il suo paese per l'amore di quella ballerina», Giacomo Debenedetti ha letto un presagio del destino di Verga. Un giorno l'autore stesso sarebbe infatti andato a riprendersi quella veduta d'artista, scrivendo *I Malavoglia*, romanzo ambientato in quello stesso paesaggio, sugli scogli di Aci-Trezza³⁶. Ma il dono di Enrico si carica anche di altre valenze simboliche. È infatti anche un gesto di scambio con la ballerina Eva, in cui si incarnano seduzione femminile e lusinghe della modernità. Cedendo il quadro di Aci-Trezza, Enrico rinuncia al proprio mondo originario per essere accettato in quello della modernità. Ma questo scambio è anche la sanzione di una condanna alla propria esclusione

³³ G. VERGA, *Eva*, in *Opere*, a cura di G. Tellini, Milano, Mursia 1988, pp. 83-157, a p. 83.

³⁴ LUPERINI, *Verga moderno*, cit., pp. 7-8, 10.

³⁵ VERGA, *Eva*, cit., p. 109.

³⁶ G. DEBENEDETTI, *Presagi del Verga*, in *Saggi*, a cura di A. Berardinelli, Milano, Mondadori 1999, pp. 987-1006, alle pp. 1005-1006.

dal mondo da cui proviene (quello della famiglia, della propria formazione, dei valori originari). L'autore stesso, Verga, si è infatti ormai dovuto lasciare alle spalle i propri ideali romantico-risorgimentali giovanili, posto di fronte alla nuova realtà moderna.

Il secondo motivo che qui si intende indagare, seppur rapidamente, è quello del viaggio. Un motivo, questo, che riguarda lo stesso autore, Verga. La sua stessa vita e la sua opera sono infatti scandite dal movimento stesso della "partenza" per il Nord del Paese e del "ritorno", definitivo, nella città d'origine. È, la partenza dalla terra d'origine, una condizione necessaria al suo realizzarsi come scrittore, che egli però vede come «un peccato», tanto da «immaginarsi», a Milano, «il ritorno» a Catania nella speranza di farsi «perdonare» dalla madre la sua «lontananza»³⁷. E però Verga era consapevole della tragica necessità di tale "peccato", ineluttabile per lo scrittore moderno: «Tu hai bisogno di vivere alla grand'aria, come me». «La grand'aria», per gli scrittori, precisava, «è la vita di una grande città, le continue emozioni, il movimento, le lotte con sé e con gli altri [...] in mezzo ai combattenti di tutte le passioni e di tutti i partiti. Costà tu ti atrofizzi»³⁸.

Milano, con le seduzioni alcinesche della sua modernità, faceva avvertire al giovane scrittore il «bisogno di una tenace volontà per resistere alle sue seduzioni»; l'esigenza, ossia, della stessa forza di Ulisse di fronte al canto delle sirene della modernità (la «folla briosa, seducente, bella, che ti si aggira attorno»): resistere, ma avvalersi delle opportunità conoscitive di tali «seduzioni», «fomite, eccitamento continuo al lavoro». La folla era la moderna sirena di Verga: gli trasmetteva «la febbre di fare», e rafforzava, contrastivamente, «il bisogno d'isolarsi», ancor meglio di come gli sarebbe stato possibile «in una solitaria campagna» siciliana³⁹. Verga intuiva come quella «folla amorfa dei passanti, del pubblico delle vie» non potesse non condizionare lo stesso processo creativo dello scrittore moderno, come aveva già compreso

³⁷ Cfr. LUPERINI, *Verga moderno*, cit., p. 20 e sgg.

³⁸ G. VERGA, Lettera a Capuana, da Milano, del 13 marzo 1874, in G. RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, p. 30.

³⁹ G. VERGA, Lettera a Capuana, da Milano, del 5 aprile 1873, ivi, pp. 24-26.

profondamente, per Parigi, Baudelaire⁴⁰. Ma a Milano Verga provava anche la lacerazione tipica del “siciliano fuori di Sicilia”: il desiderio del ritorno nella terra natale contraddittoriamente complementare all’impulso a lasciare, a partire dall’isola, ad andare altrove. «Tu hai la nostalgia di Milano ed io quella di Sicilia, così siamo fatti noi che non avremo mai posa e vera felicità»: così esprimeva, a chiare lettere, a Luigi Capuana, la condizione dimidiata⁴¹.

Nei suoi romanzi, come ha acutamente rilevato Luperini, Verga, da «terribile dissacratore» quale è, «dissolve il mito stesso del viaggio, che pure aveva alimentato, con Defoe, la nascita del romanzo borghese e che ora si svela solo come un’illusione del moderno»⁴². Sono già manifestazione emblematica della dissoluzione di questo mito proprio i viaggi di ’Ntoni. Viaggi per mare, nel Mediterraneo, come quelli della nostra figura archetipica. E però nei *Malavoglia* il mare rappresenta non tanto la connessione, il collegamento tra sponde diverse, ma l’allontanamento, la distanza, lo «spatriare dal proprio paese»⁴³. È la «porta inferi» del “non ritorno”, dell’emigrare, della perdita definitiva⁴⁴. Per l’immaginario dei *Malavoglia*, in cui risulta prevalente la «cultura della terra»⁴⁵, il mare è simbolo stesso delle separazioni, delle partenze senza ritorno. E i luoghi al di là del mare, «Trieste e Alessandria d’Egitto», segnano gli iperbolici termini di paragone del «lontano», simboli della distanza spaziale e dell’estraneità culturale. Da questi luoghi, al di là del mare, *tornano* i due marinai che, nel capitolo XI, mettono «in rivoluzione» il paese, ammaliando ’Ntoni con il loro esibito sperpero di denaro e i miraggi di fortuna

⁴⁰ Cfr. BENJAMIN, *Baudelaire e Parigi*, cit., pp. 99, 110, 155.

⁴¹ G. VERGA, Lettera a Capuana, da Milano, 17 maggio 1878, in G. RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 61.

⁴² LUPERINI, *Un tema: il viaggio, la morte*, in *Verga moderno*, cit., pp. 145-160, a p. 160.

⁴³ VERGA, *I Malavoglia*, cit., p. 219, r. 90.

⁴⁴ G. GIARRIZZO, *Il capitolo nono*, in *I Malavoglia di Giovanni Verga. 1881-1981. Letture critiche*, a cura di C. Musumarra, Palermo, Palumbo 1982, pp. 139-148, a p. 144.

⁴⁵ G.B. BRONZINI, *Proverbi, discorso e gesto proverbiale nei «Malavoglia»*, in *I Malavoglia*, Atti del Congresso Internazionale di Studi, Catania, 26-28 novembre 1981, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 1982, pp. 637-684.

che recano dal mondo esterno. Ma i luoghi del lontano, «di là del mare», segnano più spesso l'irreversibilità della partenza⁴⁶. Padron 'Ntoni non tornerà alla «casa del nespolo» dall'ospedale cittadino in cui si è autoescluso, perché farà «quel viaggio lontano, più lontano di Trieste e d'Alessandria d'Egitto, dal quale non si ritorna più»⁴⁷.

Il punto è che per Verga, ancor di più dopo *I Malavoglia*, la vita, come la storia stessa, non ha un *telos*, non ha una meta. Più che un percorso, è un vagabondare che non va in nessuna direzione. Di questa dimensione abbiamo la rappresentazione emblematica nel viaggio di Gesualdo per la sue proprietà, nel quarto capitolo della prima parte. È un viaggio di lavoro, in una giornata tipica del protagonista. Muovendosi senza un attimo di tregua, in un paesaggio desertico, infernale, Gesualdo incontra «un povero vecchio», «sfinito», che gli balbetta: «O dove andate vossignoria a quest'ora? ... Avete tanti denari, e vi date l'anima al diavolo!»⁴⁸. È l'emblema di un nuovo “patto col diavolo”, quello proprio della modernità: l'espropriazione dell'uomo, la cessione dell'anima e del tempo della propria vita in cambio della “roba”. Un'immagine, la cui significatività è ribadita dall'incontro ulteriore, con un altro vecchio, in un altro breve viaggio nella stessa giornata: è un vecchio scalpellino, che continua come un dannato, ininterrottamente, a spezzare sassi e la sua immagine evoca quella della morte, come pure quella di Gesualdo. Su entrambi si levano sinistri i corvi, «gracchiando, nel cielo implacabile». Segni inequivocabili di una “implacabile” condizione umana, premonitori dell'immanicabile sorte⁴⁹. Gli incontri di questo viaggio non “servono” al procedere dell'intreccio ma forniscono un «commento» tacito, allegorico, all'“azione” del romanzo: a quel sacrificare tutto all'«avidità di ricchezza» che costituisce il destino del personaggio; e cooperano, tutti questi incontri, a suggerire l'«insen-

⁴⁶ VERGA, *I Malavoglia*, cit., p. 215, rr. 3, 7; p. 218, r. 71.

⁴⁷ Ivi, p. 336, rr. 483-484.

⁴⁸ G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, in *I grandi romanzi*, pref. di R. Bacchelli, testo e note a cura di F. Cecco e C. Riccardi, Milano, Mondadori 2001, p. 357.

⁴⁹ Ivi, pp. 362-363.

satezza» di una vita ridotta ad una «affannosa corsa» contro il tempo, che si rivela nient'altro che «una corsa verso la morte»⁵⁰.

Più che il viaggio verso una meta che non esiste, l'emblema di questa prospettiva verghiana è allora il «vagabondaggio», non a caso scelto come titolo di una novella e di una raccolta di novelle in cui le vite dei personaggi sono segnate da un ripetersi tautologico, per cui l'inizio coincide quasi con la fine, e le azioni si susseguono sempre uguali. È l'antitesi del viaggio di Ulisse, di colui che «di molti uomini vide le città e conobbe i pensieri»⁵¹. Nella novella *Vagabondaggio*, Nanni di altro «non si rammenta», della sua vita, se non di avere assistito a un transitare senza sosta di individui senza nome: «passavano carri, passavano vetturali, passava gente a piedi e a cavallo d'ogni paese, e se ne andavano pel mondo, di qua e di là del fiume»⁵². Lo scorrere del tempo non è segnato dagli incontri, ma da questo continuo «passaggio» di personaggi senza nome. Vivere non è viaggiare verso una destinazione, ma un vagabondare senza obiettivo, un continuo ritornare su se stessi, al punto di partenza. Non un percorso lineare, ma un cerchio.

E proprio in una novella di *Vagabondaggio* emerge il motivo dell'attesa dell'uomo, partito per la guerra, da parte della donna. Un'altra storia, simmetrica a quelle con cui ho iniziato: una donna e un uomo; e una separazione, non voluta. Lui va, lei resta, amandolo, e ne aspetta il ritorno. Ma, nell'assoluta assenza di notizie, appare un altro uomo. Su questo motivo antico, anch'esso anticipato dalla figura di Ulisse e di colei che l'aspetta, Penelope (che però «in vent'anni non è mutata quasi per nulla»)⁵³, è concepita la novella ... *e chi vive si dà pace*, del 1887⁵⁴. Verga riprende l'antico motivo rappresentandolo con una sua originale specificità.

⁵⁰ LUPERINI, *L'allegoria di Gesualdo*, in *Verga moderno*, cit., pp. 161-180, a p. 169.

⁵¹ Omero, *Odissea*, cit., I, v. 3 (pp. 4-5). E cfr. BOITANI, *L'ombra di Ulisse*, cit., pp. 14-15.

⁵² G. VERGA, *Vagabondaggio*, in *Vagabondaggio*, a cura di M. Durante, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n. s. II, Novara, Fondazione Verga-Interlinea 2018, pp. 3-33, a p. 3.

⁵³ Cfr. AUERBACH, *Mimesis*, cit., p. 21.

⁵⁴ VERGA, ... *e chi vive si dà pace*, in *Vagabondaggio*, cit., pp. 147-161.

tà, da una prospettiva nuova. A determinare la separazione delle due vite, in questa novella, non è il caso, né la natura, ma un evento storico. Non il conflitto mitico e remoto delle narrazioni epiche, ma la terza guerra d'Indipendenza. E a segnare il divergere di due destini, prima uniti, è non la nave, ma una tradotta militare, un treno che porta via, da una stazione, verso la battaglia, i soldati e i loro malinconici, pacifici canti. La rappresentazione di una battaglia costituisce la scena centrale della novella. Ma non tanto nella rappresentazione della fine di Lajn Primo, il protagonista maschile, si concentra la novella, quanto sulla protagonista femminile, sul dramma quotidiano di chi deve continuare a vivere. Il proverbiale «darsi pace» non è così scontato, ma è incerto esito di un conflitto, con sé e con gli altri. Se la vita di Lajn è presto troncata, la condizione della donna risulta drammatica: sola, priva di notizie, col sospetto dell'abbandono. L'attesa incerta, vana, è contrappuntata dalla presenza degli altri (di chi torna dalla guerra, di chi ha il vantaggio della quotidiana vicinanza): presenza che fa risaltare l'assenza della persona cara. Le opposizioni irriducibili appartengono al passato. Nel cedere al nuovo pretendente, la protagonista, Anna Maria, si appella al «cuore», ai suoi diritti. Ma questo «cuore» non può più riferirsi a un sistema di valori, come nei *Malavoglia*, non è autenticità: non è forza e saldezza, è bisogno, debolezza, condanna della donna alla subalternità e alla sudditanza. L'iniziale impressione di antipatia verso il nuovo corteggiatore, Cesare, cede col trascorrere del tempo. La protagonista alla fine tornerà nello stesso luogo dove era iniziato il racconto, ma con un altro uomo. Non per volubilità, ma perché la vita è appunto, per Verga, sperpero di fatti e di affetti, meccanica, inconcludente, ripetizione di passi, di gesti, di situazioni. Il trascorrere del tempo e delle stagioni logora anche gli affetti che si erano ritenuti più cari e irrinunciabili. Nell'illusione di iniziare una *vita nova* la donna annulla la memoria di ciò che è stato, raschiando addirittura da un albero i segni impressi del precedente giuramento d'amore eterno. Per tentare di vincere la titubanza e la gelosia retroattiva del nuovo pretendente, Anna Maria giunge a esibirgli il certificato di morte dell'uomo che aveva amato. Ma di fronte all'attestazione della fine di una

vita, offerta da parte della donna, come un dono della propria stessa nuova speranza di vita, l'uomo, sicuro della propria supremazia, mostra tutta la propria cinica indifferenza («per tutta risposta fece una spallata»).

La modernità, colta in un frammento da questa novella, ha rovesciato in termini antitetici ogni saldezza, ogni certezza.

Capitolo 7

«SPATRIARE DAL PROPRIO PAESE, DOVE FINO I SASSI VI CONOSCONO». *I MALAVOGLIA* «DI LÀ, DOVE TRAMONTA IL SOLE»

Separarsi dalla comunità d'origine, «spatriare dal proprio paese, dove fino i sassi vi conoscono»¹. È questa la scelta dilemmatica sul proprio destino che si pone ai Malavoglia in un capitolo di svolta del romanzo, l' XI. Una opzione di valori, su ciò che sia meglio o peggio: restare dove si è nati, senza poter cambiare la propria esistenza, o partire e andare «lontano, lontano, [...] di là del mare; d'onde non si torna più»². Con il suo ritmo iterativo, l'indeterminatezza del luogo, la qualificazione dell'irreversibilità del distacco, questa espressione emblematica suona come l'eco di una fiaba. A pronunciarla è la cugina Anna. È la sua voce a narrare nel romanzo la fiaba del “figlio del re di corona”, del principe che porta via con sé una fanciulla, mutandone la condizione³.

Una narrazione fiabesca straniante per l'orizzonte di attesa proprio del capolavoro del verismo italiano e tra i più rilevanti, per le soluzioni sperimentali e linguistiche adottate, del naturalismo europeo. Un romanzo, *I Malavoglia*, che rappresenta «le prime irrequietudini pel benessere»⁴ nella società arcaico-rurale della Sicilia da cui proveniva l'autore, Giovanni Verga, e che però non nasce affatto da una fenomenica, fotografica registrazione del mondo da rappresentare. Verga non descrive la realtà siciliana catturandone le immagini con «gli occhi», con un'ottica rav-

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. 219, r. 90.

² Ivi, p. 218, r. 71.

³ Ivi, pp. 217-218 («il figlio di un re di corona»).

⁴ Ivi, p. 11.

vicinata, o, come Zola in Francia, taccuino alla mano, ma la *ricostruisce* «con la mente», e la narra, non la descrive, deliberatamente «da lontano»⁵, dalla frontiera avanzata della modernità nell'Italia postrisorgimentale, la Milano delle prime banche e imprese industriali⁶.

Il contesto in cui avviene il racconto della fiaba è quello proprio delle veglie narrative, del «contare» durante il lavoro serale (testimoniato da tante opere della letteratura rusticale, anche nel titolo, sin dalle *Veglie alla fattoria di Dikanka* di Gogol). A Trezza, lavorando alla salatura delle acciughe, donne e fanciulli *contano* «storie e indovinelli»⁷. Il giovane 'Ntoni, tornando dal suo girovagare per il paese, interviene nella conversazione riportando la novità di cui è stato testimone: l'arrivo di due marinai, giunti da lontano dove erano andati a cercare fortuna, e che «spendevano e spandevano» denari, ammaliandolo con miraggi di successo⁸. Contestando i fondamenti del «contare» della veglia narrativa, alle leggende e fiabe lodate come le «storie più belle» dal patriarca della famiglia, padron 'Ntoni, il nipote contrappone polemicamente un'altra storia, non bella, non attinente alla sfera estetica, ma come dichiara, antiteticamente «buona», cioè pragmaticamente utile: la storia del successo conseguito nell'«oggi», non nella finzione, da coloro che hanno scelto di partire dalla propria terra e che sono tornati con i «denari», esibendo «dei fazzoletti di seta che non par vero»⁹. Nel confronto acceso da 'Ntoni, con movimento tipico del novellare, si inserisce Anna, raccontando la fiaba in cui il miglioramento sociale di una fanciulla povera scelta come sposa da un principe è posto in relazione con l'irreversibilità della partenza dal luogo di origine. Il principe porta cioè via con sé la fanciulla «lontano lontano, nel suo paese di là del mare; d'onde non si torna più».

⁵ 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.

⁶ G. VERGA, *Eva*, in *Opere*, a cura di G. Tellini, Milano, Mursia 1988, pp. 83-157, a p. 83.

⁷ ID., *I Malavoglia*, cit., p. 215.

⁸ Ivi, p. 215, r. 4.

⁹ Ivi, p. 216.

La fiaba ha un effetto dirompente tra i Malavoglia, innescando divergenze di prospettive su questioni cruciali: 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 in una 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; è Mara, la figlia della narratrice, che ascolta lì davanti, intenta a salare le acciughe dopo aver lavorato come lavandaia tutto il giorno; 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 nell'indeterminato passato del "C'era una volta", ma è proiettata in una dimensione ottativa (il principe «sposerà» Mara «e se la porterà nel suo regno»¹⁰). 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. In quella dei *Malavoglia*, 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 dichiarati e riconoscibili i lineamenti del mondo reale e delle persone, aveva scritto Hoffmann, «che ti si aggirano intorno»¹¹. Se la realtà è la miseria dell'esistente, allora la fiaba costituisce il suo rovesciamento, rivelando la problematicità del presente.

Tutt'altro che una digressione casuale, questa fiaba, e tutt'altro che disomogenea con l'assunto verista. Strettamente connessa, lo si è dimostrato filologicamente, alla celebre pagina conclusiva del romanzo, all'addio di 'Ntoni¹². La fiaba dei Malavoglia non costi-

¹⁰ Ivi, p. 218, rr. 70-71.

¹¹ E.T.A. HOFFMANN, *Il vaso d'oro*, in *Gli elisir del diavolo*, I, Torino, Einaudi 1969, pp. 168-237, alle pp. 168, 184-185.

¹² Cfr. A. MANGANARO, *La fiaba del figlio del re di corona e le partenze senza ritorno dei Malavoglia*, in «Le forme e la storia» n.s. III (2010), 2, pp. 145-160.

tuisce cioè un elemento semplicemente «tematico», direbbe Szondi, ma è anzi elemento essenziale per la «forma del contenuto»¹³. 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'intreccio. Che la fiaba non fosse estranea alla rappresentazione realistica, ma in connessione con essa, era d'altra parte ben chiaro a Verga e Capuana, che anche in questo si inserivano pienamente all'interno del confronto con la più alta cultura europea. Della fiaba a Verga non interessava tanto l'aspetto meraviglioso, ma la capacità di immedesimarsi nel mondo popolare, tanto da dichiarare di avere tratto proprio dalla fiaba «la prima ispirazione della forma» delle sue novelle¹⁴.

L'incontro con i due marinai arricchiti riferito da 'Ntoni, e la fiaba narrata da Anna, rivelano le diverse visioni del mondo presenti nel nucleo familiare che per la critica idealistica appariva totalmente depositario di una intatta autenticità. La fantasia di Anna non fa evadere dalla realtà: fa vedere il presente nella sua miseria, prospettando altri mondi possibili. 'Ntoni, con realistica cattiveria, riconduce dal desiderio alla "verità effettuale": «il figlio del re non verrà a sposare» vostra figlia, dice ad Anna, perché Mara «non ha un soldo di dote». «Per questo mia figlia sta lavorando qui adesso, dopo essere stata tutto il giorno al lavatoio», risponde, con uguale senso del reale, la cugina Anna¹⁵. 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 sulla constatazione della realtà imm modificabile nel proprio paese e su come il bisogno materiale sia determinante:

¹³ 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 *Avvicinamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi 1985, pp. 331-359, a p. 337; S. ZATTI, *Sulla critica tematica: appunti, riflessioni, esempi*, in «Allegoria», 52-53 (2006), pp. 5-22, alle pp. 6-7.

¹⁴ Lettera di G. Verga a L. Capuana, Milano, 24 settembre 1882, in G. RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, cit., pp. 169-170; cfr. A. MANGANARO, «La prima ispirazione della forma». La genesi 'fiabesca' delle novelle di Verga, in «Annali della Fondazione Verga», n. s. 7 (2014), pp. 117-125.

¹⁵ VERGA, *I Malavoglia*, cit., p. 218, rr. 74-78.

«Quando uno non ha niente, il meglio è di andarsene come fece comparire Alfio Mosca»¹⁶. Nelle divergenze che tutti i Malavoglia esprimono sul dilemma restare/partire è leggibile il destino di ognuno¹⁷, anche quello della più piccola, Lia, affascinata dal miraggio del principe azzurro che muta la vita e che si sarebbe persa, di lì a qualche anno, prostituendosi nella città. Tutti concordano però nel riconoscere che il miglioramento sociale è ineluttabilmente connesso alla necessità di separarsi dalla terra natale. Il non partire è simmetrico all'accettazione supina della miseria dell'esistente, confortata soltanto da una tenace, direbbe Baumann, «voglia di comunità»¹⁸. Il desiderio di progredire implica invece il ripudio della cultura arcaico-rurale omologa alla natura, della sua staticità, della temporalità ciclica, e quindi la consapevolezza del non ritorno. Per coloro in cui si sono insinuate le seduzioni della modernità partire equivale alla ricerca del “più”, ritenendo che ad 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 antropologicamente come una comunità rurale), «partire» non prospetta il futuro, ma equivale alla separazione definitiva dalla comunità. «Andarsene dal paese, e spatriare», staccarsi dai propri luoghi, che sono concrezioni di relazioni umane e affettive, rinvia immancabilmente alla separazione definitiva dalla vita¹⁹.

La Longa, la madre, percependo i pensieri nuovi del figlio, 'Ntoni, lo guarda «col cuore stretto», silenziosa, «perché ogni

¹⁶ Ivi, p. 218, rr. 87-88.

¹⁷ Cfr. N. BORSSELLINO, *Il capitolo undicesimo*, in C. MUSUMARRA (a cura di), *«I Malavoglia» di Giovanni Verga. Letture critiche*, Palermo, Palumbo 1982, pp. 171-186; R. LUPERINI, *Capitolo XI. Guida alla lettura*, in G. VERGA, *I Malavoglia*, a cura di R. Luperini, Milano, A. Mondadori 1988, pp. 226-228.

¹⁸ Cfr. Z. BAUMAN, *Voglia di comunità*, Roma-Bari, Laterza 2001.

¹⁹ Cfr. VERGA, *I Malavoglia*, cit., cap. IX, pp. 161-162: «Il povero vecchio non aveva il coraggio di dire alla nuora che dovevano andarsene colle buone dalla casa del nespolo, dopo tanto tempo che ci erano stati, e pareva che fosse come andarsene dal paese, e spatriare, o come quelli che erano partiti per ritornare, e non erano tornati più, che ancora c'era lì il letto di Luca, e il chiodo dove Bastianazzo appendeva il giubbone».

volta che si parlava di partire le venivano davanti agli occhi quelli che non erano tornati più»²⁰, il marito Bastianazzo, il figlio Luca, ancorché «partiti per ritornare»²¹. Lei stessa partirà, di lì a poco e «quando meno se lo aspettava, per un viaggio nel quale si riposa per sempre»; «e doveva lasciarli tutti per via, quelli cui voleva bene, e gli erano attaccati al cuore, che glielo strappavano a pezzetti, ora l'uno e ora l'altro»²². E padron 'Ntoni, anche lui, dall'ospedale cittadino non tornerà più alla «casa del nespolo», perché farà «quel viaggio lontano, più lontano di Trieste e d'Alessandria d'Egitto, dal quale non si ritorna più»²³. Il «paese inesplorato dal quale nessun viandante ritorna»: così, prima delle umilissimi voci dei Malavoglia, l'immagine della morte ci era stata consegnata da Shakespeare, nell'*Amleto* citato anche nella straordinaria novella dedicata da Verga all'ultimo degli umiliati e offesi, il fanciullo Rosso Malpelo che non ritorna più dalla cava di rena²⁴. «Trieste e Alessandria d'Egitto», separate dal mare, costituiscono nei *Malavoglia* termini di paragone iperbolici del «lontano». Il mare rappresenta non tanto il collegamento ma la separazione, la distanza, la perdita definitiva. È la *porta Inferi* del «non ritorno»²⁵, come la realtà prefigurata quasi con chiaroveggenza nel romanzo avrebbe dimostrato di lì a qualche anno, con epocali migrazioni di massa, prima attraverso l'Oceano, dall'Europa alle Americhe, ora dall'Africa all'Europa attraverso il Mediterraneo.

Il conflitto ideologico innescato da 'Ntoni e dalla fiaba viene di fatto chiuso apoditticamente dalla maggiore delle sorelle: «- Il peggio, disse infine Mena, è spatriare dal proprio paese, dove fino i sassi vi conoscono, e dev'essere una cosa da rompere il cuore il lasciarseli dietro per la strada». E il suo giudizio di valore è

²⁰ Ivi, p. 217.

²¹ Ivi, p. 162, r. 401.

²² Ivi, p. 226, rr. 263-267.

²³ Ivi, p. 336, rr. 483-484.

²⁴ 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»); VERGA, *Rosso Malpelo*, in *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori 1979, pp. 173-189, a p. 175.

²⁵ G. GIARRIZZO, *Il capitolo nono*, in C. MUSUMARRA (a cura di), «*I Malavoglia*» di Giovanni Verga. *Lecture critiche*, cit., pp. 139-148, a p. 144.

avvalorato con la citazione di un proverbio, in cui civiltà e natura sono omologate, e la storia è annullata: «Beato quell'uccello, che fa il nido al suo paesello»²⁶. Difende “a viso aperto” i suoi valori, Mena. La sua affermazione sullo “spatriare” risuona, con allusività intertestuale, quasi antifrasi di quella individualistica e cinica, e ben presente nella memoria colta dei lettori della nuova Italia, del capitolo conclusivo dei *Promessi Sposi*, pronunciata da don Abbondio: «giacchè codesti giovani, e qui la nostra Agnese, hanno già intenzione di spatriarsi (e io non saprei cosa dire: la patria è dove si sta bene)²⁷». Per l'eroina popolare la “patria” è il regno degli affetti, e sente “rompersi il cuore” a immaginare la separazione, come l'aveva sentita liricamente, per voce del narratore onnisciente, un'altra umile e un'altra donna, Lucia nell' “Addio, monti” («Quanto è tristo il passo di chi, cresciuto tra voi, se ne allontana! [...] egli si maraviglia d'essersi potuto risolvere [ad andarsene], e tornerebbe allora indietro, se non pensasse che, un giorno, tornerà dovizioso») ²⁸.

Alla concezione tautologica della vita come ripetizione e come ciclico ritornare senza nessun finalismo, 'Ntoni contrappone un'altra, demistificante valutazione: «- quando arriveremo a ricuperar la casa del nespolo, dovremo continuare a logorarci la vita dal lunedì al sabato; e saremo sempre da capo!»²⁹. 'Ntoni non condivide più la staticità, il tempo ciclico, la fatica senza senso. E dopo la morte di lì a poco della madre a causa del colera, lascia il paese e parte alla ricerca di una vita migliore, con la promessa di ritornare e aiutare i suoi. Il desiderio di miglioramento è infatti per lui ancora conciliabile con l'illusione di un distacco non definitivo dalla comunità: non comporta cioè ancora, come nella nostra compiuta modernità, l'individualistica «secessione» dalle responsabilità e dai vincoli comunitari³⁰. C'è ancora spazio per il

²⁶ VERGA, *I Malavoglia*, cit., p. 219, rr. 90-92.

²⁷ A. MANZONI, *I Promessi Sposi*, a cura di F. de Cristofaro e G. Alfano, M. Palumbo, M. Viscardi, N. De Blasi, Milano, BUR 2014, cap. XXXVIII, p. 1095.

²⁸ Ivi, cap. VIII, p. 307.

²⁹ VERGA, *I Malavoglia*, cit., p. 219.

³⁰ Cfr. BAUMAN, *Voglia di comunità*, cit., pp. 49-51.

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 familiare³¹. 'Ntoni in effetti ritorna, una prima volta, ma, sconfitto e deluso, abbandona definitivamente il lavoro, e preso dalla sete dei facili guadagni, sorpreso a contrabbandare, ferita una guardia, finisce in prigione.

Di lì torna un'ultima volta al paese, e di notte, per dare l'addio definitivo ai fratelli. È la celebre pagina finale del romanzo, una delle più belle della letteratura italiana. Come l'antico eroe epico che ritorna a casa, nella sua Itaca, anche 'Ntoni trova un cane sulla soglia. E però stavolta il cane non riconosce più chi ritorna. Neanche i fratelli quasi lo riconoscono più. Ma è soprattutto lui, il moderno, umile eroe, «con la sporta sotto il braccio», a non riconoscere più quasi la sua dimora originaria, a sentirsi estraneo ad essa, come è estraneo per coloro che sono restati. Ritorna, solo per scoprire tragicamente la propria esclusione, per sancire l'irreversibilità della sua nuova partenza. Sospeso sulla soglia, alla fine, non si sente più a casa propria nella «casa del nespolo». È ormai anche sua la condizione moderna del «tramonto della casa», di «sospensione», in una condizione di estraneità, di cui ha parlato Adorno³². Il congedo definitivo di 'Ntoni dai fratelli, non è senza esitazione, ma è necessario, ineludibile. È l'addio al mondo di cui essi fanno ancora parte, e dal quale egli si era ormai escluso, avendo tradito, con la sua colpa, i valori della tradizione.

Verga rappresenta la modernizzazione come ormai inarrestabile. 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 extralocalità, proietta lontano da sé, in una condizione di assoluta diversità sociale, rendendo insospettabile, con l'impersonalità, ogni identificazione autobiografica³³.

³¹ VERGA, *I Malavoglia*, cit, p. 220, rr. 138-139

³² TH.W. ADORNO, *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, Torino, Einaudi 1994, pp. 34-35, 94.

³³ 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.

Verga non contempla regressivamente o liricamente un mondo originario e intatto, ma «lo colloca [drammaticamente] dentro la storia», cogliendolo «nel punto in cui la temporalità si sta manifestando in esso»³⁴, cioè proprio quando «tutto ciò che è solido comincia a dissolversi nell'aria» (uso una celebre espressione ripresa da Marshall Berman per definire l'esperienza della modernità)³⁵. 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, ma solo esteticamente, a 'Ntoni, nella stupenda pagina finale³⁶. Nella dimensione memoriale le discussioni durante la salatura delle acciughe (rappresentate in scena nell'XI capitolo), manifestazioni di contraddizioni profonde, di posizioni ideologiche opposte, premessa di collusioni tragiche, sono attenuate, lo spazio della famiglia è dilatato sino a comprendere tutto il paese, rievocato in una dimensione idillica, irrimediabilmente confinata in un passato mitico. Dice 'Ntoni ai fratelli, dopo aver visitato un'ultima volta la «casa del nespolo»: «Là c'era il letto della mamma, che lei inzuppava tutto di lagrime quando volevo andarmene. 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?»³⁷. 'Ntoni, alla fine del romanzo, «sa» molto di più di quanto sapeva ascoltando la fiaba della cugina Anna. Si è lasciato alle spalle ogni ingenuità, 'Ntoni, e soprattutto l'illusione di evitare la secessione dalla comunità. Proprio lui, a cui già una volta «era bastato l'animo di lasciare»³⁸ la propria casa, ora all'ombra del nespolo, «non sa risol-

³⁴ G. GUGLIELMI, *Ironia e negazione*, Torino, Einaudi 1974, p. 79.

³⁵ Cfr. M. BERMAN, *L'esperienza della modernità*, Bologna, il Mulino 1985, pp. 25-34, 119-163. 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»).

³⁶ 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.

³⁷ VERGA, *I Malavoglia*, cit., p. 339.

³⁸ *Ibidem*.

versi ad andarsene». Sulla porta di casa 'Ntoni si ferma, esitante, e fa «per sedersi», ma si alza infine per proseguire³⁹.

La sua è la «lacerazione dell'animo» di chi «sente tanto più forte il richiamo del luogo quanto più è vicina, e irreversibile la decisione [...] di staccarsi dal luogo degli affetti»⁴⁰. È la pena di chi non ha futuro nella terra in cui è nato: «Andrò lontano, dove troverò da buscarmi il pane, e nessuno saprà chi sono»⁴¹. L'antico monito ripetuto a 'Ntoni dal nonno («Tu sei un ragazzo, e non lo sai! ... non lo sai!»⁴²) sembra risuonargli dentro, fino a portarlo alla confessione conclusiva: «Anch'io allora non sapevo nulla, e qui non volevo starci, ma ora che so ogni cosa devo andarmene»⁴³. La «casa del nespolo», «riscattata» da Alessi (è dedicato solo un rigo a tale evento, divenuto ormai marginale) non riesce più a contenere l'avanzata del mondo moderno, verso il quale deve invece andare 'Ntoni, ineluttabilmente. Per lui è ormai inevitabile proseguire, andare via. «Addio, ripetè 'Ntoni. Vedi che avevo ragione d'andarmene! qui non posso starci. Addio, perdonatemi tutti»⁴⁴. Va avanti, ma guardando indietro, al passato. Con la consapevolezza che il meglio, ora che “sa”, è alle spalle, per sempre.

Il *leitmotiv* delle partenze senza ritorno intonato dalla fiaba della cugina Anna non appartiene solo al mondo dell'opera. Quel tema riguarda 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», per dirla con Benjamin⁴⁵. Condividia-

³⁹ Ivi, p. 338.

⁴⁰ G. GIARRIZZO, *Siciliani fuori di Sicilia*, in *Storia sociale e politica. Omaggio a Rosario Villari*, a cura di A. Merola, G. Muto, E. Valeri, M.A. Visceglia, Milano, FrancoAngeli 2007, pp. 567-577.

⁴¹ VERGA, *I Malavoglia*, cit., p. 338.

⁴² Ivi, p. 221, r. 149.

⁴³ Ivi, p. 339, rr. 572-573.

⁴⁴ *Ibidem*, rr. 576-577.

⁴⁵ Cfr. W. BENJAMIN, *I «passages» di Parigi*, a cura di R. Tiedemann, edizione

mo infatti noi, uomini del terzo millennio, e loro, gli eroi di Verga, un'esperienza simile. Non 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»⁴⁶. Con i divergenti punti di vista sul progresso, gli eroi di Verga si collocano nella fase iniziale di un processo in cui noi occupiamo il polo opposto, quello del compimento, e della verifica. Loro scorgevano la modernità nella fase iniziale, drammaticamente incombente su un mondo sino ad allora immutabile, ma in cui ormai il “vecchio” stava morendo. Noi 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»⁴⁷, per noi che possiamo guardare indietro a quell'«infinito campo di rovine» della storia, «che è stato il presupposto del risultato finale» tutt'altro che “glorioso”⁴⁸, l'umana aspirazione al meglio sembra ormai essersi ridotta ad un vuoto andare avanti, senza senso. L'aumento dei consumi di beni superflui, imposto dal circolo di bisogni artificiali, non sempre è stato compensato dalla perdita di relazioni umane, dal frantumarsi dei vincoli di comunità. Il progresso sembra essersi ridotto ad una «vacua teleologia dell'oltranza». Né sembra più scontato il nesso tra “più” e “meglio”, tra crescita di beni materiali e miglioramento dell'esistenza. La speranza, insopprimibile, di una vita migliore, lo stesso bisogno di vivere, condanna i poveri del mondo, per sottrarsi alla fame, alle guerre, allo sterminio, a «spatriare dal proprio paese», allo sradicamento dalle comunità di provenienza, a partenze senza possibilità alcuna di ritorno, e, troppo spesso, è la cronaca dell'oggi,

italiana a cura di E. Ganni (Opere complete, IX), Torino, Einaudi 2000, p. 923 (*Primi appunti. Passages di Parigi.I*).

⁴⁶ BERMAN, *L'esperienza della modernità*, cit., pp. 25-34.

⁴⁷ Cfr. Z. BAUMAN, *Paura liquida*, Roma-Bari, Laterza 2006, p. 5.

⁴⁸ Cfr. G. LUKÁCS, *Il romanzo storico*, introd. di C. Cases, trad. di E. Arnaud, Torino, Einaudi 1965, pp. 59-60: cita il lapidario verso antiggiustificazionista 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.

alla tragica fine tra le onde del Mediterraneo. E il distacco dalla comunità d'origine riguarda anche le scelte prossime dei giovani del mio paese, l'Italia, che in modo inarrestabile lasciano la terra natale, che nega loro il futuro. E il processo appare irreversibile.

Ogni discorso letterario è sempre aperto, e si realizza sempre attraverso la collaborazione del lettore, se non si vuole che resti un semplice «oggetto, un libro chiuso»⁴⁹. Oggi, più ancora di altre fasi storiche, proprio per la fine di ogni teleologia, i capolavori di Verga si rivelano come opere da completare nel senso per noi. A richiedere il ruolo attivo del lettore, la sua «simpatia», è, del resto, lo stesso Verga, che esige il coinvolgimento emotivo e lo suscita deliberatamente con la propria voluta “non compartecipazione”, occultandosi nella delega narrativa. Non svela il suo patetismo, lo nasconde accortamente, lo rovescia nel contrario, ma lo impone al lettore. «Giudico, m'appassiono, m'interesso soltanto colla scelta dei tipi che presento, e dell'azione necessaria in cui li costringo ad agire», aveva scritto⁵⁰.

Verga, col suo silenzio, chiama il lettore a svolgere un ruolo etico. Lo obbliga a interpretare senza supina accondiscendenza i fatti narrati dalle molteplici voci, a collaborare alle domande di senso. La significatività ancora inesausta dei suoi capolavori è resa possibile dalla figuralità dei suoi eroi, e 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. A volerle ancora interpretare, le opere verghiane, manifestano tutta la loro vitalità e la loro «sconsolata»⁵¹ forza conoscitiva non tanto per la

⁴⁹ 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, A. Mondadori 2003, pp. 1247-1259, alle pp. 1246 e 1250-1251.

⁵⁰ 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», 4 (1977), pp. 5-29, alle pp. 7-9; e cfr. anche VERGA, *Opere*, a cura di G. Tellini, cit., pp. 1478-1479.

⁵¹ Cfr. G. BUFALINO, *La nostra coscienza civile* [In ricordo di Verga a settan-

rappresentazione di una realtà sociale, storicamente e geograficamente delimitata, confinata al momento della loro genesi. Il nostro presente mostra sotto una luce più chiara ciò che avevano presentato i capolavori di Verga. «Tutta l'arte che ancora ci parla è 'figurale'», chiede di emergere «dallo spazio e dal tempo che la delimitano», è stato osservato, a proposito di *Mimesis* di Auerbach⁵². Sono, gli eroi di Verga, 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 porta della casa del nespolo, sulla soglia stessa della modernità.

Una delle rappresentazioni più toccanti della tragica lacerazione di chi deve «spatriare», ci è stata consegnata nella pagina conclusiva dei *Malavoglia*, da Verga scritta sulle ultime bozze di stampa. Lo strazio di 'Ntoni nel distaccarsi dal suo paese si proietta sugli infiniti drammi vissuti da moltitudini di esseri umani: sulle intere generazioni partite definitivamente per "là dove muore il sole" (e cioè per qui, nell'America dove vi parlo)⁵³, e su chi, oggi, privo di tutto, giunge dal mare sulle stesse spiagge dei Malavoglia. Con le stesse parole di Verga permettetemi di concludere il mio discorso:

«E se ne andò colla sua sporta sotto il braccio; poi quando fu lontano, in mezzo alla piazza scura e deserta, che tutti gli usci erano chiusi, si fermò ad ascoltare se chiudessero la porta della casa del nespolo, mentre il cane gli abbaia dietro, e gli diceva col suo abbaire che era solo in mezzo al paese. Soltanto il mare gli brontolava la solita storia lì sotto, in mezzo ai *fariglioni*, perché il mare non ha paese nemmeno lui, ed è di tutti quelli che lo stanno ad ascoltare, di qua e di là dove nasce e muore il sole,

t'anni dalla morte], in «La Sicilia», 26 gennaio 1992, in M. PAINO, *Dicerie dell'autore. Temi e forme della scrittura di Bufalino*, Firenze, Olschki 2006, pp. 197-199.

⁵² F. FORTINI, *Mimesis* [1956], in *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie*, Torino, Einaudi 1989, pp. 171-177, a p. 176.

⁵³ Ho appositamente voluto mantenere l'originaria indicazione deittica. La conferenza, di cui si presenta il testo, fu tenuta all'*University of Toronto*, il 24 gennaio 2019: il pubblico a cui mi rivolgevo era costituito da studenti, docenti, cittadini canadesi, quasi tutti di origine italiana.

anzi ad Aci Trezza ha un modo tutto suo di brontolare, e si riconosce subito al gorgogliare che fa tra quegli scogli nei quali si rompe, e par la voce di un amico.

Allora 'Ntoni si fermò in mezzo alla strada a guardare il paese tutto nero, come non gli bastasse il cuore di staccarsene, adesso che sapeva ogni cosa [...]»⁵⁴.

⁵⁴ VERGA, *I Malavoglia*, cit., p. 340, rr. 578-588.

Capitolo 8

IL «CAMPO DELLA LOTTA» E LA «STESSA GUERRA IMPLACABILE»: LA SERIE INTERROTTA DEI *VINTI*.

1. “Crudele e difficile”

«Due tipi umani», «due categorie di uomini», e di scrittori. Sono «i costruttori e i riadattatori, gli spiriti necessari e gli esseri di lusso». A distinguerli nettamente la priorità da loro assegnata: o alle «cose», o alle «parole». Implicitamente correlate a questa distinzione, alcune coppie oppositive: essenzialità/sovraabbondanza; creazione/artificiosità; sobrietà/ostentazione; sostanza/apparenza; perspicuità/opacità. Due diverse, distinguibili e opposte filiazioni di scrittori, nella storia d'Italia, della sua coscienza, e quindi della sua letteratura: gli uni caratterizzati da uno «stile di cose», gli altri dallo «stile di parole». Due «categorie» che corrono «quasi parallele»: «Dante e Petrarca; Machiavelli e Guicciardini; l'Ariosto e il Tasso; il Manzoni e il Monti; Verga e D'Annunzio»¹.

È di grande rilevanza, la questione posta da Luigi Pirandello in occasione delle celebrazioni per Giovanni Verga. Già nel 1920, nel *Discorso di Catania*, pronunciato per l'ottuagenario dello scrittore, contrapponendo nettamente «il più “antiletterario” degli scrittori», l'autore dei *Malavoglia*, a D'Annunzio, l'uomo che «è tutto letteratura», Pirandello sanciva le due diverse genealogie, facenti capo da una parte a Dante, dall'altra a Petrarca, e ancora vive e nettamente in antitesi nella sua contemporaneità². La contiguità

¹ L. PIRANDELLO, *Giovanni Verga*, in ID., *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio Musti, Milano, Mondadori 1960, pp. 391-428, alle pp. 391-393 (dal *Discorso alla Reale Accademia d'Italia*, 1931).

² Ivi, pp. 415-416 (dal *Discorso di Catania*, 1920).

Verga-Machiavelli, la loro appartenenza a uno stesso orientamento stilistico, veniva, già a quella latitudine cronologica, autorevolmente dichiarata e solennemente stabilita, nella pubblica celebrazione e consacrazione, per gli ottanta anni dello scrittore, nel massimo teatro della sua città³. L'assimilazione è stabilita sulla base della comune linea stilistica. Ma non solo. Gli scrittori sono accomunati, associati anche per tipologie antropologiche, caratteristiche distintive, diversamente rappresentative della "coscienza" italiana: la linea Dante-Verga, passando per Machiavelli, non è costituita da «immaginosi letterati dal linguaggio sonoro, e magnifici decoratori», per i quali «tutto sia facile e fatto, e niente difficile e da fare», ma da «quelli che appajono di meno e giovano di più». Dai primi, quelli della linea Petrarca-D'Annunzio, il valore assoluto è assegnato alla parola, e pertanto «le cose non tanto valgono per sé quanto per come sono dette». Per gli altri, quelli dello «stile di cose», «la parola che pone la cosa» non si accampa opaca e preminente, e «non vuol valere se non in quanto serve a esprimere la cosa», sicché «tra la cosa e chi deve vederla, essa, come parola, sparisca, e stia lì, non parola, ma la cosa stessa».

Da una parte a emergere, ad apparire, è sempre «il letterato», che vuol essere «seduttore», con le sue «sapienti parole musicali, che vogliono avere un valore per sé, oltre quello della cosa significata». Dall'altra parte, quella di Verga e dei suoi compagni, «le cose» «vi si pongono davanti sì che voi ci camminate in mezzo, vi respirate dentro, le toccate». Là dove «non c'è la cosa, ma le parole che la dicono», là dove «vogliamo esser noi per come la diciamo», là dove l'ego di chi scrive non si limita, ma si ostenta in primo piano, «c'è non la creazione, ma la letteratura, e anche, letterariamente, non l'arte, ma l'avventura».

Chi abbia avuto maggiore legittimazione nel nostro paese è evidente. In una condizione di tendenziale esilio, gli scrittori «di cose»: Dante muore esule, «Machiavelli finisce com'egli stesso si descrive in una lettera famosa», Ariosto «è fatto di poeta "cavallaro"». In questa nostra Italia così incline alla retorica, ricorda Pirandello, ad avere «più diritto di cittadinanza» è «chi sa dire

³ Cfr. G. ALFIERI, *Verga*, Roma, Salerno editrice 2016, pp. 73-74.

più parole che cose»⁴. Più «accessibili», «più comunicativi», e «di gran lunga più numerosi» coloro che praticano lo «stile di parole», e che più rientrano negli stereotipi, cari anche agli stranieri. E «l'Italia pare fatta apposta per loro», per «i bei gesti, le belle parole, e le rievocazioni solenni»⁵.

Verga invece dice «cose», ci ha ricordato Pirandello; e per lui, come per Machiavelli e gli altri della sua famiglia, «dobbiamo convenire che può riuscire perfino crudele, troppo difficile, insopportabile» il «loro sforzo lucido» nel voler «esprimere nudamente delineando le dure sagome delle cose: cose e non parole, cose prepotenti che esigano da noi un assoluto rispetto»⁶. Le «cose» che Verga si sentì chiamato necessariamente a esprimere sono quelle «difficili», «le cose quali sono per noi», non quelle «facili», oggetto del «desiderio del pubblico»⁷.

Pirandello, e in quel torno di anni, con diversi accenti e valutazioni, anche Boine, riconoscono l'ardua sfida imposta da Verga ai lettori («È troppo terribile l'arte di Verga: ci vuol troppo coraggio a stare con lui: letteralmente: ci vuol troppo coraggio»), confessava Boine⁸). I tratti che vengono suggeriti come caratterizzanti la sua opera sono tutt'altro che lirici o elegiaci («altro che pace serena! altro che sentimenti miti e semplici in calme vicende inalterate di generazione in generazione!»)⁹.

2. “Buono e malinconico”

Alle soglie stesse del Novecento, e dalla tribuna autorevole della «Critica», di segno ben diverso era stato il giudizio critico su Verga, e destinato a una grande fortuna nella sua rice-

⁴ PIRANDELLO, *Giovanni Verga*, cit., pp. 391-393 (dal *Discorso alla Reale Accademia d'Italia*).

⁵ Ivi, p. 391.

⁶ Ivi, p. 393.

⁷ Ivi, p. 405.

⁸ Cfr., in questo libro, il cap. I.

⁹ PIRANDELLO, *Giovanni Verga*, cit., p. 423 (dal *Discorso di Catania*).

zione¹⁰. A un anno dalla pubblicazione dell'*Estetica*, nel 1903, Benedetto Croce dedicò allo scrittore siciliano uno dei suoi primissimi saggi sulla *Letteratura della nuova Italia*¹¹. Fu ben altro che una incomprendimento dell'opera di Verga: una sottovalutazione sì, diremmo oggi alla luce di tanta sedimentazione interpretativa; ma non certo una lacuna critica, essendo quel giudizio del tutto organico alle concezioni estetiche e ideologiche di Croce, e momento fondamentale di un'accorta, consapevole operazione. Sottovalutato semmai è stato il significato di quella operazione critica su Verga condotta dal «papa laico»¹². E che forse può essere meglio intesa confrontandola contrastivamente col giudizio su De Roberto, cui Croce riservò, dopo lunga reticenza, una postuma, laconica liquidazione, valutandolo irrimediabilmente come «ingegno prosaico», accusandolo di essersi bloccato su una tesi negativa, l'ingiustificabile (per Croce) critica radicale della nuova Italia¹³. A Verga Croce dedicò al contrario, immediatamente, nella neonata «Critica», un giudizio positivo, valutandolo (come dichiarò poi in *Dalle memorie di un critico*) «puro artista, affatto antiletterario»¹⁴, “nonostante” il verismo. Il filosofo infatti ridusse il segreto dell'arte di Verga a un fenomeno affettivo, alla «liberazione» di ricordi sopiti. «Di sotto alla crosta formata dalle consuetudini e dagli amori delle grandi città e del bel mondo» – notava Croce, riferendosi ai romanzi milanesi – «lavoravano in lui le impressioni e i ricordi vivaci, diretti, immediati del suo pae-

¹⁰ Cfr. A.G. DRAGO, *Verga. La scrittura e la critica*, Pisa, Pacini 2018, pp. 169-333 (*II. La ricezione e la storia della critica*).

¹¹ Cfr. B. CROCE, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX*. IV. *Giovanni Verga*, in «La Critica», I (1903), pp. 241-263 (cfr. poi, con varianti, in ID., *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, III, Bari, Laterza 1915, pp. 5-32). Il saggio su Verga seguiva di poco quello incipitario sul «più cospicuo rappresentante della moderna letteratura italiana», sul «primo in ordine di valore e di tempo», Carducci (cfr. ID., *Note sulla letteratura italiana della seconda metà del secolo XIX*. I. *Giosuè Carducci*, in «La Critica», I (1903), pp. 7-31, a p. 12).

¹² Cfr. A. GRAMSCI, *Quaderni del carcere*, edizione critica dell'Istituto Gramsci a cura di V. Gerratana, Torino, Einaudi 2001, p. 867.

¹³ B. CROCE, *La letteratura della nuova Italia*, VI, Bari, Laterza 1974, pp. 132-134.

¹⁴ ID., *Dalle memorie di un critico*, a cura di E. Giammattei, Fiorentino, Napoli 1993, p. 40.

sello natale, della sua fanciullezza e adolescenza». Le «immagini» della natia Sicilia covavano in Verga. Il suo incontro col «verismo» non avrebbe pertanto rappresentato una svolta, un mutamento sostanziale (di poetica e di punto di vista ideologico), ma soltanto «una spinta liberatrice», una conferma delle «immagini» più autentiche che covavano nell'interiorità di Verga (quelle del «paesello natale, della sua fanciullezza e adolescenza»)¹⁵. Così facendo, Croce destoricizzò Verga, amputandolo dell'ideologia materialista, tacendone la visione critica della modernità e della nuova Italia. Liricizzandolo, Croce legittimò Verga come artista, ma lo fiaccò anche, privò di consistenza oggettiva le sue rappresentazioni, annullandone il rapporto mimetico con la realtà storica, di rispecchiamento o di interpretazione critica. Nelle novelle di *Vita dei campi* e nelle *Rusticane*, Croce individuò «autentici capolavori», pur notandone la «forma» «quasi drammatica» quale implicito limite¹⁶. Infatti «dramma», nel lessico estetico di Croce, nella sua affermazione del carattere unicamente «lirico dell'arte»¹⁷, non assumeva un significato tendenzialmente positivo, a differenza che in *De Sanctis*¹⁸.

Croce considerava congrua con l'arte «la sostanza del contenuto psicologico» dello scrittore, non consistendo il «contenuto» in elementi referenziali oggettivi e contingenti, ma solo nel processo creativo lirico e soggettivo. Nel 1904, a proposito di D'Annunzio, si espresse inequivocabilmente: «il contenuto di un artista non consiste in dati naturali, storici ed estrinseci, ma nella fisionomia, che questi assumono nella psiche di lui. [...] Le differenze dei fatti esterni, dovute alla incidentalità della vita, non importano; importa la sostanza del contenuto psicologico»¹⁹.

¹⁵ Id., *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, III, cit., p. 14.

¹⁶ Ivi, p. 25.

¹⁷ B. CROCE, *De Sanctis e l'hegelismo* (1912), in *Saggio sullo Hegel*, a cura di A. Savorelli, con nota al testo di C. Cesa (Edizione nazionale delle opere di Benedetto Croce. Saggi filosofici, III), Napoli, Bibliopolis 2006, p. 389.

¹⁸ Cfr. F. DE SANCTIS, *La scuola cattolico liberale e il romanticismo a Napoli*, a cura di C. Muscetta e G. Candeloro, Torino, Einaudi 1972 (Opere a cura di C. Muscetta, vol. XI), p. 64.

¹⁹ B. CROCE, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. VII. Gabriele D'Annunzio*, in «La Critica», II (1904), pp. 1-28, 85-110, alle

Croce muoveva dall'assunto dell'unitarietà di temperamento tra il Verga romantico e quello verista. *Vita dei campi* non segna un mutamento nella visione del mondo, non costituisce uno spartiacque. Al di qua e al di là delle novelle i suoi personaggi gli appaiono omologati nella categoria di «vinti». Ci presentava pertanto un Verga “senza conversione”, rivelando, dietro l'impersonalità narrativa, la sua «personalità», «fatta di bontà e di malinconia»²⁰. Ne risultava ovviamente eluso l'aspetto della «terribilità».

Nella negazione della «conversione» Croce anticipava, di mezzo secolo, Giacomo Debenedetti, seppur per motivi ovviamente diversi: il filosofo napoletano in ragione della sua battaglia antimaterialista e antipositivista, Debenedetti per la sua «prospettiva di lettura simbolica e psicanalitica», con la “novella psicologica” sulla «vocazione di scrittore» del catanese²¹; entrambi comunque per la comune sottovalutazione del sostrato ideologico e storico extratestuale²². Un motivo, quello della memoria, anche caro a Sciascia: tutta la grande arte di Verga sarebbe inspiegabile senza l'apporto della sua memoria personale. La memoria è, per Sciascia, la «chiave d'oro» della “poesia” di Verga²³.

Oggi appare chiaro che negare la svolta complessa (non più proponibile nei termini di improvvisa conversione interiore) che conduce ai capolavori dai romanzi preveristi (i quali, con l'eccezione di *Eva*, non si discostano di molto dalla coeva produzione mondiale e di consumo europea); perseverare nel ridurre l'incontro col naturalismo a una “liberazione” di ricordi sopiti della terra

pp. 15-16. Sul significato di «temperamento d'artista» e di «contenuto» per Croce cfr. G. COMPAGNINO, *Gli esordi della critica di Luigi Russo e l'estetica crociana*, in «Le forme e la storia», V (1993), pp. 57-90, in particolare pp. 64-72.

²⁰ Cfr. cap. I.

²¹ MASIELLO, *Il punto su Verga*, cit., p. 17. Debenedetti è stato ultimamente proposto come «maestro di una critica dialogica» da R. LUPERINI, *Il modello di Debenedetti*, in Id., *Breviario di critica*, cit., pp. 69-76. Cfr. G. DEBENEDETTI, *Verga narratore senza «conversione»*, in Id., *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti 1976, pp. 381-426.

²² R. LUPERINI, *Debenedetti interprete di Verga*, in *Tramonto e resistenza della critica*, Macerata, Quodlibet 2013, pp. 93-101.

²³ L. SCIASCIA, *Verga e la memoria* [1977], in Id., *Cruciverba*, Torino, Einaudi di 1983; poi in Id., *Opere. 1971-1983*, cit., pp. 1115-1125.

d'origine; continuare a liricizzare Verga, come fece Croce; non tener conto insomma delle discontinuità nella storia di Verga e della sua epoca (come pure le urgenze poste dalle Questioni meridionale), significa di fatto occultare la "terribile" potenzialità conoscitiva e demistificante della sua opera.

3. La «lotta per la vita»

Nella lettera all'avvocato Salvatore Paola Verdura, Verga dichiara di avere in mente «una specie di fantasmagoria della lotta per la vita» che rappresenti «tutte le fisionomie sociali, ognuna colla sua caratteristica», cogliendole «negli sforzi» condotti «in mezzo a quest'onda immensa che è spinta dai bisogni più volgari o dall'avidità della scienza ad andare avanti, incessantemente, pena la caduta e la vita, pei deboli e i maldestri». Riprendendo la metafora dell'onda, Verga pensa appunto di intitolare *Marea* una «serie» di romanzi che dovranno rappresentare «un lato della fisionomia della vita italiana moderna». Ne fornisce già titoli e successione: «1° *Padron 'Ntoni*; 2° *Mastro don Gesualdo*; 3° *La duchessa delle Gargantàs*; 4° *L'Onorevole Scipioni*; 5° *L'uomo di lusso*». La «lotta provvidenziale che guida l'umanità» sarà rappresentata «a partire dalle classi infime, dove la lotta è limitata al pane quotidiano, come nel *Padron 'Ntoni*», fino a giungere all'«ambizione» di quelle più alte, passando per le «vanità del *Mastro don Gesualdo*, rappresentante della vita di provincia»²⁴.

I concetti fondamentali del verismo, nelle sue relazioni con la cultura positivista e col naturalismo francese, sono già presenti in questo scritto del 1878: il progetto della «serie» (e non «ciclo»²⁵) di romanzi e della dinamica sociale che essa può rappresentare, già esposto da Zola nella prefazione a *Les Rougon-Macquart*; la concezione darwiniana della lotta per la vita come rego-

²⁴ Lettera di G. Verga inviata da Milano il 21 aprile 1878, in ID., *I grandi romanzi*, prefazione di R. Bacchelli, testo e note a cura di F. Cecco e C. Riccardi, Milano, Mondadori 2001 («I Meridiani»), pp. 751-753.

²⁵ P. PELLINI, *Verga*, Bologna, il Mulino 2012, pp. 61-63.

latrice delle dinamiche sociali; l'idea positivistica della conoscibilità del reale tramite l'osservazione obiettiva; la concezione materialistica delle azioni umane determinate dai bisogni; la legittimazione della mimesi seria, con stile adeguato, delle classi umili.

Era però necessario, per Verga, che i fatti riprodotti nella finzione letteraria dessero l'illusione della realtà. Ciò era possibile solo evitando sia la partecipazione personale dell'autore alla rappresentazione dei fatti, sia l'onniscienza del narratore, con l'esibita conoscenza, da parte di chi narra, dei fatti dell'intreccio come dei pensieri dei personaggi. Era invece necessario adottare una narrazione impersonale, senza manifesta partecipazione dell'autore ai fatti narrati, e condotta da un punto di vista interno alla storia stessa e allo stesso livello dei personaggi. Verga espone le sue idee sulla narrazione impersonale nella lettera dedicatoria a Salvatore Farina premessa a *L'amante di Gramigna* (1880), in cui, «in sintonia con la demologia coeva»²⁶, riduceva il narratore a trascrittore di fatti raccolti «pei viottoli dei campi», ripetendoli «colle medesime parole semplici e pittoresche della narrazione popolare». Marcava così l'invisibilità della «mano dell'artista», l'«eclissarsi e sparire» dell'autore nell'«opera», l'occultamento di ogni possibile «punto di contatto» di questa col suo creatore²⁷.

L'approdo di Verga all'impersonalità oggi risulta ricostruibile proficuamente solo valutando convergenze e divergenze di esiti formali con il grande romanzo europeo. La rinuncia alla funzione gerarchizzante del romanziere tradizionale, l'adozione della delega narrativa, non sono soluzioni tecniche irrelate, ma correlate all'incrinarsi della fiducia nel processo storico. Già per Flaubert l'impersonalità costituiva il corrispettivo formale di una crisi (il 1848 e il venir meno della solidarietà fra artisti e ceto di riferimento)²⁸. Per Verga si verifica quando svaniscono l'identificazio-

²⁶ G. ALFIERI, «Coi loro occhi e colle loro parole». *Verga traduttore e interprete della parlata siciliana*, in «Contributi di filologia dell'Italia mediana», XX (2006), pp. 205-290, a p. 206.

²⁷ G. VERGA, *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori 1979, pp. 201-202.

²⁸ Cfr. R. LUPERINI, *Flaubert, Verga e il 1848*, in «Moderna» (*Il romanzo e la storia*, a cura di N. Mineo), VIII (2006), nn. 1-2, pp. 147-156.

ne nel processo unitario, la fiducia nelle “magnifiche sorti” della “modernizzazione”, la certezza nelle distinzioni assiologiche²⁹.

4. «Il campo della lotta»

In una prima redazione, non pubblicata, della *Prefazione a I Malavoglia*, Verga manifestò, con piena consapevolezza, come il suo processo creativo muovesse dalla nuova prospettiva esistenziale e conoscitiva determinata nella modernità dalla «grande città» e dalla «folla». Sviluppando alcune riflessioni formulate nelle lettere a Capuana³⁰, confessava come la sua presenza, resa più vivida dall’immaginazione (dalla «fantasticheria»), condizionasse la stessa creazione artistica. Durante la notte, nelle «vie deserte», egli immaginava sfilargli davanti, «in una processione fantasmagorica», la «folla» che «cammina, cammina tutta verso un punto solo, pigiandosi, accalcandosi, sorpassandosi brutalmente». Era, questa immagine, non tanto «una divagazione della fantasia», ma «il sentimento dell’attività umana incessante e fatale» che penetrava nella stessa coscienza dello scrittore moderno³¹. Verga intuiva che la «folla» condizionava ormai lo stesso processo creativo, come aveva già compreso profondamente, per Parigi, Baudelaire³².

La *Prefazione* pubblicata riprende il progetto del ciclo dei *Vinti*: cinque romanzi che dovrebbero rappresentare nelle varie classi sociali, dalle più basse alle più elevate, ognuno con una forma «inerente al soggetto», il manifestarsi della «ricerca del meglio»,

²⁹ P. PELLINI, *Verga e i «cavoli» di Flaubert. Una lettera del 1874*, in ID., *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Firenze, Le Monnier 2004, pp. 15-34.

³⁰ Cfr. Verga, *Lettera a Capuana*, Milano, 5 aprile 1873, in G. RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell’Ateneo 1984, pp. 24-26.

³¹ G. VERGA, *Prefazione rifiutata*, in *I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n. s. I, Novara, Fondazione Verga-Interlinea 2014, pp. 347-350. E cfr. V. MASIELLO, *I Malavoglia e la letteratura europea della rivoluzione industriale*, in ID., *I Miti e la Storia. Saggi su Foscolo e Verga*, Napoli, Liguori 1984, pp. 101-141, alle pp. 119-121.

³² Cfr. W. BENJAMIN, *Baudelaire e Parigi*, in *Angelus novus*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi 1962, pp. 89-160, alle pp. 99, 110, 155.

ossia le conseguenze prodotte ai vari livelli sociali dall'inarrestabile moto dell'umanità verso la «conquista del progresso». Un movimento «grandioso nel suo risultato», che visto nella sua totalità («nell'insieme, da lontano»), sembra annullare «tutte le contraddizioni» del processo e «tutte le debolezze» degli individui, tanto da far apparire «tutti i vizi» *trasformati* «in virtù»³³.

Pur considerando inevitabile il progresso, e pur condividendo le concezioni dell'evoluzionismo sociale, Verga non assume però la prospettiva ottimistica propria della cultura positivista, ma sposta lo sguardo dal risultato finale a coloro che sono chiamati a concorrervi. Ponendosi come «osservatore, travolto anch'esso dalla fiumana», volge infatti l'attenzione dal *telos* storico a coloro che inconsapevolmente contribuiscono a realizzarlo, e che diventano i suoi personaggi. Non l'obiettivo attira il suo interesse, ma la sorte di coloro che «si lasciano sorpassare dall'onda»: «i deboli che restano per via», i «vinti che levano le braccia disperate». Non canta pertanto le «magnifiche sorti e progressive» del mondo moderno, ma ne svela i drammi e i costi umani. I protagonisti del ciclo di romanzi («i *Malavoglia*, *Mastro-don Gesualdo*, la *Duchessa de Leyra*, l'*Onorevole Scipioni*, l'*Uomo di lusso*») sono «altrettanti vinti che la corrente ha depositi sulla riva». E ciascuno di essi («dall'umile pescatore al nuovo arricchito – alla intrusa nelle alte classi – all'uomo dall'ingegno e dalle volontà robuste, il quale si sente la forza di dominare gli altri uomini [...] all'artista che crede di seguire il suo ideale seguendo un'altra forma di ambizione»), reca in sé le «stimate del suo peccato». «Peccati» diversi, «le inquietudini, le avidità, l'egoismo», che in una prospettiva finalistica e ottimistica sarebbero risultati come «lo sfolgorare» delle «virtù», e che invece, nella visione critica di Verga, individuano, caratterizzandoli, i «vinti» delle varie classi. Spostando l'angolo visuale, dal fine complessivo agli individui, dal risultato alle vicende umane, il «progresso» nel progetto verghiano apparirà sì inevitabile, ma risulterà anche «*passato a contrappelo*»³⁴.

³³ G. VERGA, *I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, cit., pp. 11-13.

³⁴ Cfr. W. BENJAMIN, *Tesi di filosofia della storia*, in ID., *Angelus novus*, cit., pp. 78-79.

Oggetto complessivo dei romanzi del ciclo sarà la “modernizzazione” del Paese (il «progresso» per Verga). In quanto narrato, tale processo sarà mostrato pertanto come “storicamente”, necessariamente, avvenuto. E però, individuandosi e incarnandosi in storie di “vinti”, esso si rivelerà attraverso i particolari drammi umani di coloro che del «progresso» sono ad un tempo protagonisti e vittime.

Il compito che Verga concepisce per «chi osserva questo spettacolo» (e pertanto per se stesso) non può essere quello di «giudicarlo». Come individuo, come essere storico e sociale, l'autore non può infatti non essere egli stesso coinvolto nel «campo della lotta», non può non essere parte dei processi e delle contraddizioni storiche. Ma «per studiarla senza passione», per raffigurare obiettivamente tale «lotta», deve tendere, il più possibile, a escludersi da tale «campo». Per palese incompatibilità di funzioni, deve astenersi dal giudizio, non essendo possibile essere al tempo stesso giudice e parte interessata: lo scrittore «non ha il diritto di giudicare». Una necessità, questa abdicazione alla funzione giudiziaria, di cui non si tace l'estrema difficoltà, l'alto costo implicito, l'inevitabile precarietà. Tanto da assimilare a un obiettivo raggiunto anche soltanto la momentanea, saltuaria, intermittente rinuncia a giudicare («è già molto se riesce a trarsi un istante fuori dal campo della lotta per studiarla senza passione»). Ma solo questa coazione a «trarsi fuori dal campo» è in grado di garantire il rispecchiamento estetico, la mimesi realistica: «rendere la scena nettamente, coi colori adatti, tale da dare la rappresentazione della realtà com'è stata, o come avrebbe dovuto essere»³⁵.

La scelta poetica veristica, l'obiettività e l'impersonalità narrativa, si rivelano per Verga uno straordinario strumento di conoscenza critica. Non solo perché ogni livello sociale potrà essere rappresentato con una «forma» adeguata, ma perché egli impone a se stesso, in quanto scrittore, il compito di rappresentare la realtà senza «giudicare», e quindi anche eclissando nella narrazione il proprio punto di vista ideologico.

³⁵ VERGA, *I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, cit., p. 13.

Esorcizzando ogni possibile intenzionalità politico-ideologica, Verga fornisce una motivazione esclusivamente artistica del suo essersi rivolto prioritariamente al mondo degli umili (in «quelle basse sfere» il movente è colto nelle sue «proporzioni più modeste e materiali») e presenta il romanzo con le caratterizzazioni dell'obiettività naturalistica: come uno «studio sincero e appassionato» dello «svilupparsi» delle «prime irrequietudini del benessere», nonché della «perturbazione» che può arrecare «in una famigliola vissuta sino allora relativamente felice, la vaga bramosia dell'ignoto, l'accorgersi che non si sta bene, o che si potrebbe star meglio»³⁶.

Una delle non molte recensioni positive dei *Malavoglia*, apparsa sulla «Rassegna settimanale», definì il romanzo uno «studio sociale», affiancandolo quasi all'opera di Franchetti e Sonnino, anche perché molti dei risultati della loro *Inchiesta* vengono assunti nel romanzo. *I Malavoglia* non nascevano però da un'immersione di Verga tra la gente di Aci Trezza (che pure apparteneva alla sua stessa memoria individuale e artistica), da un lavoro di diretta registrazione documentaria. Il romanzo non nasceva da una fenomenica riproduzione “fotografica” dell'ambiente, ma “da lontano”, dalla prospettiva di Milano. Verga non descrive la realtà siciliana, taccuino alla mano, come fa Zola in Francia, catturandone le immagini con «gli occhi», ma la *ricostruisce* «con la mente», dalla frontiera avanzata della modernità in Italia. Il romanzo è da lui concepito come esito di «un lavoro di ricostruzione intellettuale», di un processo di mediazione e generalizzazione estetica³⁷. Per questo aspetto la sua è un'opzione per il “tipico” e per un rispecchiamento che ha come riferimento più il realismo di Balzac che quello di Zola. E non è ignara (nel «dare la rappresentazione della realtà com'è stata, o come avrebbe dovuto essere»³⁸) della concezione classica della mimesi e del verosimile. La dialettica di continuità e innovazione tra le forme del realismo di primo

³⁶ VERGA, *I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, cit., pp. 11-13.

³⁷ ID., Lettera da Catania, 14 marzo 1879, in G. RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, cit., pp. 79-80.

³⁸ ID., *I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, cit., p. 13.

e secondo Ottocento attraversa di fatto non solo le epoche, ma, Verga ne è la testimonianza, anche le singole opere. L'eclissi dell'autore non è riducibile peraltro a una narrazione neutra e oggettiva. È stato anzi rilevato come *I Malavoglia*, al pari di un quadro impressionista, sposterebbero l'attenzione proprio al punto di vista «dei personaggi che abitano il mondo raccontato», introducendo uno scetticismo immanente alla forma, già modernista³⁹.

Si manifesta nei *Malavoglia* quel processo di «sromantizzazione del romanzo»⁴⁰, avviato da Flaubert, che caratterizza la seconda fase della storia ottocentesca del genere. Soprattutto nei primi capitoli è «messa in scena» una congerie di triti fatti della quotidianità, filtrati dal chiacchiericcio di una folla di personaggi. Questo sperpero senza senso di eventi inessenziali non sfuggì a Pirandello. Nel suo discorso per gli ottant'anni di Verga, a Catania, nel 1920, rilevò infatti che tutto quel mondo di Acì Trezza, in cui «le vicende sembrano a caso», quasi inspiegabilmente sembra venire «fuori senza intreccio»⁴¹. La compresenza di realismo e romanzesco, o melodramma (secondo Peter Brooks), prima normale per il sistema letterario europeo, diviene problematica nel secondo Ottocento, e decisamente rifiutata dal naturalismo francese⁴². L'assunzione ad oggetto della serietà del quotidiano sviluppata da Zola, con la scelta, nell'*Assommoir*, del mondo popolare come soggetto; la narrazione affidata a voci interne al *milieu* rappresentato; l'abdicazione alla funzione giudicante dell'autore: sono tutte precise opzioni che contraddistinguono anche *I Malavoglia*. Ma analogie e convergenze, messe in luce in prospettiva comparativistica, non possono far obliare la specificità della sperimentazione verghiana e le significative divergenze.

³⁹ Cfr. A. BALDINI, *Dipingere coi colori adatti. I Malavoglia e il romanzo moderno*, Macerata, Quodlibet 2012.

⁴⁰ G. GENETTE, *Figure. Retorica e strutturalismo*, Torino, Einaudi 1969, p. 221.

⁴¹ PIRANDELLO, *Giovanni Verga*, cit., p. 424 (dal *Discorso di Catania*).

⁴² G. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino 2011, p. 293; G. LUKÁCS, *Saggi sul realismo*, Torino, Einaudi 1976; P. BROOKS, *L'immaginazione melodrammatica*, Parma, Pratiche 1985.

Le sperimentale contaminazione di modelli attuata da Verga ha fatto definire per certi versi «solitaria» la strada da lui percorsa nel romanzo europeo⁴³. Tanto più originale, la sua «invenzione della realtà»⁴⁴, tenendo conto dell'innovativa operazione di «traduzione» linguistica, ma anche antropologica, realizzata da Verga, con la «trasposizione» da un codice culturale a un altro, offrendo al pubblico nazionale la scena straniante delle storie e delle «parole» di un'altra Italia⁴⁵. Le «parole» degli umili siciliani, “tradotte” e “interpretate” nei *Malavoglia*, diventano «cose»: assumono l'evidenza dei fatti reali, divengono riconoscibili e comprensibili a tutti gli italiani, in «un italiano di cui il siciliano costituisce [...] la “forma interna”»⁴⁶. E con «le loro parole» è tutto il loro mondo, ancora ignoto, a essere “tradotto” e rivelato da Verga ai lettori della nuova Italia.

5. «La stessa guerra implacabile»

Nella fase di composizione del secondo romanzo della serie dei *Vinti*, dopo anni di tentativi, Verga giunge a una svolta quando individua l'«azione», il principio ordinatore dei fatti dell'intreccio; non nella dispersiva “biografia”, o nella semplice «avidità di ricchezza», ma nel «sacrificare ogni cosa» all'accumulazione della roba, come testimonia un appunto negli schemi del romanzo: «Avidità di ricchezza – Mastro-don Gesualdo le sacrifica ogni cosa, ma la ricchezza non gli dà la felicità; né la dolcezza dell'amore, né la quiete domestica, né l'affetto dei suoi, né la soddisfazione della vanità e neppure la salute»⁴⁷.

⁴³ G. TELLINI, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Milano, B. Mondadori 1998, p. 181.

⁴⁴ ID, *L'invenzione della realtà. Studi verghiani*, Pisa, Nistri Lischi 1993.

⁴⁵ ALFIERI, «Coi loro occhi e colle loro parole». *Verga traduttore e interprete della parlata siciliana*, cit., pp. 205-217.

⁴⁶ EAD., *Verga*, cit., pp. 255-273.

⁴⁷ G. VERGA, *Schema pel Mastro-don Gesualdo*, in *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. E per tutta la rico-

Nel romanzo Gesualdo subordina pertanto tutto all'«avidità di ricchezza». È essa a guidare le sue scelte. Ed è essa a vincere: non solo sugli altri, ma ancor prima sullo stesso Gesualdo, sulle altre sue possibilità di scelta. La sua vittoria pubblica è però ottenuta in modo drammatico, è esito di un conflitto. L'«azione» di Gesualdo produce una continua lotta del protagonista con se stesso, ma è anche contraddittoria rispetto al fine: all'accrescimento della ricchezza, all'inseguimento di un «più» spostato sempre più in avanti (nella quantità e nel tempo) non corrisponde un miglioramento della vita del protagonista.

L'«avidità di ricchezza» è l'idolo di Gesualdo. Ma il desiderio incessante di accumulare sempre nuova roba non gli dà mai appagamento. In questo consiste la sua pena, l'interiore conflitto tra la sua elementare concezione dell'utile e un sentimento diverso che a essa si ribella. È questo il continuo rovello che prenderà corpo nel male che lo divorerà dal di dentro, conducendolo alla morte. Diversamente però dal suo più diretto antecedente, il protagonista della novella *La roba* (1880), Mazzarò, che avverte la contraddizione della sua vita solo all'approssimarsi della morte, Gesualdo la sente giorno per giorno, vivendo con pena e sofferenza il proprio dramma, il proprio «cruccio perpetuo»⁴⁸, ma non per questo cessando di accumulare roba.

E l'acme di questo cruccio, «la sua tristezza più grande», è costituita dal «suo morire come un cane nel palazzo della figlia»⁴⁹. La roba stessa non riesce infatti a dare soddisfazione all'aspirazione segreta della sua vita, il suo desiderio di perpetuarsi lasciando qualcosa di sé agli altri, di vedere passare i propri beni ai discendenti, che è poi la richiesta di una deroga alla natura mortale dell'uomo.

Il *Mastro-don Gesualdo* è ambientato in un periodo storico (dal 1820-21 al 1848) precedente quello dei *Malavoglia*. Eppure il mondo oggetto della rappresentazione è più moderno di quello

struzione dell'elaborazione cfr. C. Riccardi, *Introduzione (I tempi dell'elaborazione del Mastro-don Gesualdo [1881-1888])*, ivi, pp. IX-XXXVI.

⁴⁸ L. RUSSO, *Giovanni Verga*, Roma-Bari, Laterza 1986, p. 254.

⁴⁹ PIRANDELLO, *Giovanni Verga*, cit., p. 424 (dal *Discorso di Catania*, 1920).

ritratto nei *Malavoglia*. Il tempo del *Mastro-don Gesualdo* è quello rapido, incalzante, della modernità, segnato dalla produzione, dalla rincorsa del successo economico: un procedere incessante, senza tregua, che alla fine però si ritrova davanti, come ultimo, inevitabile traguardo, solo la morte⁵⁰.

In un solo caso si arresta questa corsa affannosa, questa assoluta coincidenza tra tempo della vita e tempo del lavoro: nella pausa, apparentemente “idillica”, della Canziria, il podere in cui giunge Gesualdo una sera, dopo un’intera giornata di fatiche sotto il sole, e dove incontra Diodata. Fino ad allora Gesualdo era apparso senza storia, già del tutto “formato”. Alla Canziria egli si sofferma a rievocare tra sé e sé il suo passato. Ma anche in quel caso la storia della sua vita, ricostruita tramite un monologo interiore, coincide totalmente con la produzione di roba. Ed è, la sua storia, segnata dalla lotta continua, in solitudine, dal conflitto contro tutto e contro tutti, che non ha requie, ma è addirittura riprodotto, intensificato, nell’ambito della famiglia («non un solo che non gli fosse nemico, o alleato pericoloso e temuto»). Questo recupero del passato avviene di fronte alla natura: una natura che non è però paesaggio, ma natura divenuta roba. È una «natura seconda»⁵¹. È la “sua” Canziria.

L’azione di Gesualdo non è libera, non è determinata solo dalla sua volontà, ma è necessitata dalle forze oggettive operanti nei processi sociali, che sono sempre più forti delle volontà dei singoli. A Diodata, nell’incontro alla Canziria, egli dichiara di non essere «più padrone ... come quando ero un povero diavolo senza nulla...»⁵². La sconfitta individuale, finale, di Gesualdo non rappresenta però la disfatta dei processi di modernizzazione di cui egli era espressione. Anzi, quei processi continuano anche oltre Gesualdo, oltre la sua vita. L’«azione» di Gesualdo, indipendentemente dalla sua consapevolezza, è allo stesso tempo determinata dalla storia e produttrice, essa stessa, di storia: è il “vizio” in-

⁵⁰ R. LUPERINI, *Verga moderno*, Roma-Bari, Laterza 2005, pp. 161-180.

⁵¹ Ivi, p. 150 (il concetto è di Marx).

⁵² VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, in *I grandi romanzi*, cit., p. 372.

dividuale che si trasforma nella “virtù” collettiva della «fiumana del progresso». Movimento generale e obiettivo, il progresso (o modernizzazione), che mangia i suoi stessi figli, del tutto indifferente, come la natura leopardiana, ai loro drammi individuali.

Nei *Malavoglia* la forma adottata era funzionale a una “regressione” entro uno stadio pre-moderno. Nel *Mastro-don Gesualdo* Verga realizza invece una forma atta ad «accompagnare il “progredire”, la modificazione di stato»⁵³. Verga sviluppa pertanto la narrazione concentrandola attorno ai momenti di crisi, in cui le contraddizioni vengono alla luce. Sono così rappresentati i nodi rilevanti, condensando in unità di spazio e di tempo interi sistemi di relazioni umane e sociali. Le reazioni della nobiltà di fronte a Gesualdo non vengono ad esempio narrate in successione, ma sono compattate nella festa a casa Sganci. La concentrazione spazio-temporale diventa così il momento e il luogo di raffigurazione dei conflitti⁵⁴.

In tali momenti i nessi, le contraddizioni tra il soggetto e il mondo diventano manifesti. È la necessità di concentrare la rappresentazione in tali momenti di crisi, di svolta, di manifestazione del cambiamento, a determinare la struttura quadripartita del romanzo, la costruzione per capitoli con episodi fortemente isolati, le ampie ellissi temporali. È questa la forma più adatta a rappresentare l'affiorare delle contraddizioni lentamente accumulate nel tempo e l'azione conflittuale condotta da Gesualdo. La sua azione non viene ritratta attraverso un accumulo di fatti e dettagli della sua vita, ma nelle situazioni in cui esplose il conflitto. Si oggettivizza cioè attraverso un ripetersi di collisioni drammatiche, prodotte dall'identificarsi di Gesualdo col suo fine particolare (l'«avidità di ricchezza»).

Nel romanzo tradizionale il carattere del personaggio non è necessitato dall'inizio, ma si realizza progressivamente. La rap-

⁵³ G. MAZZACURATI, *Introduzione e commento a G. VERGA, Mastro-don Gesualdo 1889. In appendice l'edizione 1888*, a cura di G. Mazzacurati, Torino, Einaudi 1993, p. xxx.

⁵⁴ Cfr. M. BACHTIN, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in ID., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi 1979, p. 231.

presentazione del carattere di Gesualdo è invece estremamente concentrata. E Gesualdo è sin dall'inizio ciò che sarà nel corso della vicenda. Sin dal primo capitolo, dall'incendio in casa Trao, con le prime frasi che egli pronuncia («Brucia il palazzo, capite! Se ne va in fiamme tutto il quartiere! Ci ho accanto la mia casa, perdio!»⁵⁵), emerge esplicitamente il tratto distintivo del suo carattere, già definito: l'interesse esclusivo per la roba, a cui viene subordinato ogni altro aspetto della vita.

Come un dramma il *Mastro-don Gesualdo* accentua l'intensificazione della collisione e tende a condensare in unità spaziotemporali concluse (le parti, gli episodi) fatti che nella vita reale risultano invece «dilatati o dispersi», rappresentandoli «per la coda», in un momento estremo (come dirà Pirandello, a proposito della novella e del dramma⁵⁶).

La distanza temporale, peraltro ridotta, fra il momento in cui Verga scrive e l'epoca storica raffigurata non basta a fare di quest'opera un tradizionale romanzo storico. La condizione rappresentata appartiene, nella sostanza, al presente di Verga. Se *I Malavoglia* sono al confine fra il mondo premoderno e quello moderno, il *Mastro-don Gesualdo* è il romanzo del presente, dominato totalmente dalla roba, dalla mercificazione dei rapporti umani. Tra i romanzi italiani, il *Mastro-don Gesualdo* è sembrato prestarsi maggiormente a un'interpretazione secondo i classici schemi teorici del «rispecchiamento» realista. Non una riproduzione superficiale, fenomenica, ma profonda, critica, acutissima, delle dinamiche sociali, dei processi storici in atto (l'ascesa di una classe borghese spregiudicata e l'affermazione assoluta della roba). E però per Verga la storia non è tanto un processo, ma una ripetizione sempre uguale di egoismi e di bisogni materiali. Nell'ottica dei singoli personaggi del romanzo la storia appare come una ciclica sequenza di ripetizioni. «Tale e quale» è una delle espressioni ripetute da più personaggi per ribadire la reite-

⁵⁵ G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, in *I grandi romanzi*, a cura di F. Cecco e C. Riccardi, cit., pp. 296-297.

⁵⁶ Cfr. L. PIRANDELLO (1991), *Romanzo, racconto, novella*, in «Allegoria», III, 8, 1991, pp. 158-160 (prima ediz. in «Le Grazie», 4, 16 febbraio 1897).

razione dei destini, tra padri e figli, madri e figlie, come se lo scorrere del tempo non confermasse altro che il già avvenuto⁵⁷. È un altro elemento definitivamente acquisito: i livelli di significazione di questo romanzo, che forza i confini dell'«esperienza naturalistica», non sono affatto limitabili al «rispecchiamento realistico» e, andando ben oltre la semplice chiave simbolica (di cui ci aveva già avvertiti Vilitio Masiello, negli anni Ottanta⁵⁸), raggiungono valenze anche allegoriche (basti pensare agli incontri di Gesualdo, interpretati da Luperini)⁵⁹.

«Tale e quale sua madre», pensa Gesualdo nel vedere la figlia Isabella non corrispondergli nell'affetto, «tirandosi indietro istintivamente quando nel baciarla la pungeva con la barba ispida»⁶⁰. La famiglia, il privato, lo spazio delle mura domestiche, il focolare, non sono un porto, spazio di risarcimento della fatica del vivere. Anche la famiglia riproduce e conferma «la stessa cattiva sorte che gli aveva attossicato sempre ogni cosa giorno per giorno». Era il destino della vita di Gesualdo, segnata da una sempre eguale, ininterrotta, spietata lotta, senza pausa, senza ricompensa, senza riposo («la stessa guerra implacabile ch'era stato obbligato a combattere sempre contro tutto e contro tutti»). Una guerra combattuta non solo nel «campo della lotta» esterno⁶¹, quello dei conflitti di classe a cui partecipa come protagonista, ma anche in quello privato, delle relazioni affettive più intime («e lo feriva sin lì, nell'amore della sua creatura»). Mossa da lui, all'esterno, quella guerra, come condizione indispensabile per l'accumulazione della roba. Subita, tacitamente interiorizzata e dissimulata, nella dimensione privata. E non alleviata, ma acuita dall'avvertimento del ripetersi di un destino annunciato («ma in-

⁵⁷ Verga, *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 315: Nini assimilato al padre; ivi, p. 595: Isabella equiparata alla madre.

⁵⁸ V. MASIELLO, *La chiave simbolica del Mastro-don Gesualdo*, in *Il centenario del «Mastro-don Gesualdo»*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania 15-18 marzo 1989), Catania, Fondazione Verga 1991, pp. 81-99, a p. 82.

⁵⁹ R. LUPERINI, *Gli incontri di Gesualdo e L'allegoria di Gesualdo*, in *Id.*, *Verga moderno*, Roma-Bari, Laterza 2005, pp. 58-68, 161-180.

⁶⁰ Verga, *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 533.

⁶¹ *Id.*, *I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, cit., p. 13.

tanto gli tornavano in mente le parole di suo padre, gli stessi rancori, le stesse gelosie»). Anche lo spazio privato, come quello pubblico del potere e dell'economia, riproduce esattamente gli egoismi e le ragioni materiali dell'agire umano. Ma la riflessione in forma aforistica («ciascuno al mondo cerca il suo interesse, e va per la sua via»), il riconoscimento materialistico della reiterazione ciclica dei destini individuali («Così aveva fatto lui con suo padre, così faceva sua figlia. Così dev'essere») non esentano Gesualdo da un continuo, straziante cruccio, da una collisione interiorizzata, lacerante, distruttiva («Si metteva il cuore in pace, ma gli restava sempre una spina in cuore»). Il «campo della lotta», con Gesualdo, uomo della roba, si è spostato paradossalmente sempre più nella dimensione individuale.

Davanti alla “grande” storia, e al suo “tempo”, ciò che nel *Mastro-don Gesualdo* si accampa in primo piano, con incompensabile rilevanza, è pertanto il “tempo” di un individuo, e il dramma della sua vita. Nell'opera non si manifesta alcuna speranza trascendente, al di là dell'esistenza individuale, inevitabilmente limitata dalla condizione biologica, e segnata immancabilmente dalla morte. Ancor più che nell'ambientazione, la storicità profonda del *Mastro-don Gesualdo* consiste infatti nella rappresentazione della scissione tra sfera privata e pubblica. Come nell'*Educazione sentimentale* di Flaubert, che al suo interno segna – è stato detto – la fine del romanzo realista e l'inizio della ricerca del tempo perduto, anche nel *Mastro-don Gesualdo* è riscontrabile il passaggio, storico, della «localizzazione del senso» dalla sfera pubblica a quella privata, dalla realtà oggettiva a quella soggettiva dei personaggi⁶².

6. L' interruzione inevitabile

I Malavoglia si concludono con la partenza dell'escluso (il giovane 'Ntoni). Il *Mastro-don Gesualdo* si chiude invece emblema-

⁶² R. LUPERINI, *Flaubert, Verga e il 1848*, in «Moderna», VIII (2016), 1-2, pp. 147-156, a p. 156.

ticamente con la morte del protagonista, non circondato da alcuna corrispondenza d'affetti. E la morte di Gesualdo è l'ultima delle quattro (dopo quelle di Diego Trao, di mastro Nunzio e di Bianca) che Verga si sofferma a rappresentare distesamente. Non è certo un caso: sulla religione borghese della roba, sul tempo della vita impiegato unicamente per accumulare, sull'alienazione di se stessi nella proprietà, l'unica realtà che infatti domina in modo non contrastabile, alla fine, è, per Verga, soltanto la morte. Nell'ultima pagina del romanzo Gesualdo e il suo corpo sono visti dall'«esterno», con straniante crudeltà, «dal punto di vista cinico e annoiato» dei servitori. La morte diviene così, in questo romanzo, «un freddo evento di *routine*», nient'altro che «un noioso incidente»⁶³.

Molte volte, prima della conclusiva «verifica», il pensiero della morte, e quindi la domanda, senza risposta possibile, sul «senso della vita», si erano interiorizzati in Gesualdo. Già prima dello «spirare della vita», temendo di morire «senza che sua figlia ne sapesse nulla» gli si erano presentate le «immagini» del passato: delle persone che avevano segnato la sua esistenza, ma anche quella straniante di se stesso, con una consapevolezza che non aveva però mai avuto nella vita reale: «Allora, nella febbre, gli passavano dinanzi agli occhi torbidi Bianca, Diodata, mastro Nunzio, degli altri ancora, un altro se stesso che affaticavasi e s'arrabattava al sole e al vento, tutti col viso arcigno, che gli sputavano in faccia: – Bestia! Bestia! Che hai fatto? Ben ti sta!»⁶⁴.

È però la morte a mettere definitivamente in luce (non più per il personaggio, ovviamente, ma per il lettore) la perpetua contraddizione che Gesualdo ha vissuto giorno per giorno. E con quella morte senza speranza il romanzo pone inevitabilmente al lettore una domanda sul “senso” di quella vita e, con essa, di una concezione del mondo, quella della “roba” (e della mercificazione dei rapporti umani), che è la stessa su cui si fonda il mondo attuale. Una domanda di senso pienamente legittimata dall'assen-

⁶³ P. PELLINI, *Verga*, Bologna, il Mulino 2012, p. 146; MAZZACURATI, *Introduzione e commento a G. VERGA, Mastro-don Gesualdo 1889. In appendice l'edizione 1888*, cit., p. 471.

⁶⁴ VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, cit., IV, 4, p. 653.

za, nel romanzo, di qualsiasi ipotesi alternativa. Per Verga non esiste infatti alcuna possibilità diversa da quel mondo, coerente con la modernità e con la natura egoistica dell'uomo. Per l'autore la storia infatti non cambia nulla e ogni ipotesi di mutamento socio-politico è menzognera. Nella lotta per la vita non esiste altro se non l'utile e l'interesse economico. A questi feroci valori non se ne possono più contrapporre altri, se non condannandosi all'emarginazione, come fanno i fratelli Trao. Ma anche chi, come Gesualdo Motta, per i suoi trionfi economici appare dapprima vincitore nella spietata lotta del mondo moderno, risulta comunque egli stesso un vinto. Per l'uomo non esiste pertanto alcuna possibilità di realizzazione di se stesso, nessuna ipotesi di felicità. Lo scarto tra il «crucio perpetuo» di Gesualdo e il silenzio dell'autore offre però uno spazio aperto al lettore, sollecitandolo a porsi domande di senso.

C'è, nel romanzo, una scena molto simile a quella conclusiva della *Roba*. Durante l'ultimo soggiorno nelle sue terre, Gesualdo percepisce l'inevitabile approssimarsi della morte. Si rende conto «che era finita davvero, che ogni speranza per lui era perduta», vedendo che la sua stessa «roba» gli appare estranea: «ogni cosa gli diceva: Che fai? che vuoi? La sua stessa roba, lì, i piccioni che roteavano a stormi sul suo capo, le oche e i tacchini che schiamazzavano dinanzi a lui... Si udivano delle voci e delle cantilene di villani che lavoravano. [...] Il mondo andava ancora pel suo verso, mentre non c'era più speranza per lui, [...]. Allora, disperato di dover morire, si mise a bastonare anatre e tacchini, a strappar gemme e sementi. Avrebbe voluto distruggere d'un colpo tutto quel ben di Dio che aveva accumulato a poco a poco. Voleva che la sua roba se ne andasse con lui, disperata come lui»⁶⁵.

È apparentemente lo stesso tema de *La roba*, quasi con le stesse parole. Ma diversamente da Mazzarò, suo più diretto predecessore, che avverte la contraddizione della propria vita solo all'approssimarsi della morte, Gesualdo l'ha già sentita giorno per giorno. Per tutta la sua esistenza ha vissuto con pena e sofferenza il suo dramma, senza potersi sottrarre ad esso. Per Gesualdo la

⁶⁵ Ivi, pp. 664-665.

morte che si avvicina non è, come per Mazzarò, un evento «esterno» che lo riconduce improvvisamente ad una presa di coscienza della propria condizione, ma è quello che «rivela la mancanza oggettiva di senso o di umanità della vita»⁶⁶. Non è la morte a determinare la crisi, come nella novella. È invece il dramma interiore di Gesualdo a trovare nella morte «la sua verifica suprema».

Ma la morte di Gesualdo, la conclusione di quella esistenza (senza speranza, senza affetti, senza “eredi”, lasciando una roba anch’essa destinata a finire) non può non porre al lettore una domanda sul “senso” della vita (e non solo di quella del personaggio). È d’altra parte proprio il «significato della vita» il centro intorno a cui ruota ogni grande romanzo. In esso il lettore cerca fondamentalmente 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»⁶⁷. Con la conclusione 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 alle vicende della sua vita (alle sue scelte, alle sue rinunce) come “anticipazione” di quella fine, di *quella* morte; sia guardando ad esse *post rem*, dopo che quella vita si è conclusa in quel modo⁶⁸. A nessun lettore, per la condizione umana, è dato avere una tale percezione unitaria della propria esistenza: nessuno può avere una consapevolezza *ante rem*; nessuno può guardare alla propria vita *post rem*, dopo la definitiva conclusione. Può farlo però 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 vicino⁶⁹. E non solo perché anche noi viviamo nella stessa condizione di fondo della modernità. Non solo cioè perché la “religio-

⁶⁶ GUGLIELMI, *Sulla costruzione del «Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 110.

⁶⁷ Cfr. W. BENJAMIN, *Il narratore. Considerazioni sull’opera di Nicola Le-skov*, in *Angelus novus*, cit., pp. 247-74, alle pp. 258-260, 263-266.

⁶⁸ Cfr. G. LUKÁCS, *Teoria del romanzo*, Roma, Newton Compton 1975, p. 151.

⁶⁹ Cfr. BENJAMIN, *Il narratore*, cit., pp. 265-266.

ne” della roba è quella su cui si fonda oggettivamente anche il nostro mondo, e che condiziona tutti, indipendentemente dalle scelte soggettive e dalle eventuali istanze alternative di ognuno. Non solo, quindi, perché il destino rappresentato nel *Mastro-don Gesualdo* è quello stesso dell’uomo moderno, «espatriato» da se stesso, espropriato dalla logica economica, con una vita che si svolge senza alcun «compimento di senso». 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 a che nessuno è dato avere nella propria esistenza⁷⁰. Così il destino tragico di Gesualdo «grazie alla fiamma da cui è consumato, genera in noi il calore che non possiamo mai ricavare dal nostro»⁷¹.

Dopo il *Mastro*, Verga continuò a scrivere, ma quasi esclusivamente novelle, testi teatrali, e solo un romanzo, *Dal tuo al mio* (1906), tratto dal dramma omonimo. Non completò invece la serie dei *Vinti*. Eppure nel 1907 Verga dichiarava ancora di lavorare al terzo romanzo, *La duchessa di Leyra*. L’opera avrebbe dovuto rappresentare, con le vicende di Isabella Motta-Trao, la «vanità aristocratica». Verga non riuscì però a completare mai il romanzo, di cui conosciamo solo alcuni frammenti.

Certamente si ponevano allo scrittore difficoltà di ordine formale, nel raffigurare, secondo il progetto dei *Vinti*, le classi più alte, in cui più elevato era il livello di finzione e di dissimulazione dei sentimenti. La loro riproduzione risultava problematica per chi, come Verga, riteneva rappresentabili i pensieri dei personaggi solo se «esternati» in parole e in azioni. Eppure i frammenti realizzati della *Duchessa di Leyra* dimostrano come Verga riuscisse a condurre avanti la sua ricerca di una «forma inerente al soggetto». Non era soltanto una difficoltà d’ordine formale a impedire a Verga di continuare la serie dei *Vinti*. Quella «gente di lusso» che egli aveva cessato di raffigurare quando dalla moderna Milano si era volto agli umili e ai vinti della sua terra, di fatto non riusciva

⁷⁰ Cfr. LUKÁCS, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 154 e 68.

⁷¹ Cfr. BENJAMIN, *Il narratore*, cit., pp. 265-266.

adesso a interessarlo più. Gli «occhi» della rappresentazione naturalistica potevano consentirgli di riprodurre anche quei diversi soggetti sociali, ma non glielo consentiva la sua «mente». Nel rappresentare le classi elevate autore e livello della narrazione tendevano a disporsi su uno stesso piano. Non era così più possibile lo scarto tra punto di vista esplicito del mondo che si narrava e punto di vista implicito dell'autore, regista della narrazione, dal quale scaturiva la potenza drammatica delle sue grandi opere.

Nel *Mastro-don Gesualdo* Verga era giunto a scorgere «un vuoto» esistenziale che in realtà andava al di là del destino del protagonista. La solitudine di Gesualdo costituiva «un punto di arrivo», ma anche «un possibile punto di partenza» per la rappresentazione degli altri suoi “futuri” eroi. Di quel «vuoto» Verga aveva individuato la genesi, lui che «aveva scandagliato per primo, da noi, lo sconvolgimento prodotto dai valori di mercato e dai loro gelidi miraggi». Nella sua opera di demistificazione Verga non poteva però più andare oltre. Lo trattenevano la concezione poetica veristica, i «paradigmi della neutralità, i doveri del naturalista». Si fermò quindi davanti a segni ancora naturalisticamente visibili, manifesti, rappresentabili. Morendo, il suo eroe era arrivato a scorgere «in fondo agli occhi» di Isabella un «crucio nascosto»; ma, vedendo la figlia chiudersi in se stessa, dietro la «ruga ostinata dei Trao», aveva allentato le braccia, e non aveva saputo più chiederle nulla, né più dirle nulla. Lì pure, davanti a quel «vuoto» e a quel «gorgo» (quelli della modernità, divenuti non più decifrabile e non più raffigurabile), Giovanni Verga si arrestò. E, come Gesualdo, anche lui «non aggiunse altro»⁷².

⁷² MAZZACURATI, *Introduzione e commento a G. VERGA, Mastro-don Gesualdo 1889*, cit., pp. XXXIII-VI.

Capitolo 9

«TALE E QUALE COME LE BESTIE». IL PUBBLICO DELL'ULTIMO EROE

«Interpreti egregi ha l'arte rappresentativa italiana, nelle sue diverse manifestazioni; ma troppo divisi; quasi sempre male accompagnati; affaticati senza tregua da peregrinazioni [...] incerti del gusto del pubblico, da un teatro all'altro; obbligati [...] a fare i conti colla cassetta prima che coll'arte [...]». Così, nel 1888, una relazione della Commissione permanente per l'arte drammatica rappresentava, al Ministro della Pubblica Istruzione, la condizione degli uomini di teatro in Italia¹. In quel documento il rilancio del «teatro drammatico nazionale» veniva connesso a un superamento delle condizioni lavorative estremamente precarie degli attori. Si auspicava che essi potessero essere «serenamente intenti al culto della loro arte, senza distrazioni di vagabondaggio perpetuo, e fretta di brevi stagioni, e immediate e penose preoccupazioni di indole troppo diversa e contraria». Resi invece «meno incerti dell'avvenire», anche grazie a teatri stabili, sarebbero stati «più sicuri di loro stessi e dei compagni colla più lunga durata della loro unione»². Di quella Commissione per l'arte drammati-

¹ Cfr. *XXI. Teatro drammatico nazionale. Relazione a S.E. il Ministro della Pubblica Istruzione*, «Bollettino ufficiale dell'istruzione», XIV, 1888, giugno, *Atti e documenti scolastici*, sezione *Antichità e belle arti*, pp. 338-340: 338. La relazione era stata individuata da G. FINOCCHIARO CHIMIRRI, che ne riprodusse il testo da un «*Estratto del Bollettino Ufficiale dell'Istruzione*, fascicolo di giugno 1888», senza ulteriori indicazioni e con qualche refuso; cfr. *Giovanni Verga relatore della commissione permanente per l'arte drammatica*, in EAD., *Postille a Verga. Lettere e documenti inediti con XII tavole inedite di Verga fotografo*, II edizione accresciuta, Roma, Bulzoni 1977, pp. 207-217: 213. Qui si cita per la prima volta direttamente dal ritrovato testo originario pubblicato nel «Bollettino ufficiale dell'istruzione».

² Ivi, p. 339.

ca, presieduta da Giuseppe Costetti, facevano parte, nel 1888, Vittorio Bersezio, Adelaide Ristori (Capranica-Del Grillo è il nome dell'attrice da coniugata), Pietro Calvi, Valentino Carrera, Paolo Ferrari, Leone Fortis, Leopoldo Pullè, l'attore Ernesto Rossi. Ma alla fine dell'elenco dei componenti della Commissione, a figurare «relatore» di quel documento «ufficiale» (pubblicato, con data «4 giugno 1888», sul «Bollettino» del Ministero dell'Istruzione), è, inaspettatamente, Giovanni Verga³.

Solo un anno dopo, nell'*Almanacco di Fanfulla per il Carnevale del 1889*, Verga avrebbe pubblicato *Paggio Fernando*⁴, una novella il cui intreccio è costruito intorno all'effimero stabilirsi, in una cittadina di provincia, di una compagnia di teatranti, prima della ripresa del continuo peregrinare. Precarietà della vita degli artisti, loro assoluta dipendenza dai gusti mutevoli e sempre più degradati del pubblico sono i motivi ricorrenti: un personaggio, il capocomico Olinto, presagendo l'ennesimo insuccesso, nel mettere in scena *Partita a scacchi* di Giacosa, deplora sconcolato il «gusto corrotto del pubblico», interessato solo agli aspetti esteriori (l'«apparato», i «vestiti delle prime attrici»). Olinto constata amaramente, con esplicita allusione, che «un'artista, per contentare tutti al giorno d'oggi deve fare quel mestiere!»⁵ per garantirsi il pubblico, chi esercita teatro non può non mercificarci.

³ Ivi, p. 340. Cfr. G. COSTETTI, *Il teatro italiano nel 1800 (indagini e ricordi)*, con elenco di autori e loro opere, con prefazione del prof. R. Giovagnoli, Rocca San Casciano, Cappelli 1901, pp. 485-486: la Commissione, istituita con r.d. del 25 maggio 1882, sotto la presidenza del Ministro, aveva il compito di dare il suo parere su tutte le questioni relative all'arte musicale e drammatica, ed intorno a tutto quanto si riferisce all'arte stessa. Con regio decreto del 23 febbraio 1888 Giuseppe Costetti era stato delegato a rappresentare il Ministro nelle sezioni separate, per la parte musicale e per la parte drammatica. Con altro r. d. nella stessa data il numero dei componenti della commissione era stato portato a un totale di ventidue, undici per la parte musicale e undici per la parte drammatica. E Giovanni Verga era stato nominato come uno dei componenti per la parte drammatica. Cfr. anche C. CUCINOTTA, *Le maschere di Don Candeloro*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 1981, pp. 105-108.

⁴ Cfr. C. CUCINOTTA, *Introduzione*, in G. VERGA, *Don Candeloro e C.*¹, a cura di C. Cucinotta, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Le Monnier 1994, pp. IX-LXXXVI, a p. XXI.

⁵ G. VERGA, *Paggio Fernando*, in *Don Candeloro e C.*¹, cit., pp. 27-38, a p. 35.

In quel torno di anni il teatro rappresenta per Verga un cruccio costante: ne è attratto, ma è anche lucidamente cosciente dei meccanismi che lo condizionano, e delle costitutive contraddizioni determinate dalle modalità proprie della fruizione; giacché (sono sue parole) «l'arte per sé stessa aristocratica, portata in teatro ha bisogno del consenso di due o trecento imbecilli»⁶. Verga è ben consapevole che nella «relazione dialogica» tra «produzione» e «ricezione»⁷, il teatro, diversamente dal romanzo, non presuppone «un lettore ideale», ma «un pubblico radunato a folla». E tale distinzione, sul polo del fruitore, impone allo scrittore non solo «la necessità dell'intermediario» con il pubblico (l'attore), ma anche quella di «pensare a una media di intelligenza e di gusto», «variabilissima col tempo e col luogo» (così affermerà, intervistato da Ojetti, al Cova di Milano, nell'agosto del 1894)⁸. A Felice Cameroni, nell'aprile del 1890, confessa il proprio dissidio: da una parte è tentato dal «sogno di questa forma dell'arte comunicativa ed efficacissima, la realizzazione di un pubblico intelligente e di una collaborazione perfetta tra autore e comici»; dall'altra parte avverte l'«abisso e la miseria», senza però saper rassegnarsi a «rinunciarvi», perseverando nel pensare a «teatri stabili, sentimento e decoro vero dell'arte», con una «disciplina rigorosa dei comici», «artisti e non guitti», non «scimmie ammaestrate di qua e di là pel mondo». Sono concetti straordinariamente contigui, addirittura identici, con quelli della relazione presentata due anni prima dalla Commissione per l'arte drammatica al Ministro dell'«Istruzione Pubblica»: «questa forma dell'arte», precisa ora Verga a Cameroni, «ha pure la sua ragione d'essere nel bilancio» di quel Ministero⁹.

Poco prima di queste affermazioni indirizzate a Cameroni, all'inizio del 1890, Verga, spinto da necessità economiche, aveva

⁶ Cfr. ID., Lettera a Felice Cameroni, da Vizzini, 20 aprile 1890, in *Opere*, a cura di G. Tellini, Milano, Mursia 1988, pp. 1409-1410.

⁷ Cfr. H. R. JAUSS, *Perché la storia della letteratura?*, trad. ital. di A. Varvaro, Napoli, Guida 2001, pp. 37-39.

⁸ Cfr. U. OJETTI, *Giovanni Verga*, in *Alla scoperta dei letterati*, seconda edizione, Milano, Bocca 1899, pp. 59-71, alle pp. 70-71.

⁹ VERGA, Lettera a Felice Cameroni, da Vizzini, 20 aprile 1890, cit., p. 1410.

ripreso con Treves le trattative per la pubblicazione di un volume di novelle, già proposto al Giannotta di Catania e alla milanese libreria editrice Galli. Nel marzo del 1890 stipula infine con Treves un contratto che prevede inizialmente la pubblicazione di un solo volume. Il titolo è già ben definito: *Don Candeloro e C.ⁱ*, con la prevista confluenza in esso di *Paggio Fernando*¹⁰. E riecheggia, quel titolo, con quella abbreviazione *C.ⁱ* per *Compagni*, concetti chiave della relazione della Commissione: la denuncia della condizione precaria delle compagnie teatrali; l'auspicio che potesse rafforzarsi «la compagine», che gli attori fossero «resi più sicuri di loro stessi e dei compagni colla più lunga durata della loro unione». Il sottotitolo proposto nel contratto, *Scene serie e semiserie*, individuava esplicitamente la dimensione teatrale come tema unificante della raccolta. Di lì a poco, tra aprile e giugno del 1890, Verga pubblica quattro novelle: due aventi come protagonista il personaggio eponimo del volume promesso a Treves, Don Candeloro, due connesse all'ambiente conventuale e alle sue finzioni. Si rafforza pertanto una continuità tematica che porta presto a prevedere di sdoppiare il già previsto volume unico in due diversi: il primo, caratterizzato dal tema dell'amore e della sua inautenticità al livello sociale alto borghese (*I ricordi del Capitano d'Arce*, pubblicato all'inizio del 1891); il secondo, con la centralità del tema del teatro e del rapporto conflittuale con il pubblico, e per estensione metaforica e generalizzante, il contiguo tema della maschera imposta dalle convenzioni sociali, della inautenticità che vince sempre e ovunque l'autenticità (*Don Candeloro e C.ⁱ*)¹¹. *I ricordi del Capitano d'Arce* esce subito già all'inizio del 1891, *Don Candeloro* a fine dicembre 1893, sebbene con la data del 1894¹².

Nel processo di riscrittura delle novelle dalla redazione in rivista a quella in volume è evidente l'accentuazione della continuità del tema teatrale, seppur nelle sue diverse accezioni: da

¹⁰ Cfr. CUCINOTTA, *Introduzione*, cit., pp. IX-XIV.

¹¹ Cfr. R. LUPERINI, *Giovanni Verga*, Roma-Bari, Laterza 1981 (Letteratura Italiana Laterza diretta da C. Muscetta, 54), pp. 115-121.

¹² Cfr. CUCINOTTA, *Introduzione*, cit., pp. XIV-XXII.

quello della tensione con il pubblico; a quelli più generali della mercificazione dell'arte e della finzione in una società in cui domina l'inautenticità; all'elevazione del teatro a metafora di un mondo in cui realtà e finzione si sovrappongono. Basti un esempio emblematico: in *Papa Sisto*, posta in posizione di cerniera tra il primo e il secondo gruppo, l'incipit «Ecco perché Vito Scardo fu toccato dalla *grazia*» è sostituito, nel volume, da «Di commedianti come Vito Scardo non ne nascono più a Militello, massime dacché fu toccato dalla *grazia*»¹³. È la parola “commediante” a evidenziare la cucitura tra le due parti del volume, tra chi fa la vita dell'attore, e chi vive la vita come un attore.

Don Candeloro, protagonista della incipitaria novella omonima, non è però semplicemente un commediante: «era proprio artista nel suo genere: figlio di burattinai, nipote di burattinai»; fare «parlare» i burattini era la sua stessa vita ed essi, i burattini, erano «il suo pane, il suo amore, la sua gloria»¹⁴. *Le marionette viventi* era intitolata la novella quando apparve in rivista, sul «Fanfulla della Domenica» del 6 aprile 1890. E *Le marionette parlanti* sarà intitolata la novella in cui continua la storia del personaggio Don Candeloro (il titolo originario era *Le angustie di Bracale*)¹⁵. Non ha una dichiarata connotazione locale, Don Candeloro. I suoi numerosi «ammiratori», che inizialmente «si toglievano il pan di bocca» per ascoltarlo, si trovavano «alla Marina, alla Pescheria», inequivocabili toponimi per un concittadino di Verga, ma la cui identificazione non è necessaria per comprendere lo sviluppo dell'intreccio, come nulla aggiunge al valore estetico di Rosso Malpelo l'individuazione della cava di rena della Carvana o delle «femminucce di Monserrato», borghi, ora quartieri di Catania¹⁶.

E però nella novella *Don Candeloro e C.ⁱ* è ravvisabile un'esperienza umana che appartiene alla memoria stessa dell'autore. Seppur chiamati «burattini» o «marionette», i personaggi a

¹³ G. VERGA, *Papa Sisto*, in *Don Candeloro e C.ⁱ*, cit., p. 67.

¹⁴ ID., *Don Candeloro e C.ⁱ*, cit., pp. 3-12, alle pp. 3-4.

¹⁵ Cfr. CUCINOTTA, *Introduzione*, cit., p. XXI.

¹⁶ G. VERGA, *Rosso Malpelo*, in *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori («i Meridiani») 2001, pp. 173-189, alle pp. 174-175.

cui dà voce Don Candeloro sono «pupi», pupi siciliani. La materia rappresentata nel suo teatro è quella dei paladini, dei *Reali di Francia* e del *Guerin Meschino* di Andrea da Barberino, quella propria del repertorio dell'*opra*, di Palermo o Catania. Don Candeloro, che «parlava come un libro», incutendo soggezione ai popolani analfabeti¹⁷, conosceva implicitamente il “libro” per eccellenza, la silloge della materia cavalleresca compilata da Giusto Lo Dico, che nell'Ottocento costituiva il repertorio unificante della materia cavalleresca¹⁸. Nel 1889 in cui Verga inizia sistematicamente a riflettere sul mondo del teatro, Giuseppe Pitrè pubblicava in volume *Le tradizioni cavalleresche popolari in Sicilia*, con cui faceva conoscere in Italia l'*opra* siciliana (il saggio era già apparso nella rivista «Romania» nel 1884)¹⁹. Proprio Pitrè che aveva costituito già, con la materia folclorica raccolta, un presupposto fondamentale dei *Malavoglia*, e che con i suoi proverbi aveva consentito a Verga di dar voce al «motto degli antichi»²⁰. E ancora nel 1888 Pitrè pubblicava la commemorazione di uno dei più noti pupari catanesi, don Angelo Grasso, da poco scomparso, così segnalandolo: «quell'uomo lì, ora ch'è sceso nella tomba, mi pare che debba studiarsi, perché fu un tipo – un tipo non da bozzetto o da novella – ma un tipo sociale»²¹. I teatrini dei più noti pupari, i Grasso, i Crimi, frequentati anche da Capuana e De Roberto, sorvegliavano a poche centinaia di metri da via Sant'Anna, in cui si trova la casa di Verga a Catania. Nel teatro «San Carlino», dove un ri-

¹⁷ Id., *Don Candeloro e C.*, cit., p. 5.

¹⁸ Cfr. D. AMICO, *Teatrar narrando. L'Opera dei pupi catanese: le serate di Raffaele Trombetta (1882-1928)*, Azzano (BG), Edizioni Junior 2008 («Quaderni dell'Associazione Peppino Sarina. Le tesi del Premio Dottor Burattino»), p. 51.

¹⁹ Cfr. G. PITRÈ, *Le tradizioni cavalleresche popolari en [sic] Sicilia*, in «Romania», XIII (1884) 50-51, pp. 315-398; ID., *Le tradizioni popolari cavalleresche in Sicilia*, in *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano raccolti e descritti da G. P.*, I, Palermo, Pedone Lauriel di Carlo Clausen 1889, pp. 121-341; CUCINOTTA, *Le maschere di Don Candeloro*, cit., pp. 29-41.

²⁰ Cfr. G. ALFIERI, *Il motto degli antichi. Proverbio e contesto nei «Malavoglia»*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 1985.

²¹ Cfr. G. PITRÈ, *Don Angelo, burattinaio catanese*, «Archivio per lo studio delle tradizioni popolari», VII (1888), pp. 252-253; B. MAJORANA, *Pupi e attori, ovvero l'Opera dei pupi a Catania. Storia e documenti*, Roma, Bulzoni 2008, pp. 281-282.

vale di Don Candeloro aveva sostituito le «marionette» con «personaggi in carne ed ossa», ma anche cantanti «mezzo nude», si rifletteva la recente, sfortunata esperienza di un omonimo teatro catanese che aveva sostituito le rappresentazioni dei pupi con attori e balli di compagnie di infimo ordine²².

Era, quello del teatro dei pupi, un mondo ben noto a Verga e che gli veniva adesso mediato dall'opera di Pitrè²³. Gli indizi della trasposizione nella *fictio* della novella sono molteplici e documentabili. Uno fra i tanti: nella novella Verga parla dei burattinai tramutatisi in «personaggi veri», e che, saliti sulla scena a posto dei burattini, «toccavano i cieli col capo», suscitando l'ilarità del pubblico. L'espressione non è casuale, anzi voluta, come testimonia la sostituzione, nel passaggio dalla redazione in rivista a quella in volume, dell'originario singolare «il cielo» con il plurale «i cieli». La locuzione riecheggia elementi tecnici della rappresentazione scenica dell'opera («i cieli» sono gli elementi scenografici che nei teatri dei pupi nascondono i manovratori dei pupi). Il pubblico in alcuni casi chiedeva infatti a gran voce: «[Isamu] [solleviamo] i cieli»²⁴.

Ma il dato che più colpisce e che rinvia alla sostanza più profonda dell'*opra* siciliana, è il ruolo ricoperto dalla voce del protagonista nelle due novelle *Don Candeloro e C.*ⁱ e *Le marionette parlanti*. La voce era l'elemento distintivo del «teatrar narrando», la peculiarissima contaminazione di dramma e racconto propria dell'*opra*, con «l'inserzione, nella mimesi prettamente teatrale dei fatti rappresentati, della diegesi dispiegata dalla voce del puparo»²⁵. I pupari «parlano i pupi», non li «fanno parlare». L'omissione del verbo causativo indica la riduzione, fino alla compenetrazione, tra soggetto narratore-attore e oggetto, la marionetta parlante in cui l'azione si trasferisce. Il corpo del puparo, attore e narratore, era infatti nascosto allo sguardo degli spettato-

²² Cfr. MAJORANA, *Pupi e attori*, cit., pp. 264-287.

²³ Ivi, pp. 264-287.

²⁴ Cfr. VERGA, *Don Candeloro e C.*ⁱ, p. 12; AMICO, *Teatrar narrando. L'Opera dei pupi catanese*, cit., pp. 34, 111; MAJORANA, *Pupi e attori*, cit., p. 36.

²⁵ AMICO, *Teatrar narrando. L'Opera dei pupi catanese*, cit., p. 127.

ri e la voce era l'unico elemento presente in scena²⁶. E quella voce veniva percepita anche come la voce del pupo, «marionetta parlante». Nella novella la voce di Don Candeloro assume, come è proprio nel teatro dei pupi, anche un ruolo macroscopico e diviene anzi il *medium* fra la scena e la vita. Candeloro atteggia la sua voce, nella quotidianità, su quella dei personaggi a cui dà parola: «pareva di sentire un *Reale di Francia* anche se chiamava il lustrastivali dal terrazzino»²⁷.

Le due novelle non sono però leggibili solo come documento di una realtà etnografica statica. Narrano infatti il processo di decadenza e degradazione degli artisti di una forma di teatralità popolare, una volta organica a un pubblico e ai suoi valori. Di fronte all'avanzare della modernità, il pubblico diviene sempre più per Candeloro, come per il suo autore, «quella gran bestia del pubblico»²⁸. Il puparo deve progressivamente prendere atto che il pubblico non è più in sintonia con la materia cavalleresca della tradizione (le «belle *Storie d'Orlando* e dei *Paladini antichi*»), attratto com'è dalle novità: dalla «*Storia di Garibaldi*», dalle «farsacce con *Pulcinella*», dall'esposizione dei corpi, delle «donne mezzo nude che facevano del palcoscenico un letamaio». Don Candeloro si rifiuta però di prostituire il suo teatro (di «mettere le persiane verdi alle porte, come certi stabilimenti»). Il pubblico gli appare sempre più divenuto «tale e quale come le bestie»²⁹: mosso da istinti ferini, non razionali, meno che mai estetici. Il pubblico, identico alle «bestie», è spinto da istinti primordiali, eccitati dal desiderio di possedere, almeno con lo sguardo, i corpi delle attrici. Ma a questo istinto ferino si aggiunge un'altra, nuo-

²⁶ Ivi, pp. 131-134.

²⁷ VERGA, *Don Candeloro e C.*, p. 4; MAJORANA, *Pupi e attori*, cit., pp. 77-78.

²⁸ Cfr. VERGA, *Don Candeloro e C.*, p. 9. L'espressione è ripresa a distanza di anni, dall'autore, in una lettera: «Il pubblico è una gran bestia, sempre e dovunque, soprattutto dove è più colto e intelligente o passa per tale. E il teatro, come opera d'arte, è cosa *infetta*». Così Verga nel 1908 commenta incollerito il successo di Giovanni Grasso, che a Parigi adattava liberamente i suoi testi teatrali («quel *puparo* di Grasso il quale si permette di accomodare le mie cose a modo suo»): cfr. Lettera di G. Verga a Dina di Sordevolo, Catania, 29 gennaio 1908, in Id., *Lettere d'amore*, a cura di Gino Raya, Roma, Tindalo 1971, p. 302.

²⁹ VERGA, *Don Candeloro e C.*, pp. 9-10.

va, volontà di sopraffazione. È l'idea di onnipotenza determinata dal denaro mediante il quale il pubblico ha ottenuto il suo accesso a teatro. A entrare in campo nel teatro non è solo la naturalità, non sono solo le pulsioni irrazionali, i sensi. A rendere gli uomini come le bestie è ora proprio il denaro con il quale il pubblico "compra" lo spettacolo, e con esso, almeno per un certo tempo, anche la vita e i corpi degli attori. A questo pubblico "bestiale" Candeloro vuole sottrarsi. Di fronte alla sua degradazione («ne arrossiva pel mestiere»), «prima di scendere a quelle bassezze», preferisce «piuttosto fare il saltimbanco o il lustrascarpe». Alla ricerca illusoria di un pubblico diverso (che non fosse «tale e quale come le bestie»), lascia la città per cercare «un po' di buon senso e di buon gusto», dove pensava non fossero «ancora penetrate quelle sudicerie», e cioè nella «provincia» (così, nel volume, indica l'ambito del suo peregrinare, correggendo l'originario, generico, «altrove» della redazione in rivista)³⁰. Ma un pubblico diverso non esiste. È comunque volgare, costituito da «contadinacci ignoranti ed avari». E per attrarlo a teatro, non volendo rinunciare alla materia cavalleresca della tradizione, alle storie dei «*Paladini di Francia*», si piega a mutare totalmente la propria stessa funzione: «E ci dovette arrivare anche lui, Candeloro Bracone, a fare il pagliaccio se volle aver gente nel suo teatro»³¹ (degli stessi anni della novella verghiana è l'opera lirica *I pagliacci*, di Ruggero Leoncavallo – la prima rappresentazione è del 1892 – che sviluppa, come ricorda Starobinski, il tema della collisione tra arte e vita)³². Don Candeloro sceglie pertanto di esibire «sul palcoscenico» non più solo la propria voce, di colui che «parla i pupi», ma la propria stessa persona. E pertanto lui e i suoi familiari, ricoperti di armature, impersonano gli stessi paladini. Don Candeloro e compagni diventano essi stessi «marionette parlanti». Ma il pubblico, sempre più abbruttito, non conosce limite in ciò che può ottenere in cambio del denaro. Don Candeloro

³⁰ VERGA, *Don Candeloro e C.*, cit., pp. 9-10.

³¹ Ivi, p. 11.

³² Ivi, p. 11. Cfr. J. STAROBINSKI, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, a cura di C. Bologna, Torino, Boringhieri 1984, p. 66.

ro deve offrire pertanto, agli sguardi volgari e ai bassi appetiti degli spettatori, anche la moglie e la figlia. E vestitosi lui stesso da «pagliaccio», contro la «gran bestia del pubblico», scaglia, dietro le quinte, la sua impotente accusa, che è anche una autocondanna, e, per sua voce, una spietata demistificazione della condizione di mercimonio a cui è soggetta l'arte nella modernità: «Anch'io, se vogliono vedermi! ... Voglio calarmi le brache in faccia a quelle bestie! – Faceva delle risate amare, povero don Candeloro! Cercava le farsacce più stupide e più indecenti. Si tingeva il viso per fare il pagliaccio. Sputava sul pubblico, dietro le quinte: – Porci! Porci!»³³.

Coloro che vengono dopo Candeloro, i giovani, accettano però supinamente, senza contraddizioni e sofferenze, non solo la mercificazione dell'arte, ma di se stessi e dei propri corpi. La figlia Violante, al contrario di Candeloro, «sapeva ingegnarsi col suo pubblico», trovando facilmente, senza senso di colpa, protettori in ogni piazza, seppur «costretta a tornare di tanto in tanto all'Ospizio di Maternità» per abbandonare i propri nati³⁴. Lui invece, Don Candeloro, «cogli anni era diventato filosofo», avendo «imparato a conoscere i capricci della sorte e l'ingratitude degli uomini»³⁵. Divenuto un «povero vecchio», che solo aspetta il definitivo «calcio dell'asino»³⁶, serba nel cuore una spina nel vedere la corruzione e degradazione della figlia. Ma non può non accettare il cibo che lei procura, stando però «a tavola di mala voglia, senza alzare il naso dal piatto, col cuore grosso», così come prima Ntoni nel momento di separarsi definitivamente dal proprio mondo³⁷.

«Stava muto e immobile. Aveva rinunciato, abdicato. Il suo destino era compiuto». È l'immagine del «vecchio saltimbanco» in disparte, «incurvato, decrepito, infiacchito», che aveva colpito Baudelaire, e poi Starobinski: la sua «misera assoluta, imbacuc-

³³ VERGA, *Don Candeloro e C.*, cit., p. 12.

³⁴ ID., *Le marionette parlanti*, in *Don Candeloro e C.*, cit., pp. 13-25, a p. 24.

³⁵ Ivi, p. 23.

³⁶ Ivi, p. 24.

³⁷ Ivi, p. 25.

cata» in brandelli «da pagliaccio», il suo degrado creano un contrasto stridente con ciò che lo circonda: la «gioia», il «guadagno», «la sicurezza del pane per l'indomani». È l'immagine stessa «del vecchio uomo di lettere, sopravvissuto alla generazione di cui fu il fascinatore più brillante; del poeta invecchiato senza amici, senza famiglia, senza figli, degradato dalla sua miseria e dall'ingratitudine pubblica; e nella cui baracca il mondo perso nell'oblio non vuole più entrare»³⁸. Il vecchio artista, che si era staccato dagli uomini per salire sul palcoscenico, «spera ancora di attrarre la loro attenzione, ma ha smesso di interessare, ed ora sono gli uomini che si allontanano da lui»³⁹. L'immagine dell'«artista da saltimbanco», che diviene per estensione metaforica immagine della stessa condizione umana, apparteneva alla cultura europea di cui si nutriva Verga nei suoi anni milanesi.

Giovanni Verga e Don Candeloro, autore e personaggio, sono uniti da affinità a livello profondo. Candeloro è l'artista di un teatro popolare che appartiene alla memoria, all'esistenza, all'immaginario di Verga. Analoga, a livelli sociali differenti, è la loro condizione di artisti, soggetti a un pubblico che cambia, in un mondo in cui l'arte diviene sempre più merce. Dal punto di vista avanzato di Milano, guardando all'Europa, in Don Candeloro Verga è riuscito a proiettare lontano da sé, per l'ultima volta, a un livello sociale che impedisce una identificazione immediata, in una condizione di «extralocalità»⁴⁰, il suo ultimo eroe.

Come negli anni Settanta del suo arrivo a Milano, punta avanzata della modernità, Verga si era volto a indagare l'impatto del progresso e della temporalità in una società arcaica-rurale, quella da cui proveniva, ora, nella sua fase conclusiva, rappresenta la tensione contraddittoria tra arte e pubblico usando l'esperienza

³⁸ CH. BAUDELAIRE, *Il vecchio saltimbanco*, in ID., *Opere*, a cura di G. Raboni e G. Montesano, intr. di G. Macchia, Milano, Mondadori 1996 («I Meridiani»), pp. 404-406.

³⁹ Cfr. STAROBINSKI, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, cit., pp. 110-113.

⁴⁰ Cfr. M. BACHTIN, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, a cura di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi 1989, pp. 5-87; G. DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti 1993, pp. 415-419; R. LUPERINI, *Giovanni Verga. Saggi (1976-2018)*, Roma, Carocci 2019, pp. 219, 252-253.

del teatro popolare della sua terra, portatore di una propria concezione del mondo e di proprie forme d'arte, anch'esse progressivamente travolte dall'avanzare della modernità.

Capitolo 10

SCRITTORI-CRITICI E CRITICI DEGLI SCRITTORI: GIOVANNI VERGA

Due citazioni campeggiano come epigrafi nella premessa al volume *Verga e gli scrittori*¹ curato da Gino Tellini: una tratta da Cassola («credo che i migliori critici siano gli scrittori»²), l'altra da Sciascia («Come sempre, quelli che possiamo chiamare “i gesti critici” di un artista, di un poeta [...] sono più indicativi e significativi della critica dei critici [...]: di quello che si è scritto su Verga, migliaia di pagine sono inutili»³). «Giudizi netti», stranianti, paradossali, che il curatore del volume riporta ovviamente «senza condividere» la loro evidente parzialità, ma confessando il «vivissimo interesse» per le valutazioni degli «scrittori su altri scrittori»⁴.

Di fronte al proliferare «esponenziale» della saggistica accademica oggi appare difficile dar torto alla considerazione di Sciascia sul rapporto asimmetrico tra quantità ed effettiva utilità di tanti studi sui nostri scrittori. Tanto più perché dall'anno dell'affermazione sciasciana (1977) la produzione critica si è progressivamente sempre più chiusa in un orizzonte puramente settoriale, specialistico, autoreferenziale. Fenomeno, questo, certamente complesso, connesso da una parte alla fine dell'intellettuale tradizionale, dall'altra alle richieste produttivistiche e quantitative a

¹ G. TELLINI, *Premessa*, in *Verga e gli scrittori. Da Capuana a Bufalino*, a cura di G. Tellini, Firenze, Società Editrice Fiorentina 2016, pp. XI-XIV.

² C. CASSOLA, *Il romanzo moderno*, Milano, Rizzoli 1981, p. 259; cfr. ivi, p. XI.

³ L. SCIASCIA, *Verga e la memoria*, in «Sigma», *Verga inedito*, n. s. X (1977), 1-7, pp. 3-11, poi in *Id.*, *Cruciverba*, Torino, Einaudi 1983, quindi in *Id.*, *Opere*, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 3 voll., II [1971-1983], 1989, pp. 1115-1125; cfr. ivi, pp. 177-186.

⁴ TELLINI, *Premessa*, cit., p. XI.

cui sempre più è costretta a sottostare la ricerca accademica. E però, le affermazioni apodittiche e categoriche di Cassola e Sciascia sulla maggiore validità della critica degli scrittori richiedono necessariamente verifiche, puntualizzazioni, distinzioni. A partire da una precisazione apparentemente empirica. La validità di un giudizio non può essere determinata aprioristicamente dall'appartenenza all'una o all'altra categoria professionale (scrittori-critici o critici-accademici). Già nel 1908, a proposito del rapporto tra giornalismo e storia della letteratura, Benedetto Croce invitava a non adoperare contrapposizioni esteriori. Se è infatti vero che lo stile delle scritture giornalistiche «è tutto contesto di frasi e parole belle e fatte, e tali da richiedere il minore sforzo così nello scrittore come nel lettore», è però anche vero che «molti volumi accademici e professorali [...] in punto di leggerezza e inesattezza, non stanno indietro a qualsiasi articolo da giornale, e sono scritti, di solito, assai peggio»⁵.

«Ogni grande scrittore quando parla di letteratura parla quasi sempre di sé». Così precisa decisamente Tellini in apertura del capitolo da lui appositamente dedicato alla «critica degli scrittori», in *Metodi e protagonisti della critica letteraria*, un suo ponderoso e utile volume di storia della critica che ha, tra l'altro, il pregio di mettere a disposizione una consistente antologia di testi critici⁶. Tellini supporta la propria puntualizzazione riportando un'affermazione di Northrop Frye: «È molto difficile per un poeta in veste di critico evitare di trasformare le proprie predilezioni e le proprie sensibilità, interamente legate al suo modo di far poesia, in una legge generale della letteratura». Con queste motivazioni Frye ha ritenuto di escludere dallo spazio e dallo statuto propri della critica «il poeta che parla come critico», e ha ridotto i giudizi degli scrittori alla semplice funzione di «documenti che

⁵ B. CROCE, *Il giornalismo e la storia della letteratura*, in *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, a cura di M. Mancini, Napoli, Bibliopolis 2003 (Edizione Nazionale delle Opere. Saggi filosofici, 1), pp. 130-133, alle pp. 131-132.

⁶ G. TELLINI, *Metodi e protagonisti della critica letteraria. Con antologia di testi e prove di lettura*, Firenze, Le Monnier Università 2010, pp. 312-321 e antologia di testi, pp. 322-349.

devono essere esaminati dai critici», ancorché possa anche trattarsi di «documenti validissimi»⁷.

La cosiddetta «critica degli scrittori» comporta infatti l'elevazione al massimo grado di un problema che in misura diversa riguarda comunque la critica tutta: il rischio del soggettivismo, dell'autobiografismo, del coinvolgimento interessato. Un pericolo di cui ci aveva già avvertiti un grande critico saggista, tutt'altro che preda del demone dell'oggetto: «Il critico ha l'obbligo morale di far tacere le insinuazioni perturbatrici della propria autobiografia: dai suoi Miti familiari deve escludere, col più accurato zelo, quello di Narciso. Opererà invece col sentimento di inscrivere i propri detti dentro la linea prestabilita e categorica della verità. Semmai, a cose fatte, potrà accorgersi di aver testimoniato anche del proprio temperamento, della propria storia intima»⁸. La bella «immagine» di Giacobbe in lotta con l'angelo coniata da Giacomo Debenedetti per rappresentare sia l'immanente tensione dialettica della critica («la critica perpetua il mito della lotta di Giacobbe contro l'angelo»), sia le sue «ambivalenze» («il critico è sempre l'uomo che si misura contro qualche cosa di più divino di lui, il poeta: vorrebbe, in certo senso, sopraffarlo nelle tenebre»), ci ricorda una distinzione fondamentale: il critico deve sempre e comunque riconoscersi in Giacobbe e non nell'angelo; non può cioè sostituirsi all'autore-angelo, non può assoggettarlo con la prepotenza al proprio volere⁹.

Se l'atto critico è pur sempre formulato da un soggetto, per sua natura tende comunque a presentarsi come il più possibile universale, a esprimersi, più che per un "io", per un "noi", almeno tendenziale. Chi considera le opere dal punto di vista estetico, aveva affermato Kant nella *Critica del giudizio*, «non giudica solo per sé, ma per tutti, e parla quindi della bellezza come se essa

⁷ N. FRYE, *Anatomia della critica. Quattro saggi*, Torino, Einaudi 1969, p. 13; ivi, p. 312.

⁸ G. DEBENEDETTI, *Prefazione a Saggi critici. Prima serie* [1929], in ID., *Saggi*, a cura di A. Berardinelli, Milano, Mondadori 1999 («I Meridiani»), pp. 125-128, a p. 126.

⁹ ID., *Verticale del '37. Un libro sui contemporanei*, ivi, pp. 475-479, a p. 479.

fosse una qualità della cosa». Chi «dà per bella una cosa» infatti non «fa assegnamento sul consenso altrui nel proprio giudizio», ma «lo esige»¹⁰. E però non tutti i critici, ma soprattutto non tutti gli scrittori-critici, riconoscono come propria questa istanza immanente dell'atto critico. Tellini cita il caso esemplare di uno scrittore, Giorgio Manganelli, totalmente agli antipodi da un'idea di letteratura «come impegno conoscitivo, come socialità»¹¹. Stroncando Foscolo, con frasi e immagini ad effetto, Manganelli dichiara il proprio assoluto disinteresse al fatto che il proprio giudizio possa essere condivisibile: «Non credo di avere ragione; ma dopo tutto nemmeno me lo propongo. Forse mi molesta la nobiltà del Foscolo, quell'andare in giro carico di esclamativi e perdersi per strada». La postilla che lo scrittore aggiunge, seppure in forma dubitativa, con la sua apprezzabile sincerità («Ma forse è tutta invidia»), è illuminante sul livello di coinvolgimento e di non distanziamento che può verificarsi nel caso di uno scrittore che giudichi un altro scrittore¹².

Sulla tendenziale non oggettività della «critica degli scrittori», sulla implicita parzialità e soggettività di tali giudizi, ci avverte ancora una volta Tellini: spesso siffatta critica «non vuole essere né equilibrata né rigorosa né persuasiva, e preferisce esprimere liberissime, stravaganti (nondimeno istruttive) suggestioni di lettura». Permane però sempre un vincolo etico di rispetto dell'altro, autore o testo, che, come ha insegnato Raimondi, non va assolutamente dimenticato¹³. È «il dovere etico che impone il senso di responsabilità della parola e chiede trasparenza comunicativa (che significa onestà interiore)». Tellini ce lo ricorda riportando le ammonizioni di Primo Levi: «Abbiamo una responsabilità, finché viviamo: dobbiamo rispondere di quanto scriviamo, parola per parola, e far sì che ogni parola vada a segno»; «parlare

¹⁰ I. KANT, *Critica del giudizio*, Bari, Laterza 1984, pp. 54-55.

¹¹ TELLINI, *Metodi e protagonisti della critica letteraria*, cit., p. 319.

¹² G. MANGANELLI, *Ugo Foscolo* [1978], in *Laboriose inezie*, Milano, Garzanti 1986, pp. 190-191; cfr. in TELLINI, *Metodi e protagonisti della critica letteraria*, cit., pp. 342-343.

¹³ Cfr. E. RAIMONDI, *Un'etica del lettore*, Bologna, Il Mulino 2007.

al prossimo in una lingua che egli non può capire» è «un antico artificio repressivo»¹⁴.

Un critico accademico, «maestro di limpidezza e razionalità», Mario Fubini, ha sostenuto come irrinunciabile il dovere della chiarezza e del rispetto della distinzione tra critico e scrittore: «al critico che deve chiarire per se stesso e per gli altri la natura di un'opera poetica, non è concesso di essere, come si suol dire, ermetico, e di parlare come iniziato a iniziati: la chiarezza, la peculiare chiarezza della sua prosa, è la sua propria legge, ed è a un tempo, direi, un omaggio al mistero della poesia, la quale richiede che non siano usurpate le sue prerogative»¹⁵. Un altro scrittore-critico meritoriamente antologizzato da Tellini, Federico Tozzi, ci ha messo in guardia dal farci attrarre dalla «bravura del mestiere» (può infatti risultare «pericolosa»), dagli «effetti» speciali delle parole, dai «pavoneggiamenti», invitandoci implicitamente ad assumere un atteggiamento antiustificazionista, straniante, rispetto al testo da leggere, e a interessarci unicamente alla «profondità»¹⁶.

I giudizi degli scrittori critici, come avvertiva Frye, e ribadisce Tellini, vanno sempre a loro volta interpretati. A maggior ragione, rispetto alla cosiddetta critica accademica, non va perso di vista il paradosso originario della critica: la coscienza della sua relatività, dell'essere limitata a un tempo e a un orizzonte sociale, ma anche l'esigenza del confronto costante con quell'universale umano che è il nostro presupposto. I giudizi degli scrittori possono di per sé essere «validissimi». Come propria peculiarità mantengono comunque l'attenzione all'aspetto particolare, tecnico («gli ingranaggi, i meccanismi di funzionamento, i procedimenti

¹⁴ P. LEVI, *Dello scrivere oscuro* [1976], in *L'altrui mestiere*, in *Opere*, a cura di M. Belpoliti, introduzione di D. Del Giudice, Torino, Einaudi 1997, 2 voll., II, pp. 629-856, alle pp. 680-681; cfr. TELLINI, *Metodi e protagonisti della critica letteraria*, cit., pp. 318, 339-340.

¹⁵ M. FUBINI, *Stile della critica* [1946], in *Critica e poesia. Saggi e discorsi di teoria letteraria*, Bari, Laterza 1956, ora nuova ed. Roma, Bonacci, 1973, p. 84; cfr. ivi, p. 103.

¹⁶ F. TOZZI, *Come leggo io* (1919), in *Realtà di ieri e di oggi*, prefazione di G. Fanciulli, Milano, Alpes 1928, pp. 3-10; cfr. ivi, pp. 326-327.

fattuali e di siffatta cognizione pratica conservano la concretezza, la semplicità, la schiettezza»). Nel caso dei grandi scrittori, i loro giudizi critici tendono a imporsi soprattutto per l'efficacia, come «lezione di stile»: «stile di linguaggio e stile di idee»¹⁷. Hanno, dalla loro parte, tali giudizi, l'«autorità penetrante» delle «interpretazioni» che «partono dall'interno» delle arti¹⁸.

A proposito della competenza tecnica e autorevolezza dei giudizi degli scrittori è però forse il caso di rileggere alcune considerazioni e avvertenze, delle meno datate, di Lukács, che ribadiscono la cautela suggeritaci da Frye: lo scrittore, rispetto al critico (e soprattutto al critico-filosofo, che vede l'arte «in un rapporto sistematico [...] con tutti gli altri fenomeni del reale»), tendendo a fare «della letteratura un fine a sé», pone inevitabilmente in primo piano «le questioni concernenti l'immediata tecnica compositiva, il lavoro di laboratorio», le «sottigliezze tecniche», vedendole a volte esclusivamente dal proprio «cantuccio soggettivistico». E restando necessariamente vincolato al proprio punto di vista, «per lo scrittore una critica 'buona', in generale, è quella che lo loda oppure stronca i suoi rivali, mentre è 'cattiva' quella che lo biasima oppure è favorevole ai suoi rivali». Ciò che a un filosofo e teorico come Lukács appariva come un limite, il fatto che un critico-scrittore anche quando affronta «problemi generali» lo fa solo «partendo dalle questioni concrete della propria attività creativa», risulta invece per noi oggi come un illuminante arricchimento. Siamo comunque ormai in una situazione incomparabile con quella di critici-scrittori come Goethe e Schiller, che, muovendo dalle loro concrete esigenze di scrittori, nello scritto *Sulla poesia epica e drammatica* si elevarono a indagare le norme dei generi letterari¹⁹.

A proposito delle note illuminanti e chiarificatrici che i grandi scrittori sono in grado di darci in veste di critici, Tellini fornisce

¹⁷ Ivi, p. 312.

¹⁸ G. STEINER, *Vere presenze*, Milano, Garzanti, 1992, p. 25; cfr. *ibidem*.

¹⁹ G. LUKÁCS, *Lo scrittore e il critico* [1979], in *Il marxismo e la critica letteraria*, prefazione di C. Cases, Torino, Einaudi 1977, pp. 416-459, alle pp. 446-449, 417, 419, 432, 446.

esemplificazioni significative (chiamando in causa anche altri autorevoli critici, come Lanfranco Caretti). Esempiare il caso di Foscolo: facendo esclamare a Didimo Chierico, «dinanzi alle “lunghe onde” dell’oceano che s’infrangono sulla spiaggia: “Così vien poetando l’Ariosto”, con una semplice metafora marina» riesce a rendere con grande efficacia l’idea «“della durata narrativa del *Furioso*, la quale non conosce argini neppure nella morte e si dilata al di là di essa, rispecchiando il perenne fluire della vita”»²⁰. E Leopardi, per far comprendere «“la gran diversità fra il Petrarca e gli altri poeti d’amore”», adopera poche parole, dicendo che Petrarca «“il cuore [...] lo fa parlare”, mentre “gli altri ne parlano” (*Zibaldone*, 138)». La critica degli scrittori si impone in modo evidente, come in questi casi eccellenti, per la «metaforica densità espressiva che rende efficace un’idea critica», per i «suggerimenti icastici», il «linguaggio funzionale al massimo grado»²¹. Anceschi ha parlato giustamente di «letture per più versi rivelatrici»²².

Non si limita comunque a quest’ambito, la critica degli scrittori. Riguarda anche «vere e proprie scelte di poetica», l’«impegno militante per un’idea di letteratura e di tecnica artistica». Quando Pirandello promuove a figura chiave dei *Promessi sposi* don Abbondio, «rilegge la nostra tradizione letteraria da un’angolatura prospettica inedita, ovvero umoristica». Quando Gadda, fautore di Manzoni nel pieno Novecento, «apostrofa “l’io” e lo definisce pronomi “collo-ritto”», o come «“il più lurido di tutti i pronomi!”», «esprime in forma di umorale sfogo retorico-grammaticale un’idea critica importante per l’intera questione del romanzo moderno»²³. Arbasino, esaltando una «lucidissima attività critica da parte dei narratori» stranieri (James, Eliot, Proust, Balzac, Flaubert) ha ironizzato sull’assenza in Italia di modelli critici

²⁰ L. CARETTI, *Ariosto e Tasso*, Torino, Einaudi 1970, p. 35; cfr. TELLINI, *Metodi e protagonisti della critica letteraria*, cit., p. 313.

²¹ *Ibidem*.

²² L. ANCESCHI, *Gli specchi della poesia. Riflessioni, poesia, critica*, Torino, Einaudi 1989, pp. 112-113; cfr. *ivi*, p. 314.

²³ C.E. GADDA, *I viaggi, la morte*, Milano, Garzanti 1977, p. 222, e *La cognizione del dolore*, I, 3; cfr. *ivi*, pp. 313-314.

ci paragonabili a quelli stranieri²⁴. Un dato non fondato, come opportunamente precisa Tellini: soprattutto sulla questione romanzo basti pensare agli interventi di Pirandello, Tozzi, Gadda, Morante, Ginzburg, Primo Levi, Pasolini, Sanguineti, Calvino.

La scelta compiuta da uno studioso, come Tellini, sicuro punto di riferimento nel campo degli studi verghiani, di voler rileggere e riproporre specificamente le voci degli scrittori su Verga, è motivata dalla consapevolezza che l'autore dei *Malavoglia* sia, tra gli scrittori del nostro canone, uno dei più «difficili» «da presentare al grande pubblico», e che, per comprenderlo, non bastino, a volte, categorie e schemi consolidati. Verga è infatti tutt'altro che scontato, e risulta oltremodo difficile da spiegare nella sua complessità, a rischio di riduzioni banalizzanti. Parlare della sua rappresentatività storica, poco o nulla dice infatti della sua scrittura. Parlare del suo «linguaggio originale» come vicino al dialetto, non dice nulla delle sue scelte stilistiche. E affermare che «Verga rappresenta la realtà così com'è» spinge al massimo il livello di banalizzazione, giacché la realtà, nota Tellini, riecheggiando Pirandello, «di per sé non è in nessun modo. È sempre come la s'interpreta». La questione centrale che a giudizio di Tellini si pone per Verga è di «trovare lo stile che crea l'illusione della realtà». La capacità, da parte di uno scrittore, di dare tale illusione, coincide con il «dare credito alla propria interpretazione della realtà» (solo una delle possibili interpretazioni), «come se fosse l'unica vera». L'«esibito distacco» di Verga, di fronte al «dolore e alla miseria», «non è che un modo per rendere più efficace (perché taciuta e riversata nei modi della rappresentazione) la propria amara, aspra, acuminata indignazione, la propria sofferta compartecipazione»²⁵. Tellini ripropone implicitamente una questione affrontata dallo stesso Verga in una lettera a Filippo Filippi, su cui in più sedi lo studioso ha richiamato l'attenzione. Scriveva Verga: «Io non giudico, non m'appassiono, non m'interesso, o piuttosto non devo mostrare nulla di tutto questo, sotto pena di veder

²⁴ A. ARBASINO, *Certi romanzi*, Torino, Einaudi 1977, p. 18; cfr. *ivi*, p. 314.

²⁵ TELLINI, *Premessa*, cit., p. XIII.

mancare uno dei più efficaci effetti dell'opera d'arte, e giudico, m'appassiono, m'interesso soltanto colla scelta dei tipi che presento, e dell'azione necessaria in cui li costringo ad agire»²⁶. La «*non compartecipazione*» dell'autore, per ammissione di Verga, più che esplicitare una funzione neutrale, di non assunzione di responsabilità, è l'elemento determinante di un'accorta, lungimirante strategia dell'autore nei confronti del lettore. Verga istituisce un nesso strettissimo tra «non compartecipazione» dell'autore e «illusione della realtà» (o, diremmo oggi, «effetto di reale») ²⁷: un rapporto di causa-effetto che, chiamando in causa il lettore, diviene quasi di equivalenza, tanto da essere posto come nodo essenziale del «così detto realismo»: «Il mio studio, in questo come in altri bozzetti simili, è di fare eclissare [sic] al possibile lo scrittore, di sostituire la rappresentazione all'osservazione, mettere per quanto si può l'autore fuori del campo d'azione, sicché il disegno acquisti tutto il rilievo e l'effetto da dar completa l'illusione della realtà, e questo modo parmi racchiuda il nodo di molte cose buone che sono nel così detto realismo, l'osservazione diretta, la sincerità della rappresentazione. [...] tutti quei *passati imperfetti* che mi critichi, sono *voluti*, sono il risultato del mio modo di vedere per rendere completa l'illusione della realtà dell'opera d'arte, della *non compartecipazione*, direi, dell'autore»²⁸.

Non c'è impassibilità di Verga sulla società italiana postunitaria e sui modi in cui si è realizzata la modernità. Su di essi Verga ha anzi fornito «un giudizio acre e sprezzante, sconsolato e senza appello, ma non senza pietà verso i perdenti». Proprio uno scrittore-critico, Bufalino, l'aveva d'altra parte detto: Verga, con la sua «voce» «sconsolata e inconsolabile», ci ha dato una «lezione» di «gra-

²⁶ G. VERGA, *Lettera a Filippo Filippi*, Cadenabbia (Como), 11 ottobre 1880, pubblicata da P. TRIFONE, *La coscienza linguistica del Verga. Con due lettere inedite su «Rosso malpelo» e «Cavalleria rusticana»*, in «Quaderni di filologia e letteratura siciliana», 4 (1977), pp. 5-29, alle pp. 7-9; e cfr. poi in G. VERGA, *Opere*, a cura di G. Tellini, Milano, Mursia 1988, pp. 1478-1479; e in G. TELLINI, *L'invenzione della realtà. Studi verghiani*, Pisa, Nistri Lischi 1993, pp. 59-61.

²⁷ Cfr. R. BARTHES, *L'effetto di reale*, in *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi 1988.

²⁸ VERGA, *Lettera a Filippo Filippi*, cit., p. 8.

vità» e di «pietà dinanzi al male del mondo»²⁹. Il giudizio efficace, sintetico, di uno scrittore, consente, in questo caso, di «trovare l'appiglio (o tematico, o stilistico) a cui aggrapparsi per chiarire e spiegare la sua grandezza». La difficoltà nel comprendere e spiegare Verga consiste nel fatto che è uno scrittore «liscio e impervio, come una roccia che non offre punti di presa»³⁰. I «più visibili», di punti di presa, aggiunge Tellini, «non consentono presa sicura, ma sporgenze ingannevoli», che lo rendono simile, sotto questo aspetto, ma anche per il suo «solitario silenzio», a Leopardi.

Di fronte alle difficoltà nello spiegare Verga, Tellini ci propone «l'ausilio» degli scrittori che si sono confrontati con lui, «spinti da maggiore o minore simpatia». Un aiuto auspicato come fruttuoso, pur nella consapevolezza che tali apporti non consentono di offrire «soluzioni», anche perché, «con lodevolissima libertà antidogmatica e antiaccademica», più che altro «sollecitano dubbi e domande», proponendo, anche su questioni decisive, «risposte divergenti, quando non antitetiche»³¹. La scelta non certamente esaustiva degli scrittori che hanno espresso giudizi su Verga (ne sono antologizzati complessivamente una quarantina, suddivisi nelle tre sezioni di Ottocento, primo Novecento, secondo Novecento) utilizza come parametro il «valore critico interpretativo degli articoli selezionati»³².

La prima testimonianza degli scrittori a proposito di Verga, riportata nell'antologia di Tellini, è un caso di interpretazione-promozione del romanzo *Storia di una capinera*, che esercitò e non per poco, un suo peso. Si tratta della *Lettera-prefazione* di Francesco Dall'Ongaro, grazie al cui interessamento vide la luce il romanzo, nel 1870, nella rivista milanese «Il Corriere delle Dame», e poi in volume, a Milano, presso Lampugnani, nel 1871³³. Pre-

²⁹ G. BUFALINO, *La nostra coscienza civile* [in ricordo di Verga a settant'anni dalla morte], in «La Sicilia», 26 gennaio 1992, poi in M. PAINO, *Dicerie dell'auto-re. Temi e forme della scrittura di Bufalino*, Firenze, Olschki, 2006, pp. 197-199.

³⁰ TELLINI, *Premessa*, cit., p. XIII.

³¹ Ivi, p. XIV.

³² Ivi, p. XII.

³³ Cfr. *Verga e gli scrittori*, cit., pp. 5-6. Cfr. in VERGA, *Opere*, a cura di G. Tellini, cit., pp. 1339-1441.

mettendo una lettera alla friulana Caterina Percoto, Dall'Ongaro contribuì a orientare la lettura del romanzo nella direzione dell'impegno etico e della denuncia sociale. Alla stessa Percoto, Verga apparve pertanto come paladino di una battaglia progressista contro la "piaga" della clausura. Come si sa, in altro senso indirizzavano invece le considerazioni premesse da Verga alla narrazione. Più che una polemica contro la monacazione forzata, la storia di Maria è infatti presentata come la storia romantica di un amore reticente e pudico, di un dolore soffocato e nutrito in solitudine.

All'interpretazione dei romanzi "milanesi" di Verga sono dedicate le divergenti testimonianze degli anni Settanta, di Ferdinando Martini (1871)³⁴, Vittorio Bersezio (1875)³⁵, Roberto Sacchetti (1875)³⁶. Sin dall'inizio, e sin dalla fase mondana, o meglio, scapigliata, l'opera di Verga si segnala immediatamente per il suo rapporto con la realtà. «Reale», «vero», «fatti [...] veri», «cruda realtà», «libro profondamente vero», «realismo»: sono termini utilizzati da Martini e Bersezio. Si tratta di «un campo semantico variamente connotato, e anche piuttosto impreciso e indeterminato», che comprende «tanto l'oggetto della rappresentazione quanto la modalità e la forma della rappresentazione»³⁷.

I primi interventi su Verga si concentrano sul rapporto tra arte e moralità, soprattutto a proposito di *Eva* e della polemica da essa suscitata. Nonostante le riserve per alcune «indeterminatezze» nelle scelte stilistiche, Martini nega, perché inesistente, l'immoralità del romanzo, ma affronta la questione estetica più generale della «rappresentazione del brutto in arte», negando che essa sia «di per se stessa immorale», con nette affermazioni che sembrano riecheggiare, anche per gli esempi, De Sanctis del recente *Saggio critico sul Petrarca* (1869)³⁸. Le posizioni degli "scritto-

³⁴ Cfr. *Verga e gli scrittori*, cit., pp. 7-11 (a cui si rimanda, d'ora in poi, per le specifiche indicazioni delle fonti bibliografiche).

³⁵ Ivi, pp. 12-14.

³⁶ Ivi, pp. 15-18.

³⁷ Cfr. F. RAPPAZZO, *La "fortuna" critica di Verga. Un percorso fra i suoi contemporanei*, in F. RAPPAZZO, G. LOMBARDO (a cura di), *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei. Recensioni e interventi 1862-1906*, Soveria Mannelli, Rubbettino 2016, pp. 5- 64, a p. 11.

³⁸ Cfr. F. DE SANCTIS, *Saggio critico sul Petrarca*, a cura di N. Gallo, con in-

ri” recensori di Verga sono rappresentative dei diversi «schieramenti che si contendono il territorio culturale»: da una parte coloro che si riconoscono in «un’ideale eredità manzoniana», dall’altra coloro che sono seguaci della «cultura letteraria di Francia»³⁹. Bersezio, nella sua feroce stroncatura di *Eros*, identifica nettamente il «realismo» con la letteratura che propone il ‘brutto’ riferendola ai gusti propri del pubblico francese e degli «scrittori d’oltralpe». Sacchetti, nel difendere *Eros*, apprezzandone anzi la ripresa di temi dell’*Éducation Sentimentale*, rileva invece nell’opera di Verga un’assenza («Perché il Verga non ha posto nel fondo del suo romanzo la vita reale di quelli che lavorano?») in genere trascurata dai critici italiani, fatta eccezione per alcune considerazioni di Gramsci⁴⁰.

Tra le testimonianze degli anni Ottanta occupano un ruolo assolutamente centrale le recensioni sulle novelle (1880, 1883) e sui *Malavoglia* (1881) di una figura d’eccezione di critico-scrittore, come Luigi Capuana⁴¹: in una novella, *Nedda*, tutt’altro che “impersonale”, saluta la nascita dello scrittore nuovo, connettendo pertanto la «conversione» all’assunzione di un soggetto umile come materia della rappresentazione. Interessanti anche per il riscontro del dato referenziale, della base documentaria delle novelle verghiane («Quella lupa io l’ho conosciuta»), i giudizi di Capuana su Verga sembrano rinviare più all’ambito della critica militante, anche per la consapevolezza teorica dello studioso («la forma si è [...] perfettamente compenetrata col soggetto. [...] E quando dico forma, non intendo soltanto la frase, lo stile, ma [...] la concezione, tutto l’organismo dell’opera d’arte»). Capuana ha tra l’altro il merito di rilevare l’aspetto ironico-umoristico di *No-*

trod. di N. Sapegno, Torino, Einaudi 1964, p. 34: «anche il brutto appartiene all’arte come nella natura anche il brutto è vivente: [...]. Il bello! Ditemi dunque se ci è cosa alcuna sì bella come Jago, forma uscita dal più profondo della vita reale, così piena, così concreta, così in tutte le sue parti, in tutte le sue gradazioni finita, una delle più belle creature del mondo poetico».

³⁹ Cfr. RAPPAZZO, *La “fortuna” critica di Verga*, cit., p. 11.

⁴⁰ A. GRAMSCI, *Quaderni del carcere*, edizione critica dell’Istituto Gramsci a cura di V. Gerratana, Torino, Einaudi 2001, Quaderno 9 [1932], § (42). *I nipotini di padre Bresciani*, pp. 1120-1122.

⁴¹ Cfr. *Verga e gli scrittori*, cit., pp. 19-26; 27-32; 33-36.

velle rusticane. La recensione a *Vita dei campi* (1880) di uno scrittore e politico come Carlo Del Balzo, concludendosi con il motto *Sunt lacrymae rerum*, connette implicitamente l'opera di Verga al monito indirizzato da De Sanctis agli scrittori italiani («Dateci le lacrime delle cose e risparmiatoci le lacrime vostre»)⁴². Suscita certamente un certo stupore ritrovare tra i detrattori di Verga Salvatore Farina, il dedicatario della lettera prefazione all' *Amante di Gramigna*. Nella recensione alle *Novelle rusticane* (1883) Farina mostra un'assoluta distanza dalle posizioni di Verga, dichiarando esplicitamente di non apprezzare affatto la «ricetta impersonale»⁴³. Tra le testimonianze degli altri contemporanei di Verga, tutti sostanzialmente autori di recensioni (Remigio Zena, che nel 1883 richiama l'attenzione, a proposito di *Per le vie*, sulla capacità di Verga di dare forma ai «tanti piccoli fatti», ai «nonnulla inosservati dai più»; l'amico Giuseppe Giacosa, che nel 1884 intende sostenere Verga nel suo debutto come autore teatrale⁴⁴), spicca, ma negativamente, quella di Edoardo Scarfoglio (1883): all'apprezzamento per il contenuto generico delle novelle di Verga, ritenute superiori a quelle di Zola, si contrappone la totale incomprensione della forma (Verga avrebbe dovuto far parlare «siciliano» ai «Siciliani delle sue novelle»⁴⁵!). Un anno dopo, nel 1884, Matilde Serao, scrivendo a proposito di una replica di *Cavalleria rusticana*, riesce a coglierne l'uso misurato, essenziale, della parola, privilegiando, nell'osservare il dramma di Santuzza, il punto di vista femminile («Subito, le donne, che sanno, l'hanno compresa e amata»⁴⁶). Nel 1889, anno del *Piacere* di D'Annunzio, è Italo Svevo a prestare attenzione al *Mastro-don Gesualdo*, dedicando a esso un articolo con alcune lucide notazioni: dalla definizione del protagonista, come «vincitore [...] mai felice», a quella del romanzo come «romanzo stori-

⁴² Ivi, pp. 37-39. E cfr. F. DE SANCTIS, *Zola e «L'assommoir»* [1879], in *L'arte, la scienza e la vita*, a cura di M.T. Lanza, Torino, Einaudi 1972 (Opere, XIV), pp. 432-456, a p. 453.

⁴³ Cfr. *Verga e gli scrittori*, cit., pp. 40-42.

⁴⁴ Ivi, pp. 43-45, 50-52.

⁴⁵ Ivi, pp. 46-49.

⁴⁶ Ivi, pp. 53-55.

co», ma con «nulla di comune» con quello manzoniano (giacché è «tutto favola ed è tutto storia»⁴⁷).

Nella sezione di primo Novecento troviamo, per primo, uno dei saggi più notevoli della cosiddetta «critica degli scrittori»: Federico Tozzi, già con il titolo emblematico *Giovanni Verga e noi* (1918), dichiara l'intenzione di una riappropriazione di Verga per un nuovo “noi”, facendo cioè propria la «lezione fondamentale d'un maestro che aiuta a uscire dal recinto del soggettivismo», non per un ritorno improponibile al naturalismo, «ma per orientarsi verso rinnovate, moderne, originali forme di romanzo»⁴⁸. Alcune frasi di Tozzi sono illuminanti, come questa: «Non contentiamoci di sapere che Giovanni Verga esiste e che è grande; procuriamoci le occasioni di ritrovarlo in mezzo a noi»; o come quest'altra, che suona come un monito, da parte di uno scrittore, ai critici: «Né la critica dovrebbe mai perdere di vista i punti di riferimento più limpidi, per non essere complice di quelle mediocrità che riescono invece a farsi battezzare per verità autentiche». A Pirandello (1920), in occasione dell'ottantesimo anniversario di Verga, si devono giudizi che sono tuttora punti di riferimento imprescindibili, e per la critica tutta: dal cogliere la casualità che domina le «vicende» dei *Malavoglia*, e che sembra venir fuori senza intreccio; all'indicazione di Verga come il più moderno tra i grandi scrittori «di cose» della nostra tradizione, in opposizione agli scrittori «di parole», che avevano in D'Annunzio il rappresentante più recente; all'affermazione che non abbia senso dire che Verga «vede il mondo quale esso è», giacché «il mondo non è per se stesso in nessuna realtà, se non gliela diamo noi»⁴⁹.

Nella scelta antologica si distinguono, anche per la «documentazione biografica», gli scritti su Verga (1921, 1923) del più giovane dei veristi catanesi, l'amico Federico De Roberto, a cui si devono tra l'altro le toccanti pagine *Le ultime ore di Giovanni Verga*, con quell'indimenticabile ricordo su uno degli ultimi, emblematici gesti dello scrittore («Quando occorre scoprire il suo

⁴⁷ Ivi, pp. 56-59.

⁴⁸ Ivi, pp. 63-67.

⁴⁹ Ivi, pp. 68-73.

corpo, la mano ancora valida ricerca il lembo delle lenzuola e stira quello della camicia, con un gesto di pudore»⁵⁰. All'ottantesimo compleanno di Verga, e alla sua morte, sono dedicati gli scritti di Vincenzo Cardarelli (nel 1920 con un giudizio 'rondesco' assomiglia Verga a «un prosatore popolare italiano del Trecento»), di Pietro Pancrazi (1920), di Riccardo Bacchelli (1922, ma anche 1932)⁵¹. A Bacchelli soprattutto si devono notazioni di una certa efficacia: dal commosso omaggio a Verga, di cui coglie un tratto essenziale («Da Verga gentiluomo dobbiamo imparare, per quanto ne siamo degni, il sobrio riserbo»); all'analogia tra Aci Trezza e Recanati; al coglierne la peculiarità del rapporto tra regione e nazione, innovazione e tradizione («dopo ch'ebbe fatta violenza grande e geniale alla lingua, al gusto, alla materia stessa di tradizione italiana, si riconfermò per via sua propria italiano nella sua sicilianità»⁵²). All'inglese David H. Lawrence spetta invece un giudizio su Verga (1922), con non poche immagini ad effetto, ma sostanzialmente dettato, nota Tellini, da «categorie antropologiche astratte», che determinano «un'interpretazione di Verga tendenziosa, perché condizionata dal luogo comune [...] dell'Italia, e del Sud in specie, come luogo ferino, d'istintivo primitivismo»⁵³. Sempre agli anni Venti risalgono i giudizi di Borgese (1923) e Vittorini (1929): due diversi ma evidenti casi di incompatibilità con l'opera e la fisionomia di Verga⁵⁴. Non sono infatti di nessun ausilio alla comprensione di un autore come Verga le notazioni di Borgese, che ne sintetizza l'arte con il termine «contemplazione»⁵⁵; ma anche il giovane Vittorini, col suo «europei-

⁵⁰ Ivi, pp. 76-90; 91-99.

⁵¹ Ivi, pp. 74-75; 100-104; 105-109; 110-113; 114-117.

⁵² Ivi, pp. 108, 111-112, 114.

⁵³ Ivi, pp. 118-128.

⁵⁴ Ivi, pp. 129-131; 132-134.

⁵⁵ Scriveva Croce a proposito di Borgese critico: «crede forse il Borgese che la critica debba consistere non già nell'intendere ma nel cantare a gara col poeta e stileggiare a gara dello stilista e oratorizzare a gara dell'oratore [...]? [...] leggere, intendere, chiarire, approfondire, porre e risolvere nuovi problemi, fare progredire di qualche passo gli studi, sono cose che sembrano tutte assai prosaiche agli odierni amatori della scienza scenografica e della letteratura fragorosa»; cfr. B. CROCE, *Pretese di bella letteratura nella storia della filosofia* (1911), in *Pagine sparse*, I, Napoli, Ricciardi 1943, pp. 329-338.

smo ingenuo», cade in una frettolosa liquidazione denunciando la «distanza incalcolabile a cui è rimasto il grande siciliano nei mezzi espressivi». Una testimonianza di grande interesse si deve invece a Ugo Ojetti (di cui Tellini pubblica in appendice anche l'intervista a Verga del 1895), che nel 1931 rilegge Verga attraverso i luoghi della sua biografia e delle sue opere⁵⁶. L'unico scritto antologizzato degli anni Quaranta, di Bontempelli, oltre ad emancipare Verga da ogni sospetto di dimensione «dialettale», ha il merito di individuare «com'egli aprisse in pieno le porte del Novecento, vent'anni prima che d'Annunzio finisse di chiudere quelle dell'Ottocento»⁵⁷.

Nell'ultima sezione, quella del secondo Novecento, Tellini mette a disposizione un'interessante considerazione di Calvino resa in una lettera privata a Pasolini, nella quale ascrive Verga a una particolare linea dialettale: non quella controriformista dei dialettali «mollì», ma quella dei dialettali «duri», caratterizzata da un «lucido pessimismo che solo riesce a dare il senso d'una forza, d'un dramma in atto contemporaneamente nella storia e nell'animo del poeta»⁵⁸.

Notazioni illuminanti e di sicuro interesse sono quelle del saggio di Brancati, *L'orologio di Verga*, del 1955⁵⁹. Brancati riesce con una rapida e lucida analisi a rilevare sinteticamente la contraddizione tra la potenzialità critica e demistificante della realtà, propria dell'opera verghiana, e l'ideologia conservatrice, propria invece dell'autore. Individua infatti un aspetto più «profondo» di Verga contrapponendolo a uno più esteriore: il primo, immanente alla sua opera letteraria, contrassegnato dalla «pietà per i vinti»; il secondo, attestato dai documenti biografici, consiste in un atteggiamento di «tale ossequio al destino e all'ordine costituito», da prestarsi a una utilizzazione di segno opposto. Da una parte la «pietà per i vinti» è «talmente profonda che, passata in uno spirito attivo, può cambiarsi in collera per ingiustizia». È,

⁵⁶ Cfr. *Verga e gli scrittori*, cit., pp. 135-141.

⁵⁷ Ivi, pp. 142-150.

⁵⁸ Ivi, pp. 153-155.

⁵⁹ Ivi, pp. 156-167.

questo, il Verga «caro ai rivoluzionari e ai progressivi». Dall'altro lato, un diverso aspetto della sua personalità, l'accettazione dell'esistente, passata «in uno spirito reazionario, può incoraggiarne il quieto vivere e la contentezza di sé e dei propri tempi».

Alle modalità espressive dei *Malavoglia* sono invece dedicate le *Noterelle su una polemica Verga-Di Giovanni* (1956) di Pasolini⁶⁰: il romanzo sarebbe scritto in un linguaggio che è «contaminazione, non solo fisica, non solo grammaticale o sintattica, ma di cultura e cultura»; tale contaminazione ha portato a un «diradarsi e schiarirsi a contatto con l'italiano» del «materiale idiomatico siciliano». Di un altro grande scrittore e intellettuale, Leonardo Sciascia, sono riportati due saggi distanti nel tempo⁶¹: *Verga e il Risorgimento*, del 1960, che affronta il rapporto con il poeta classicista Mario Rapisardi, colui che «agli occhi del popolo siciliano rappresentava la vivente incarnazione del mito del Risorgimento»; e *Verga e la memoria*, del 1977, che ha il merito di richiamare l'attenzione su una novella minore, *La chiave d'oro*, individuando in essa l'«accusa più netta e terribile» mai mossa da un testo verghiano «contro la classe dei “galantuomini”, contro la loro “giustizia”». La memoria viene assunta da Sciascia come la «chiave d'oro» della “poesia” di Verga: la sua arte sarebbe cioè inspiegabile senza l'apporto della memoria personale.

Ad argomenti dei più vari, e con le prospettive più divergenti, sono dedicate le pagine degli altri scrittori scelti: da quelle di Emilio Cecchi (1962) sulle lettere di Verga a Dina Castellazzi di Sordevolo, con rilievi sul temperamento dell'uomo («carattere sospettoso e sostenuto», «con sempre qualcosa di spinoso ed aspro»); a quelle di Montale sul rapporto Verga-Svevo (Tellini raccoglie passi che vanno dal 1925 al 1963) e sulle «disavventure editoriali» di Verga (1967); a quelle interessantissime con cui Mario Pomilio ricorda come, negli anni del fascismo, la sua scoperta di Verga fu parallela, sulla base della comune «pena di vivere», a quella del Montale degli *Ossi di seppia*, ma gli consentì

⁶⁰ Ivi, pp. 168-171.

⁶¹ Ivi, pp. 172-176, 177-186.

anche, per la prima volta, nella sua esperienza di lettore, di soffrire «direttamente, da un'opera in lingua italiana, l'urto delle cose che gli vivevano intorno, il bruciore della nostra realtà quotidiana»⁶². Contrastano con le pagine di Arbasino, tra «esibizione erudita e gioco ironico» e certamente dissonanti rispetto ai più consolidati luoghi comuni, quelle di grande intelligenza e complessità di Edoardo Sanguineti (1978 e 1979). Muovendo da Gramsci, Sanguineti individua tra Manzoni e Verga elementi di continuità e discontinuità invitando a cogliere «il doppio significato della paradigmatica, e mitica, "impassibilità"» verghiana: che è, ad un tempo, «indizio appunto di un radicale distacco», ma anche «abbandono deciso di ogni segnale cauto di visione dall'alto, aristocraticamente ironizzante, superiormente indulgente»⁶³. Di tutt'altra prospettiva le notazioni di Guido Ceronetti (1979) sullo stile di Verga («scrive come in estasi», da «mistico ateo»), di Carlo Cassola (1981), e le acute osservazioni di Pietro Citati (1982), che, pur muovendo da una disistima nei confronti di Verga («uomo secco, mediocre e incolto, abitato da pensieri ovvii e da sentimenti comuni»), individua la genesi della grandezza dei suoi capolavori nel momento in cui l'autore intuisce di dover trovare il 'punto di vista' da cui guardare il mondo⁶⁴.

In conclusione della ricca antologia della critica degli scrittori su Verga, Tellini pone le pagine di due siciliani: quelle di Consolo dedicate a *Le storie del castello di Trezza* (1982) e al rapporto di Verga con la fotografia (1991) e quelle, stupende, di Bufalino, *Giovanni «dalla Banda Nera»*⁶⁵. Scelta quanto mai opportuna ed emblematica, quella di Tellini, per la chiusura di questo libro su *Verga e gli scrittori*. Nessun critico di professione ha forse saputo tratteggiare più efficacemente dello scrittore Bufalino la vita e l'opera di Verga: «Verga aveva attraversato Risorgimento e Unità; aveva sentito mescersi i primi sussulti proletari alle euforie

⁶² Cfr., rispettivamente, per i tre autori, ivi, pp. 187-191; 192-194 e 195-198; 199-202.

⁶³ Cfr. per i due autori, ivi, pp. 203-214; 215-221 e 222-225.

⁶⁴ Cfr. ivi, pp. 226-227; 228-230; 231-235.

⁶⁵ Ivi, pp. 236-241, 242-244; 245-252.

del neonato capitalismo; spegnersi l'odor di cipria della *Belle Epoque* nei miasmi delle trincee; urlare la rivoluzione bolscevica e vagirle dietro quella dei Fasci ... Aveva fatto in tempo, Verga, a spedire, senza averne risposta, la sua *Eva* al canuto Manzoni; e a ricevere, senza darvi risposta, i *Canti Orfici* dell'esordiente Campana ... Due ripulse che si assomigliano; due emblematici silenzi ... Fra l'uno e l'altro dei quali tre generazioni diverse s'eran venute passando il testimonio di mano».

INDICE DEI NOMI

- Abate A., 50, 51, 81, 102
Adamovič A., 73
Adorno T. W., 73, 99, 103, 120
Agamben G., 30
Aleksievič S., 65, 70-76
Alfano G., 14, 119
Alfieri G., 34, 42, 128, 134, 140, 158
Amari M., 51
Ambroise C., 165
Amico D., 158, 159
Anceschi L., 171
Andrea da Barberino, 158
Andreae B., 99
Annoni C., 52
Anselmi G.M., 13, 18, 19, 21, 22, 35, 39, 40, 41, 44, 48, 63, 84
Arbasino A., 171, 172, 182
Ariosto L., 128, 171
Arnaud E., 123
Asor Rosa A., 20, 21, 23, 100, 102
Auerbach E., 98, 109

Bacchelli R., 45, 78, 108, 133, 179
Bachtin M., 71, 120, 143, 163
Baldini A., 139

Balleydier A., 82
Balzac H., de, 22, 138, 171
Barthes R., 173
Baudelaire C., 104, 107, 135, 162, 163
Bauman Z., 20, 101, 117, 119, 123
Belpoliti M., 169
Benjamin W., 33, 35, 72, 78-80, 91, 104, 107, 122, 135, 136, 149, 150
Benvenuti G., 27
Berardinelli A., 105, 167
Berdjaev N., 74
Berman M., 121, 123
Bersezio V., 154, 175, 176
Bigazzi R., 61, 62
Boine G., 26, 27, 129
Boitani P., 99, 109
Bonanate L., 50, 64
Borgese G., 179
Borsellino N., 104, 117
Botta C., 51
Brancati V., 103, 180
Branciforti F., 42, 46, 51
Bresciani A., 176
Bronzini G.B., 107
Brooks P., 139

- Bufalino G., 94, 104, 124, 125, 165, 173, 174, 182
 Calvi Pasquale, 83-89, 92, 93
 Calvi Pietro, 154
 Calvino I., 172, 180
 Cameroni F., 155
 Campailla S., 28
 Campana D., 183
 Capuana L., 21, 44, 106, 107, 114, 116, 135, 138, 158, 165, 176
 Cardarelli V., 179
 Carducci G., 130
 Caretti L., 171
 Carlo Alberto, 54
 Carpi U., 18
 Carrera V., 154
 Casadei A., 50, 52, 58, 64
 Casati A., 27
 Cases C., 79, 116, 123, 170
 Cassola C., 165, 182
 Cecchi E., 181
 Cecco F., 20, 45, 56, 65, 78, 98, 108, 113, 133-138, 144, 145
 Cechov A., 27
 Ceronetti G., 182
 Cesa C., 131
 Chines L., 13, 18
 Cibotto G. A., 104
 Cicognini N., 72
 Cimini M., 22
 Citati P., 182
 Compagnino G., 51, 132
 Consolo V., 182
 Cordova F., 89
 Costetti G., 154
 Cristaldi S., 42
 Croce B., 9, 18, 36, 130-133, 166, 179
 Cucinotta C., 70, 94, 154, 156-158
 Cutinelli-Rendina E., 36
 D'Alessandro V., 84
 D'Annunzio G., 127, 128, 131, 177, 178, 180
 Dall'Ongaro F., 174, 175
 Dante, 13, 39, 104, 124, 127, 128
 Darwin C., 133
 De Amicis E., 61, 62
 De Blasi N., 119
 de Cristofaro F., 14, 22, 119
 De Feo S., 104
 De Meijer P., 55, 94
 De Roberto F., 51, 81, 102, 130, 158, 178
 De Sanctis F., 18, 34, 50, 51, 131, 175, 177
 Debenedetti G., 25, 50, 105, 120, 132, 163, 167
 Del Balzo C., 177
 Del Giudice D., 169
 Di Bernardino M., 21
 Di Giovanni A., 181
 Di Legami F., 13
 Di Nunzio N., 70
 Di Silvestro A., 101
 Dickens C., 22
 Dostoevskij F., 71, 72, 74
 Drago A.G., 130
 Dumas A., 52
 Durante M., 19, 60, 69

- Facineroso A., 83, 84, 86
 Faggioli P., 45
 Fanciulli G., 169
 Farina S., 71, 82, 134, 177
 Fazion P., 18
 Ferrari P., 154
 Filangieri C., 94
 Filippi F., 83, 85, 124, 172, 172
 Finocchiaro Chimirri G., 153
 Finocchiaro V., 86, 94
 Flaubert C., 73, 79, 80, 134, 135,
 139, 146, 171
 Fortini F., 124, 125
 Fortis L., 154
 Foscolo U., 102, 104, 135, 168,
 171
 Franchetti L., 55, 87, 138
 Frye N., 166, 167, 169, 170
 Fubini M., 169
- Gadda C. E., 171
 Gallo N., 19, 175
 Gambacorti I., 63, 84, 93
 Garibaldi G., 51, 54, 84, 160
 Gassman V., 61
 Genette G., 36, 139
 Gerratana V., 19, 130, 176
 Giacosa G., 154, 177
 Giammarco M., 22, 45
 Giammattei E., 130
 Giarratana S., 82
 Giarrizzo G., 84, 86, 87, 90, 101,
 107, 118, 122
 Ginzburg N., 172
 Giordani P., 122
 Giovagnoli R., 154
- Goethe J. W., 88, 170
 Gogol N., 114
 Gramsci A., 19, 130, 176, 182
 Grasso A., 158
 Grasso G., 160
 Greco Lanza C., 82, 84-86
 Guerrazzi F. D., 52
 Guglielmi G., 19, 121, 149
 Guglielmino F., 103, 104
 Guicciardini F., 127
- Hebel J.P., 33
 Hegel G.W.F., 75, 131
 Hoffmann E.T.A., 115
 Horkheimer M., 99
- Inglese G., 18, 26, 36, 48
- Jauss H. R., 99, 155
- Kallas A., 45
 Kant I., 167
 Kiš D., 75
- La Manna F., 82, 89
 Langella G., 13
 Lanza M.T., 18, 177
 Lawrence D. H., 179
 Lenzini L., 124
 Leoncavallo R., 161
 Leopardi G., 22, 34, 38, 171, 174
 Leskov N., 33, 72, 80, 149
 Levi P., 64, 168, 169, 172
 Lo Dico G., 158
 Lo Piparo F., 87, 101
 Lo Vecchio Musti M., 38, 127

- Lombardo A., 118
 Lombardo G., 21, 87, 175
 Lucano, 123
 Lukács G., 79, 102, 123, 139, 149, 150, 170
 Luperini R., 20-22, 25, 29, 34, 38, 42, 48-50, 54, 56, 79, 80, 99, 101-107, 109, 117, 121, 132, 134, 142, 145, 146, 156, 163
 Macchia G., 162
 Machiavelli N., 9, 10, 13, 17-19, 21, 22, 24-26, 30, 34, 35-48, 100, 127, 129
 Magherini S., 15
 Majorana B., 158-160
 Mancini M., 36, 166
 Manganelli G., 168
 Mankell H., 44
 Manzoni A., 22, 119, 127, 171, 176, 178, 182, 183
 Marchi G.P., 55
 Marchione M., 27
 Martini F., 175
 Marx K., 121, 142
 Masiello V., 19, 25, 86, 99, 132, 135, 145
 Maupassant G. de, 44
 Mazzacurati G., 21, 31, 79, 80, 143, 147, 151
 Mazzoni G., 75, 79, 139
 Menetti E., 13, 18, 63, 84
 Mineo N., 18, 32, 79, 134
 Monicelli M., 61
 Monti V., 127
 Morabito R., 21
 Morante E., 172
 Motta D., 21
 Murat G., 52
 Muscetta C., 18, 21, 23, 38, 51, 131, 156
 Musumarra C., 22, 42, 46, 51, 81, 102, 117, 118
 Napoleone Bonaparte, 53
 Nigro S.S., 82
 Ojetti U., 155, 180
 Oliva G., 21, 22, 28, 38, 45
 Omero, 97, 109
 Paino M.C., 14, 94, 125, 174
 Palazzeschi A., 15
 Palumbo M., 21, 119
 Pancrazi P., 179
 Paola Verdura S., 133
 Pasolini P. P., 172
 Pautasso S., 23, 45
 Pavolini P. E., 45
 Pedullà W., 104
 Pellini P., 67, 77-80, 133, 135, 147
 Percoto C., 175
 Petrarca F., 19, 127, 128, 171, 175
 Pirandello L., 21, 38, 127-129, 139, 141, 144, 171, 172
 Pitrè G., 158
 Pomilio M., 181
 Proust M., 171
 Pullè L., 154
 Puškin A. S., 74
 Raboni G., 163

- Raimondi E., 168
 Rapetti S., 70, 75
 Rapisardi M., 181
 Rappazzo F., 21, 28, 30, 87, 175, 176
 Raya G., 107, 114, 116, 135, 138, 160
 Riccardi C., 17, 45, 55, 77, 78, 90, 93, 100, 108, 118, 133, 134, 140, 141, 144, 157
 Ristori A. Capranica-Del Grillo, 154
 Rizzarelli M., 14
 Romagnoli A., 98
 Romeo R., 81
 Roncaglia A., 98
 Rossanda R., 124
 Rossi E., 154
 Rossi P., 82
 Ruggiero R., 24, 35, 36
 Ruozzi G., 21
 Russo L., 17, 18, 23-25, 30, 34, 38, 39, 80, 81, 103, 132, 141
 Sacchetti R., 175, 176
 Sacco Messineo M., 13
 Salsano R., 28
 Sanguineti E., 59, 172, 182
 Santangelo A., 89
 Sasso G., 18, 26, 35, 48
 Savoca G., 101
 Savorelli A., 131
 Scalia S.E., 27
 Scarfoglio E., 177
 Schiller F., 88, 170
 Schopenhauer A., 34
 Sciascia L., 55, 132, 165, 181
 Scichilone G., 83
 Scioli S., 18, 19, 22, 39
 Scott W., 123
 Segre C., 49, 50, 71, 88, 99
 Serao M., 177
 Sessa D., 45
 Severi A., 13
 Shakespeare W., 118
 Sichera A., 14
 Solmi R., 33, 35, 72, 78, 104, 135, 136
 Sonnino S., 55, 87, 138
 Sorbello G., 28
 Sordevolo D., Castellazzi di, 42, 160, 181
 Sordi A., 61
 Spampinato Beretta M., 55, 65
 Starobinski J., 161, 162
 Steiner G., 170
 Stendhal, 59
 Stoppelli P., 36, 40
 Strada Janovič C., 120, 163
 Svevo I., 177, 181
 Szondi P., 79, 116
 Tarchetti I. U., 62
 Tasso T., 127, 171
 Tedeschi Castelli V., 92
 Tellini G., 15, 37, 43, 60, 62, 63, 67, 68, 70, 93, 105, 114, 124, 140, 155, 165, 166, 168, 169, 171-174, 180-182
 Tiedemann R., 122
 Timpanaro S., 22
 Tolstoj L., 28

Torraca F., 87
Tozzi F., 169, 172, 178
Traina G., 28
Trombetta R., 158
Tropea M., 28

Valera P., 62
Varotti C., 62
Varvaro A., 13, 18, 63, 84
Villari R., 101, 122
Virgilio, 98

Zago N., 14, 104
Zatti S., 50, 99, 116
Zena R., 177
Zocchi G., 25
Zola E., 19, 77, 78, 98, 114, 133,
138, 139, 177

