



DORA MARCHESE

**LA POETICA DEL PAESAGGIO
NELLE *NOVELLE RUSTICANE*
DI GIOVANNI VERGA**

Nuova edizione riveduta e aggiornata

Fondazione Verga / Euno Edizioni

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

SERIE STUDI

N. 13

DORA MARCHESE

LA POETICA DEL PAESAGGIO
NELLE *NOVELLE RUSTICANE*
DI GIOVANNI VERGA

NUOVA EDIZIONE RIVEDUTA E AMPLIATA

Fondazione Verga - Euno Edizioni

© copyright 2016

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 978-88-6859-094-9

© 2009 – Bonanno Editore

Finito di stampare nel mese di ottobre 2016
da Fotograph - Palermo

INDICE

Capitolo I - Paesaggio e Letteratura	11
1.1 La poetica del paesaggio	11
1.2 Il paesaggio del Verga	20
1.3 La funzione del paesaggio nelle <i>Novelle rusticane</i>	27
Capitolo II - Il paesaggio nelle <i>Novelle rusticane</i>	51
2.1 <i>Il Reverendo</i> : paesaggio-roba	51
2.2 <i>Malaria</i> : elegia di paesaggio	68
2.3 <i>La roba</i> : epica del paesaggio	98
2.4 <i>Pane nero</i> : multipercettibilità del paesaggio	139
2.5 <i>I galantuomini - Libertà</i> : paesaggio, società e scrittura	179
2.6 <i>Il Mistero</i> : sceneggiatura del paesaggio	219
2.7 <i>Storia dell'asino di S. Giuseppe</i> : paesaggio interiorizzato	232
2.8 <i>Don Licciu Papa - Cos'è il Re - Gli orfani</i> : scorci di paesaggio	251
2.9 <i>Di là del mare</i> : imperscrutabilità del paesaggio	284
Indicazioni bibliografiche	315
Indice dei nomi	345

*Alla memoria
di Gisella Padovani,
dolce amica, anima bella.
Alla sua umanità
e ai suoi insegnamenti.*

“Solo rimaneva solenne e immutabile il paesaggio, colle larghe linee orientali, dai toni caldi e robusti. Sfinge misteriosa, che rappresentava i fantasmi passeggeri, con un carattere di necessità fatale.”

Giovanni Verga (*Di là del mare*)

“Il paesaggio, prima ancora di divenire vera e propria rappresentazione in senso figurativo, è luogo della mente, modo di pensare il reale.”

Cesare De Seta (*Il paesaggio*)

“Il paesaggio è sempre uno stato dell’anima, e chi legge nell’uno e nell’altra è meravigliato di trovare la similitudine in ogni particolare.”

Henri Frederich Amiel
(*Frammenti di un giornale intimo*)

CAPITOLO I

PAESAGGIO E LETTERATURA

1.1 La poetica del paesaggio

Di fronte ad una finestra vista dall'interno di una camera avevo collocato un dipinto rappresentante esattamente la parte del paesaggio mascherato dal dipinto stesso. L'albero raffigurato nel quadro nascondeva dunque l'albero situato dietro di esso, fuori dalla stanza. Per lo spettatore esso si trovava insieme all'interno della stanza nel dipinto e contemporaneamente, nel pensiero, fuori del paesaggio reale. È così che vediamo il mondo: lo vediamo all'esterno di noi stessi e tuttavia ne abbiamo solo una rappresentazione in noi. [...] Il tempo e lo spazio perdono allora quel significato grossolano, l'unico di cui l'esperienza quotidiana tenga conto.¹

Così René Magritte spiega il contenuto e il significato del suo celebre quadro *La condizione umana*.² E Italo Calvino, per cui lo scrivere è «l'osservatorio dell'occhio», nota: «forse l'io non è altro che la finestra attraverso la quale il mondo guarda il mondo».³

Paesaggio e finestra, dunque, formano un binomio inscindibile poiché l'idea di paesaggio in Occidente «nasce e si mantiene legata all'esperienza culturale di vedere qualcosa non direttamente ma con la mediazione di una cornice, vera o finta. [...]

¹ R. MAGRITTE, *La linea della vita*, in G. OLLINGER-ZINQUE, *Magritte*, Milano, Rizzoli, 1999, p. 47.

² Il dipinto, attualmente presso la National Gallery of Art di Washington, seguito nel 1935 da *La condizione umana II*, è datato 1933. Secondo Magritte ciò che è posto oltre la lente della nostra percezione richiede un disegno che ci permetta di discernere correttamente la forma. La cultura, la convenzione e l'atto conoscitivo formano il disegno, imprimono sulla retina la qualità che percepiamo come bellezza (cfr. S. WHITFIELD, *Magritte*, Cambridge, Fonds Mercatoron, 1992, p. 62).

³ I. CALVINO, *Palomar*, Torino, Einaudi, 1983, p. 116.

Un'idea definitoria di paesaggio è indissolubile dalla sua "riquadatura"». ⁴

Ma cos'è il paesaggio?

I numerosi, recenti studi sul significato del termine da parte delle più disparate discipline scientifiche (storia, geografia, sociologia, filosofia, letteratura, antropologia, storia dell'arte, architettura, urbanistica, psicologia, sociologia) hanno portato a risultati molteplici quanto lo sono i campi d'interesse, eppure convergenti nell'indicare delle prerogative costanti e peculiari.

Il paesaggio è idea sfuggente e inafferrabile, prismatica e mutevole, figura concettuale dotata d'infinite *nuances*, al confine tra soggettivo e oggettivo. Se, dunque, la sua elusività è dato assodato e condiviso dalla critica, altrettanto lo è l'essere un fenomeno estetico, ⁵ intrinsecamente legato all'azione ed alla volontà dell'uomo.

Il paesaggio è, insieme, reale e artificiale, diverso a seconda dei tempi e dei luoghi che lo hanno espresso, plasmato, riconosciuto. Annota Collot: «C'est parce qu'il ne donne pas *tout* à voir que le paysage se constitue comme *totalité* cohérente; il forme un 'tout', saisissable 'd'un seul coup d'œil', parce qu'il est fragmentaire. [...] Cette délimitation et cette convergence préparent le paysage à devenir tableau. Le cadrage perceptif appelle le cadre, et c'est une des raisons qui fait du paysage perçu un objet esthétique». ⁶

Da qui l'importanza della centralità dello sguardo: per sussi-

⁴ G. BERTONE, *Lo sguardo escluso: l'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, Novara, Interlinea, 2000, p. 29.

⁵ Cfr. al riguardo: G. HARD, *Der Totalcharakter der Landschaft*, in A.V. HUMBOLDT, *Eigene und neue Wertungen der Reisen, Arbeit und Gedankenwelt* (Erdkundl Wissen Heft 23), Wiesbaden, 1970; *Die Landschaft des Künstlers und die des Geographen*, in *Landschaftsbilder*, Ausgabe D. Hoffmann, Loccum 1985, pp. 122-135; R. ASSUNTO, *Il paesaggio e l'estetica*, Napoli, Giannini, 1973; C. RAFFESTIN, *Du paysage à l'espace ou les signes de la géographie*, «Hérodote», Paris, a. IX, n. 2, janvier-mars 1978, pp. 90-104; F. DAGOGNET, *Mort du paysage? Philosophie et esthétique du paysage*, Actes du colloque de Lyon, Seyssel, Champ Vallon, 1982; E. TURRI, *Semiologia del paesaggio italiano*, Milano, Longanesi, 1990; AA.Vv., *L'anima del paesaggio tra estetica e geografia*, a cura di L. Bonesio - M. Schmidt di Friedberg, Milano, Mimesis, 1999; AA.Vv., *Estetica del paesaggio*, a cura di M. Venturi Ferriolo - L. Giacomini - E. Pesci, Milano, Guerini, 1999.

⁶ M. COLLOT, *Points de vue sur la perception du paysage*, in AA.Vv., *La théorie du paysage en France, 1974-1994*, édition par A. Roger, Seyssel, Champvallan, 1995, pp. 210-223, 214.

stere deve essere isolato, ritagliato, selezionato all'interno di una realtà fenomenica o virtuale.

Sebbene l'origine del paesaggio sia da ricondursi all'apparire dell'uomo sulla terra, quando s'iniziano a delineare i primi confini territoriali e s'innalzano quei simboli del controllo e dell'organizzazione del proprio spazio che sono *dolmen* e *menhir*, antesignani di torri, templi, castelli e cattedrali, tuttavia la pianificazione della natura secondo moduli geometrici e l'inclusione di segni 'distintivi' non sono sufficienti a spiegare la nascita e la coscienza del paesaggio. Non lo è la successiva speculazione filosofica sull'*oikumene*, e neanche lo sono le numerose descrizioni di viaggi, e quindi di luoghi, ad opera di storici e geografi del passato che giungono solo alle soglie del problema.⁷

L'idea che noi occidentali abbiamo sul paesaggio risale al XV secolo, quando la pittura fiamminga le conferisce autonomia concettuale e figurale. Ugualmente recenti sono, nelle principali lingue storiche e culturali europee, i termini che la designano:⁸ l'olandese *Landskap*, modello delle successive voci (1462), il francese *paysage* (prima attestazione 1493), il tedesco *Landschaft* (1502), il portoghese *paisagem* (1548), l'italiano *paesaggio* (in pieno Rinascimento: Tiziano, 1552), l'inglese *landscape* (o *landskipe*, 1598), lo spagnolo *paesaje* (documentato soltanto nel 1708).⁹

⁷ Le culture greca e romana non vollero soffermarsi sul paesaggio naturale, affascinate com'erano da quello antropico, espressione della comunità civile, della *polis*, delle grandi opere urbanistiche e architettoniche. «Nel quadro pacificato e durevole dell'impero romano, il disegno razionale rifluisce dalle città al territorio, e colloca nel paesaggio le forme regolari delle lottizzazioni agricole, delle strade, dei ponti, degli acquedotti, delle linee di frontiera, dei canali, dei porti: supporto funzionale e immagine onnipresente di una civiltà omogenea, diffusa in un grande spazio geografico» (L. BENEVOLO, *La città nella storia d'Europa*, Roma-Bari, Laterza, 2002, p. 12).

⁸ G. BERTONE, *Lo sguardo escluso: l'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, cit., p. 12. Per un approfondimento dell'argomento cfr. R. GRUENTER, *Landschaft. Bemerkungen zur Wort und Bedeutungsgeschichte*, in «Germanisch-Romanische Monatsschrift», Heidelberg, vol. XXXIV, n. 2, aprile 1953, pp. 110-120. In Italia il termine originario era «paese»: cfr. P. CAMPORESI, *Le belle contrade. Nascita del paesaggio italiano*, Milano, Garzanti, 1992; in particolare *Dal paese al paesaggio*, pp. 9-40.

⁹ «Il serait d'ailleurs intéressant de compléter ce tableau avec les langues

Il termine è borghese, colto, scaturito dal cuore dell'Europa: l'affermarsi dell'elemento paesaggistico, l'interesse per la spazialità e l'invenzione della prospettiva portano, ad esempio, nell'Italia del Rinascimento, al diffondersi del termine in pittura e nell'arte, e, successivamente, ad inserirsi nel *sermo quotidianus*. Arte e letteratura s'influenzano a vicenda ed offrono un modello per interpretare la natura 'trasformandola' in paesaggio.¹⁰ Jakob sottolinea che la conoscenza reale del paesaggio, la concreta osservazione dell'intervento umano nella natura, è subordinata o secondaria rispetto alla sua resa da parte dell'opera d'arte poiché l'una è 'immediata' e l'altra è 'mediata'. E tuttavia la circostanza che i termini «paesaggio, *paysage* o *Landschaft* possano essere riferiti tanto all'immagine pittorica o letteraria del paesaggio, quanto al paesaggio "reale" o "assoluto", non è altro che l'adeguata manifestazione linguistica di tale *indifferenza* e della fusione di entrambi gli aspetti all'interno di un complesso processo storico di reciproci scambi».¹¹

Benché la riflessione sul paesaggio si sia aperta già prima del 1800, solo nel XX sec. appaiono i primi studi teorici.¹² Dovendo

d'Europe centrale et orientale dont l'on sait que certains ont emprunté les mots à plusieurs langues d'Europe occidentale comme la Russie pour laquelle il existe deux termes, *Landschaft* qui renvoie au paysage géographique et *paysage* qui présente la part culturelle du spectacle des pays. D'autres langues d'Europe centrale ont un mot qui est en fait un suffixe qui doit s'adjoindre un autre mot pour signifier paysage rural, paysage urbain; c'est le cas du hongrois "táj", notamment» (Y. LUNGINBÜHL, *Paysage Et Politique*, in AA.VV., *I paesaggi d'Europa tra storia, arte e natura, Atti della Conferenza Trilaterale di Ricerca 2005-2007*, a cura di R. COLANTONIO VENTURELLI, Deutsch-Italienisches Zentrum, Centro Italo-Tedesco, 2008, p. 63).

¹⁰ «L'esperienza del paesaggio richiede un apprendimento graduale e rinvia ad una dimensione storica. Vi è quindi senz'altro stata prima del 1500 una proto-storia preceduta da una preistoria del paesaggio [...]. Di conseguenza non esiste a rigore alcun paesaggio autentico, ma un processo dinamico, che emerge linguisticamente alla superficie in determinati momenti storici portando alla diffusione dei termini corrispondenti. Solo dal XVIII secolo, dopo un lungo e complicato travaglio culturale, il paesaggio acquisterà l'attuale significato linguistico» (M. JAKOB, *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Olschki, 2005, pp. 23-24).

¹¹ Ivi, p. 10.

¹² Per l'approccio al problema da parte di architetti-urbanisti, ecologi, storici dell'arte, studiosi di estetica, di cinema e di psicologia, si rimanda a: K. CLARKE, *Landscape into art*, London, J. Murray, 1950; trad. ital. *Il paesaggio nell'arte*, Milano, Garzanti, 1962; E. SERENI, *Storia del paesaggio agrario italiano*, Roma-

per necessità semplificare al massimo e circoscrivere le nostre osservazioni al rapporto paesaggio-narrativa, possiamo, preliminarmente, ricordare che i principali indirizzi di ricerca odierna hanno indagato il paesaggio da una prospettiva ora storica, ora fenomenologica. L'approccio storico prende in esame l'incidenza dei fattori culturali sulla società; si tende a ricostruire, cioè, una 'storia del paesaggio' tenendo conto delle implicazioni ideologiche, epocali, tematiche. Il vasto dibattito ha spesso condotto ad esiti diversi e, a volte, contrastanti.¹³ L'approccio fenomenologico analizza quegli spazi conosciuti e sperimentati da un determinato soggetto. Tilley, ad esempio, distingue diversi tipi di spazio: somatico, percettivo, esistenziale, architettonico, cognitivo.¹⁴

Bari, Laterza, 1972; G. ROMANO, *Studi sul paesaggio*, Torino, Einaudi, 1978; L. BOELLA, *Dietro il paesaggio. Saggio su Simmel*, Milano, Unicopli, 1988; A. ROGER, *Il paesaggio occidentale*, in «Lettera internazionale», Roma, a. VII, n. 30, ottobre-dicembre 1991, pp. 38-43; L. FINKE, *Landschaftsökologie*, Braunschweig, Westermann, Holler und Zwick, 1986; trad. ital. *Introduzione all'ecologia del paesaggio*, a cura di R. Colantonio Venturelli, Milano, Franco Angeli, 1993; AA.VV., *La narrazione del paesaggio*, a cura di C. Gallo Barbisio - E. Mattio - C. Quaranta - C. Viberti, Torino, Tirrenia Stampatori, 2002; S. BERNARDI, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia, Marsilio, 2002; AA.VV., *La cultura del paesaggio*, a cura di R. Colantonio Venturelli e T. Kai, Firenze, Olschki, 2005, M. VITTA, *Il paesaggio. Una storia fra natura e architettura*, Torino, Einaudi, 2005. Tuttavia, come chiarisce Milani, il problema estetico del paesaggio «non si esaurisce per il solo fatto di considerarlo oggetto di rappresentazione artistica. Bisogna tenere conto del rapporto uomo-natura nella complessità dell'esperienza umana. Il paesaggio è un'entità relativa e dinamica, dove sin dai tempi antichi natura e società, sguardo e ambiente sono in una costante interazione. L'osservazione indubbiamente è moderna, ma ciò che indica può essere antico» (R. MILANI, *L'arte del paesaggio*, Bologna, il Mulino, 2001, p. 42).

¹³ Tra i molteplici contributi sull'argomento, cfr.: J.D. HUNT, *The Figure in the Landscape: Poetry, Painting and Gardens during the Eighteenth Century*, Baltimore-London, Johns Hopkins University Press, 1989; S. SCHAMA, *Landscape and Memory*, London, Harper & Collins, 1995; trad. ital. *Paesaggio e memoria*, Milano, Mondadori, 1997; C. FITTER, *Poetry, space, landscape: toward a new theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

¹⁴ «Somatic space is a space of habitual and unselfconscious action. It is the space of sensory experience and bodily movement. An understanding of this space takes as its starting-point the upright human body looking out on the world. Space opens out before the body and is differentiable in terms of front/ back; left/right; vertical/horizontal; top/bottom; within reach/beyond reach; within hearing/beyond hearing; within sight/lbeyond sight; here/there polarities. [...] Perceptual space is the egocentric space perceived and encountered by individuals in their daily practices. [...] This space is always relative and qualitative. [...] Such a space may as often as not be felt rather than verbalized. [...] Existential

Il concetto di paesaggio, però, va oltre la semplice esperienza dello spazio, poiché implica quella del tempo: «il paesaggio [...] è l'aspetto estetico di quella stessa natura che è oggetto di conoscenza scientifica e campo d'azione per la società».¹⁵ Il paesaggio così inteso rifugge «dalla concretezza per riproporsi nell'immaginato del ricordo ed aderire alla virtualità di un costruito mentale, sottomesso all'impeto della partecipazione emotiva, e così essere proposto, descritto e rappresentato nel compiacimento estetico ed etico spirituale [...] per essere esternato e reso partecipe ad altri».¹⁶ Sua peculiarità è scaturire da momenti storici di crisi, quando «viene meno il rapporto ingenuo ed immediato di familiarità con la totalità, il mondo "si disgrega"», giacché «mentre in una visione del mondo cosmica ogni cosa è al suo posto, per l'uomo della crisi, il primo a tracciare un senso del paesaggio, nulla è al suo posto, ed è ovunque necessario interpretare la natura».¹⁷

La teoria della letteratura e la narratologia non hanno finora dedicato a questo argomento la stessa attenzione riservata, ad esempio, allo studio dei *tempi, modi, persone, voci*, nell'ordito del racconto. La cultura europea, tuttavia, fin dall'età umanistica, lo ha riconosciuto fattore imprescindibile alla comprensione di qualsiasi opera letteraria.

Il paesaggio in letteratura non si pone come inerte oggetto d'osservazione sensibile, ma si arricchisce di un elemento fonda-

space is in a constant process of production and reproduction through the movements and activities of members of a group. It is a mobile rather than a passive space for experience. Boundaries are of major significance in structuring existential space both in and between places and regions. [...] Architectural space only makes sense in relation to pragmatic, perceptual and existential space, but involves a deliberate attempt to create and bound space, create an inside, an outside, a way around, a channel for movement. [...]. Cognitive space [...] can only exist as a set of relations between things or places. In this sense there is no space that is not relational. Space is created by social relations, natural and cultural objects» (C. TILLEY, *A Phenomenology of Landscape: Places, Paths and Monuments*, Oxford, Berg, 1994, pp. 16-17).

¹⁵ R. ASSUNTO, *Il paesaggio e l'estetica*, cit., p. 5.

¹⁶ P. BETTA, *Paesaggio culturale e paesaggio narrato*, in P. BETTA – M. MAGNANI, *Paesaggio e letteratura*, Parma, Maccari, 1996, p. 18.

¹⁷ M. JAKOB, *Paesaggio e letteratura*, cit., p. 30.

mentale: la presenza umana da cui prende «forza e vitalità, risvegliando stati d'animo ed emotività che sono il rispecchio della partecipazione attiva della coscienza percettiva alla realtà del mondo-ambiente». ¹⁸ L'azione dell'uomo e la percezione sensoriale, dunque, sono fondanti del concetto stesso. Non c'è paesaggio senza percezione. Come non c'è paesaggio senza visione. ¹⁹

Il paesaggio è un'esperienza multisensoriale, per cui udito, tatto e olfatto rivestono un ruolo centrale. Ruolo la cui determinazione costituisce, per le diverse discipline che si occupano di questa indagine, un campo di studi preferenziale. Esistono «paesaggi sonori», «paesaggi olfattivi», ed anche «paesaggi della mente», «paesaggi dell'interiorità», originati dal valore e dal significato che ognuno di noi attribuisce alla realtà che lo circonda. ²⁰

Anche la città è paesaggio.

Dalla città possiamo evadere per tuffarci nella natura, o possiamo immergerci in essa, viverne e contemprarne le strutture architettoniche. Entità simbolica, per Le Goff contenente il meraviglioso, «trascrizione topografica dell'immaginario e della psiche, [...] concreta traslitterazione della mappa degli eventi emotivi della storia collettiva o della biografia del singolo, [...] reticolo di spazi privati e luogo della socialità, spazio di rituali collettivi e di una civilizzazione che si realizza in antitesi con quella della "campagna"», la città gode di una sua specifica iconografia letteraria. ²¹ A questa canonica antitesi si deve, secondo alcuni, la nascita del paesaggio.

¹⁸ P. BETTA, *Paesaggio culturale e paesaggio narrato*, cit., p. 19.

¹⁹ Scrive Lenclud: «Un paesaggio [...] non è costituito come tale che dallo sguardo che si dirige verso di esso. Non c'è paesaggio senza osservatore; è necessario che un sito sia visto perché sia possibile definirlo un paesaggio [...]. Il paesaggio è un luogo, ma un luogo isolato dallo sguardo» (G. LENCLUD, *Ethnologie et paysage*, in AA.VV., *Paysage au pluriel. Pour une approche ethnologique des paysages*, avant-propos par C. Voisenat et P. Notteghem, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1995, pp. 3-18, citaz. e trad. in F. LAI, *Antropologia del paesaggio*, Roma, Carocci, 2000, p. 27).

²⁰ Per un rinvio di carattere generale cfr. R. ASSUNTO, *Paesaggio come individuo*, in AA.VV., «Scritti in onore di Ottavio Morisani», Catania, Università degli Studi di Catania, 1982, pp. 3-15; F. LANDO, *Fatto e finzione. Geografia e letteratura*, Milano, ETAS, 1993.

²¹ M. FARNETTI, *L'ermo colle e altri paesaggi*, Ferrara, Liberty House, 1996,

In ambito narrativo la ‘poetica’ del paesaggio rappresenta quel momento, di grande valore e significato, in cui un soggetto trasforma l’oggettività geografico-spaziale in percezione soggettiva capace di restituire al lettore sensazioni, emozioni, ricordi, fantasie. Suo intento non è descrivere la realtà spaziale come essa ‘è’, ma come ‘appare’ a colui che ne seleziona, interpreta, riassume forme e contenuti, rivestendoli di significati di volta in volta nuovi e diversi.

Il paesaggio in letteratura assume lineamenti, colori, sapori, odori, percepiti in quel momento da colui che osserva, cosicché è facile che le sembianze reali dei luoghi vengano stravolte, tramutate in simboli della visione personale ed esistenziale dello scrittore. È sempre *finzione*.

Le descrizioni paesaggistiche in letteratura, infatti, non sono da considerarsi in diretto rapporto con l’autore e/o con la realtà rappresentata: sono da riferirsi al testo, funzionali ad esso. Costituendo uno spazio che si offre «virtuale, significandosi a livello emotivo, ma non certamente geografico», il paesaggio è «sempre un *mondo costruito*, una *fabula raccontata*, con i suoi eventi che si susseguono in obbedienza ad un tempo privo di reale spessore, fatalmente rapido nel ritmo iterativo di quegli stessi eventi, poiché il narrato non può, né vuole dire tutto dello spazio e lascia ampia libertà interpretativa al lettore».²²

Categoria irrinunciabile del paesaggio letterario è la soggettività, lo sguardo dello spettatore che trasferisce in ciò che scrive

p. 178. Della vasta letteratura sull’argomento cfr. almeno: L. GABELLONE, *La città come testo*, in *Id.*, *L’oggetto surrealista: il testo, la città, l’oggetto di Breton*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 48-60; I. CALVINO, *Gli dei della città*, in *Id.*, *Una pietra sopra: discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 282-285; R. ASSUNTO, *La città di Anfione e la città di Prometeo. Idee e poetiche della città*, Milano, Jaca Book, 1983; AA.VV., *La città e l’immaginario*, a cura di D. Mazzoleni, Roma, Officina, 1985; J. LE GOFF, *L’imaginaire medieval*, Paris, Gallimard, 1985; trad. ital. *L’immaginario medievale*, Roma-Bari, Laterza, 1988, pp. 3-47; R. BARTHES, *L’aventure semiologique*, Paris, Editions du Seuil, 1985; trad. ital. *L’avventura semiologia*, a cura di C. M. Cederna, Torino, Einaudi, 1991, pp. 49-59; F. IENGO, *La grande città dei letterati. Testi esemplari da Cartesio a Leopardi*, Milano, Unicopli, 1988; M. CORTI, *La città come luogo mentale*, in «Strumenti critici», Bologna, a. VIII, f. 1, gennaio 1993, pp. 1-18.

²² P. BETTA, *Paesaggio culturale e paesaggio narrato*, cit., p. 19.

un'immagine selezionata, esperita e metabolizzata, un'impressione personale del suo rapporto con la natura. Contrariamente alla descrizione, mera catalogazione della natura, spesso di maniera, volta a raffigurarne gli aspetti idilliaci, benefici o provvidenziali all'uomo, il paesaggio narrato «dovrà riferirsi all'esperienza (estetica) della natura da parte di un soggetto, e, a seconda del genere letterario stesso, emergerà rispettivamente la prospettiva del soggetto poetico, eroico o autobiografico».²³

Altra questione che vale la pena porre, anche se in breve e per sommi capi, è quella della contiguità di significato attribuita, nel linguaggio comune, al termine «paesaggio» rispetto ai termini *spazio, natura, luogo, ambiente, territorio*. Entrare nel merito del valore di ognuno dei vocaboli citati, indagandone le più comuni accezioni, sarebbe compito arduo ed estraneo alla nostra ricerca. Ripoteremo, tuttavia, alcune delle definizioni più significative inerenti alle categorie considerate, per districarci nel complesso ambito degli apparenti sinonimi di paesaggio.

Per Turri *spazio* e paesaggio si configurano diversamente, sia sul piano disciplinare sia su quello operativo, anche se l'uno non può prescindere dall'altro. Il paesaggio è parziale e soggettivo, non funzionale all'organizzazione dello spazio. Allo stesso modo paesaggio e *ambiente* non hanno significati identici, richiamano realtà diverse: «l'ambiente sottintende l'esserci, il viverci; il paesaggio è la manifestazione sensibile dell'ambiente, la realtà spaziale vista e sentita». Molto comune è, poi, l'identificazione della *natura* col paesaggio. In realtà, «seppure in tutti i paesaggi si rifletta l'essenza della natura [...] si può dire che ogni paesaggio rifletta una diversa organizzazione della natura nello spazio».²⁴ Il paesaggio differisce dal *territorio*. Secondo Milani esso non si esaurisce «in un'estensione della superficie terrestre che rimane identica attraverso i mutamenti del suo ambiente. Il territorio è

²³ M. JAKOB, *Paesaggio e letteratura*, cit., p. 40.

²⁴ E. TURRI, *Antropologia del paesaggio*, Milano, Comunità, 1974, pp. 51-55. Dell'immagine della natura e della sua interpretazione si è interessato anche G. GENETTE in *L'Oeuvre de l'art*, Paris, Seuil, 1994-'97, 2 voll.; trad. it. *L'opera dell'arte*, a cura di F. Bollino, Bologna, Clueb, 1998-'99, 2 voll.

un'espressione geografica, politica, sociale, mentre il paesaggio conserva significati simbolici e affettivi». ²⁵ Più complesso, infine, il concetto di *luogo*, contiguo a quello di paesaggio. Per Assunto «il paesaggio è un luogo individualizzato per la qualità e la *intenzione* temporale, che lo qualificano come presenza duratura, incorporante in sé il passato, e dunque valore che si finalizza nel suo essere presente – per la intangibilità della sua individuazione facendosi garante delle permanenze del tempo (la *durée* bergsoniana) oltre la dispersione dei tempi che si succedono nientificandosi a vicenda. Spazio modellato dal tempo, e in sé conservante il tempo come qualità non passeggera, il paesaggio è da definire come luogo individuale; non riducibile a mera quantità, o frazione di una quantità che in sé lo include». ²⁶ I luoghi sono i posti più importanti dell'esistenza umana, poiché profondamente intrisi d'esperienze e significati. ²⁷ Osserva Tuan: «When space feels thoroughly familiar to us, it has become place». ²⁸

1.2 Il paesaggio del Verga

Se, come accennato, nel primo Ottocento il paesaggio è elemento primario e irrinunciabile della narrazione, sede e palcoscenico epico dell'avventura esistenziale, quasi sempre in relazione con lo stato d'animo dei protagonisti, nella seconda metà del secolo, quando si concentra la produzione più significativa del Verga, fa da sfondo, necessario ma sfumato, ai drammi ed alle miserie umane.

²⁵ R. MILANI, *L'arte del paesaggio*, cit., pp. 33-35.

²⁶ R. ASSUNTO, *Paesaggio come individuo*, cit., pp. 12-13.

²⁷ Cfr. A. FREMONT, *La région espace vécu*, Paris, Presses Universitaires de France, 1976, p. 99; trad. ital. *La regione: uno spazio per vivere*, a cura di M. Milanesi, prefazione di M. Quaini, Milano, F. Angeli, 1978. Sul significato del «sense of place» («senso del luogo») e sugli stretti rapporti con la letteratura cfr. D. LOWENTHAL, *Past time, present place: landscape and memory*, in «The Geographical Review», New York, a. LXV, n. 1, January 1975, pp. 1-36.

²⁸ Y.F. TUAN, *Space and place. The Perspective of Experience*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1977, p. 73.

Raggiunto dall'influsso positivistico, per alcuni aspetti Verga accoglie e fa proprie le istanze della coeva letteratura europea, per altri se ne allontana dando origine ad una tecnica scrittoria profondamente originale ed innovativa, che si distacca sia dalla tradizione, sia dalle contemporanee esperienze.

Nel «bozzetto siciliano» *Nedda* – che non può essere considerato ancora un prodotto verista perché manca l'impersonalità, anzi l'autore interviene di continuo tradendo un atteggiamento moralistico –, si affacciano per la prima volta la tematica siciliana-rusticana e l'attenzione per gli umili caratteristiche della successiva produzione verista, da *Rosso Malpelo* in poi. In questa prima prova Verga, «facendo nascere il racconto dalle domestiche fantasticherie sul caminetto acceso, aveva dato segno di volersi rifare alla pertinente scuola patriarcale e idillica del Nievo di Fratta, del Tarchetti (*L'innamorato della montagna*) e di Dossi (*L'Altrieri*)». ²⁹ Per cui «il “narratore popolare”, teorizzato nel cappello dell'*Amante di Gramigna* e responsabile (con l'apporto dei personaggi) della prosa originale di *Vita dei campi*, non è un'invenzione del Verga, almeno in quanto istituto narrativo. A fare da illustre precedente c'era Sand (e, in Italia, Nievo), e da quell'archetipo il “bifolco” favolatore aveva tratto e conservato alcuni caratteri che giustificano il suo impiego nel romanzo campagnolo europeo: si tratta di un sagace e buon patriarca, che pittorescamente (anche quanto alla lingua) esalta le virtù degli umili contro la corruzione cittadina, oppure, e insieme, celebra in tono elegiaco i costumi di un mondo che scompare». ³⁰ Nel «bozzetto siciliano», inoltre, il paesaggio è ancora in strettissimo rapporto con lo stato d'animo.

Verga prende le mosse, dunque, da una tradizione preesistente e consolidata qual è quella della letteratura campagnola, di cui è maestra Caterina Percoto. Tuttavia, vivendo in un periodo storico di grandi fermenti (la recente unificazione dell'Italia, l'affermarsi di uno stato dominato dal potere delle banche e delle imprese industriali, il sorgere della questione meridionale, denunciata nel drammatico resoconto dell'*Inchiesta in Sicilia* di Franchetti e

²⁹ R. BIGAZZI, *Su Verga novelliere*, Pisa, Nistri-Lischi, 1975, p. 6.

³⁰ *Ivi*, p. 17.

Sonnino), approda alla scelta di un nuovo impegno e di un più ‘moderno’ programma letterario: realizza, cioè, una letteratura realistica in cui è definitivamente bandito il carattere idillico, consolatorio e osmotico del paesaggio quale appariva nella narrativa campagnola europea.

Con ciò non si vuole negare la presenza dell’elemento lirico e spesso epico nella produzione verghiana. E neppure escluderne i forti legami con l’interiorità dei personaggi. Si vuole nondimeno ricordare come la natura stessa della concezione esistenziale e dell’ideologia letteraria posta a fondamento della poetica del Verga escluda a priori, nella dolorosa epopea dei «vinti», la presenza «di un paesaggio di tipo classico, con funzione ammonitrice nei confronti del personaggio e offerto alla sua contemplazione e consolazione. La tecnica e la logica dell’impersonalità, e la distanza da antropologo mantenuta da Verga nei confronti della propria materia non consentono, evidentemente, una poetica del paesaggio che insidierebbe emotivamente il rigore del programma narrativo».³¹

Essendo la narrativa verghiana frutto di costante ricerca e coraggioso sperimentalismo, è difficile e pericoloso tracciare un profilo della funzione rivestita dal paesaggio e del suo significato validi per tutta la sua produzione. Il codice paesaggistico adottato dal Verga varia con l’evolversi dell’ideologia e della tecnica narrativa. Se nella fase giovanile il rapporto paesaggio-personaggio è quasi sempre presente ed esplicito, nella stagione più matura «la consonanza tra interno ed esterno, pur presupponendo la presenza di un narratore lirico-descrittivo vicino a quello onnisciente, diviene più implicita e allusiva».³²

Nel definire e classificare la descrizione realistica dal punto di vista formale, Philippe Hamon afferma che questa indirizza «la lettura del racconto (recando una informazione indiretta sull’avvenire dei personaggi). Si può dire pertanto che essa svolge, da un lato, la funzione di “organizzatore” del racconto, e dall’altro –

³¹ M. FARNETTI, *L’ermo colle e altri paesaggi*, cit., p. 71.

³² A. DI SILVESTRO, *Paesaggio e sogno*, in *Id.*, *Le intermittenze del cuore. Verga e il linguaggio dell’interiorità*, Catania, Fondazione Verga, 2000, p. 177.

per effetto della ridondanza che vi introduce – quello della sua memoria». ³³

In un paragrafo dedicato alle «frontiere del racconto», Gérard Genette affronta il problema del rapporto tra narrazione e descrizione, indaga, cioè, «le funzioni diegetiche della descrizione, ossia il fine che assolvono i brani o gli aspetti descrittivi nell'economia generale del racconto». ³⁴ Per lo studioso esistono due principali funzioni all'interno del codice descrittivo: l'una d'ordine «decorativo» («una pausa o una ricreazione nel racconto»), l'altra d'ordine «esplicativo e simbolico insieme» («i ritratti fisici, le descrizioni di certi capi di vestiario e di certi arredamenti tendono in Balzac e nei suoi successori realisti a rivelare e insieme a giustificare la psicologia dei personaggi, di cui sono al contempo segno, causa ed effetto. La descrizione diventa qui quello che non era nell'epoca classica, un elemento importante dell'esposizione»). ³⁵

Il codice paesaggistico verghiano sembra riconducibile a quest'ultimo tipo di funzione.

Ma come costruiva il suo paesaggio Verga?

Ogni tentativo di descrizione ha in sé, implicitamente, quello della mimesi. A tal proposito Hamon nota che «in un testo non si raggiunge mai il “reale”, ma una razionalizzazione, una pretestualizzazione del reale, una ricostruzione a posteriori codificata nel e dal testo, che è sprovvista di ancoraggio ed è trascinata nella circolarità senza chiusura degli “interpretanti” (Peirce), dei “*clichés*”, delle copie o degli stereotipi della cultura». ³⁶ E aggiunge: «non si tratta quindi più di rispondere ad una domanda del tipo: *la letteratura, come copia della realtà?*, domanda ormai priva di

³³ P. HAMON, *Qu'est-ce qu'une description?*, in «Poétique», Paris, a. III, n. 12, 1972, pp. 465-485; poi, in varia misura rielaborato, col titolo *Cos'è una descrizione*, in *Id.*, *Semiologia, lessico, leggibilità del testo narrativo*, Parma, Pratiche, 1984, pp. 79-80.

³⁴ G. GENETTE, *Figures II*, Paris, Editions du Seuil, 1969; trad. ital., *Figure II. La parola letteraria*, Torino, Einaudi, 1972, p. 31.

³⁵ *Ivi*, p. 32.

³⁶ P. HAMON, *Un discours contraint*, in «Poétique», Paris, a. IV, n. 16, 1973, p. 420; poi, in varia misura rielaborato, col titolo *Un discorso condizionato*, in *Semiologia, lessico, leggibilità del testo narrativo*, cit., p. 19.

ogni interesse, ma piuttosto di considerare il realismo una sorta di “*speech-act*” (Austin, Searle) definito da una situazione specifica di comunicazione. Si tratta conseguentemente di rispondere ad una domanda invece così formulata: *la letteratura, come ci fa credere che copia la realtà?*». ³⁷

Scrivendo a Luigi Capuana «pel Patron 'Ntoni», Verga esprime il proposito di andare a stare «una settimana o due, a lavoro finito, ad Aci Trezza onde dare il *tono* locale». ³⁸ Circa un anno dopo, lo scrittore espone, indirettamente, il metodo di lavoro adottato per raffigurare «vivi come Dio li ha fatti» i protagonisti de *I Malavoglia*:

Avrei desiderato andarmi a rintanare in campagna, sulla riva del mare, fra quei pescatori e coglierli vivi come Dio li ha fatti. Ma forse non sarà male dall'altro canto che io li consideri *da una certa distanza* in mezzo all'attività di una città come Milano o Firenze. Non ti pare che per noi l'aspetto di certe cose non ha risalto che visto sotto un dato angolo visuale? E che mai riusciremo ad essere tanto schiettamente ed efficacemente veri che allorquando *facciamo un lavoro di ricostruzione intellettuale e sostituiamo la nostra mente ai nostri occhi?* ³⁹

Nel settembre del 1882, infine, complimentandosi con l'amico e sodale per la raccolta di fiabe *C'era una volta*, Verga afferma di averla letta con interesse sincero, «per lo studio artistico della forma» e per la presenza di elementi schiettamente e profondamente compenetrati col «carattere nostro isolano», cosicché «il paesaggio e le figure nostrane» si disegnano spontaneamente dinanzi a quella «vergine poesia». ⁴⁰ Soltanto il ricordo, la «ricostruzione mentale» a distanza, rendono vivi e reali uomini e cose.

I grandi paesaggi siciliani del Verga nascono dalla *rêverie* e

³⁷ Ivi, p. 22.

³⁸ Lettera del 17 maggio 1878, in G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1984, p. 61.

³⁹ Lettera del 14 marzo 1879, ivi, p. 79. Da ora e nelle successive citazioni, ove non specificato, i corsivi sono nostri.

⁴⁰ Lettera del 24 settembre 1882, ivi, p. 169.

dalla nostalgia,⁴¹ «sono tutti suoi, tutti recuperati nella memoria e ricontrollati, se mai, con il sopralluogo, ma senza aiuto di patri-
monio pittorico più o meno alla moda».⁴² L'esigenza di realisti e naturalisti – raffigurare in pittura come in letteratura la verità sociale e storica del mondo – è anche del Verga. Ma egli «l'interpretava in presenza di miti e di tradizioni e di antiche pratiche popolari del costume, in piena consapevolezza del valore delle profonde radici etniche della realtà regionale pur non esibendo mai fuori testo e mai proponendo metalinguisticamente la propria ricerca, distribuita, piuttosto, e intrecciata nel tessuto della nuova prosa narrativa».⁴³

Il processo con cui Verga ci restituisce il paesaggio siciliano viene a coincidere col suo significato più profondo e con la sua stessa essenza, divenendo espressione di un «*ethos affettivo*» (R.

⁴¹ Già in *Nedda* Verga afferma che il «bozzetto siciliano» nasce dalla *rêverie*, allorché nella poltroncina, accanto al fuoco, «col sigaro semisento, cogli occhi socchiusi, le molle fuggendovi dalle dita allentate, vedete l'altra parte di voi andar lontano, percorrere vertiginose distanze». E in *Passato!*, pagina autobiografico-introspeffiva pubblicata nel 1883, lo scrittore rievoca le suggestioni che gli derivano dal ricordo del paesaggio della sua infanzia: «Qui quando la città è più festosa e la folla più allegra penso alla campagna lontana, laggiù, fra i miei monti dietro il mare azzurro. Penso ai sentieri verdeggianti, alle siepi odorose, alle lodele che brillano nel sole, alla canzone solitaria che sale dai campi, monotona e triste come un ricordo d'altre patrie. Penso a quell'ora dolce del tramonto quando l'ultimo raggio indora le nevi della montagna e il fumo svolgesi dai casolari, e le campane degli armenti risuonano nella valle, e la campagna si nasconde lentamente nella notte. Penso a quell'ora calda di luglio quando il sole inonda la pianura riarsa, e il cielo fosco di caldura sembra pesare sulla terra e il grillo sulle stoppie canta la canzone dell'ora silenziosa. Penso alle notti profonde, alle luciole innamorate, al coro dei vendemmiatori, al rumore lontano dei carri che sfilano nella pianura odorosa di fieno, ai cespugli immobili e neri come spettri nel raggio misterioso della luna. Penso alle lunghe notti d'inverno, spazzate dal vento e dagli acquazzoni; agli alberi che gemono nel temporale, e vi cantano fantastiche storie cui sorridono gli occhi dei vostri cari, raccolti intorno alla lampada domestica» (G. VERGA, *Passato!*, in *Arcadia della carità*, numero unico a beneficio degli inondati, Lonigo (Vicenza), Tip. Pasini, 1883; ora in *Tutte le novelle*, introduzione e note a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1982 [1ª ediz. 1979], vol. II, pp. 413-414).

⁴² S. ROMAGNOLI, *Spazio pittorico e spazio letterario da Parini a Gadda. Réveries e realtà*, in AA.VV., *Storia d'Italia. Il paesaggio*, a cura di C. De Seta, Torino, Einaudi, 1985, p. 503.

⁴³ Ivi, p. 504. Al riguardo, cfr. pure: M. DILLON WANKE, *I fotogrammi della memoria da «Nedda» alle «Rusticane» di Verga*, Modena, Mucchi, 1994.

Milani). Sulla scorta di Rilke, bisogna guardare al paesaggio come qualcosa di lontano ed estraneo, di remoto ed astratto, che trova in sé la sua compiutezza. Perché divenga mezzo e occasione per un'arte autonoma, un paragone liberatore nei confronti del nostro destino, è necessario che sia distante e diverso da noi.⁴⁴

Parte della critica ha giudicato negativamente il recupero nostalgico e memoriale profuso dallo scrittore nella sua opera. A proposito del narratore ideale delle *Novelle rusticane*, infatti, Navarria scrive che è implicito «un contemplare diverso, da lontano e dall'alto, che ne distrugge la spontaneità e la naturalezza con le quali si ritrova nei *Malavoglia* e in *Vita dei campi*; è implicito nel testimonio o nel narratore ideale un diverso giudizio dell'artista su le creature della sua fantasia, e perciò non c'è ragione che venga espresso con lo stesso linguaggio delle due opere precedenti».⁴⁵ Tuttavia, nota Marchi, la caratteristica del «contemplare diverso, da lontano» è indiscutibilmente presente, ma «lungi dal costituire una frattura, una separazione, un tenere le distanze da un mondo sentito come estraneo, si configura invece come il vagheggiamento tanto più struggente quanto più privo di speranza di quel mondo, "luogo" ideale degli affetti e della memoria, che si visualizzano in un paesaggio filtrato e sfumato dalla nostalgia».⁴⁶

In tal senso il paesaggio del Verga si distacca dalla concezione zoliana per cui la descrizione «è uno stato dell'ambiente che determina e completa l'uomo».⁴⁷ Analizzando un passo de *Les romanciers naturalistes* di Zola, Hamon afferma che nel racconto realista «il fine da raggiungere non è più quello di raccontare, di metter idee o eventi gli uni di seguito agli altri, ma di rappresentare ogni oggetto che venga offerto all'attenzione del lettore nel

⁴⁴ Cfr. R.M. RILKE, *Worpswede*, Bielefeld, Velhagen & Klasing, 1903; trad. ital. *Del paesaggio e altri scritti*, a cura di G. Zampa, Milano, Cederna, 1945.

⁴⁵ A. NAVARRIA, *Lettura di poesia nell'opera di Giovanni Verga*, Messina-Firenze, G. D'Anna, 1962, p. 149.

⁴⁶ G.P. MARCHI, *Concordanze verghiane: cinque studi con un'appendice di scritti rari*, Verona, Fiorini, 1969, pp. 157-158.

⁴⁷ É. ZOLA, *Il romanzo sperimentale*, a cura di E. Scolari, Parma, Pratiche, 1980, p. 156.

suo disegno, nel suo colore, nel suo odore, nella totalità del suo esistere». ⁴⁸ Secondo lo studioso, per Zola la descrizione è strumentale alla volontà di essere esaustivi e di tracciare con dovizia di particolari i caratteri del luogo in cui si svolge l'azione.

Sebbene manifesti anch'egli l'intento di dare all'ambiente «solo quel tanto d'importanza secondaria che può influire sullo stato psicologico del personaggio», ⁴⁹ Verga conferisce un ruolo importante al codice paesaggistico all'interno della narrazione. Nella sua opera, infatti, «s'è potuto avvertire, proprio per la pazienza nel cogliere i cosiddetti particolari e per l'avvicinamento fedele ai dati oggettuali scrupolosamente scelti, una disposizione formale a trapassare dalla descrizione al momento meditativo affidato ai personaggi, ovvero all'interiorizzazione del paesaggio». ⁵⁰

1.3 La funzione del paesaggio nelle *Novelle rusticane*⁵¹

Gli studi specifici sul paesaggio nelle opere del Verga sono circoscritti, in genere, a *I Malavoglia* e, in misura minore, al *Maestro-don Gesualdo*, quasi assenti quelli sulle *Novelle rusticane*.

⁴⁸ P. HAMON, *Cos'è una descrizione*, cit., p. 189.

⁴⁹ Lettera a Felice Camerini del 19 marzo 1881, in *Lettere inedite di G. Verga raccolte e annotate da M. Borgese*, a cura di M. Borgese, in «Occidente», Roma, a. IV, 20 maggio 1935.

⁵⁰ S. ROMAGNOLI, *Spazio pittorico e spazio letterario da Parini a Gadda. Rêveries e realtà*, cit., p. 509.

⁵¹ Delle *Novelle rusticane* esistono due edizioni: la prima, del 1883, Casanova, Torino, con disegni di Alfredo Montalti, la seconda, del 1920, riveduta e corretta dal Verga, verosimilmente per recuperarne i diritti d'autore, apparsa su «La Voce», Roma, per iniziativa di Giuseppe Prezzolini, non più ristampata (cfr. G. PREZZOLINI, *Ricordo di Verga*, in «Il Borghese», Milano, 1 aprile 1955). Malgrado sia filologicamente esatto, di norma, attenersi alle ultime volontà dello scrittore, l'edizione vociana è considerata quasi unanimemente scorretta, tanto che lo stesso Verga scrisse, il 15 ottobre 1920, a Luigi Russo: «ho spedito oggi al nostro caro Croce il volume delle *Novelle rusticane* (edizione riveduta, ma zeppa, ahimè, d'errori)» (riguardo al carteggio col Russo cfr. G. VERGA, *Opere*, a cura di L. Russo, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955). L'edizione Mondadori, da noi seguita, è curata da Carla Riccardi che chiarisce punto per punto perché quella del '20 sia da rifiutare, affermando fra l'altro: «La revisione, a quasi quarant'anni dalla prima redazione, è condotta sulla falsariga delle correzioni del volume illustrato di *Vita dei campi*: anzi gli interventi che sconvolgono la struttura sintattica e la veste

Contrariamente a quanto sostenuto da certa critica che le giudica semplici cartoni preparatori del *Mastro*, nelle *Rusticane* si assiste ad una vera e propria evoluzione della poetica verghiana e, parallelamente, della resa dell'elemento paesaggistico.

Superata la prima fase di stampo 'romantico' in cui il paesaggio rispecchia i sentimenti dei protagonisti, dopo essere passato ad una seconda di tipo epico-lirico o lirico-simbolico (*Vita dei campi*, *I Malavoglia*), Verga giunge con le *Rusticane* ad una terza ed ultima fase in cui trionfa una visione materialistica e pessimistica, incentrata quasi esclusivamente sul dominante motivo della roba, che si rispecchia nella centralità del paesaggio agrario storicamente e realisticamente connotato e che troverà la sua più compiuta espressione nel *Mastro-don Gesualdo*.

Di grande interesse, dunque, la funzione del paesaggio nelle *Novelle rusticane*, tanto che già Mariani osservava che nella raccolta «il paesaggio finisce per impegnare da solo – senza limitazioni – la fantasia dello scrittore, al di fuori degli stessi personaggi non di rado allontanati nella prospettiva come un coro discreto e pensoso». ⁵² Peraltro, nella novella *Di là del mare*, compendio dei motivi posti a fondamento della silloge, si fa esplicito riferimento al paesaggio come entità immanente alla vita e ai drammi dei suoi umili protagonisti, elemento nodale per la comprensione della visione esistenziale sottesa alla poetica del Verga. ⁵³

In ogni narrazione gli eventi sono collocati in spazi precisi che assegnano alla vicenda ulteriori determinazioni semantiche. Le aperture paesaggistiche, le indicazioni relative ai luoghi, costituiscono all'interno del racconto le coordinate fondamentali

linguistica originarie sono ancor più clamorosi [...] con 'l'aggravante', se così si può dire, poiché la valutazione è sull'importanza storica, mai sulla superiorità estetica, di un'ancor maggiore distanza di tempo tra le due redazioni». L'edizione del 1920 è stata ripubblicata a cura di Gino Tellini (G. VERGA, *Le novelle*, Roma, Salerno, 1980). La terremo presente qualora contenga varianti significative ai fini della nostra indagine.

⁵² G. MARIANI, *Giovanni Verga*, in AA.VV., *I Maggiori*, Milano, Marzorati, 1956, p. 1238.

⁵³ «Solo rimaneva solenne e immutabile il paesaggio, colle larghe linee orientali, dai toni caldi e robusti. Sfinge misteriosa, che rappresentava i fantasmi passeggeri, con un carattere di necessità fatale» (G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 335).

fornite per orientarsi nell'ambito della storia. Viene a crearsi così un reticolo di conoscenze e di punti di riferimento che permettono al lettore d'inserirsi nello spazio, di 'abitarlo' e possederlo. Il paesaggio, come oggetto privilegiato della descrizione, riveste un ruolo fondamentale nel testo, costituisce una vera e propria «funzione».

Come è noto, nell'accezione narratologica, che parte da Propp e giunge fino a Barthes e Todorov, funzione è ogni elemento, o classe di elementi, che entra in correlazione con altri elementi dell'opera o con l'opera intera.⁵⁴ Non tutte le funzioni rivestono la stessa importanza all'interno della narrazione. Alcune sono considerate imprescindibili «perché sostengono le dinamiche portanti dell'azione, altre, di natura più che altro indiziaria, si caratterizzano per la loro valenza integrativa». Ma potremmo osservare anche che «se il valore di un dato elemento sul piano propriamente diegetico è relativo, su di un altro livello – magari ideologico – questo stesso elemento potrà rivelarsi di capitale importanza».⁵⁵

Tale è il caso del paesaggio nelle *Rusticane* che se può essere ricondotto alla seconda tipologia, ed avere dunque valenza 'integrativa', tuttavia costituisce una felice ottica d'analisi e ribadisce l'importanza capitale rivestita dalla descrizione ambientale, in special modo nella letteratura di naturalisti e veristi.⁵⁶ In merito

⁵⁴ Secondo Propp la funzione è «l'atto del personaggio, ben determinato dal punto di vista della sua importanza per il decorso dell'azione» (V. PROPP, *Morfologija skazki*, Leningrad, Academia, 1928; trad. ital. *Morfologia della fiaba*, Roma, Newton & Compton, 1985, p. 34). Afferma Tynjanov: «la correlazione di ciascun elemento dell'opera letteraria come sistema con altri e, di conseguenza, con tutto il sistema io la chiamo *funzione* costruttiva dell'elemento dato» (J. TYNJANOV, *O literaturnoj evoljucii*, in Aa.Vv., *Archaisty i novatory*, Leningrad, Accademia, 1929; trad. ital. *L'evoluzione letteraria*, in Aa.Vv., *I formalisti russi*, a cura di T. Todorov, Torino, Einaudi, 1968, p. 130). Per Todorov il «senso [o la funzione] d'un elemento dell'opera è la sua possibilità di entrare in correlazione con altri elementi di quest'opera o con l'opera intera» (in R. BARTHES, *L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 1966; trad. ital. *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani, 1969, p. 15).

⁵⁵ Cfr. M. CIMINI, *Tipologia e funzione animalesca in «Vita dei campi»*, in Aa.Vv., *Animali e metafore zoomorfe in Verga*, a cura di G. Oliva, Roma, Bulzoni, 1999, p. 31.

⁵⁶ Nota Zola che «l'uomo non può essere separato dal suo ambiente» ed è im-

Barthes ha osservato che «nell'ordine del discorso ciò che è notato è per definizione notevole», perché il racconto «non conosce rumore [...], è un sistema puro, non vi è mai un'unità perduta».⁵⁷ Le funzioni possono essere rappresentate «sia da unità superiori alla frase (gruppi di frasi di taglie diverse, fino all'opera nel suo complesso) sia inferiori (il sintagma, la parola e anche nella parola certi elementi letterari soltanto)».⁵⁸ La funzione del paesaggio, di conseguenza, comprende non solo i singoli termini, ma anche le espressioni più complesse, frasi, interi periodi. Altre volte, poi, le figurazioni paesaggistiche possono essere considerate semplici notazioni d'ambiente, volte ad integrare un contesto in parte definito con altri tratti. Questi elementi sono denominati da Barthes «informanti», atti a «identificare, a situare nel tempo e nello spazio».⁵⁹ In conclusione, nelle *Rusticane* possiamo distinguere all'interno della «funzione del paesaggio» due livelli di significazione: uno denotante, capace di sostenere o integrare la definizione ambientale; l'altro, più complesso, carico di significati molteplici in relazione al contesto linguistico e semantico della novella, ed insieme inerente alla prospettiva ideologica e narrativa propria dell'intera silloge.

*

Riprendendo ed ampliando la formulazione del concetto di cronotopo di Michail Bachtin,⁶⁰ che ha reso l'unità spazio-tem-

possibile parlare di «un solo fenomeno del suo cervello e del suo cuore senza cercare le cause o l'effetto nell'ambiente» (É. ZOLA, *Il problema della descrizione*, in *Il romanzo sperimentale*, cit., pp. 55-83).

⁵⁷ R. BARTHES, *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*, cit., p. 16.

⁵⁸ Ivi, p. 17.

⁵⁹ Ivi, p. 21. Mentre gli indizi propriamente detti si distinguono per il loro valore 'aggiunto' e per il significato implicito, gli informanti sono «dati puri, immediatamente significanti», la cui funzione è quella di «autenticare la realtà del referente, [...] radicare l'invenzione della realtà».

⁶⁰ Cfr. M. BACHTIN, *Voprosy literatury i estetiki*, Moskva, Chudozestvennaja literatura, 1975; trad. ital. *Estetica e romanzo*, a cura di C. Strada Janovic, Torino, Einaudi, 1979.

porale categoria imprescindibile all'analisi e alla comprensione del prodotto letterario, Vittorio Strada ha ipotizzato la possibilità di estendere l'idea di cronotopo ad unità d'ordine maggiore di una singola opera d'arte o dell'opera *omnia* di un artista.

Strada distingue tra «spazio concettuale» e «spazio percettivo». Il primo è lo spazio geometrico, quello determinato da Galileo, Newton e Kant, di «natura pratico-tecnica» che anche quando «si “naturalizza” e diventa spazio o ambiente fisico, non perde la sua “oggettività”». Il secondo, «proprio dell'esperienza vissuta e dell'attività mitico-poietica», consiste in «un'estensione multiforme, variamente strutturata, ricca di qualità e sottratta ad ogni misurazione che non sia quella paradossale che si basa su un metro esclusivo, proprio soltanto di un determinato spazio specificamente percepito». ⁶¹ Accanto all'unico spazio concettuale, esistono infiniti spazi percettivi che «non sono semplicemente quelli dell'esperienza dei singoli individui, ma anche quelli delle varie epoche storiche e delle varie aree culturali». ⁶² Sulla base di questi presupposti, lo studioso ipotizza l'esistenza di un cronotopo rinascimentale diverso da quello medievale e di un cronotopo europeo diverso da quello asiatico. Passando a sotto-unità, «non più continentali ma nazionali, si potrebbe parlare di un cronotopo russo, diverso da quello europeo-occidentale, ammesso poi che quest'ultimo non si scinda in altri cronotopi regionali». ⁶³

Non si può, allora, riscontrare la presenza di un «cronotopo siciliano» nella produzione verghiana? Verosimilmente sì.

Le opere maggiori della stagione verista, *Vita dei campi*, *I Malavoglia*, *Novelle rusticane*, *Mastro-don Gesualdo*, si collocano, infatti, in un tempo e in uno spazio preciso: la Sicilia, con particolare attenzione alla parte sud-orientale, nel periodo in cui tramonta la dominazione borbonica e si giunge all'Unità d'Italia. Poiché l'argomento richiede un'ampia e articolata trattazione che

⁶¹ V. STRADA, *L'orizzonte perduto: spazio naturale e spazio artificiale nella letteratura russa*, in AA.VV., *Il paesaggio. Dalla percezione alla descrizione*, a cura di R. Zorzi, Venezia, Marsilio, 1999, p. 283.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ivi*, p. 284.

non è possibile affrontare in questa sede, e che, comunque, esula dal nostro tema principale, ci limiteremo all'analisi del cronotopo siciliano nelle *Novelle rusticane* di cui il paesaggio è elemento primario poiché strutturale.

Lo scenario delle *Rusticane* appare caratterizzato da un ambiente semplice e compatto, in cui si muovono diverse realtà sociali, messo a fuoco da un narratore il cui punto di vista interno consente di partecipare e d'inserirsi nello spazio rappresentato.

L'orizzonte geografico in cui si collocano le novelle è quello siciliano, relativo alla provincia di Catania, in particolare al paese di Vizzini e ai suoi dintorni. Nelle famose *ouvertures* di *Malaria* e *La roba* sono espliciti i riferimenti al «biviere di Lentini»,⁶⁴ alle contrade di «Passaneto», «Passanitello», «Canziria»,⁶⁵ «Resecone», ai paesi di Paternò, Lentini, Francofonte, Licodia, alle località di Agnone e Castelluccio, al fiume Simeto, al Mongibello. Se l'attenzione dello scrittore circoscrive principalmente questa fetta di territorio, nondimeno compaiono, esplicitamente citate o desumibili da elementi interni, altre località della Sicilia orientale. I paesini etnei di Valverde, Viagrande, Nicolosi e Linguaglossa (*Il Mistero, I galantuomini*), le cittadine di Bronte, Caltagirone, Grammichele (*Libertà, Cos'è il Re*), Buccheri (*Storia dell'asino di S. Giuseppe*), si affiancano a zone di mare come lo Stretto di Messina da cui si può godere la visione dell'Etna e del suo *hinterland* (*Di là del mare*).

Benché i rimandi più o meno palesi consentono d'inquadrare le vicende delle *Rusticane* nel periodo di trapasso dal governo dei Borboni a quello dei Savoia, di cui il 1860, esplicitamente indicato nel *Reverendo*, rappresenta una data cruciale, tuttavia sull'intera raccolta incombe una sensazione di stasi, d'immobili-

⁶⁴ Nota Navarría che la specificazione non è superflua poiché «i due termini eran sempre uniti nella lingua del popolo, ne formavano uno solo. *Piana*, invece, senza specificazione di sorta, era quella di Catania» (A. NAVARRÍA, *Lettura di poesia nell'opera di Giovanni Verga*, cit., p. 147).

⁶⁵ «Canziria: sotto questo nome il Verga ritrae due località distinte: la prima, ch'è una sorta di sobborgo di Vizzini (sic. Cunziria, cioè conceria); la seconda, ch'è una contrada sulla strada di Francofonte» (G. RAYA, *La lingua di Verga*, Firenze, Le Monnier, 1969, p. 76).

smo, d'incompiuto. Le cause del senso d'acronia caratteristico della silloge sono da ricercarsi nella mancata comprensione da parte dei personaggi dei cambiamenti politici e sociali che avvengono sotto i loro occhi, nell'avanzare di quel «progresso» che porta trasformazioni solo illusoriamente benefiche (si pensi a *Libertà, Cos'è il Re, Il Reverendo, Malaria*).

Se il micromondo delle *Rusticane* è apparentemente più evoluto di quello chiuso e impenetrabile dei *Malavoglia*, tuttavia qui la pressione esercitata dalla «fiumana del progresso» si fa maggiormente incalzante e pericolosa. Nelle *Novelle rusticane*, infatti, non vi sono più le “eroiche” individualità di *Vita dei campi*, ma si accampa una collettività, mossa solo dall'interesse economico, le cui vicende sono raccontate in trame talvolta sfilacciate e dal finale sospeso che rinuncia alla *pointe* e alla *suspense*. Da questo momento in poi, Verga abbandona l'intreccio lineare e compatto a favore di una struttura formale che lo consacra davvero «padre della novella moderna»: la novella «scorciata» e tesa «verso l'*explicit*»; «disarticolata, priva di snodi privilegiati», volta a esprimere la monotona insensatezza della quotidianità, debitrice del «naturalismo più oltranzista e flaubertiano».⁶⁶

Accanto al paesaggio naturale si colloca, attraversandolo e dandogli spessore, il «paesaggio sociale».

Nelle novelle si dà voce, perlopiù, ai miseri contadini dell'entroterra siciliano ma anche, accanto a loro, ai «galantuomini», siano essi tali per nascita (don Piddu e don Marcantonio de *I galantuomini*, il barone e il «signorino» di *Don Licciu Papa*), raffinati borghesi (*Di là del mare*) o neo-arricchiti (Mazzarò, don Venerando de *La roba e Pane nero*). In una novella compaiono addirittura il Re e la Regina in persona (*Cos'è il Re*). Numerose sono, poi, le figure di ecclesiastici essenzialmente divisi in due categorie: quelli spinti da reale vocazione e perciò poco numerosi e costretti alla miseria, esemplificati dalla figura di padre Giammaria ne *Il Reverendo*, e quelli che, invece, si servono della religione per perpetrare i loro loschi affari, volti ad arricchirsi a spese dei più deboli,

⁶⁶ Cfr. P. PELLINI, *Verga e le forme della novella moderna*, cit., pp. 354-355.

rei di ogni tipo di peccato: simonia, concubinato, avarizia, egoismo. Il riferimento più immediato va ancora al Reverendo della novella omonima, ma accanto a lui troviamo altri religiosi 'interessati': don Angelino de *Il Mistero*, fra Giuseppe de *I galantuomini*, il prete di *Libertà* e il Reverendo di *Don Licciu Papa*.⁶⁷

Poiché il paesaggio è frutto della percezione umana, si comprende facilmente come lo *status* sociale rappresenti un elemento di fondamentale importanza nel rapporto uomo-paesaggio. Sempre posto in relazione con quello economico, incide sul modo di recepire il paesaggio dando vita, essenzialmente, a due differenti atteggiamenti. I più poveri, mezzadri e pastori, proprietari di una piccola porzione di terra o costretti a lavorare i poderi altrui, sono visceralmente attaccati ai campi, al «seminato», poiché dalla produttività di questo e, quindi, dall'abbondanza o dalla scarsità del raccolto dipende la sussistenza della loro famiglia. I ricchi, oppure, più frequentemente, quelli che sono riusciti ad arricchirsi ad ogni costo, sono generalmente proprietari terrieri che sfruttano e

⁶⁷ Al ritratto del prete corrotto, diffusissimo in tutta la letteratura, specialmente quella fra '800 e '900, Verga ha apportato un notevole contributo accostando al connotato dell'infrazione etica ed erotica il dato politico-sociale. Infatti, «quando giunge nel XIX e XX secolo, pur non perdendo del tutto la sua condizione di trasgressione morale, specialmente sessuale (dal frate Medardo di Hoffmann all'abate Mouret, dalla monaca di Monza alla peccatrice boiniana), il *topos* si arricchisce del connotato teologico, specialmente in area modernistica (da *Il Santo* di Fogazzaro al *Peccato mortale* di Santi Savarino), ma, a cominciare dalla badessa diderotiana e dal manzoniano padre provinciale, assume una dimensione per così dire politica o socio-politica, che sfiora il reverendo verghiano e investe e caratterizza per intero prima il canonico Lupi e poi la più complessa figura di don Blasco» (P. MAZZAMUTO, *L'arte di Michelasso (ovvero lo stereotipo del monaco corrotto)*, in AA.Vv., *Gli inganni del romanzo. «I Vicerè» tra storia e finzione letteraria*, Catania, Fondazione Verga, 1998, p. 245). Per la presenza della tematica religiosa nell'opera di Verga e per il *cliché* del monaco traviato cfr. A. SOLE, «Mondo» e «convento» nella narrativa verghiana, in AA.Vv., *Famiglia e società nell'opera di G. Verga*, Atti del convegno nazionale (Perugia, 25-26-27 ottobre 1989), a cura di N. Cacciaglia, A. Neiger, R. Pavese, Firenze, Olschki, 1991, pp. 285-305. Anche Capuana ha tratteggiato la figura del prete meridionale più o meno alla stessa maniera del Verga. Ci riferiamo in particolare, oltre alle figure presenti nelle novelle *Mastro Cosimo* e *Don Mignatta*, al canonico Salamanna, uno dei personaggi de *Le Paesane*, «un prete senza vocazione, attaccato al denaro e privo d'interesse per le pratiche religiose inerenti al suo ufficio, appassionato invece di caccia» (F. MANAI, *Capuana e la letteratura campagnola*, Pisa, Tipografia Editrice Pisana, 1997, p. 88).

vessano i lavoranti o gli affittuari. I loro campi «sono una magia», i pascoli, le vigne, gli armenti si stendono a perdita d'occhio. Sconcerta nelle *Rusticane* la drammatica opposizione tra una natura ferace e rigogliosa, quasi idillica (si pensi ai seminati del Reverendo, alle favolose proprietà di Mazzarò, alla terra di *Malaria*, «benedetta da Dio», in cui «i solchi fumano quasi avessero sangue nelle vene»), e una natura inesorabile e crudele, scarsa di frutti e dispensatrice di fame e disperazione (il campo di Santo e Nena, o nel *Mistero* quello di zio Memmu e la moglie).

Ma se nelle *Rusticane* il paesaggio muta a seconda dell'ottica con cui viene osservato, un'ottica solitamente economica ed interna al mondo narrato, è pure immagine della natura e del potere che questa esercita su ogni cosa. Prosperità e «malannata», ricchezza e indigenza, non dipendono dalla condizione sociale, dall'essere manovali o galantuomini, ma dall'azione della natura che si mostra indifferente ai singoli casi umani. La siccità (*Il Mistero*, *Pane nero*, *Storia dell'asino di S. Giuseppe*), le eruzioni (*I galantuomini*) o, paradossalmente, la feracità stessa della terra (*Malaria*, *La roba*), sono motivo di rovina e sofferenza per tutti indistintamente. In tal senso il paesaggio è l'espressione più efficace dell'atteggiamento materialistico del Verga e della sua *Weltanschauung*. La natura si configura come Giano bifronte che, alternativamente, mostra ora il lato tragico, ora quello felice.

La definizione del punto di vista con il quale è narrata la storia riveste un ruolo centrale per determinare la funzione del paesaggio. Nelle *Novelle rusticane* si accampa un narratore interno al mondo rappresentato che si fa portavoce della mentalità e dei valori condivisi dalla collettività. Narratore e personaggi nelle *Rusticane* sono intercambiabili nella funzione narrativa, permettendo l'emergere dell'elemento collettivo, peculiare della silloge, che si contrappone all'«individualismo» eroico di *Vita dei campi*.⁶⁸ Man mano che si addentra nell'universo rusticano, il lettore abbraccia il punto di vista del narratore, salvo poi trarne le proprie autonome riflessioni così come prevede il procedimento dello «straniamento

⁶⁸ Cfr. R. BIGAZZI, *Su Verga novelliere*, cit., p. 80.

rovesciato', qui largamente usato da Verga.⁶⁹ Questo processo, definito «autoctonizzazione del lettore», consiste nella «richiesta a lui rivolta di osservare le vicende immergendosi senza riserve nel microcosmo creato dalla narrazione».⁷⁰ Poiché il paesaggio delle *Rusticane* è un paesaggio narrato, espressione spesso dell'animo dei personaggi, esperito attraverso i loro sensi, ci appare meraviglioso o terribile indipendentemente dal suo stato reale. Un esempio eloquente, anche per l'eccezionalità del protagonista, ci è fornito dalla *Storia dell'asino di S. Giuseppe*:

Allora lasciava cascare il muso e le orecchie ciondoloni, come un asino fatto, coll'occhio spento, *quasi fosse stanco di guardare quella vasta campagna bianca* la quale fumava qua e là della polvere delle aie, e *pareva non fosse fatta per altro che per lasciar morire di sete e far trottare sui covoni*.⁷¹

Il paesaggio campestre è visto attraverso gli occhi e filtrato attraverso lo stato d'animo dell'asino, stremato dalla fatica e sfruttato sino all'inverosimile. Di conseguenza la campagna è «vasta» e pare (si noti l'uso del verbo pseudoggettivo) fatta appositamente «per lasciar morire di sete e far trottare sui covoni». Il paesaggio dell'asino è un paesaggio di sofferenza e, di lì a poco, diventerà un paesaggio di morte. Per i suoi padroni, invece, è espressione della speranza del raccolto e, quindi, della speranza del pane per sé e per i propri cari. L'asino è solo uno strumento di riscatto economico dal quale si cerca di ottenere il massimo rendimento spremendone smodatamente la forza lavoro. «Col suo cuoio devo rifare il mio»⁷² è il lapidario commento di uno dei nu-

⁶⁹ La nozione dello «straniamento» o più precisamente «artificio di straniamento» risale ai formalisti russi, in particolare a Viktor Šklovskij. Verga sperimenta questa tecnica per la prima volta in *Rosso Malpelo*, per poi usarla ampiamente da *I Malavoglia* in poi. Cfr. G. BALDI, *L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologia del Verga verista*, Napoli, Liguori, 1980.

⁷⁰ D. PAPOTTI, *Dove abita Padron 'Ntoni? Il ruolo dello sfondo spaziale ne «I Malavoglia» e all'interno della produzione verghiana*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Macerata», Macerata, vol. XXVIII, 1995, p. 124.

⁷¹ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 275.

⁷² Ivi, p. 278.

merosi proprietari che alternativamente entrano in possesso della povera bestia.

Il variegato tessuto sociale contrasta con l'uniformità e l'immobilità dello scenario paesaggistico cui conferisce, però, significati connotativi. Le stringate e poche informazioni fornite dal narratore al lettore lo rendono «in un certo senso complice della definizione narrativa dei luoghi. Egli, costretto a sopperire alla mancanza di vaste descrizioni spaziali, porge attenzione a particolari e ad indizi, per ricavare il contesto dalla gestualità e dalle parole dei protagonisti». ⁷³

Secondo una caratteristica peculiare dei popoli meridionali, le *Rusticane* privilegiano l'ambientazione in esterni piuttosto che in spazi chiusi. La maggior parte delle novelle, infatti, è ambientata *en plein air*, coerentemente all'attività svolta dai personaggi, quasi tutti contadini, pastori, piccoli proprietari terrieri. Lo spazio chiuso, rappresentato principalmente dalla casa, è raffigurato di scorcio ed ha una duplice connotazione: ora è ritenuto un punto di riferimento, un rifugio dalle preoccupazioni esterne, ora diviene luogo di discordia e di ansia.

Le mura domestiche costituiscono per zio Cosimo il lettighiere l'agognato sollievo dopo il tormentato trasporto della Regina da Caltagirone a Catania: «Come arrivò a casa sua, dopo aver consegnata la regina sana e salva, non gli pareva vero, e baciò la sponda della mangiatoia legandovi le mule». ⁷⁴ Per compare Arcangelo incarnano il segno stesso dell'appartenenza alla terra natia: «quei sassi lo conoscevano, e se pensava al paese, nei pascoli del Carramone, non lo vedeva altrimenti che sotto forma di quell'uscio rattoppato, e di quella finestra senza vetri». ⁷⁵ Per compare Carmine, l'oste del lago, sono simbolo del rimpianto di una perdita felicità: «E a Natale, quando le anguille si vendono bene, nella casa in riva al lago, cenavano allegramente dinanzi al fuoco, maccheroni, salsiccia e ogni ben di Dio, mentre il vento

⁷³ D. PAPOTTI, *Dove abita Padron 'Ntoni? Il ruolo dello sfondo spaziale ne «Malavoglia» e all'interno della produzione verghiana*, cit., p. 136.

⁷⁴ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 231.

⁷⁵ *Ivi*, p. 236.

urlava di fuori come un lupo che abbia fame e freddo». ⁷⁶ Persino l'asino di san Giuseppe vive nell'interno domestico gli unici momenti felici della sua misera vita, passando dalle notti trascorse all'addiaccio al caldo ricovero in casa della vedova: «Almeno così il povero asino [...] visse meglio gli ultimi giorni; giacché la vedova lo teneva come un tesoro, [...] e lo teneva nel casolare accanto al letto, che scaldava come un focherello anche lui». ⁷⁷

Più spesso la casa diviene, invece, ora fonte di preoccupazione per chi la deve reggere e governare, ne *Gli orfani*; ora motivo di aspra e sleale contesa, in *Don Licciu Papa*; ora illecita alcova in cui sfoggiare ricchezza, nel *Reverendo*, che «s'era tolta in casa una nipote, belloccia, ma senza camicia [...] e la manteneva lui, anzi l'aveva messa nella bella stanza coi vetri alla finestra, e il letto a cortinaggio, e non la teneva per lavorare, o per sciuparsi le mani in alcun ufficio grossolano»; ⁷⁸ o nei *Galantuomini*, allorché don Piddu sorprende la figlia Marina: «Ah! quel che aveva trovato! lì, a casa sua! in quel camerino di sua figlia che nemmeno c'entrava il sole!... Il ragazzo di stalla, che scappava dalla finestra»; ⁷⁹ ora immagine d'ingiusti privilegi che si vogliono lavare col sangue, in *Libertà*, in cui le ricche case dei nobili divengono teatro di stragi efferate. ⁸⁰

Particolarmente pregnante lo spazio chiuso della casa nella novella *Pane nero*. È dalla casa che Lucia scappa per non vivere col fratello e la *Rossa*: «Ora infatti le toccava cuocere il pane e scopar le stanze per la cognata». È per la casa, per il desiderio di avere una famiglia propria che decide d'impiegarsi presso don Venerando: «Lucia adesso era ben accollata, in casa di don Venerando, e diceva che voleva lasciarla soltanto dopo ch'era morta [...]. Aveva pane e minestra quanta ne voleva, un bicchiere di vino al giorno, e il suo piatto di carne la domenica e le feste». È in casa, precisamente in luoghi circoscritti ed interni come il foco-

⁷⁶ Ivi, p. 250.

⁷⁷ Ivi, p. 280.

⁷⁸ Ivi, p. 217.

⁷⁹ Ivi, p. 318.

⁸⁰ «Nelle case, su per le scale, dentro le alcove, lacerando la seta e la tela fine» (ivi, p. 321).

lare della cucina o la cantina, che Brasi mette a segno il piano per corrompere Lucia, dapprima seducendola e, successivamente, spingendola a comprometersi col padrone per incassarne la dote. Alla fine, rivela il narratore, la ragazza «non si lasciò più vedere nemmeno fuori di casa, né a messa, né a confessare, né a Pasqua, né a Natale. In cucina si cacciava nell'angolo più scuro, col viso basso, infagottata nella veste nuova che le aveva regalato il padrone, larga di cintura».⁸¹ Anche il fratello Carmenio vive ore di angoscia e terrore nel casolare in cui è costretto ad assistere, impotente, all'agonia della madre.

La disperata notte di Carmenio, l'incontro al Castelluccio tra Santo e Nena e molte altre sequenze narrative presenti all'interno delle *Rusticane* ci mostrano un particolare tipo di paesaggio. Questo, infatti, come accennato, nasce da una percezione multisensoriale che si serve del tatto, dell'udito, dell'olfatto e, principalmente, della vista.⁸² In Verga il paesaggio sonoro e quello olfattivo sono largamente rappresentati e attestano l'esigenza di registrare fedelmente il reale posta alla base della sua poetica.

Il «sound-scape»,⁸³ paesaggio sonoro, è efficacemente tracciato nella novella *Il Mistero* quando è descritto l'agguato ed il successivo ferimento a morte del rivale Cola da parte di compare Nanni.⁸⁴ È altresì presente nella straordinaria descrizione del paesaggio-

⁸¹ Ivi, pp. 287, 298, 305.

⁸² Per l'importanza dei cinque sensi nella percezione del paesaggio cfr. R. ELLEN - K. FUKUI, *Redefining Nature. Ecology, Culture and Domestication*, Oxford, Berg, 1996, pp. 2-5.

⁸³ Il «sound-scape» è stato teorizzato da Schafer e consta di paesaggi composti da eventi sonori. Cfr. R. MURRAY SCHAFER, *The Tuning of the World*, Toronto, McClellan and Stewart, 1977; *Acoustic Space*, Dordrecht, Seamon&Mugerauer, 1985, pp. 87-98, e J.D. PORTEOUS - J.F. MASTIN, *Soundscape*, in «Journal of Architectural and Planning Research», New York, vol. II, n. 3, 1985, pp. 169-186. Secondo Willy Hellpach i suoni difficilmente possono essere separati dall'esperienza del paesaggio. In genere, infatti, «la natura muta ci appare come non-natura, essa ha qualche cosa di sinistro, ed ogni rumore che vi compare ce l'avvicina e ce la rende più familiare» (W. HELLPACH, *Geopsyche: die Menschenseele unter dem Einfluss von Wetter und Klima, Boden und Landschaft*, Stuttgart, Ferdinand Enke Verlag, 1950; trad. ital. *Geopsiche: l'uomo, il tempo e il clima, il suolo e il paesaggio*, Roma, Edizioni Paoline, 1960, p. 268).

⁸⁴ «Nanni aspettava, nell'ombra, solo in mezzo alla piazza tutta bianca di luna, e in un silenzio che si udiva suonare ogni quarto d'ora l'orologio di Viagrande, e il trotterellare dei cani che andavano fiutando ad ogni cantuccio e frugavano

roba posseduto da Mazzarò, in cui si fa ricorso ad una vastissima gamma di *nuances* per mostrarne l'immensità e la ricchezza dei possedimenti. Il viandante che ne attraversa le terre, infatti, «udiva il fischio del pastore echeggiare nelle gole, e il campanaccio che risuonava ora sì ed ora no, e il canto solitario perduto nella valle», mentre il lettighiere «nell'ora in cui i campanelli della lettiga suonano tristamente nell'immensa campagna, [...] canta la sua canzone malinconica».⁸⁵ In *Pane nero* l'angoscia della notte di Camenio alla Lamia è acuita dai suoni sinistri delle campane in lontananza «per scongiurare la malanotte», dall'uggiolare lugubre dei cani «lungo e lamentevole», dai «campanacci della mandra che trasalivano», dallo stridio della civetta, dallo scoppietto delle frasche del focolare che sembrano «soffiare come se ci dessero su delle parole».⁸⁶ Il motivo della campana che «continuava a suonare a stormo [...] fino a sera, senza mezzogiorno, senza avemaria, come un paese di turchi»,⁸⁷ inquietante e funesta, è anche in *Libertà*. In *Di là del mare*, nella cui prima parte si accampa un paesaggio di tipo sonoro, ritorna il motivo della canzone malinconica, dell'organetto che si ode in lontananza, del frastuono della città contrapposto al silenzio assoluto della campagna. I suoni possono essere anche motivo di conforto, come in *Malaria*: «Tutti gli altri nella pianura [...] ascoltavano la cantilena lunga dei mietitori, distesi come una fila di soldati, e in ogni viottolo si udiva la cornamusa [...]. E sull'orlo di ogni fossato, dietro ogni macchia d'aloè, nell'ora in cui cala la sera come un velo grigio, fischiava lo zufolo del guardiano, in mezzo alle spighe mature che tacevano, immobili al cascare del vento, invase anch'esse dal silenzio della notte».⁸⁸

col muso nella spazzatura. Infine si udi una pedata, rasente i muri, fermarsi all'uscio della Venera, e bussar piano, una, due volte, e poi più lieve ed in fretta, come uno che gli batte il cuore dal desiderio e dalla paura, e Nanni si sentiva picchiare anche lui dentro il petto quei colpi. Poi l'uscio si schiuse, adagio adagio, con uno spiraglio più nero dell'ombra, e si udi una schioppettata. Mastro Cola cadde gridando: – Mamma mia! m'ammazzarono!» (G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, pp. 244-245).

⁸⁵ Ivi, pp. 263, 262.

⁸⁶ Ivi, pp. 306-309.

⁸⁷ Ivi, p. 322.

⁸⁸ Ivi, p. 253.

Anche il paesaggio olfattivo, «smell-scape»,⁸⁹ è utilizzato dal Verga per creare un intimo rapporto con gli oggetti che circondano i personaggi, per sottolineare il senso di appartenenza e di familiarità con la realtà circostante capace di evocare sensazioni forti, di caricare emotivamente luoghi altrimenti neutri. Così avviene per Santo e Nena in *Pane nero*. Presso la contrada Castelluccio assistiamo al progressivo coinvolgimento amoroso dei due che, suggellato dalla promessa di matrimonio, è incorniciato da un paesaggio idillico a cui l'intera natura, con i suoi profumi e i suoi richiami, sembra prendere parte: «La nepitella e il ramerino facevano festa, e la costa del monte, lassù fra i fichidindia, era tutta rossa del tramonto. – Ora andatevene, gli diceva Nena [...]. E poi si metteva ad ascoltare le cinciallegre che facevano gazzarra».⁹⁰ Pure l'asino di san Giuseppe percepisce, attraverso il profumo, la bellezza salvifica della natura: «Alla sera tornava al villaggio colle bisacce piene, [...] lungo le siepi del sentiero che parevano vive dal cinguettio delle cingallegre e dall'odor di nepitella e di ramerino, e l'asino avrebbe voluto darci una boccata, se non l'avessero fatto trottare sempre».⁹¹ L'odore di nepitella e ramerino, vale a dire mentuccia e rosmarino, ritorna come *leit-motiv* all'interno delle *Rusticane*. Per Carmenio, in *Pane nero*, rappresenta un ricordo piacevole cui appigliarsi nel difficile momento della paura:

Nella stessa tasca ci aveva il suo zufolo di canna, che gli rammentava le sere d'estate – Juh! juh! – quando [...] le lodole calano trillando a rannicchiarsi dietro le zolle col tramonto, e si sveglia l'odore della nepitella e del ramerino.⁹²

⁸⁹ Il termine «smell-scape» è stato coniato da J.D. Porteous, primo a tentare di esplorare i paesaggi dell'olfatto, come, cioè, gli odori possano essere disposti nello spazio o connessi ad un luogo (cfr. J.D. PORTEOUS, *Smellscape*, in «Progress in Human Geography», Toronto, vol. IX, n. 3, September 1985, pp. 357-378; *Bodyscape: the body-landscape metaphor*, in «The Canadian Geographer», Toronto, vol. XXX, n. 1, 1986, pp. 2-12). A tal proposito cfr. anche T. ENGEN, *The perception of odors*, New York, Academic Press, 1982, p. 129.

⁹⁰ G. VERGA, *Tutte le novelle*, vol. I, p. 286.

⁹¹ Ivi, p. 275.

⁹² Ivi, p. 309.

Paesaggio sonoro e paesaggio olfattivo, dunque, spesso si alternano e si fondono, integrando significativamente la percezione visiva che rimane, pur sempre, alla base di ogni rappresentazione del codice paesaggistico.

*

Nelle *Novelle rusticane* il paesaggio urbano ha una rilevanza minore rispetto a quello extraurbano in cui risiedono e lavorano la maggior parte dei personaggi. La città compare sporadicamente, quanto basta, tuttavia, per creare la canonica opposizione con la campagna riscontrabile anche in altre opere del Verga.

Il tema, dai *Malavoglia* in poi, viene affrontato dallo scrittore in modo nuovo.

Nei romanzi giovanili, la città è luogo di seduzione e tentazione, coacervo di ogni attrazione. Il paesaggio che fa da sfondo a romanzi quali *Una peccatrice* o *Eros* è quello dei teatri alla moda (il San Carlo, il Della Pergola, il Politeama), dei ricchi salotti, dei ristoranti eleganti, delle feste sfarzose in cui si consumano tradimenti, intrighi amorosi, appuntamenti galanti.

Il microcosmo delle *Rusticane*, al contrario, è semplice e circoscritto; ogni elemento del paesaggio appare familiare perché lì da sempre e dunque se ne conosce perfettamente la funzione. I campi, le vigne, i pascoli, circondano il paese il cui cuore è costituito da una piazzetta centrale, intorno alla quale, in genere, si trovano il casino dei nobili, l'osteria, il municipio, la chiesa col campanile, le stradiciuole tortuose e strette, il cimitero. Come già nei *Malavoglia*,⁹³ anche nelle *Rusticane* risalta l'unicità degli elementi costituenti il paesaggio, per cui «la chiesa» o «la piazza» non possono che indicare l'unico edificio sacro o l'unico spazio pubblico del paesino.

In ognuna delle novelle è raffigurato un micromondo dove le

⁹³ Nelle prime pagine del romanzo si fa riferimento a «la parrocchia», «il lavatoio», «l'osteria», «la piazza», «la fontana», «il campanile» (G. VERGA, *I Malavoglia*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1983, pp. 7, 10, 13, 15, 29).

connotazioni paesaggistiche e spaziali creano punti di riferimento naturali per il narratore e per il lettore.

Un procedimento evidente, ad esempio, nella novella *Libertà* in cui già nell'*incipit* si legge «sciorinarono dal campanile un fazzoletto a tre colori»,⁹⁴ per poi riferirsi alla «piazza», alla «chiesa», alla «città». Ma di quale campanile si parla? Di quale chiesa? In quale città sono condotti i prigionieri? Il testo in sé non fornisce alcun elemento tale da ubicare il resoconto della strage nel luogo in cui avvenne, cioè a Bronte. È la risonanza avuta dalla vicenda che consente di collocarla correttamente nello spazio e nel tempo. In altre novelle, invece, compaiono precisi riferimenti, sapientemente disseminati nel tessuto narrativo, per meglio chiarificare le citazioni di luoghi ed edifici che, altrimenti, apparirebbero troppo generiche e, quindi, difficilmente decodificabili. In *Cos'è il Re* il «monastero vecchio» o la «chiesa di San Giacomo» s'inseriscono nel tessuto urbano di Caltagirone; dalla «piazzetta» e dal «campanile» de *Il Mistero* «si udiva suonare ogni quarto d'ora l'orologio di Viagrande»,⁹⁵ per cui il paesino non doveva distarvi molto.

Nella resa del paesaggio urbano le *Novelle rusticane* sono ideale *trait d'union* tra *I Malavoglia* e il *Mastro-don Gesualdo*.

Mentre il mondo degli umili pescatori di Aci Trezza è semplice e circoscritto e «la città» (Catania) è vista negativamente, nel *Mastro*, coerentemente con la rappresentazione di un quadro sociale maggiormente dinamico e variegato, il paesaggio appare vasto e multiforme. Verga, infatti, nella *Prefazione* alla serie dei *Vinti*⁹⁶

⁹⁴ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 319.

⁹⁵ Ivi, p. 244.

⁹⁶ Come opportunamente dimostrato da Pellini, Verga adopera il termine «serie» e non «ciclo» per designare il progetto dei cinque «racconti» (poi «romanzi») purtroppo mai completato. L'espressione «ciclo romantico dei vinti» è usata dall'editore torinese Luigi Roux e si spiega «probabilmente per un [suo] calcolo di attrattività commerciale». Verga, al contrario, «rimane fedele al termine usato anche da Zola, "serie"»; per cui *Il Ciclo dei Vinti* è «se non invenzione di critici distratti – dizione imposta dall'uso (già dei contemporanei) [...] ma inesatta dal punto di vista filologico». Non è un semplice scrupolo nominalistico poiché la scelta è «dettata dal diverso significato che il metalinguaggio ottocentesco attribuisce ai due termini». Converrà quindi parlare di «'serie dei Vinti': sen-

esprime il proposito d'ambientare il *Mastro-don Gesualdo* in «una piccola città di provincia»,⁹⁷ e in effetti, nel romanzo ci troviamo di fronte ad una realtà paesaggistica e spaziale più complessa. Lo dimostra il frequente utilizzo dell'enumerazione, figura retorica che, sconosciuta ne *I Malavoglia*, è presente nelle *Rusticane* sebbene, trattando di uno spazio più semplice e chiuso, si riferisce alla campagna, sottintendendo e presupponendo sempre una notazione di carattere economico. Ne *La roba*, ad esempio, l'enumerare tutti i beni di Mazzarò sembra renderne più vivo e reale il possesso.

Similmente a *I Malavoglia*, anche nelle *Rusticane* il repertorio toponomastico è povero e limitato, e l'indice dei luoghi e dei quartieri si assottiglia di più per le citazioni dei centri maggiori.

Se nel primo romanzo della serie dei *Vinti* appaiono i piccoli borghi di Acì Trezza, Acì Castello, Ognina e le città di Catania, Messina e Napoli, nelle *Novelle rusticane*, oltre ad una serie di paesi quali Caltagirone, Licodia, Vizzini, Lentini, alle città di Catania, Messina, Napoli si aggiunge Milano. Queste, però, non sono mai esplicitamente nominate.⁹⁸

A Catania si conclude l'angoscioso viaggio di compare Cosimo, come si evince dal riferimento al quartiere di «Zia Lisa»;⁹⁹ in *Libertà*, quando leggiamo che «i colpevoli li condussero in città»,¹⁰⁰ s'intuisce il loro trasferimento nel carcere di Catania. In *Di*

za corsivo, giacché il titolo che compare sul frontespizio dei *Malavoglia* è, semplicemente, *I vinti*) (P. PELLINI, *Verga*, Bologna, il Mulino, 2012, p. 62).

⁹⁷ G. VERGA, *I Malavoglia*, cit., p. 3.

⁹⁸ Solo Napoli è palesemente citata ne *Il Reverendo* quando si dice che il religioso era «l'amico intrinseco del re, del giudice e del capitan d'armi, che aveva la polizia come l'Intendente, e i suoi rapporti arrivavano a Napoli senza passar per le mani del Luogotenente, nessuno osava litigare con lui» (G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, pp. 220-221).

⁹⁹ «... fin quando arrivarono alla Zia Lisa, che era accorsa una gran folla a vedere il Re, e davanti ad ogni bettola c'era il suo pezzo di maiale appeso e scuoiato per la festa» (ivi, p. 231).

¹⁰⁰ Molteplici sono i riferimenti alla «città»: «Alla città li chiusero nel gran carcere alto e vasto come un convento, tutto bucherellato da finestre colle inferriate. [...] Poi non sapere che fare, dove trovare lavoro nella città, né come buscarci il pane. [...] Un bel pezzo di giovinetta si perdette nella città e non se ne seppe più nulla» (ivi, p. 324).

là del mare, Napoli è ricordata attraverso il suo più famoso teatro, il San Carlo, mentre per la descrizione dello Stretto, tra Messina e la Calabria, si ricorre ad un'immagine che attinge a mitiche memorie: «a sinistra la Calabria, a destra Punta del Faro, sabbirosa, Cariddi che allungava le braccia bianche verso Scilla rocciosa e altera». E poi Milano, per Verga «la città più città d'Italia». Ma anch'essa è evocata in modo indiretto: è la città «immensa, nebbiosa e triste». ¹⁰¹ In *Di là del mare*, e in molte altre delle *Rusticane* (*Pane nero*, *Il Mistero*, ecc.), è spesso usato l'aggettivo «lontano» che richiama alla memoria la *Prefazione ai Vinti* in cui lo scrittore esprime l'intenzione di cogliere «il cammino fatale [...] grandioso nel suo risultato, visto nell'insieme, da lontano», necessario per chi voglia tenere conto di ciò che accade «a misura che la sfera dell'azione umana si allarga». ¹⁰² *L'urbs*, per antonomasia Catania, è sinonimo di pericolo, luogo di perdizione e di lusinghe che tradisce l'atavica diffidenza del contadino per i grandi centri abitati.

Il paesaggio urbano, dunque, ha quasi sempre valore negativo e si contrappone decisamente a quello campestre. In *Libertà* il carcere, il tribunale, le pensioncine, sono altrettante tappe di una *via crucis* che travolge l'essere umano: «un bel pezzo di giovinetta si perdette nella città e non se ne seppe più nulla». ¹⁰³ Questo giudizio del Verga ritorna in *Di là del mare*, tutta giocata sull'antinomia campagna-città, in cui quest'ultima rappresenta un luogo in cui lo *status* sociale, con le sue leggi ed i suoi rigidi rituali, soffoca e uccide il sentimento e la speranza di una vita più autentica. In *Malaria* l'oste del lago sogna la città, le seduzioni che sfrecciano sotto i suoi occhi, racchiuse nelle carrozze del treno; ma nel momento stesso in cui desidera una vita diversa intuisce l'assoluta impossibilità dell'uomo di modificare la realtà o opporvisi.

La scelta di delineare prevalentemente la vita degli strati più bassi della società porta lo scrittore, di conseguenza, a riservare una particolare attenzione agli ambienti esterni. Abbandonati al-

¹⁰¹ Ivi, p. 333.

¹⁰² G. VERGA, *I Malavoglia*, cit., p.

¹⁰³ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 324.

berghi, salotti, teatri, ma anche conventi e chiese, che avevano occupato l'immaginario della prima stagione, Verga si rivolge ad un'ambientazione *en plein air*, e l'interesse per la fotografia, coltivato insieme all'amico Capuana, è ulteriore conferma della volontà di recupero delle radici più autentiche della propria terra, fertile *humus* della sua narrativa.

Il resoconto dei drammi vissuti dagli stati primari e secondari della popolazione, contadini, manovali, pastori, piccoli proprietari, si concentra in due spazi principali: il paese e la campagna, con larga preferenza accordata a quest'ultima che, anche onomasticamente, giustifica la denominazione delle novelle come «rusticane».

Campi e vigne sono il cuore e il motore della piccola comunità. La sopravvivenza dei suoi componenti dipende dalla quantità delle risorse. Per esprimere l'attaccamento del contadino al terreno, il narratore popolare fa abitualmente uso di similitudini e metafore fitomorfe e antropomorfe. Reso asfittico dal calore eccessivo e dalla mancanza d'acqua, o flagellato da pioggia e gelo, il seminato improduttivo è sovente paragonato ad un essere umano malato, una persona cara che «se ne va all'altro mondo»,¹⁰⁴ «che muore di sete»,¹⁰⁵ fonte di angoscia e preoccupazione per chi l'osserva. Ma se l'annata è propizia, ecco che i seminati sono «alti come un uomo»,¹⁰⁶ una «magia»,¹⁰⁷ «prosperosi e verdi come il velluto»,¹⁰⁸ le spighe ondeggiavano «come un mare», gli uliveti velano «la montagna come una nebbia».¹⁰⁹

Il ruolo rivestito da metafore e similitudini è analogo a quello dei toponimi indicanti località amiche e conosciute. Allo stesso modo, la rappresentazione di un paesaggio extraurbano sentito familiare è caratterizzata da un movimento centripeto, verso la realtà e la cultura del paese: espressione della sua mentalità, dei suoi bisogni, delle sue speranze, dei suoi timori. Di frequente, infatti, l'improduttività del campo è attribuita ad una sorta di «ma-

¹⁰⁴ Ivi, p. 289.

¹⁰⁵ Ivi, p. 240.

¹⁰⁶ Ivi, pp. 222, 282.

¹⁰⁷ Ivi, p. 222.

¹⁰⁸ Ivi, p. 253.

¹⁰⁹ Ivi, p. 267.

ledizione» o «punizione» che il paese cerca di contrastare adottando pratiche a metà tra la superstizione e la religione, tra sacro e profano.¹¹⁰

Similitudini, metafore, antonomasia, sono i mezzi attraverso cui il narratore delinea un paesaggio che non si accampa mai come riempitivo o come momento idillico, ma, sempre funzionale alla narrazione, si presenta come personaggio tra i personaggi. L'uso della metafora è però notevolmente inferiore a quello della similitudine o dell'antonomasia, poiché mentre la prima comporta «un alto tasso di letterarietà, [...] un'ingerenza inaccettabile dell'autore colto nella narrazione», le seconde rimandano ad «una dimensione oggettiva e popolare della narrazione, testimoniando quella "regressione", linguistica e mentale, al livello del mondo narrato, che è caratteristica essenziale dell'impersonalità verghiana».¹¹¹

Il paesaggio delle *Rusticane* è familiare, vivo e vitale, alla base del sistema produttivo del paese, e, al contempo, espressione di un'economia chiusa, di un universo limitato, che non va al di là dei propri confini naturali: la piana di Catania, l'Etna, gli Iblei. Il mare è assente. Quando è nominato è sinonimo dell'orizzonte oltrepassato il quale non v'è più nulla. Così accade al marito di comparire Filippa ne *Il Mistero* («E quando se l'erano portato via per mare, [...] egli si era voltato a guardarla per l'ultima volta con quella faccia, finché non la vide più, ché dal mare non torna nessuno, e non se ne seppe più nulla»¹¹²); così agli amanti di *Di là*

¹¹⁰ Per la presenza di questa tematica all'interno dell'opera del Verga cfr. G. COCCHIARA, *Verga e il mondo popolare*, in *Id., Popolo e letteratura in Italia*, Torino, Einaudi, 1959; C. CICCIA, *Il mondo popolare di Giovanni Verga*, Milano, Gastaldi, 1967; A.M. CIRESE, *Il mondo popolare nei «Malavoglia»*, in «Letteratura», Roma, a. III, nn. 17-18, settembre-dicembre 1955, pp. 69-89; poi in *Intellettuali, folklore, istinto di classe: note su Verga, Deledda, Scotellaro, Gramsci*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 3-42. All'interno delle *Rusticane* cfr. *Pane nero* (l'episodio della notte passata da Carmenio con la madre), *Cos'è il Re* (quando il povero lettighiere stringe tra i denti l'abitino della Madonna), *Il Mistero* (il ricorrere al «cotone di fra Sanzio l'eremita, o alla candela della Madonna di Valverde»), *Storia dell'asino di S. Giuseppe* (in cui, come ne *Il Reverendo*, si utilizzano le immagini dei santi per scongiurare la siccità).

¹¹¹ M. CIMINI, *Tipologia e funzione animalesca in «Vita dei campi»*, cit., p. 37.

¹¹² G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 242.

del mare per i quali la massa equorea «sterminata» rappresenta una vera e propria barriera, un muro posto tra due vite, due realtà diverse. Al malavogliesco mare di Acì Trezza subentra la campagna. Entrambi sono entità proteiformi, capaci di dispensare benessere o disperazione ai propri figli. I campi si configurano ora come fonte alimentare o simbolo di riscatto sociale (*La roba*), ora come discriminante della sopravvivenza e della serenità stessa del nucleo familiare (*Il Mistero, Pane nero, I galantuomini*).

Ne deriva una connotazione prevalentemente economica e pratica assegnata alla realtà paesaggistica, vista in stretta connessione con il problema della produttività, della fatica, del guadagno, dell'accumulo quale mezzo di rivalsa.

Gli elementi naturali, sole, vento, pioggia, gelo, calore, fattori imprescindibili del paesaggio, insistono sulla campagna e nei paesini condizionandone e scandendone la vita quotidiana. La loro esistenza, vista ancora una volta alla luce della prospettiva economica, per la capacità di rendere mite o aspro il clima siciliano, inserisce nello spazio descrittivo la presenza della natura. Il paesaggio delle *Rusticane*, infatti, è suo rispecchiamento, sua ipostasi. Nota Sinicropi che Verga ha un'intima necessità «di suscitare un conflitto fra l'impassibilità della natura e le risorse etiche e sentimentali dei personaggi. Da un tale conflitto le creature verghiane escono, sempre più convincenti e vere, dal definito per attingere l'universale».¹¹³

La Sicilia delle *Novelle rusticane* è una Sicilia amara, tragica, attraversata dalla fatica e dalla malattia; il paesaggio riflette il compiersi del destino di un'umanità trafitta dalla necessità e dalla miseria, il cui lento ma graduale disfacimento è essenza della fatalità che domina la storia dei «vinti».

La Natura e la Storia si abbattono come calamità sull'isola, privandola dei magri raccolti (*Il Mistero, Pane nero*), incendiandone le campagne (*I galantuomini*), fiaccandone e decimandone la popolazione (*Malaria*), permettendo ai pochi di sfruttare i molti, ai potenti di sopraffare i poveri, ai miserabili di tentare la

¹¹³ G. SINICROPI, *La natura nelle opere di Giovanni Verga*, in «Italice», Bloomington, vol. XXXVII, n. 2, giugno 1960, pp. 106-107.

scalata sociale con l'imbroglio e la vessazione (*Il Reverendo, Don Licciu Papa, La roba*), allo Stato di portarsi via i figli e di non mantenere le promesse di un avvenire di prosperità e giustizia per tutti (*Cos'è il Re, Libertà*). Ma le istituzioni umane, per Verga, sono proiezioni della *struggle for life*, che investe ogni strato della società e persino del mondo animale (*Di là del mare, Storia dell'asino di S. Giuseppe*).

Concezione che, alla base del suo pensiero e della sua poetica, motiva l'importanza dell'elemento paesaggio, sempre funzionale alla *fabula*, non rivestendo carattere consolatorio o di sfondo, non disponendosi mai come elemento assoluto o libero dal contatto coi personaggi, configurandosi piuttosto come protagonista tra i protagonisti.

Secondo Luperini esiste un *gap* tra la rappresentazione del paesaggio nei *Malavoglia* ed in *Vita dei campi*, e quella nelle *Rusticane* e nel *Mastro-don Gesualdo*. Nel primo gruppo il paesaggio è sentito in maniera «lirico-elegiaca» o «lirico-simbolica», nel secondo o manca del tutto o si trasforma in un paesaggio «essenzialmente drammatico»,¹¹⁴ realisticamente e storicamente connotato.

Più che partecipare di una manicheistica contrapposizione tra l'elemento lirico ed epico de *I Malavoglia* e di *Vita dei campi* e l'elemento economico-simbolico del *Mastro-don Gesualdo*, le *Novelle rusticane* costituiscono, come accennato, il *trait d'union* tra i due aspetti, una sintesi che vede la componente lirico-simbolica coesistere ed armonizzarsi con quella economica, dando vita ad un paesaggio che potremmo definire lirico-economico. Se, infatti, *Vita dei campi* è il terreno della sperimentazione tecnica propedeutica ai *Malavoglia*, nelle *Rusticane*, propedeutiche al *Mastro*, si esplorano nuclei tematici, personaggi e architetture narrative nuove.

Il paesaggio è roba, proprietà lavorata ed agognata dall'uomo che ad essa sacrifica ogni cosa, ma è anche simbolo dell'indifferenza della natura, non a caso esplicitamente definita «sfinge mi-

¹¹⁴ R. LUPERINI, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, Torino, UTET, 2009, p. 124.

steriosa [...] con un carattere di necessità fatale», nonché spazio lirico-simbolico su cui si riflette l'interiorità del personaggio sino a divenirne, di rado ma significativamente, il correlativo oggettivo.¹¹⁵

Verga è in tal senso un caposcuola e la sua lezione, annota Romagnoli, «rimarrà esemplare proprio per il superamento, avvenuto nell'ambito medesimo della poetica veristica, della descrizione paesistica come adeguazione analogica delle cose».¹¹⁶ A tali considerazioni giunge anche Biasin per cui «il potenziale informativo ed estetico insito nell'istituzione del codice verghiano (paesaggistico-ideologico) [ha] generato “abitudini, sistemi di aspettative, manierismi”, i quali si sono svolti poi in una complessa interazione con gli elementi soggettivi e stilistici degli autori che li hanno adottati [...] [i quali] hanno accentuato e reso più evidenti gli elementi ideologici del codice paesaggistico del Verga: esso appare sempre più esplicitamente come spazialità immota e immutabile che sconfigge la temporalità, il divenire, la storia dell'uomo».¹¹⁷

La funzione del paesaggio nelle *Novelle rusticane*, dunque, costituisce uno snodo centrale della prospettiva ideologica del Verga, fulcro in cui convergono i motivi più peculiari della sua visione del mondo e sintesi della sua concezione scettico-materialistica.

¹¹⁵ Nel *Mastro-don Gesualdo* questo aspetto troverà la massima espressione nell'episodio della disperazione di Isabella presa dal desiderio di rivedere per l'ultima volta l'amato.

¹¹⁶ S. ROMAGNOLI, *Spazio pittorico e spazio letterario da Parini a Gadda. Réveries e realtà*, cit., p. 509.

¹¹⁷ G.P. BIASIN, *Epifanie siciliane. Ideologia del paesaggio*, in AA.VV., *Dal «Novellino» a Moravia*, a cura di E. Raimondi-B. Basile, Bologna, il Mulino, 1979, pp. 201-202.

CAPITOLO II

IL PAESAGGIO NELLE *NOVELLE RUSTICANE*

2.1 *Il Reverendo*: paesaggio-roba

All'indomani dell'avventura intrapresa con *Vita dei campi* e *I Malavoglia*, in cui si rappresenta una società arcaico-rurale dove è ancora possibile l'esistenza di un'«etica eroica»¹ e il narratore assume, tramite uno stile lirico ed elegiaco, l'ottica dei suoi epici personaggi, Verga si lancia in una nuova sfida con le *Novelle rusticane*.²

Uscita in volume per la prima volta nel 1883 per i Tipi di Casanova, la raccolta si differenzia dalla precedente per un uso più disinvolto dell'indiretto libero che conferisce al racconto quell'«autenticità» e quella «verità» poste alla base della poetica verista, tale che l'opera sembri «essersi fatta da se»,³ per l'adozione di un punto di vista «basso», interno al mondo narrato, capace di condividere sentimenti e mentalità della variegata umanità cui dà voce, e per il tono complessivo più prossimo al comico e al grottesco che al tragico.

I personaggi di *Vita dei campi* e de *I Malavoglia* appaiono isolati nella loro lotta e sono alla costante ricerca di un Eden perduto, quelli delle *Rusticane*, viceversa, «cedono il passo ad un uguale conformismo ubbidiente all'imperativo della forza e al profitto

¹ V. MASIELLO, *Verga tra ideologia e realtà*, Bari, De Donato, 1972, p. 87.

² Del volume – già completato alla fine dell'82, come si evince dalla lettera inviata al fratello Pietro, datata Milano, 5 dicembre 1882, al quale ne fa dono –, una copia andò al Capuana, con dedica: «Al suo amico Capuana di Mineo G. Verga da Vizzini – o quasi – villani entrambi».

³ Cfr. la celebre lettera a Salvatore Farina premissa alla novella *L'amante di Gramigna*.

della roba».⁴ La lotta per la sopravvivenza, «la ricerca del meglio», l'«ambizione», l'«avidità di guadagno»,⁵ si fanno più aspre, la concezione dell'esistenza più pessimista. Mentre il mondo di *Vita dei campi* sfuma nel mito, quello delle *Rusticane* s'incentra sulla società rurale siciliana, scrutata nel periodo cruciale che ruota intorno al 1860, allorché ai Borbone subentrano i Savoia.

Se si esclude *Di là del mare*, considerata un racconto-commento, la raccolta si apre e si conclude con due novelle esemplari, *Il Reverendo* e *Libertà*, ambientate proprio in quegli anni,⁶ per cui Bigazzi nota che «l'universo delle *Rusticane*, bloccato tra due date identiche, è immobile».⁷ Tra la prima e l'ultima novella si accampa il ritratto di una società in cui valori quali Dio, Re, Giustizia, Libertà, sono meri *flatus vocis*.

Emblematica *Il Reverendo* che, non a caso, Verga pose all'inizio della silloge sia per l'incidenza della tematica della roba, *leitmotiv* dell'intera raccolta, sia per la feroce ironia di cui è oggetto uno dei massimi ordinamenti umani, la religione, tracciando al contempo una parabola che illustra come dalle istituzioni più alte fino a quelle più umili, dai contadini ai galantuomini, l'uomo è in balia della «fiumana».

La novella era già apparsa autonomamente nell'ottobre del 1881 nella fiorentina «Rassegna settimanale»,⁸ rivista fondata e diretta da Leopoldo Franchetti e Sidney Sonnino, celebri per l'inchiesta condotta su *I contadini in Sicilia* e sulle *Condizioni politiche e amministrative della Sicilia*. Nello stesso periodico furono pubblicate anche *La roba*, *Malaria*, *Don Licciu Papa*, circostanza

⁴ G. TELLINI, *Nota introduttiva*, in G. VERGA, *Le novelle*, cit., p. 285.

⁵ Cfr. G. VERGA, *Prefazione a I Malavoglia*, cit., pp. 3-5.

⁶ Mentre nel *Reverendo* disponiamo di elementi interni che consentono d'individuare il periodo storico in cui si svolge la vicenda (Verga ci fornisce una data – il 1854 – e fa riferimento all'epoca «delle manimorte»), in *Libertà* non ci sono indicazioni cronotopiche precise, ma è evidente l'allusione alla rivolta dei contadini di Bronte dell'agosto del 1860.

⁷ R. BIGAZZI, *Su Verga novelliere*, cit., p. 66.

⁸ Cfr. «La Rassegna settimanale di politica, scienze, lettere ed arti», Firenze, a. III, n. 197, 9 ottobre 1881, pp. 100-102.

illuminante su come la polemica sociale presente nelle *Rusticane* si ricollegasse a quella portata avanti dalla «Rassegna».⁹

A differenza delle altre novelle, in cui «pare che l'ambiente paesano e contadino interessi al Verga più che i singoli personaggi»,¹⁰ *Il Reverendo* focalizza l'attenzione sulla figura di un religioso che, insieme a Mazzarò de *La roba*, costituisce l'unico «eroe» di una raccolta in cui prevale una dispiegata coralità ed il tentativo, sempre frustrato, d'incidere marcatamente sulla realtà. Mentre il paesaggio e l'ambiente naturale sono di norma in primo piano nelle dodici *Novelle rusticane*, qui protagonisti assoluti sono l'astuto prete e la storia della sua ascesa sociale ed economica.

La critica, sino a tempi recenti, ha valutato negativamente la novella. In particolare hanno pesato le riserve del Momigliano,¹¹ che tuttavia riconosce nel *Reverendo* la capacità del Verga «di fissare con un disegno nitido, spesso sfumato di comico, un atteggiamento esterno rivelatore di un carattere o di uno stato d'animo»,¹² e la stroncatura del Russo: «Caratteristico il bozzetto del *Reverendo* [...] che oscilla tra la biografia e il ritratto. Vorrebbe essere una scultura come quella di Mazzarò, e piega intanto ai modi prosaici del racconto biografico. [...] La tecnica (difettosa), tra il ritratto e la biografia, di *Mastro-don Gesualdo*, è già tutta in questo racconto. E c'è poi una ferocia troppo cruda, senza sfumature, contro la coscienza assai longanime del protagonista, che riesce senza dubbio un tipo logicamente chiaro, ma a cui noi restiamo estranei. [...] Il Verga, fuori dal suo *pathos* consueto, diventa un artista di una ferocia senza *souplesse*, di una ferocia che tradisce la distanza,

⁹ Sul carattere della rivista e sull'«audace riformismo» dei suoi collaboratori (Fucini, De Marchi, Pratesi, Serao) vedi R. BIGAZZI, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, Pisa, Nistri-Lischi, 1969, pp. 248-267.

¹⁰ P. MARLETTA, *Il Reverendo*, in AA.VV., «*Novelle rusticane*» di Giovanni Verga 1883-1983. *Lecture critiche*, a cura di C. Musumarra, Palermo, Palumbo, 1984, p. 7.

¹¹ Per lui le *Rusticane* «non sono [...] le [...] novelle migliori del Verga», anche se poi asserisce che «egli deve rimanere nei primi posti della nostra letteratura del secondo Ottocento, con parecchi libri, e fra l'altro con le *Rusticane*» (A. MOMIGLIANO, *Impressioni di un lettore contemporaneo*, Milano, Mondadori, 1928; poi in *Dante, Manzoni, Verga*, Messina-Firenze, D'Anna, 1944, p. 212).

¹² *Ivi*, p. 198.

che è buona tutto al più a schematizzare un tipo, ma non a colorire un uomo». ¹³ Più severo, Luperini parla di «pessimismo scettico e inerte» e di «ironia fine a se stessa e quindi gratuita» per un personaggio che, comunque, non supera «i limiti della macchietta o del bozzetto». ¹⁴ Dello stesso avviso Navarria. ¹⁵

Alla luce di queste critiche appare tanto più lungimirante e acuto il giudizio di Luigi Capuana che, sin dalla prima uscita della novella recensita sul «Fanfulla della Domenica» del 1° gennaio 1883, ne sottolinea la straordinaria *vis* comica, l'efficacia del ritratto e, soprattutto, «l'onnipotenza della forma». ¹⁶

L'impianto rivoluzionario salta subito all'occhio per la presenza di un narratore anonimo, intradiegetico, il cui punto di vista oscilla costantemente tra un'ironica condanna ed una complice ammirazione, sconfinando talora in parole di autodifesa che non possono che appartenere al Reverendo stesso. ¹⁷

Il racconto inizia avvalendosi del processo dell'analessi ¹⁸ per

¹³ L. RUSSO, *Giovanni Verga*, Bari, Laterza, 1971 [1ª ediz. Napoli, Ricciardi, 1920 (ma 1919), poi, «nuova redazione», Bari, Laterza, 1934, quindi, col l'aggiunta del saggio *La lingua di Verga*, Bari, Laterza, 1941], pp. 223-224.

¹⁴ R. LUPERINI, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, cit., p. 119.

¹⁵ Cfr. A. NAVARRIA, *Lettura di poesia nell'opera di Giovanni Verga*, cit., p. 146.

¹⁶ L. CAPUANA, *Le «Novelle rusticane»*, in «Fanfulla della Domenica», Roma, 15 gennaio 1883; poi, col titolo *Trucioli*, in *Per l'arte*, Catania, Giannotta, 1885; ora in *Verga e d'Annunzio*, a cura di M. Pomilio, Bologna, Cappelli, 1972, pp. 91-92: «Leggete il Reverendo, la prima delle novelle rusticane. È una figura altamente comica nel vero senso della parola, cioè di quelle che rasentano il tragico, come le concepivano Molière, Shakespeare, Balzac [...]. Ogni parola che dice è una rivelazione; ogni gesto che fa vi apre un abisso di questo cuore umano [...]. E l'umore è sparso via, via, in tante piccole scene, che la onnipotenza della forma fonde insieme e rende organiche... Ho detto l'onnipotenza della forma, perché quella che produce i miracoli, qui come in ogni opera d'arte, è assolutamente la forma. E per forma non intendo soltanto la lingua, lo stile, ma tutto il complesso di mezzi artistici e di facoltà creative che serve ad infondere in un'opera d'arte il soffio divino della vita». E Marletta: «la perfezione della novella è sul piano dell'arte: di quel rigore dello stile che il Verga perseguiva in quegli anni. [...] Novità del contenuto e novità della realizzazione artistica: quest'ultima nel senso di uno stile più coerente, vivo e felice» (P. MARLETTA, *Il Reverendo*, cit., pp. 10-11).

¹⁷ Un analogo procedimento è presente ne *La roba* (cfr. G. BALDI, *La roba e la problematica grandiosità dell'accumulo capitalistico*, in *L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologia del Verga verista*, cit., pp. 133-185).

¹⁸ A proposito dell'analessi, o *flashback*, la Lepschy rileva che «this device, like the pointer forward, has no standard recipe in Verga, but is introduced in a va-

illustrare l'ascesa sociale del religioso, mostrando come ogni sua azione, anche nei confronti della famiglia, sia fatta per il solo interesse personale. C'è la costante volontà di ribaltare il valore e persino l'uso degli strumenti religiosi che divengono, nelle mani del Reverendo, mezzi di sopraffazione.¹⁹ Accostando aneddoti e tratti salienti del protagonista Verga vuole, in realtà, disegnare un tipo piuttosto che narrare una storia. L'analisi linguistica condotta dall'Andreoli evidenzia la presenza di negazioni,²⁰ esclamazioni,²¹ riprese che valgono come *enjambements*,²² l'impiego iterato di similitudini, metafore e sineddochi,²³ il ricorso a veri e propri monologhi del personaggio.²⁴

riety of ways and serves different purposes. Many of the flashbacks inserted in the *Novelle rusticane* serve to clarify a situation, to throw light on the present way of life and attitude of a character» (A.L. LEPSCHY, *Aspects of Verga's narrative technique in «Vita dei campi» and «Novelle rusticane»: pointers forward and flashbacks*, in «Forum Italicum», New York, a. XIII, n. 4, Winter 1979, p. 458).

¹⁹ Si pensi alla lapidaria affermazione secondo cui «gli arnesi della confessione li teneva in mano e se cascava in peccato mortale poteva darsi l'assoluzione da sé». Ancora più significativo il ricorso alla sentenza popolare: «La brocca non la vince contro il sasso».

²⁰ A. ANDREOLI, *Verga e il racconto gnoseologico*, in «Lingua e stile», Bologna, a. IX, n. 2, agosto 1974, p. 341. Del Reverendo si dice ciò che «non è»: «Di reverendo non aveva più né la barba lunga, né lo scapolare di zoccolante; Il Reverendo non aveva la boria della famiglia, no...; ...egli non pretendeva di essere un sant'uomo, no!...».

²¹ «– Io voglio essere prete!...»; «– Sta a vedere che uno non può seguire la vocazione a cui dio l'ha chiamato!...»; «– sono innocente figliuoli miei!... Abbiate pazienza!»; «Sì, avevano pazienza! Per forza dovevano averla!»; «Dammi il contravveleno! dammi il contravveleno!»; «Tutto sta ad averci il prete in casa!», e così via.

²² Dopo avere sottolineato il largo uso fatto della prosodia, l'Andreoli individua delle riprese simili a veri e propri *enjambements*: «...aveva sempre quegli occhi bassi e quelle labbra cucite, quando c'era da disputarsi all'asta le terre del comune, o da *giurare* il vero dinanzi il pretore. Di *giuramenti*, nel 1854, dovette farne uno grosso davvero»; «– *Abbiate pazienza!* Sì, *avevano pazienza!* Per forza dovevano *averla!*», e così via.

²³ «... e al padre Giammaria che era stato lui a ficcarsi quello *scorpione* nella manica, ognuno diceva: – Ben gli sta! Ma il padre Giammaria, buon uomo, rispondevo, masticandosi le labbra colle gengive nude: – Che volete? Costui non era fatto per cappuccino. *È come papa Sisto*, che da porcaio arrivò ad essere quello che fu».

²⁴ «– Non c'è più religione, né giustizia, né nulla! – brontolava il Reverendo come diventava vecchio. – Adesso ciascuno vuol dir la sua. Chi non ha nulla vorrebbe chiapparvi il vostro. – Levati di lì, che mi ci metto io! – Chi non ha altro da

Acuta ed esaustiva l'analisi di Madrignani che si è avvalsa anche della consultazione di manoscritti inediti e del raffronto fra le edizioni a stampa. Per lo studioso la novella, l'esempio più audace delle sperimentazioni proposte dalle *Rusticane*, realizza una costruzione «policentrica» e polilogica, «un'anarchia retorica», all'interno della quale il personaggio è presentato in modo accidentato, franto e non lineare, e Verga «applica un punto di vista che si disloca in varie zone del racconto, così da provocare nel lettore uno stato di disorientamento costante»; l'«obliquità della enunciazione arriva al massimo della potenzialità espressiva», operando «in una direzione del tutto nuova, anche nei confronti dell'esempio del maestro Zola». ²⁵ Spregevole e crudele, il Reverendo non è «una maschera che non conosce mutamenti», ma un personaggio soggetto ad un declino forse impreveduto ma non per questo «meno fatale»: vecchio e livoroso, assiste, subendola, all'«eresia» risorgimentale ed a quel che ne consegue con l'unica ottica che gli è possibile adoperare, quella dell'interesse personale in cui la Storia è solo un accidente frappositosi a ciò che veramente conta: la roba e il potere.

Individuando nella tecnica formale la vera forza del racconto, smentendone l'etichetta di «bozzetto», Capuana aveva dunque visto bene. La grande capacità di sintesi, la costante deformazione comica e grottesca che permette al narratore in poche pagine di tracciare un ritratto compiuto e dinamico, realizzato grazie ad uno stile serrato e duttile, sono il pregio maggiore del *Reverendo*. E naturalmente, anche il paesaggio contribuisce allo scopo.

Già nell'*incipit*, infatti, compare un piccolo scorcio paesaggistico che svolge la duplice funzione di presentare il personaggio e individuare nella roba la vera divinità cui ha consacrato anima e corpo:

Di reverendo non aveva più né la barba lunga, né lo scapolare di

fare viene a cercarci le pulci in casa. I preti vorrebbero ridurli a sagrestani, dir messa e scoprire la chiesa. La volontà di Dio non vogliono farla più, ecco cos'è!».

²⁵ C.A. MADRIGNANI, *Il Reverendo e la volontà di Dio*, in *Id.*, *Effetto Sicilia. Genesi del romanzo moderno*, Roma, Quodlibet, 2007, pp. 50, 52.

zoccolante, ora che si faceva radere ogni domenica, e andava a spasso con la sua bella sottana di panno fine, e il tabarro colle rivolte di seta sul braccio. Allorché *guardava i suoi campi, e le sue vigne, e i suoi armenti*, e i suoi bifolchi, colle mani in tasca e la pipetta in bocca, se si fosse rammentato del tempo in cui lavava le scodelle ai cappuccini, e che gli avevano messo il saio per carità, si sarebbe fatta la croce colla mano sinistra.²⁶

Stringatamente ma efficacemente descritto, quasi con tecnica notarile (si noti il ricorso al procedimento dell'enumerazione – «guardava i suoi campi, e le sue vigne, e i suoi armenti, e i suoi bifolchi» – che segue e sottolinea il periodo precedente caratterizzato dall'andamento anaforico della negazione – «Di Reverendo non aveva più né la barba lunga, né lo scapolare di zoccolante»),²⁷ il paesaggio, fin dalle prime battute, concorre a determinare il carattere del religioso. Per Marletta «il profilo è netto e volutamente ambiguo e l'ampio paesaggio che gli fa da sfondo, senza nessuna concessione al descrittivismo, è intriso e incupito dalla cattiva coscienza, ipotetica [...] ma tuttavia reale nella mente del lettore».²⁸

S'inizia a delineare quella consustanziazione tra paesaggio e roba che troverà la sua massima espressione nella novella omonima.

I critici ritengono unanimemente che con le *Rusticane* Verga dia inizio ad una nuova stagione del suo impegno narrativo in cui alla fase dell'amore, della casa e della famiglia, subentra quella della roba. Sono altrettanto concordi, inoltre, nel ravvisare nel Reverendo il primo di una serie di *self-made man* che culminerà nella figura di mastro-don Gesualdo: «Mazzarò, il Reverendo, i rivoltosi di *Libertà* sono prefigurazioni di Gesualdo, del canonico Lupi, della “folla ammutinata” che insorge sulla

²⁶ In merito all'edizione vociana, ne *Il Reverendo* le correzioni sono «limitate a qualche aggiunta esplicativa, introdotta peraltro con un linguaggio mosso e articolato in modo da conferire maggiore incisività ai caratteri e alle situazioni» (G.P. MARCHI, *Concordanze verghiane: cinque studi con un'appendice di scritti rari*, cit., p. 67).

²⁷ Cfr. A. ANDREOLI, *Verga e il racconto gnoseologico*, cit., p. 342.

²⁸ P. MARLETTA, *Il Reverendo*, cit., p. 13.

scia dei moti ottocenteschi, ma sono anche i primi elementi disgregatori dell'ordine della società malavogliasca».²⁹

Si rilegga questo passo:

Quei poveri diavoli, che nella bella stagione avevano dimenticato i giorni duri dell'inverno, rimanevano a bocca aperta sentendosi sciorinare la litania dei loro debiti. – Tanti rotoli di fave che tua moglie è venuta a prendere al tempo della neve. – Tanti fasci di sarmenti consegnati al tuo figliuolo. – Tanti tumuli di grano anticipati per le sementi – coi frutti – a tanto al mese. – Fa' il conto. – Un conto imbrogliato.³⁰

Un altro pregio della novella a livello formale è l'ironia, l'uso «dell'antifrasi sentenziosa e beffarda» che Verga, nel periodo successivo alla composizione di *Vita dei campi* e de *I Malavoglia*, mostra di apprezzare e di considerare «lo schema più presente alla [sua] coscienza critica».³¹

In una lettera al Rod dell'aprile del 1882, complimentandosi per il romanzo *Côte à côte*, Verga dice di riscontarvi, in un episodio, «l'umorismo obiettivo di Zola».³² Ed è proprio l'ironia, per Woolf, il tratto più caratteristico ed insieme la chiave interpretativa del *Reverendo*: «the irony enables Verga to show us not only the corruption that afflicts the society but also its cause. By mocking everyone indiscriminately he gives us a global and impartial picture of the Reverend who exploits the situation, of the

²⁹ C. RICCARDI, «*Mastro-don Gesualdo*» dagli abbozzi al romanzo, in «Sigma», Torino-Napoli, a. X. f. 1-2, 1977, p. 19. La studiosa individua nel *Mastro-don Gesualdo* l'abilità del Verga di tracciare indimenticabili ritratti e descrivere minutamente l'ambiente, derivatogli dall'esercizio compiuto con le *Rusticane*. Queste due tecniche «costituiscono l'espedito dello scrittore per inserirsi nel racconto investendolo del proprio giudizio critico. [...] Nelle *Rusticane* si trovano le prime avvisaglie di questa tecnica» (ivi, p. 35).

³⁰ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 222.

³¹ M. TROPEA, *L'apologo, la favola, il grottesco: «forme semplici» e strutture simboliche nelle «Novelle rusticane» di Giovanni Verga*, in AA.VV., *Naturalismo e verismo*, Catania, Fondazione Verga, 1988, pp. 299, 280.

³² G. VERGA, *Lettere al suo traduttore*, a cura di F. Chiappelli, Firenze, Le Monnier, 1954, p. 52. Per i rapporti intercorsi tra Verga e Rod vedi: *Carteggio Verga-Rod*, introduzione e note di G. Longo, Catania, Fondazione Verga, 2004.

upper classes who give him their tacit approval and of the peasants who in spite of their fear of the Reverend's power and their resentment of his abuses do their utmost to follow in his footsteps».³³

A differenza di novelle come *Malaria* o *La roba*, nel *Reverendo* il paesaggio non è il vero protagonista del racconto; tuttavia vi riveste una funzione importante in quanto rispecchia il punto di vista del narratore nell'esaltare o screditare l'operato del religioso.

Posto che nelle *Rusticane* narratore e personaggi sono intercambiabili nella funzione di raccontare, nel *Reverendo* c'è una vera e propria mescolanza tra la voce del personaggio (sostenuta, comunque, per gran parte del racconto, e in accordo coi «tutti»³⁴) e la voce degli «altri» (i «villani»). In realtà, l'ottica del protagonista prevale per tutto il racconto e viene meno solo quando egli «non fa confusione tra l'economia e la religione o non imbrogliava troppo apertamente i conti: in questi casi, al malumore dei «villani» viene concesso uno spazio e un rilievo di cui di solito, nelle *Rusticane*, le vittime non usufruiscono, se non quando (come appunto qui) il potente è un prete».³⁵

Duplicità e mescolanza dei punti di vista, dunque. Duplicità che si rispecchia nella descrizione del paesaggio, teatro della vicenda.

In questo brano è facile riconoscere anche la voce del Reverendo:

Nell'anno della carestia, che lo zio Carmenio ci aveva lasciato il sudore e la fatica nelle chiuse del Reverendo, gli toccò di lasciarvi anche l'asino, alla messe, per saldare il debito, e se andava a mani vuo-

³³ D. WOOLF, *Three stories from the «Novelle rusticane»*, in «Italice», Bloomington, vol. LII, f. 2, Summer 1975, p. 245. Per l'incidenza dell'ironia all'interno del racconto cfr. L. MULAS, *Le ironie del narratore nel «Reverendo» di Giovanni Verga*, in AA.VV., *Dalla novella rustica al racconto neorealista*, Roma, Bulzoni, 1979.

³⁴ R. BIGAZZI, *Su Verga novelliere*, cit., p. 80. L'opinione di «tutti» è resa attraverso l'uso proverbiale accompagnato dal presente pseudo-oggettivo: «Guarda ciò che sono e non da chi son nato» dice il proverbio. Da chi era nato lui *tutti* lo sapevano, ché sua madre gli scopava tuttora la casa».

³⁵ Ivi, p. 90.

te, bestemmiando delle parolacce da far tremare cielo e terra. Il Reverendo, *che non era lì per confessare*, lasciava dire, e si tirava l'asino nella stalla.³⁶

Far fruttare le sue terre e riscuotere i crediti insoluti è ben più importante e vantaggioso che officiare i ministeri della religione, come si evince anche in altri passi, in cui il narratore sembra giustificarne e dividerne la condotta:

Nel far del bene cominciava dai suoi, *come Dio stesso comanda* [...].

Benedetto Dio! *Egli non pretendeva di essere un sant'uomo, no!* I sant'uomini morivano di fame; come il vicario il quale celebrava anche quando non gli pagavano la messa; e andava attorno per le case de' pezzenti con *la sottana lacera che era uno scandalo per la Religione*.³⁷

Altrove, egli si discosta decisamente dal contegno del Reverendo condannandone ironicamente il rapace operare:

Se il breviario era coperto di polvere, i suoi buoi erano lucenti, le pecore lanute, e *i seminati alti come un uomo*, che i suoi mezzadri almeno se ne godevano la vista, e *potevano fabbricarvi su dei bei castelli in aria, prima di fare i conti col padrone*. I poveretti slargavano tanto di cuore.³⁸

Qui il paesaggio costituisce esso stesso la roba del padrone. Una roba di cui i poveri sottostanti possono godere solo 'indirettamente', guardandola o sognandola.

L'espressione «fare castelli in aria» (vale a dire «immaginare cose vane e impossibili»), proprio per la sua inattuabilità, assume un tono provocatorio, specialmente perché seguita dalla precisazione «prima di fare i conti col padrone», che sembra voler fuggire nei mezzadri anche la più remota speranza di ottenere vantaggio da ciò per cui hanno lavorato. È inoltre presente quella ten-

³⁶ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 222.

³⁷ Ivi, pp. 217-218.

³⁸ Ivi, pp. 221-222.

denza all'umanizzazione del paesaggio che, in larga misura, è riscontrabile in molte *Rusticane*.

Se i seminati del *Reverendo* sono «alti come un uomo», come quelli prodotti dalla Lamia in *Pane nero*, il campo dello zio Memmu e di sua moglie ne *Il Mistero* «muore di sete [...] tutto giallo, del verde-giallo che hanno i bambini malati, poveretto!», e quello di Santo e Nena ingiallisce «a vista d'occhio, come un malato che se ne va all'altro mondo». ³⁹ Il seminato, cioè la terra coltivata, è paragonato all'essere umano perché importante quanto, e forse più, dell'essere umano stesso: dal possesso e dalla produttività o meno dei campi dipendono da una parte la sopravvivenza del nucleo familiare che vi trae miseri ma indispensabili guadagni, dall'altra la possibilità, per i più agiati, d'esercitare il potere nei confronti di coloro che vi lavorano, di arricchirsi spesso sfruttando e vessando i sottostanti, come nel caso del *Reverendo*. ⁴⁰ Il paragone si fa esplicito e poetico in *Malaria* in cui il narratore, con malcelata commozione, ricorda che «in giugno le spighe si coricano dal peso, e i solchi fumano quasi avessero sangue nelle vene». ⁴¹

Secondo Hellpach, «l'umanizzazione [rappresenta] il modo più importante del rapporto col paesaggio che noi conosciamo» ⁴² poiché, per Turri, «la natura modificata» – cioè la natura lavorata – «rispecchia l'uomo, le sue esperienze, le sue scelte. Il paesaggio dà la misura dell'umanizzazione in quanto riflesso dell'annessione culturale di quella natura e dei suoi elementi». ⁴³ Il paesaggio, del resto, può essere considerato «un vero e proprio manufatto». ⁴⁴

Paesaggio-roba, dunque. In rapporto strettissimo col perso-

³⁹ Ivi, pp. 282, 240, 288-289.

⁴⁰ A tal proposito Ragonese osserva: «il *pathos* più vero della roba [...] è costituito dal possesso della terra grassa, prosperosa, palpitante di vita come un essere vivente» (G. RAGONESE, *Paesaggio verghiano*, in *Id.*, *Interpretazione del Verga: saggi e ricerche*, Palermo, Manfredi, 1965, p. 100).

⁴¹ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 249.

⁴² W. HELLPACH, *Geopsiche*, cit., p. 283.

⁴³ E. TURRI, *Antropologia del paesaggio*, cit., pp. 50-51.

⁴⁴ F. LAI, *Antropologia del paesaggio*, cit., p. 21.

naggio e la sua vicenda, il paesaggio raffigura ciò che il Reverendo possiede o ciò di cui si vuole impadronire a qualunque costo:

Allorché gettava gli occhi su di un *podere* da vendere, o su di un *lotto di terre comunali* che si affittavano all'asta, gli stessi pezzi grossi del paese, se s'arrischiavano a disputarglielo, lo facevano coi salamelecchi, e offrendogli una presa di tabacco. Una volta, col barone istesso, durarono una mezza giornata a tira e molla. Il barone faceva l'amabile, e il Reverendo seduto in faccia a lui, col tabarro raccolto fra le gambe, ad ogni offerta d'aumento gli presentava la tabacchiera d'argento, sospirando: – Che volete farci, signor barone. Qui è caduto l'asino, e tocca a noi tirarlo su. – Finché *si pappò* l'aggiudicazione, e il barone tirò su la presa, verde dalla bile.⁴⁵

«Pappare», annota Campailla, indica «mangiare con gusto. [...] Riferito all'adulto ne esprime tuttavia il piacere infantile del desiderio appagato». ⁴⁶ Nel *Reverendo* è espressione della «fame di roba», infatti «a decidere del *pappare* è non l'abbondanza del cibo ma [...] il modo in cui lo si è ottenuto: l'estorsione, contrastata ma vittoriosa, di esso». ⁴⁷

Analogamente nel passo seguente:

Dopo che era divenuto ricco e aveva scoperto nella sua famiglia, la quale non aveva mai avuto da mangiare, certi diritti ad un beneficio grasso come un canonicato, e all'epoca dell'abolizione delle manimorte aveva chiesto lo svincolo e s'era *pappato il podere* definitivamente. Solo gli seccava per quei denari che si dovevano pagare per lo svincolo, e *dava del ladro* al Governo il quale non rilascia *gratis* la roba dei beneficii a che tocca.⁴⁸

⁴⁵ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 221.

⁴⁶ S. CAMPAILLA, *Anatomie verghiane*, Bologna, Pàtron, 1978, p. 47.

⁴⁷ *Ibidem*. Questo brano, è noto, si pone come precedente dell'episodio dell'asta delle terre comunali a cui prende parte mastro-don Gesualdo nel romanzo omonimo: «l'amplificazione del racconto nel passaggio da novella a romanzo, cioè da un'opera di breve respiro a una strutturalmente più complessa e articolata, si risolve nello svolgimento estremamente dilatato di sintetiche didascalie dalle quali il Verga trae lo spunto per costruire interi capitoli. I due esempi più notevoli si trovano nel *Reverendo*» (C. RICCARDI, «*Mastro-don Gesualdo*» dagli abbozzi al romanzo, cit., pp. 32-33).

⁴⁸ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, pp. 222-223.

Anche qui il terreno è roba, ed anche qui vale la notazione precedente relativa al verbo «pappare». ⁴⁹

Tema presente pure nella novella *Guerra di Santi* di *Vita dei campi* quello dell'interesse economico e della religione come schermo per tutelare i propri affari, ⁵⁰ comune a umili e galantuomini, in particolare al monsignore del paese che, mentre ascolta accuse e discolpe dei suoi parrocchiani, pensa con fastidio «come le messi fossero mature di là delle sue parti», ⁵¹ documentando, alla maniera di *Pentolaccia*, la presenza del crudo realismo economico e della «componente comico-parodica», ⁵² dominanti nelle *Rusticane*.

Nella parte centrale della novella, in cui è descritta l'acme dell'ascesa del Reverendo (per questo racconto, infatti, come per *Malaria* e *La roba*, si può parlare di storia a sviluppo parabolico), al paesaggio è dato maggiore spazio; assume infatti il duplice ruolo di immagine della ricchezza e potenza del religioso e, al contempo, di indice della miseria e della sottomissione patite dai suoi contadini:

⁴⁹ «Il Reverendo riesce ad appropriarsi del potere, sborsando denari per lo svincolo; in quanto se ne appropria con un colpo di mano e per virtù di un fortunato privilegio, egli si “pappa” le nuove entrate; ma in quanto sborsa denari, quel dolce s’intinge di una punta di amaro. Ne deriva un rovesciamento del giudizio morale: non lui è il ladro, ma ladro è il governo; perché la “pappa” risultasse dolce sino in fondo, avrebbe dovuto essere ottenuta “gratis”» (S. CAMPAILLA, *Anatomie verghiane*, cit., p. 48).

⁵⁰ I devoti di San Rocco «per amor del seminato» partecipano alla processione di San Pasquale «picchiandosi come asini, e colla corona di spine in capo» (G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 206).

⁵¹ Ivi, p. 203. Novella in cui ritroviamo la tendenza all'antropomorfizzazione del paesaggio caratteristica del Verga: «Sin dal mese di marzo non pioveva una goccia d'acqua, e i seminati, gialli, che scoppiettavano come l'esca “*morivano di sete*”. Bruno il carradore diceva invece che appena San Pasquale esciva in processione pioveva di certo. Ma che gliene importava della pioggia a lui, se faceva il carradore, e a tutti gli altri conciapelli del suo partito?... Infatti portarono San Pasquale in processione a levante e a ponente, e l'affacciarono sul poggio, a benedir la campagna, in una giornata afosa di maggio, tutta nuvoli – una di quelle giornate in cui i contadini si strappano i capelli dinanzi ai campi “bruciati”, e le spighe chinano il capo proprio come se morissero» (p. 205).

⁵² A. ASOR ROSA, *Il primo e l'ultimo uomo del mondo. Indagine sulle strutture narrative e sociologiche di «Vita dei campi»*, in «Problemi», Palermo, nn. 7-8, gennaio-febbraio/marzo-aprile 1968, pp. 11-85; poi in A. ASOR ROSA – V. MASIello, *Il caso Verga*, Palermo, Palumbo, 1972.

– Seminati che *sono una magia! Il Signore ci è passato di notte!* Si vede che è *roba di un servo di Dio*, e conviene lavorare per lui che ci ha in mano la messa e la benedizione!

– In maggio, all'epoca in cui guardavano in cielo per scongiurare ogni nuvola che passava, sapevano che il padrone diceva la messa pella raccolta, e valeva più delle immagini dei santi, e dei pani benedetti per scacciare il malocchio e la malannata. Anzi il Reverendo *non voleva che spargessero i pani benedetti pel seminato*, perché non servono che ad attirare i passerì e gli altri uccelli nocivi. Delle immagini sante poi ne aveva le tasche piene, giacché ne pigliava quante ne voleva in sagrestia, di quelle buone, senza spendere un soldo, e le regalava ai suoi contadini.⁵³

Il paesaggio rispecchia il modo di essere e di pensare del narratore (portatore dell'ambivalenza di giudizio cui abbiamo accennato) e, conseguentemente, dimostra di rivestire, sia pur a livello di 'sfondo', una funzione peculiare: «il paese intero e le campagne all'intorno, i contadini e nobili più o meno decaduti non sono uno sfondo convenzionale: servono ad integrare la figura morale [del Reverendo], cioè immorale nel suo cinismo così nativo e radicato da sfiorar quasi, comicamente, l'innocenza».⁵⁴

Premidente la componente superstiziosa e popolare («Seminati che sono una magia!⁵⁵ Il Signore ci è passato di notte!») commista al sentimento religioso, quale trapela dai discorsi, significativa testimonianza di una religiosità *sui generis*, in cui il sacro si fonde al profano. Rilevante anche l'ammirazione, l'invidia e il risentimento dei contadini nel vedere il rigoglio di quei

⁵³ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 222.

⁵⁴ P. MARLETTA, *Il Reverendo*, cit., p. 14.

⁵⁵ Questa espressione la ritroviamo ne *L'amante di Raja*, prima stesura, poi riveduta e corretta, de *L'amante di Gramigna*, dove leggiamo: «Lo sposo nel tornare ogni sera dalla campagna saltava dalla mula all'uscio di Peppa e le diceva che i seminati erano una *magia* a vedere e il graticcio di contro al letto non sarebbe bastato a contenere tutto il grano della raccolta...»; poi modificato in: «“Candela di sego” nel tornare ogni sera dalla campagna, lasciava la mula all'uscio della Peppa, e veniva a dirle che i seminati erano un incanto, se Gramigna non vi appiccava il fuoco...» (G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 194). Per le due stesure cfr. A. NAVARRIA, «*L'amante di Raja*» e «*L'amante di Gramigna*», in «*Belfagor*», Firenze, a. VI, n. 2, 31 marzo 1951; per le ulteriori correzioni apportate dal Verga nell'edizione di *Vita dei campi* del 1897 cfr. G. CECCHETTI, *Il Verga maggiore. Sette studi*, Firenze, La Nuova Italia, 1978, pp. 61-64.

campi che hanno lavorato con tanti sacrifici: «il paesaggio costruito, non per essere bello ma in funzione del produrre, secondo dettati rigorosi appresi culturalmente, assume anche una valenza estetica nel momento stesso in cui, osservato dal contadino fuori dagli stringenti impegni di lavoro, diventa spettacolo, oggetto da rimirare con sorpresa». ⁵⁶ Roba, il cui mito accomuna tutti gli strati sociali all'interno delle *Rusticane*.

«Il Signore ci è passato di notte!» sembra rimandare al passo della Bibbia in cui, con conseguenze ben più drammatiche e apocalittiche, Dio ‘passa’ nell’oscurità per portare morte e distruzione al popolo degli egiziani uccidendone i primogeniti. ⁵⁷ Al tono di morte e tragedia del passo vetero-testamentario, il *Reverendo* contrappone la vitalità e la comicità del sentire del popolino, che motiva la prosperità del religioso al suo stato di «servo di Dio» il quale, come una sorta di stregone o sciamano nostrano, possiede gli strumenti capaci di trasformare in ricchezza e di volgere a suo favore la benevolenza divina. E infatti – concludono i villani – «conviene lavorare per lui che ci ha in mano la messa e la benedizione!». ⁵⁸

L’aura comico-mistica che circonda il Reverendo, vestiti i panni di ‘sacerdote della roba’, si rafforza quando si osserva che la messa, recitata per la raccolta, vale «più delle immagini dei santi, e dei pani benedetti per scacciare il malocchio e la malan-

⁵⁶ E. TURRI, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Venezia, Marsilio, 1998, p. 61.

⁵⁷ *Esodo XII, 12-30*: «... è il Passaggio del Signore. In quella notte passerò per l’Egitto e percuoterò ogni primogenito del paese [...]. Il Signore passerà a percuotere gli Egiziani [...]. Egli passò risparmiando le case dei figli d’Israele». Sulla presenza nelle *Rusticane* di passi biblici in cui prevale una «terribilità vetero-testamentaria» e per l’alta frequenza di «passi scritturali nei proverbi siciliani largamente utilizzati dal Verga» cfr. G.B. BRONZINI, *Componente siciliana e popolare in Verga*, in «Lares», Firenze, a. XLI, nn. 3-4, luglio-dicembre 1975, pp. 275-317; S. CAMPAILLA, *Il pesce grosso mangia il pesce piccolo*, in *Anatomie vergiane*, cit., pp. 19-33; M. TROPEA, *L’apologo, la favola, il grottesco: «forme semplici» e strutture simboliche nelle «Novelle rusticane» di Giovanni Verga*, cit., p. 301, nota 81; G. ALFIERI, *Il motto degli antichi. Proverbio e contesto nei «Malavoglia»*, Catania, Fondazione Verga, 1985.

⁵⁸ Altrove, il Reverendo «non si faceva scrupolo di chiappare la roba del prossimo, perché gli arnesi della confessione li teneva in mano e se cascava in peccato mortale poteva darsi l’assoluzione da sé».

nata». Il divieto di spargere «i pani benedetti pel seminato», giustificato dal timore che servissero solo ad «attirare i passerì e gli altri uccelli nocivi», nasconde in realtà l'avversione (per avarizia) verso una consuetudine di cui egli stesso, come ministro di Dio, avrebbe dovuto essere il principale fautore.⁵⁹ Egli manifesta, dunque, scetticismo nei confronti dell'intervento divino quando si tratta di roba, di cose concrete, e l'unico simbolo di cui fa un abbondante uso (e abuso) sono le immagini sante, regalate con grande generosità, poiché «ne pigliava quante ne voleva in sagrestia, di quelle buone, senza spendere un soldo».

*Il Reverendo e La roba*⁶⁰ sono le uniche *Rusticane* in cui il paesaggio, costituito dai campi coltivati, è raffigurato nella sua floridezza, restituito dallo sguardo orgoglioso dei suoi proprietari che, soddisfatti, ne contemplanò la capacità produttività, godendo del possesso.

È un paesaggio-roba, differente da quello ugualmente ferace ma portatore di morte e sofferenza di *Malaria*, che incarna l'illusione di dominare la natura, di usufruire dei suoi frutti per il proprio tornaconto, salvo poi prendere coscienza della sostanza effimera ed ingannevole di un simile proposito poiché l'uomo è comunque destinato a fare i conti con la storia, prima, e coi suoi limiti fisiologici, poi. Così il Reverendo da una parte, a causa del

⁵⁹ Per l'incidenza della religione all'interno dello svolgimento delle pratiche agricole (semina, mietitura, trebbiatura, ecc) cfr. G. PITRÈ, *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano (1887-1888)*, Palermo, il Vespro, 1978.

⁶⁰ Bisogna, sottolineare, tuttavia, che esistono delle rilevanti differenze tra i protagonisti delle due novelle. Scrive, a tal proposito, Woolf: «Mazzarò loves property for its own sake but the Reverend is interested in it for the power and influence it gives him and, as a corollary of this, the descriptions in *La roba* lay stress upon the physical extent of Mazzarò's wealth and his dedication to it, while in *Il Reverendo* our attention is focussed upon the social advancements made possible by the protagonist's wealth, of which the exact nature and composition are never defined. Both men are born to the lowest rank of society but the Reverend becomes suave and sophisticated in keeping social status while Mazzarò, to whom social influence means less than nothing, deliberately and proudly retains his original uncouthness. At the close of *Il Reverendo* the protagonist bemoans his loss of influence in this life, whereas Mazzarò laments because he cannot take his property to the next» (D. WOOLF, *Three stories from the «Novelle rusticane»*, cit., p. 247).

mutato clima politico,⁶¹ perde tutti gli averi, le proprietà, i privilegi che aveva ottenuto con l'inganno, l'usura, la crudeltà, la fredda determinazione nell'accumulo inesausto. Dall'altra si strugge nella consapevolezza del tempo che passa, della vecchiaia imminente, del destino della sua roba che, un giorno non lontano, sarebbe finita al fratello, «ricco senza muovere un dito» che già ora «digeriva meglio di uno struzzo» mentre a lui «quel po' di grazia di Dio [...] gli dava gran travaglio».

Tracciato con rapide ma vivide pennellate, il paesaggio ne *Il Reverendo* costituisce ora lo sfondo dell'ascesa sociale ed economica del religioso, ora l'oggetto stesso della sua cupidigia, specchio dello *status* sociale e dei sentimenti di un mondo costituito da umili contadini poverissimi, misere anime che, osserva Capuana, abitavano luoghi ben noti al Verga, «più particolarmente quella piccola regione di Sicilia, che sta tra monte Lauro e Mineo».⁶²

Grazie alla tecnica dello «straniamento rovesciato e della «regressione», il paesaggio permette di vedere con gli occhi dei contadini quante sofferenze e quante fatiche stanno dietro quei «seminati alti come un uomo [...] che sembrano una magia», lo sfruttamento e le malversazioni cui erano sottoposte nel Meridione le plebi rurali, anche se, conformemente al pessimismo verghiano, i personaggi delle *Rusticane* riconoscono «validi tutti i comportamenti dettati dallo stato di necessità, o dalla brama di ricchezza».⁶³

Lo dimostra la figura di padre Giammaria, antitetica al Reverendo, che il narratore popolare disprezza poiché essendo umile, di indole buona, generoso e privo d'ambizioni personali, un vero

⁶¹ «Per una volta, l'Unità d'Italia, in un testo del Verga maturo, sembra ridurre gli arbitri feudali e produrre progresso» (P. PELLINI, *Verga e le forme della novella moderna*, in «Nuova Antologia», Firenze, Le Monnier, fasc. 2269, 2014, p. 375). Per l'analisi del Risorgimento visto dalla Sicilia, cfr. il volume monografico AA.VV. *L'unità d'Italia nella rappresentazione dei Veristi*, in «Annali della Fondazione Verga», Catania, n. 3, a. 2010, pp. 434; in particolare, su *Il Reverendo* e sul sistema formale delle *Rusticane*, cfr. il contributo di F. RAPPAZZO, *Il Reverendo e il lettighiere*, pp. 329-345.

⁶² L. CAPUANA, *Studi sulla letteratura contemporanea: seconda serie*, Catania, Giannotta, 1882; ora a cura di P. Azzolini, Napoli, Liguori, 1988.

⁶³ R. BIGAZZI, *Su Verga novelliere*, cit., p. 87.

«servo di Dio», non approfitta delle situazioni che gli si presentano e non pensa al proprio utile.

Nelle *Rusticane* imperano le leggi della natura, la fatica e la morte, la *struggle for life*, il trionfo del più forte.

Eppure, il crollo dell'antica società rurale a discapito della nuova, in cui vige l'ottica capitalistica e il «progresso», non ha portato alcun miglioramento reale, anzi ha acuito e universalizzato la lotta per «il meglio», causando la fine dei valori positivi.

Il paesaggio nella novella è ambivalente: nel contempo, espressione dello stato d'animo e della mentalità del Reverendo e dei suoi contadini, simbolo di ricchezza e potere per l'uno, di fatica e povertà per gli altri, è sfondo in cui opera il protagonista ed è oggetto delle sue trame, è ipostasi della roba posseduta e di quella che ancora si vuole possedere (si pensi all'episodio della vendita delle terre comunali), è, come sempre nella prosa verghiana, elemento funzionale al racconto, urgenza della struttura narrativa. È riverbero della natura, «luogo individualizzato per la qualità e la *intenzione* temporale, che lo qualificano come presenza duratura, incorporante in sé il passato, e dunque valore che si finalizza nel suo essere presente – per la intangibilità della sua individuazione facendosi garante delle permanenze del tempo (la *durée* bergsoniana) oltre la dispersione dei tempi che si succedono modificandosi a vicenda».⁶⁴

2.2 *Malaria*: elegia di paesaggio

Ne *Il paesaggio come teatro*, il geografo Eugenio Turri paragona il paesaggio ad un teatro nel quale individui e società «recitano le loro storie, in cui compiono le loro “gesta” piccole o grandi, quotidiane o di tempo lungo, cambiando nel tempo il palcoscenico, la regia, il fondale, a seconda della storia rappresentata»,⁶⁵ e conclude esortando gli uomini ad essere spettatori e osservatori di

⁶⁴ R. ASSUNTO, *Paesaggio come individuo*, cit., p. 12.

⁶⁵ E. TURRI, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, cit., p. 13.

ciò che hanno prodotto. Come già nella concezione degli antichi greci, che «attraverso l'azione teatrale hanno saputo rappresentare se stessi, i propri drammi sullo sfondo di una natura sorda, dominata dall'indifferenza degli dei»,⁶⁶ la metafora vuole evidenziare l'importanza che il paesaggio riveste in quanto «luogo dell'esperienza»,⁶⁷ mezzo col quale l'uomo crea «i propri riferimenti e la propria autoreferenzialità».⁶⁸

Il paesaggio, dunque, non è più o non è soltanto lo spazio fisico costruito dall'uomo per vivere e produrre,⁶⁹ ma un palcoscenico in cui ognuno di noi è al tempo stesso attore e spettatore, soggetto agente e *théomenos*, colui che, trattosi fuori dalla mischia del vivere, osserva il campo di battaglia o, secondo l'immagine di Lucrezio, si pone sulla riva a guardare un naufragio.⁷⁰

Similmente Giovanni Verga nella *Prefazione a I Malavoglia*, in cui afferma che «chi osserva questo spettacolo [della "lotta per l'esistenza"] non ha il diritto di giudicarlo ed è già molto se riesce a trarsi un istante fuori del campo della lotta per studiarla senza passione, e rendere la scena nettamente, coi colori adatti».⁷¹ Il termine «spettacolo» riconduce a due possibili ottiche attraverso cui osservare il reale: quella «da lontano», da spettatore, che è la dominante, condivisa dai lettori borghesi, e quella «dall'interno», da attore, che lo scrittore vuole assumere egli stesso per

⁶⁶ B. SNELL, *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, Vandenhoeck & Ruprecht, Hamburg, 1948; trad. ital. *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, Torino, Einaudi, 1963, p. 123.

⁶⁷ P. BETTA – M. MAGNANI, *Paesaggio e letteratura*, cit., p. 6.

⁶⁸ A. TURCO, *Verso una teoria geografica della complessità*, Milano, Unicopli, 1988.

⁶⁹ Tale concezione, propria principalmente dei geografi, è volta a conferire alla materia lo statuto di scienza positiva. Cfr. a tal proposito: R. BIASUTTI, *Il paesaggio terrestre*, Torino, UTET, 1947; A. SESTINI, *Il paesaggio*, Milano, TCI, 1963; E. TURRI, *Antropologia del paesaggio*, cit.; *Gli uomini delle tende*, Milano, Comunità, 1983; M.C. ZERBI, *Il paesaggio tra ricerca e progetto*, Torino, Giappichelli, 1994.

⁷⁰ Cfr. E. TURRI, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, cit., p. 27; H. BLUMENBERG, *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*, Frankfurt, Suhrkamp, 1979; trad. ital. *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, Bologna, il Mulino, 1985.

⁷¹ G. VERGA, *Prefazione a I Malavoglia*, cit., p. 5.

«studiare» il mondo così come è vissuto e percepito dai suoi personaggi.

Muovendo da queste premesse, Verga ritiene che per registrare fedelmente ciò che ci circonda, l'autore non debba in alcun modo comparire nell'opera d'arte, debba «eclissarsi», calarsi «nella pelle» dei personaggi, vedere le cose «coi loro occhi», esprimerle «colle loro parole», applicare cioè la tecnica dell'«artificio della regressione». L'esclusione della soggettività implica il canone dell'«impersonalità» e l'analisi puntuale del «documento umano», orientamenti desunti dalle teorizzazioni dei naturalisti francesi, Zola e specialmente Flaubert.

Malaria,⁷² infatti, si riallaccia al clima naturalistico «cui aveva apportato un notevole contributo la pubblicazione del volume zoliano *Le roman expérimental* (1880) nel quale può riscontrarsi una sorta di ascendente teorico cui Verga consapevolmente tendeva a legarsi».⁷³ Suo intento precipuo era di effettuare «un'operazione quasi da laboratorio [...] al fine di organizzare in nuclei cognitivi le acquisizioni empiriche favorite dall'osservazione senza peraltro rinunciare ai postulati della letterarietà».⁷⁴

In Verga i luoghi poetici coincidono coi luoghi geografici, descritti e rievocati senza alcuna reminiscenza libresca, con occhi e ricordi propri. La preferenza per lo «sguardo da lontano», risiedendo nei caotici centri di Milano e Firenze, è motivata da lui stesso quando afferma: «di lontano i contorni si delineano con assai maggiore precisione, liberati da tutte le sovrapposizioni false o inutili di cui, qui, non ci si rende conto».⁷⁵

⁷² Apparsa per la prima volta il 14 agosto 1881 ne «La Rassegna Settimanale di Politica, Scienze, Lettere ed Arti», Firenze, a. VIII, n. 189, pp. 100-102, la novella confluisce nel *corpus* delle *Rusticane* fin dalla prima edizione del 1883; appare inoltre anche ne «L'Illustrazione Popolare» del 17 dicembre 1882.

⁷³ L. REINA, *Malaria*, in AA.VV., «*Novelle rusticane*» di Giovanni Verga 1883-1983. *Letture critiche*, cit., p. 57.

⁷⁴ Ivi, p. 62. Per un lucido studio sul lungo e tortuoso percorso creativo, ricco di sperimentazioni talora contraddittorie e sofferte, dei capolavori verghiani, cfr. S. CIGLIANA, *L'immaginario di Verga. Saggi critici. Con documenti dal laboratorio verghiano*, Roma, Salerno, 2006, pp. 254.

⁷⁵ Asserito dal Verga nel 1911 in occasione di un colloquio accordato all'Artuffo della «Tribuna».

Il suo è, dunque, un paesaggio della memoria e dell'affettività, scaturito dalla commistione di ricordo e nostalgia, esperienza e sentimento. Nell'itinerario artistico dello scrittore «la tappa fondamentale è costituita dal recupero, quasi reminescenze ancestrali, delle memorie della propria terra. Isolata nella retina dell'occhio la vasta plaga dell'isola che dal mare di Aci Trezza corre fino alle assolate campagne di Vizzini, Verga trae da questo fertile *humus* l'ispirazione più genuina, l'afflato lirico e morale che ne anima la prosa, la drammaticità che la innerva. Nella sua dolente geografia interiore una Sicilia autentica, reale, con il retaggio di annosi problemi, storico-politico-economico-sociali, ed insieme evocazione di un paese dell'anima».⁷⁶

Il quadro tratteggiato è pertinente a quello di *Malaria*, dove se è vero che il racconto è incentrato principalmente sul condizionamento che la terribile malattia esercita sull'uomo e sull'ambiente, è vero anche che il paesaggio vi ricopre un ruolo egemone, costituendo il «riflesso della realtà fenomenica»⁷⁷ attraverso cui si produce conoscenza, rivestendo «non una funzione “decorativa” (“una pausa o una ricreazione nel racconto”) ma una funzione “d'ordine esplicativo e simbolico insieme”».⁷⁸

Tentando una ricostruzione rigorosamente scientifica senza rinunciare alla «letterarietà», Verga non si propone di seguire pedissequamente i naturalisti francesi, in particolare Zola nel suo «determinismo medicale».⁷⁹ La sua è un'osservazione scrupolosa, «oggettiva e realistica sì, ma non fredda, non clinica, non esente, insomma, da un senso profondo di adesione umana, sociale ed etica nei confronti del mondo dei “vinti”»⁸⁰ L'emargina-

⁷⁶ *Mastro-don Gesualdo*, sceneggiatura di E. Guida – G. Vaccari, dall'omonimo romanzo di Verga, a cura di S. Zappulla Muscarà – E. Zappulla, Catania, la Cantinella, 2001, p. 22, riccamente illustrato.

⁷⁷ Cfr. E. MORIN, *Les idées: leur habitat, leur vie, leurs moeurs, leur organisation*, Paris, Seuil, 1991; trad. ital. *Le idee: habitat, vita, organizzazione, usi e costumi*, Milano, Feltrinelli, 1993.

⁷⁸ G.P. BIASIN, *Epifanie siciliane. Ideologia del paesaggio*, cit., p. 183.

⁷⁹ L. RUSSO, *Giovanni Verga*, cit.

⁸⁰ U. RONFANI, *Flaubert nel laboratorio di Verga*, in AA.VV., *Verga e...*, a cura di E. Pappalardo, Catania, la Cantinella, 1996, p. 80.

zione, l'abbruttimento, l'umiliazione e le sofferenze cui sono sottoposti i suoi personaggi trovano, pertanto, una loro «tragica poesia; il pane nero ha la sua santità, il sangue la sua necessità fatale, il silenzio dell'uomo che vive in promiscuità con le bestie una umana, tremenda voce».⁸¹

Paesaggio umano e paesaggio geografico si fondono e confondono in Verga, rischiarati dalla luce di una *pietas* di manzoniana memoria.

Si pensi all'*incipit* di *Malaria*:

E' vi par di toccarla colle mani – come della terra grassa che fumi, là, dappertutto, torno torno alle montagne che la chiudono, da Agnone al Mongibello incappucciato di neve – stagnante nella pianura, a guisa dell'afa pesante di luglio. Vi nasce e vi muore il sole di brace, e la luna smorta, e la *Puddara*, che sembra navigare in un mare che svapori, e gli uccelli e le margherite bianche della primavera, e l'estate arsa; e vi passano in lunghe file nere le anitre nel nuvolo dell'autunno, e il fiume che luccica quasi fosse di metallo, fra le rive larghe e abbandonate, bianche, slabbrate, sparse di ciottoli; e in fondo il lago di Lentini, come uno stagno, colle sponde piatte, senza una barca, senza un albero sulla riva, liscio ed immobile. Sul greto pascolano svogliatamente i buoi, rari, infangati sino al petto, col pelo irsuto. Quando risuona il campanaccio della mandra, nel gran silenzio, volan via le cutrettole, silenziose, e il pastore istesso, giallo di febbre, e bianco di polvere anche lui, schiude un istante le palpebre gonfie, levando il capo all'ombra dei giunchi secchi.⁸²

Osserva Luperini, «che *Malaria* abbia un andamento senz'altro lirico, puramente musicale – sin da quel bellissimo attacco iniziale, deciso e melodico insieme (“E' vi par di toccarla colle mani”: è un endecasillabo) – è stato detto e ripetuto da molti. E infatti la novella segna forse il momento più decadente del Verga (non per nulla sarà subito ripresa dal d'Annunzio, che la terrà sempre presente nei suoi paesaggi veristici) per quel tono di assoluta desolazione continuamente teso a sottolineare il lento sfaldamento delle cose, l'implacabile logoramento di tutte le esisten-

⁸¹ D. GARRONE, *Giovanni Verga*, Firenze, Vallecchi, 1941, pp. 55-56.

⁸² G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 247.

ze, lo sciogliersi di ogni resistenza nella rassegnata e passiva accettazione di qualcosa che ci domina e pian piano ci prostra».⁸³

Nell'*ouverture*, elegiaca ed epica, emerge un narratore lirico prossimo all'autore implicito. La voce narrante, infatti, «non è quella del solito narratore anonimo popolare; e a riprova basterebbe osservare l'intonazione colta, squisitamente letteraria che impronta tutto il racconto».⁸⁴ Il doppio endecasillabo iniziale, con l'iperbato creato tra il termine in ellissi, ed il suo disvelamento («E' vi par di toccarla colle mani»), vale a dire: «ella vi pare di toccarla»), gli epiteti, i deittici, le similitudini, l'uso di una punteggiatura tesa ad isolare e a evidenziare i singoli termini, la ricercata tramatura fonica, sono indici di una scrittura attenta ai valori del ritmo e della musicalità appartenenti alla sfera semantica della poesia, determinanti una netta lontananza dalla prosa scientifica sperimentata in quegli stessi anni dai naturalisti francesi.

La cura formale, l'uso di accorgimenti che conferiscono sovrannità e gravità allo scorcio paesaggistico delineato, si avvalgono anche di un'avveduta utilizzazione dei tempi verbali, indicatori dell'effettivo rapporto tra uomo e natura.

Come sottolineato a proposito della «nostalgia della visione da lontano» di *Vita dei campi* e de *I Malavoglia*, l'imperfetto è «un tempo circolare, adatto ad esprimere la continuità e la ripetizione».⁸⁵ In *Malaria* l'uso del presente evidenzia l'esistenza di una condizione, umana ed animale, che è così da sempre: lo è stata in passato e lo sarà in futuro, poiché la natura vincola ma non può essere vincolata, e l'uomo di fronte ad essa è totalmente impotente.

Sul paesaggio aleggiano morte e desolazione (le rive sono «larghe e abbandonate», «slabbrate»). Tutto è pervaso da un senso d'inerzia e paralisi (il lago è «liscio ed immobile», «senza una barca, senza un albero», avvolto nell'«afa pesante»). Persino il migrare delle anitre ricorda la processione di un funerale, mentre «i buoi

⁸³ R. LUPERINI, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, cit., p. 115.

⁸⁴ A. MARCHESE, *Narratore, personaggi e autore implicito nelle «Novelle rusticane» di Verga*, in «Otto-Novecento», Milano, a. XIX, n. 1, gennaio-febbraio 1995, p. 18.

⁸⁵ R. LUPERINI, *Le forme della trasfigurazione mitica*, in V. MASIELLO, *Il punto su Verga*, Roma-Bari, Laterza, 1986, p. 187.

pascolano svogliatamente», e le cutrettole spiccano il volo «silenziose». Gli unici colori presenti sono il nero del lugubre passaggio delle anitre, il freddo bagliore metallico delle immobili acque del Simeto, il bianco e il giallo, vessilli della malattia e del lento logorio delle cose che sembrano sfaldarsi piano piano, tramutandosi in polvere portata via dal vento. Il lago, il fiume, i numerosi animali, finanche il pastore, unica figura umana, «non riescono a conferire animazione di sorta, risolvendosi in elementi scenografici del paesaggio naturale»⁸⁶ con cui si confondono e mimetizzano.

Sconsolata tristezza, spettrale immobilità avvolgono ed innervano la realtà, presenze paniche che investono i tre regni della natura: quello degli uomini, degli animali, delle cose. Ed infatti, i cavalli di ricambio «aspettano coll'occhio *spento*, legati alla mangiatoia *vuota*», «le galline *dormono colla testa sotto l'ala*, e l'asino *lascia cascare* il capo, colla bocca ancora piena di paglia, e il cane si rizza sospettoso e abbaia *roco* al sasso *che si distacca dall'intonaco*, alla lucertola che striscia, alle foglie che si muovono nella campagna *inerte*».⁸⁷ Persino la frasca appesa all'uscio dell'osteria è «decrepita», l'aia appare «screpolata» e le case sono «rare e di aspetto malinconico». L'oste «che *sonnecchia* accoccolato sul limitare, colla testa stretta nel fazzoletto, spiando ad ogni svegliarsi, nella campagna deserta, se arriva un passeggero assetato», è il primo accenno alla drammatica condizione di chi abita la pianura, approfondita nella seconda parte della novella dai *flashback* dedicati a comparire Carmine, comparire Cirino e massaro Croce.

Se Giachery definisce *Malaria* – «la meno raccontata e la più liricamente cantata di tutte le *Rusticane*» –, un «malinconico poema di paesaggio»,⁸⁸ Bigazzi, che ne ha accostato l'*incipit* de-

⁸⁶ L. REINA, *Malaria*, cit., p. 64.

⁸⁷ Da notare l'uso del procedimento anaforico del polisindeto, a riprova della volontà dello scrittore di conferire ritmo e musicalità all'intera novella, di enfatizzarne l'aspetto lirico.

⁸⁸ E. GIACHERY, *Verga e d'Annunzio*, Milano, Silva, 1968, p. 80. Al contrario per Navarra: «la descrizione della pianura assolata e arsa su cui grava l'aria malsana vuole ma non riesce ad essere canto» (A. NAVARRIA, *Lettura di poesia nell'opera di Giovanni Verga*, cit., p. 78).

scrittivo a quello de *La roba*, sostiene che la natura, sfondo delle *Rusticane*, è matrigna ed «opera secondo una logica rovesciata, [...] abnorme». ⁸⁹

Dopo avere denunciato l'opprimente ed angosciosa presenza della malattia:

È che la malaria v'entra nelle ossa col pane che mangiate, e se aprite bocca per parlare, mentre camminate lungo le strade soffocanti di polvere e di sole, e vi sentite mancar le ginocchia, o vi accasciate sul basto della mula che va all'ambio, colla testa bassa⁹⁰

il narratore precisa:

Però dov'è la malaria è *terra benedetta da Dio*. In giugno le spighe si coricano dal peso, e i solchi fumano quasi avessero *sangue nelle vene* appena c'entra il vomero in novembre. Allora *bisogna* pure che chi semina e chi raccoglie caschi come una spiga matura, perché il Signore ha detto: «Il pane che si mangia bisogna sudarlo». ⁹¹

L'avversativa iniziale indica l'esistenza di un elemento contraddittorio ed ambiguo nella descrizione del paesaggio, presentato come landa desolata, infernale, limbo in cui tutto è sospeso, roso dal di dentro dalla malattia, avvilito dalla schiavitù ad una legge misteriosa e trascendente. «Però», quella è una «terra benedetta da Dio», ⁹² in cui i solchi tracciati dal vomere sembrano essere vivi essi stessi, come suggerisce il paragone col sangue, emblema dell'afflato vitale e, implicitamente, nota coloristica 'forte' opposta al giallo e al bianco sbiaditi e funerei, unici elementi cromatici presenti nella descrizione iniziale.

⁸⁹ R. BIGAZZI, *Su Verga novelliere*, cit., pp. 68, 74. Lo studioso ipotizza per i due «cappelli» la presenza dell'autore come «viaggiatore borghese», e riconduce le tonalità elegiache delle due 'introduzioni' «allo sperimentalismo di Verga che, tra *Vita dei campi* e i *Malavoglia*, sembra trovare una difficoltà particolare nell'entrare subito in *medias res*».

⁹⁰ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 247.

⁹¹ Ivi, p. 249.

⁹² «Come nella *Roba* l'avverbio *invece* produceva come un ribaltamento di prospettiva, così qui un'avversativa ha lo stesso effetto di inaspettata contrapposizione» (G. GUGLIELMI, *L'obiettivazione del Verga*, in *Id.*, *Ironia e negazione*, Torino, Einaudi, 1974, p. 120).

Il verbo del periodo successivo, «bisogna», introduce una sentenza, epigrafe della condizione umana, proverbiale richiamo alla maledizione biblica del *Genesi* III, 19.⁹³ In effetti, il rinvio alla benedizione del Signore in un luogo dove la morte e la sofferenza sono di casa sembra ironico, e ben si lega ad un clima da *Antico Testamento* in cui incombe un Dio terribile e duro, un Dio ‘padre’, contrapposto al Dio ‘madre’ dei *Vangeli*, più propenso al castigo che al perdono.

Pur nella disperata tragicità della sorte, l’essere umano rimane legato fino all’ultimo alla sua terra «per un’esigenza di vita più forte dell’attaccamento alla vita stessa»,⁹⁴ costretto «a comprare la vita con la morte»:⁹⁵

La sera, appena cade il sole, si affacciano sull’uscio uomini arsi dal sole [...]; e donne seminude, colle spalle nere, allattando dei bambini già pallidi e disfatti, che *non si sa come si faranno grandi e neri, e come ruzzeranno sull’erba quando tornerà l’inverno*, e l’aia diverrà verde un’altra volta, e il cielo azzurro e tutt’intorno la campagna riderà al sole. E *non si sa neppure dove stia e perché ci stia tutta quella gente* che alla domenica corre per la messa alle chiesuole solitarie, circondate dalle siepi di fichidindia, a dieci miglia in giro, sin dove si ode squillare la campanella fessa nella pianura che non finisce mai.⁹⁶

Lo sguardo del narratore si rivolge, ora, alla gente della pianura, flagellata dal sole (la cui presenza ossessiva è enfatizzata dall’anafora iniziale), prostrata e logorata dal morbo eppure avvinghiata disperatamente alla vita che prolifica e si perpetua in un luogo percorso dalla miseria e dalla malattia.

Da questo momento, «il rapporto con la natura non è più mediato da un occhio che guarda, ma dall’attività di chi vive di quella terra (e si arricchisce) e in questa nuova dimensione ogni inde-

⁹³ «In sudore vultus tui vesceris pane»: «Con il sudore della tua fronte mangerai il tuo pane» (cf. R. BIGAZZI, *Su Verga novelliere*, cit., p. 69).

⁹⁴ G. MARIANI, *Giovanni Verga*, cit., p. 1238.

⁹⁵ G. GUGLIELMI, *L’obiettivazione del Verga*, cit., p. 120.

⁹⁶ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, pp. 248-249.

terminatezza di immagini è bandita». ⁹⁷ Ciò che appare una contraddizione non è altro che l'essenza stessa del codice darwiniano della *struggle for life*, del volto della natura che è «madre e matrigna, prodiga e crudele, feconda e funerea a un tempo». ⁹⁸

Nella seconda parte della novella, l'inevitabile esito della selezione del più forte a scapito del più debole è esemplificato dal tragico destino toccato a personaggi emblematici: il camparo di Valsavoia, l'oste del lago, Cirino lo scimunito, ritenuti da alcuni «immaginette soltanto», ⁹⁹ ma che, al contrario, appaiono perfettamente inseriti, coerenti alla descrizione del paesaggio, «penoso e grottesco coronamento». ¹⁰⁰ In proposito Russo osserva che «se il paesaggio è sempre uno stato d'animo, questo del Verga è davvero una parafrasi sensibile dei sentimenti dei suoi protagonisti. Conforme alla sua ispirazione chiusa e tragica, il paesaggio, oscurato e come dimenticato nelle pene e nelle miserie dei protagonisti, si svelerà presente in tutte le loro parole, i loro sentimenti: governato dalle stesse leggi, oppresso dalla stessa fatalità, schiavo della loro stessa pena e miseria». ¹⁰¹

Relativamente alle correzioni apportate alla novella dopo la pubblicazione in rivista e all'edizione Casanova, è interessante notare che mentre la drammatica rappresentazione del paesaggio malarico «fu tale da soddisfare il Verga che la lasciò pressoché invariata nelle tre redazioni», al contrario lo scrittore «tormenta con cancellature, riduzioni e rifacimenti il dialogo e la caratterizzazione dei personaggi». ¹⁰²

Il resoconto potente ed incisivo del destino di alcuni abitanti della pianura svolge un ruolo ben preciso e riveste un significato sostanziale.

⁹⁷ G. GUGLIELMI, *L'obiettivazione del Verga*, cit., p. 120.

⁹⁸ A. MARCHESI, *Narratore, personaggi e autore implicito nelle «Novelle rusticane» di Verga*, cit., pp. 21-22.

⁹⁹ A. NAVARRIA, *Lettura di poesia nell'opera di Giovanni Verga*, cit., p. 78.

¹⁰⁰ A. MARCHESI, *Narratore, personaggi e autore implicito nelle «Novelle rusticane» di Verga*, cit., p. 22.

¹⁰¹ L. RUSSO, *Giovanni Verga*, cit., p. 208.

¹⁰² G.P. MARCHI, *Concordanze verghiane: cinque studi con un'appendice di scritti rari*, cit., p. 72.

Quantunque la critica sia quasi unanimemente concorde nell'affermare che in *Malaria*, più che in ogni altra novella delle *Rusticane*, è il paesaggio il vero protagonista, reputando talora superflua l'introduzione dell'elemento umano che costituirebbe una nota stonata, nondimeno è bene sottolineare che tale elemento è intrinseco e connaturato al paesaggio: diventa esso stesso paesaggio.

Già Leopardi aveva giudicato di estrema rilevanza l'esistenza di protagonisti umani all'interno di una scena in cui si voglia rappresentare l'ambiente naturale e lo stato d'animo di coloro che vi si trovano immersi. Nel *Discorso intorno alla poesia romantica* asserisce che «una pittura di paese, la quale s'è vota d'ogni figura d'animale, per molto che ci diletta a riguardarla nondimeno sogliamo provare una certa scontentezza, e un desiderio maldistinto come di cosa che manchi». Il quadro è più vivo se c'è «una figura di bestia che rompa la solitudine». E conclude: «Ma né pur questa ci contenta, né ci può contentare altro che figure umane». ¹⁰³

Invero, «ogni società umana s'identifica espressamente con il proprio ambiente in quanto in esso trova riflessa sé stessa: il paesaggio parla e comunica, attraverso l'insieme dei suoi segni, il messaggio che l'uomo ha inteso imprimere nel territorio». ¹⁰⁴

Così viene presentato il camparo di Valsavoia, massaro Croce:

Così s'erano portato il camparo di Valsavoia, che si chiamava massaro Croce, ed erano trent'anni che inghiottiva solfato e decotto d'eucalipto. In primavera stava meglio, ma d'autunno, come ripassavano le anitre, egli si metteva il fazzoletto in testa, e non si faceva più vedere sull'uscio che ogni due giorni; tanto che si era ridotto pelle ed ossa, e aveva una pancia grossa come un tamburo, che lo chiamavano *il Rospo* anche pel suo fare rozzo e selvatico, e perché gli erano diventati gli occhi smorti e a fior di testa. Egli diceva sem-

¹⁰³ G. LEOPARDI, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, in *Opere*, a cura di G. Getto, Milano, Mursia, p. 575. Sul paesaggio in Leopardi, cfr. K. TIBOR, *Paesaggi settecenteschi e paesaggio leopardiano*, in AA. VV., *Leopardi e il Settecento*, Atti del I convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 13-16 settembre 1962), a cura del Centro Nazionale di studi leopardiani, Firenze, Olschki, 1964, pp. 387-398.

¹⁰⁴ M. MAGNANI, *Il paesaggio nella novellistica pirandelliana*, in P. BETTA - M. MAGNANI, *Paesaggio e letteratura*, cit., p. 45.

pre prima di morire: – Non temete, che pei miei figli il padrone ci penserà – E con quegli occhiacci attoniti guardava in faccia ad uno ad uno coloro che gli stavano attorno al letto, l'ultima sera, e gli mettevano la candela sotto il naso. [...] Qualcuno aggiungeva pure: – Adesso se ne impipa! ch  s'  ingrassato e fatto ricco a spese del padrone, e i suoi figli non hanno bisogno di nessuno! Credete che l'abbia preso soltanto pei begli occhi del padrone tutto quel solfato e tutta quella malaria per trent'anni?¹⁰⁵

Rispetto a quella vociana, nell'edizione Casanova emergono maggiormente toni aspri e impietosi nel descrivere la sorte del camparo, specie alla fine del periodo, molto rimaneggiato, che viene corretto: «Adesso se ne impipa! ch  s'  buscato il fatto suo nella malaria [...]. Credete che l'abbia preso soltanto per nulla tutto quel solfato e tutte quelle febbri?».¹⁰⁶

La misera vita di massaro Croce, scandita dagli intervalli in cui la febbre lo lascia, pi  morto che vivo, logorandolo lentamente,   oggetto delle impressioni di un anonimo commentatore che nell'ultima lapidaria sentenza rivela non solo la totale assenza di solidariet  e comprensione da parte di chi, verosimilmente, vive un destino comune, ma indica che la sola «possibilit  di vita sta nella morte», dimostrando unico sistema di riferimento valido un «materialismo senza speranza».¹⁰⁷

I malevoli commenti della comunit  non risparmiano neanche l'oste del lago, colpevole di essere sopravvissuto alla malaria, alle sue mogli ed ai suoi figli. Nel tentativo di «congelare un personaggio nell'immobilit  di un soprannome»,¹⁰⁸ lo chiamavano «Ammazzamogli», prevedibile *ingiuria*, come nel caso dei «Malavoglia» antitetica alla realt , perch :

aveva preso quattro mogli, l'una dopo l'altra, [...] e dicevano che ci

¹⁰⁵ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, pp. 249-250.

¹⁰⁶ G. VERGA, *Le novelle*, cit., p. 330. Nell'edizione del 1920, inoltre, si legge: «Lasciatelo morire in pace – disse qualcuno di quegli sfaccendati. – Non vedete come soffre?» (totalmente assente nella prima), a testimonianza di una venatura di compassione non presente nella Casanova dell'83.

¹⁰⁷ R. BIGAZZI, *Su Verga novelliere*, cit., p. 69.

¹⁰⁸ E. GIACHERY, *Verga e d'Annunzio*, cit., p. 87.

aveva fatto il callo, e tirava a pigliarsi la quinta, se la figlia di mas-saro Turi Oricchiazza non gli faceva rispondere: – Dio ne liberi! nemmeno se fosse d'oro, quel cristiano! Ei si mangia il prossimo suo come un coccodrillo!¹⁰⁹

Refrattario al male («Le mogli gliele ammazzava la malaria, ad una ad una, ma lui lo lasciava tal quale, vecchio e grinzoso»), vive da oltre cinquant'anni nella pianura malarica, dove ha avviato una piccola attività prendendo in affitto un'osteria e uno «stallazzo» tra le «cassette di legno bianco, impennacchiate da quattro eucalipti magri e grigi, lungo la ferrovia che taglia in due la pianura come un colpo d'accetta».¹¹⁰ Accanto a questa attività, compare Carmine si dedica pure alla pesca, che gli consente un alto tenore di vita. «Il lago vi dà e il lago vi piglia», è «l'ironico calco biblico» modellato sul libro di *Giobbe* I, 21 («Il Signore ha dato, il Signore ha preso»)¹¹¹.

Anche l'oste deve pagare il suo scotto all'ambiente: prima a quello naturale, ricco ma malsano, che gli assassina le mogli e i figli uno dopo l'altro, poi a quello 'modificato' a causa della costruzione della ferrovia che gli porterà progressivamente via i clienti e finanche l'impiego.

Indicativo il passo seguente:

– Il lago gli aveva dato dei bei guadagni. E a Natale, quando le anguille si vendono bene, *nella casa* in riva al lago, *cenavano allegra-*

¹⁰⁹ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 252. In realtà, poco dopo, il narratore precisa: «Ma non era vero che ci avesse fatto il callo, perché quando gli era morta comare Santa, ed era la terza, egli sino all'ora di colazione non ci aveva meso un boccone di pane in bocca, né un sorso d'acqua, e piangeva per davvero dietro il banco dell'osteria. – Stavolta voglio pigliarmi una che è avvezza alla malaria – aveva detto dopo quel fatto. – Non voglio più soffrirne di questi dispiaceri».

¹¹⁰ Ivi, p. 248. Nell'edizione vociana le mogli dell'oste del lago da quattro diventano tre, «forse per maggiore verosimiglianza del caso, piuttosto perché, nella prima edizione, subito dopo aver accennato alla morte della quarta moglie, con bel movimento di piani memorativi seguiva il ricordo del dolore provato alla morte della terza; nella nuova edizione diminuiscono le mogli, ma soprattutto sparisce il poetico sovrapporsi dei piani memorativi» (E. DE MICHELIS, *L'arte del Verga*, Firenze, La Nuova Italia, 1941, p. 225).

¹¹¹ R. BIGAZZI, *Su Verga novelliere*, cit., p. 69.

mente dinanzi al fuoco, maccheroni, salsiccia e ogni ben di Dio, *mentre il vento urlava di fuori come un lupo che abbia fame e freddo*.¹¹²

Il contrasto tra il calore e l'allegria goduti dalla famigliola 'dentro', e il vento che urla sinistro e minaccioso 'fuori', come lupo «che abbia fame e freddo», è evidente similitudine tra la natura, insondabile e vorace, e il precario destino umano. Presto, infatti, non gli sarebbe rimasto più nessuno accanto, e l'oste avrebbe pagato all'*habitat* il suo «tributo di dolore [...] con la solitudine sconsolante che in qualche modo faceva pur essa vendetta della sua abilità negli affari quasi fosse un'ennesima infrazione alle leggi di quella natura «separata» e perciò ostile».¹¹³

Magistrale l'affresco tracciato da Verga nel delineare la figura di compare Carmine.¹¹⁴ Accanto all'umana partecipazione dell'autore al dramma dei suoi protagonisti c'è anche posto per la valutazione cruda e realistica. Non a caso l'anonimo narratore ricorda che «quell'uomo lì ci [aveva] anche lui il suo bravo omicidio sulle spalle», e sfrutta il povero Cirino facendolo lavorare e sottraendogli i magri guadagni:

Di preferenza lo scimunito soleva stare dinanzi lo stallatico di Val-savoia, perché ci passava della gente, ed egli correva loro dietro per delle miglia, gridando, uuh! uuh! finché gli buttavano due centesimi. L'oste gli prendeva i centesimi e lo teneva a dormire sotto la tettoia, sullo strame dei cavalli, che quando si tiravano dei calci, Cirino correva a svegliare il padrone gridando uuh! e la mattina li strigliava e li governava.¹¹⁵

¹¹² G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 251.

¹¹³ L. REINA, *Malaria*, cit., p. 69.

¹¹⁴ Per Marchese il ritratto dell'oste è «stupendo», mentre quello della moglie «curva al pari di un gancio» è «indimenticabile e solenne» (A. MARCHESI, *Narratore, personaggi e autore implicito nelle «Novelle rusticane» di Verga*, cit., p. 22). Secondo Navarra «il tema della morte dei figli [...] è trattato con commozione potente», ma «l'altro tema, della morte delle mogli nella casa dell'oste di Primosole, è di un umorismo popolare che mal si accorda con il tono fondamentale della rappresentazione» (A. NAVARRIA, *Lettura di poesia nell'opera di Giovanni Verga*, cit., p. 80). Guglielmi, invece, afferma che «l'oste Ammazzagli si dispera non per la morte dei figli e delle mogli, ma per la perdita dei clienti» (G. GUGLIELMI, *L'obiettivazione del Verga*, cit., p. 120).

¹¹⁵ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, pp. 252, 251.

Memorabile anche il ritratto di Cirino, presentato con i toni dolenti ed amari che saranno poi dell'umorismo pirandelliano:

La malaria non ce l'ha contro di tutti. Alle volte uno vi campa cent'anni, come Cirino lo scimunito, il quale non aveva né re né regno, né arte né parte, né padre né madre, né casa per dormire, né pane da mangiare, e tutti lo conoscevano a quaranta miglia intorno, siccome andava da una fattoria all'altra, aiutando a governare i buoi, a trasportare il concime, a scorticare le bestie morte, a fare gli uffici vili; e pigliava delle pedate e un tozzo di pane; dormiva nei fossati, sul ciglione dei campi, a ridosso delle siepi, sotto le tettoie degli stallazzi; e viveva di carità, errando come un cane senza padrone, scamiciato e scalzo [...]. Egli non prendeva più né solfato, né medicine, né pigliava le febbri. Cento volte l'avevano raccolto disteso, quasi fosse morto, attraverso la strada; infine la malaria l'aveva lasciato, perché non sapeva più che farsene di lui. Dopo che gli aveva mangiato il cervello e la polpa delle gambe, e gli era entrata tutta nella pancia gonfia come un otre, l'aveva lasciato contento come una pasqua, a cantare al sole meglio di un grillo.¹¹⁶

È figura prepirandelliana «questa inerme creatura senza ragione e senza malizia, [...] perfettamente integrata in quella natura che gli risparmia la vita dopo averlo distrutto con la malaria e ridotto ad un grottesco emblema della sofferenza, se non dell'assurdità dell'esistenza».¹¹⁷ Il rapporto dialettico esistente «tra “natura” e “cultura”, tra ambiente naturale e *milieu* popolare»,¹¹⁸ nodo fondamentale, si dipana nella *tranche* successiva.

L'atmosfera d'immutabile e fatale legame tra l'uomo e l'ambiente ricco ma malsano in cui vive, la lucida rassegnazione nei confronti dell'insondabile necessità della natura, vengono spezzate dalla costruzione della strada ferrata che si offre agli abitanti della pianura come 'alternativa' al loro mondo di sofferenza, 'finestra' da cui guardare una dimensione diversa. La ferrovia, che simboleggia il «progresso», una realtà 'altra' rispetto a quella ca-

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ A. MARCHESE, *Narratore, personaggi e autore implicito nelle «Novelle rusticane» di Verga*, cit., p. 23.

¹¹⁸ L. REINA, *Malaria*, cit., p. 60.

liginosa e funerea della pianura, non è vista come positivo mezzo di evasione o salvezza, ma come elemento intrusivo ed ostile nei confronti di un *modus vivendi* a cui, tutto sommato, si è abituati.¹¹⁹

L'ottica del narratore si sposta, ora, dalla descrizione delle storie private dei singoli a quelle della collettività, emblema dell'umanità, personificata dagli abitanti della pianura e dalla massa dei lavoratori calabresi da una parte, dai passeggeri del treno dall'altra:

Gli altri nella pianura, sin dove arrivavano gli occhi, *provavano un momento di contentezza* [...]. *Si ricreavano guardando il seminato che veniva su prosperoso e verde come il velluto, o le biade che ondeggiavano al par di un mare*, e ascoltavano la cantilena lunga dei mietitori, *distesi come una fila di soldati*, e in ogni viottolo si udiva la cornamusa, dietro la quale *arrivavano dalla Calabria degli sciami di contadini per la messe*, polverosi, curvi sotto la bisaccia pesante, gli uomini avanti e le donne in coda, zoppicanti e guardando la strada che si allungava con la faccia arsa e stanca.¹²⁰

La gente della pianura, sebbene sia esposta di continuo alla morte, è ormai avvezzata alla sofferenza ed all'ostilità dell'ambiente, tanto da «provare un momento di contentezza» alla vista della feracità della terra. La pericolosità del luogo è vissuta come una sorta di male necessario, uno scotto da pagare non tanto e non solo per raggiungere il 'benessere', bensì per assicurarsi almeno la 'sopravvivenza', il meccanico continuare della vita nonostante ed al di là di tutto.¹²¹

¹¹⁹ La legge dell'economia «è stata riconosciuta come la logica conduttrice delle azioni della società sul *mondo-ambiente*, con la conseguente trasformazione dello spazio in *territorio* e con l'inevitabile modificazione del paesaggio» (M. MAGNANI, *Il paesaggio nella novellistica pirandelliana*, cit., p. 82).

¹²⁰ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 253.

¹²¹ Il tema della morte dei propri congiunti e della rassegnata accettazione dell'ostilità della natura è presente anche nella novella *La Barberina di Marcantonio* facente parte di *Drammi intimi*. I protagonisti della vicenda ed il paesaggio in cui sono inseriti sembrano costituire un tutt'uno, una realtà univoca permeata da profonda sofferenza e da un senso di malattia e tristezza che investono ogni cosa: «In seguito venne la processione dei figliuoli, che non finivano più. [...] Il fatto era che i figliuoli, quanti ne faceva, gli morivano presto, quasi mancasse l'aria in quel fosso. Il medico predicava che era umido e malsano. – Cosa poteva-

Ondulato in aree di rigonfiamenti vasti e compatti, percorso da un alito remoto, con continua estenuante fissità, il seminato offre una concreta possibilità di ricchezza e guadagno, più forte della paura della morte.

La processione degli «sciamei» dei lavoratori calabresi, malgrado l'accompagnamento della cornamusa sia intrisa di profonda malinconia, è la risposta al significato stesso della vita del popolo della pianura malarica, fissata nel lucido corollario di «Ammazzamogli»: «— Tutta quella gente là se fa tanto di non lasciarci la pelle e di tornare a casa, ci torna con dei denari in tasca». ¹²²

Non ha senso cercare di mutare il proprio stato: coloro che abitano la pianura conoscono la realtà della malaria, i suoi meccanismi, e tentare di evadere sarebbe solo una ulteriore sconfitta, un rimedio peggiore del male. Non siamo lontani dall'«ideale dell'ostrica» che Verga aveva teorizzato solo qualche anno prima. ¹²³

no farci? [...] morivano egualmente. Ella sola non moriva, e continuava a far figliuoli, come un castigo di Dio, invecchiata e ischeletrita quasi fosse la morte che partoriva. Il dottore aveva un bel chiamarsi in disparte Marcantonio e dirgli il fatto suo. L'altro rispondeva, mordendosi le mani: — Cosa posso farci? Questa è la volontà di Dio! [...] Marcantonio aveva sposata l'orfanelle per fare una buona azione [...] e scacciare la malinconia, che sembrava fissa in casa col rumore di quella ruota che girava sempre, notte e giorno, nel torrentello chiuso in mezzo a una forra scura, e non si udiva altro, in quella solitudine» (ivi, pp. 424-425).

¹²² Ivi, p. 253. De Meijer riconduce la folla dei calabresi che vengono in Sicilia per lavorare all'immagine della «folla nera» che compare nella seconda prefazione ai *Vinti* e simboleggia «la stanchezza degli uomini obbligati a camminare e camminare sempre in un mondo vasto», incedendo solo illusoriamente verso il «progresso». Per lo studioso, in *Malaria* «domina la suggestione di stanchezza che si ritrova in varie novelle in cui Verga descrive un esercito». La metafora della folla, dunque, è ricorrente ed in essa «la vita dell'umanità è vista come il movimento di una folla e questo come una fiumana» (P. DE MEIJER, *Costanti del mondo verghiano*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1969, pp. 63, 78-79).

¹²³ L'«ideale dell'ostrica», presente in opere come *Fantasticherie* e *I Malavoglia*, rappresenta un modello di vita in cui i veri valori risiedono nell'attaccamento al proprio paese d'origine, alla famiglia ed alla «contrapposizione polemica col mondo della città, quasi fosse un'alternativa capace di conservare quei valori elementari ma genuini che la società capitalistica avrebbe distrutto» (R. LUPERINI, *L'orgoglio e la disperata rassegnazione. Natura e società, maschera e realtà nell'ultimo Verga*, Roma, Savelli, 1974, p. 39). In una lettera al Capuana del 14 marzo 1879, Verga espone il suo intento di dare a *Padron 'Ntoni* (poi *I Malavoglia*) «quell'impronta di fresco e sereno raccoglimento che avrebbe dovuto fare un immenso contrasto con le passioni turbinose e incessanti delle grandi città» (G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 80).

Ideale destinato ben presto a scomparire, turbato dal sorgere delle prime «inquietudini pel benessere», «dalla vaga bramosia dell'ignoto» che produce «la fiumana del progresso».¹²⁴ È la natura a decidere chi dovrà restare in vita e chi, invece, dovrà morire; è lei che dà e toglie secondo un disegno oscuro. C'è una sorta di ancestrale accettazione che pare trovare le sue radici nella più genuina tradizione dell'espiazione cristiana o del fatalismo islamico.

L'incursione della locomotiva, che sembra rievocare la prima importante rappresentazione del treno nell'arte figurativa, quel *Pioggia, vapore, velocità, la grande ferrovia occidentale* che nel 1844 realizzò William Turner, è violenta e improvvisa.¹²⁵

Ma anche per chi rimane sordo al richiamo del «progresso», per chi non pensa neppure per un attimo di abbandonare la realtà in cui è nato e cresciuto e che ben conosce, la disfatta è dietro l'angolo.

Il «progresso» se può sollecitare il desiderio di cambiare e di tentare «la ricerca del meglio», avventura destinata a concludersi ineluttabilmente in sconfitta, dall'altra parte può anche scompaginare un *modus vivendi* sperimentato da sempre e assunto come unico parametro dell'esistenza. Nel caso dell'oste del lago, ma anche degli altri abitanti della pianura, lo sviluppo tecnologico modifica la viabilità e stravolge il rapporto dell'uomo col proprio *habitat*.¹²⁶

¹²⁴ Questi termini, come i precedenti, sono tratti da G. VERGA, *Prefazione a I Malavoglia*, cit., pp. 3-5.

¹²⁵ Così Bertone commenta l'opera: «qui le acque della pioggia e del fiume s'incontrano e scontrano con il fuoco-velocità della locomotiva: vapori delle caldaie e vapori dell'atmosfera si fondono nel turbine di una densità stracciata e spazzata nel "mezzo": quasi al centro, nettissimo come un emblema, il fumaiolo nero della locomotiva. [...] Una macchina reale si ingaggia in un *match* da pari a pari con gli elementi della natura» (G. BERTONE, *Lo sguardo escluso: l'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, cit., pp. 41-42).

¹²⁶ In merito all'ambivalenza dello scrittore nei confronti del «progresso», Spinazzola osserva: «Il Verga intanto è verista in quanto attribuisce un significato di necessità inderogabile al primato della ragione utilitaria, nella convinzione che i sentimenti disinteressati siano inetti a far progredire l'organismo sociale. D'altronde, se gli affetti privati distruggono l'individuo dal fornire il suo contributo d'energie allo sforzo collettivo, è pur vero che solo in essi si realizza la piena umanità dell'uomo. Posta in questi termini la contraddizione era insolubile. [...] Il divario crescente tra economia e morale ha portato la civiltà a un punto morto: ai risultati grandiosi raggiunti nella tutela degli interessi collettivi fa riscontro la

Una situazione analoga, con le dovute differenze di contenuto e di registro, si riscontra in *Cos'è il Re*, in cui il povero compare Cosimo interpreta la costruzione delle strade carrozzabili decretate dal nuovo re come un affronto personale, una punizione nei confronti di chi, come lui, l'aveva servito sempre fedelmente e perciò tanto più ingiusta. La rassegnata estraneità alla storia ed al mutare dei tempi di compare Cosimo è la stessa di compare Carmine, come rivela il suo pensiero ricorrente – doloroso *leit-motiv* della vicenda, dichiarato nell'*explicit* della novella – : «– Ah! per questi qui non c'è proprio la malaria!».

Malaria, dunque, più che descrivere gli esiti veristico-scientifici di uno specifico ambiente, vuole mettere a fuoco la concezione che sta alla base della vita e dell'uomo all'interno della poetica verghiana nel periodo che segue alla pubblicazione de *I Malavoglia* e che precede la realizzazione del *Mastro-don Gesualdo*.

Presente è il motivo della roba, caratteristico delle due raccolte del 1883, *Novelle rusticane* e *Per le vie*, sviluppato compiutamente nel *Mastro*.¹²⁷

Sebbene messi a dura prova nel fisico e nello spirito dalla spietata crudeltà della malaria, gli abitanti della pianura non pen-

massima mortificazione dell'*ethos* individuale» (V. SPINAZZOLA, *La legge del lavoro nei «Malavoglia»*, in *Id.*, *Verismo e positivismo*, Milano, Garzanti, 1977, pp. 478-479). Bisogna anche ricordare che in quegli anni si viveva in un'epoca di lenta ma graduale industrializzazione, di trasformazione delle campagne e di un crescente capitalismo delle città. A Milano, nel 1881, si tenne l'Esposizione nazionale industriale e artistica che sbalordì il pubblico con le conquiste della 'tecnica moderna', le macchine industriali e le locomotive, i vagoni ferroviari e tranviari. Nota, infatti, Caracciolo che già all'Esposizione di Milano si prese atto di una «relativa consistenza della produzione di macchinario pesante e di mezzi di trasporto marittimi e ferroviari» che, insieme all'industria tessile, costituì «il primo nucleo effettivo dell'industria italiana» (A. CARACCILO, *La formazione di una «base industriale» fra il 1869 e il 1914*, in AA.VV., *La formazione dell'Italia industriale: discussione e ricerche*, a cura di A. Caracciolo, Roma-Bari, Laterza, 1974, pp. 154-156).

¹²⁷ Per i legami tra le *Novelle rusticane* e il *Mastro-don Gesualdo* cfr. C. RICCARDI, «*Mastro-don Gesualdo*» *dagli abbozzi al romanzo*, cit. In particolare, per quanto riguarda *Malaria*, la studiosa afferma che la novella ha «contatti molto stretti con gli abbozzi a livello d'ambientazione e di paesaggio: l'accenno all'avvicinarsi delle stagioni e la descrizione del lago di Lentini, l'osteria con l'oste sonnolento per la malaria, la giornata domenicale, sono tutte sequenze narrative già presenti negli abbozzi» (ivi, p. 17).

sano affatto di cambiare la loro situazione esistenziale. Da una parte, infatti, conoscono il nemico impalpabile contro cui lottano, per cui le realtà ‘altre’ rappresenterebbero un salto nel buio, una nuova battaglia da ingaggiare verso un *milieu* diverso e sconosciuto. Dall’altra parte – ed è questa la motivazione più forte –, la terra malarica si presenta particolarmente fertile e ricca, per cui sofferenza e morte sono considerate una sorta di nemesi necessaria, una conseguenza inevitabile della legge della sopravvivenza e dell’accumulo. Il pensiero corre alle privazioni cui si sottopongono Mazzarò e mastro-don Gesualdo prima per ammassare e poi per mantenere la propria roba.¹²⁸

Come enunciato nella premessa ai *Malavoglia*, nelle *Rusticane* si conferma che «il progresso» è solo un effetto illusorio della «fiumana» e, anzi, contribuisce ad accentuare la ferocia della *struggle for life*. Esemplari, a tal proposito, i destini di massaro Croce, Cirino lo scimunito, compare Carmine, in cui il desiderio del ‘meglio’ appare strettamente collegato alla rassegnata accettazione della morte. Eloquentemente come l’avvento della ferrovia, per gli ultimi due, rappresenti un traumatico cambiamento che si risolverà in un’ennesima sconfitta.

Il paesaggio di *Malaria*, specialmente nell’*incipit*, è ben connotato geograficamente: siamo nella Piana di Catania, delimitata da una parte dal litorale catanese (Agnone è un centro costiero), dall’altra dal monte Etna (Mongibello è l’antico nome arabo del

¹²⁸ «Tutta quella roba se l’era fatta lui, colle sue mani e colla sua testa, col non dormire la notte, col prendere la febbre dal batticuore o dalla malaria, coll’affaticarsi dall’alba a sera, e andare in giro, sotto il sole e sotto la pioggia, col logorare i suoi stivali e le sue mule – egli solo non si logorava, pensando alla sua roba, ch’era tutto quello ch’ei avesse al mondo; perché non aveva né figli, né nipoti, né parenti; non aveva altro che la sua roba. Quando uno è fatto così, vuol dire che è fatto per la roba» (G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 265). Similmente nel *Mastro-don Gesualdo*: «Pareva di soffocare in quella grotta del Petrajo. Le rupi brulle sembravano arroventate. Non un filo di ombra, non un filo di verde, colline su colline, accavallate, nude, arsicce, sassose, sparse di olivi rari e magri, di fichi-dindia polverosi, la pianura sotto Budarturo come una landa bruciata dal sole, i monti foschi nella caligine, in fondo» (G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1983, p. 65). Vedendolo passare, un vecchio apostrofa mastro-don Gesualdo: «O dove andate vossignoria a quest’ora?... Avete tanti denari, e vi date l’anima al diavolo!» (ivi, p. 61).

vulcano). Si citano poi il fiume Simeto, il maggiore di quelli che percorrono la Piana, ed il lago di Lentini, in passato bacino paludoso e malsano, oggi bonificato.¹²⁹ Vengono inoltre ricordate Lentini, in provincia di Siracusa, sita nel settore nord-orientale degli Iblei, Francofonte, sempre in provincia di Siracusa, alle pendici settentrionali del monte Lauro, Valsavoia, piccolo centro a nord-est del lago di Lentini e Paternò, in provincia di Catania, sul versante meridionale dell'Etna.

Un paesaggio descritto con precisione, ma per cui la sensazione complessiva è quella di luogo indefinito, atemporale, sospeso in un limbo, un luogo, insomma, categoria ed emblema dell'esistenza umana. Nel contemplarlo, malinconia ed impotenza riconducono al forte *gap* creatosi in periodo post-risorgimentale tra città e campagna.¹³⁰

Significativa, nella novella, la dicotomia tra l'urbe e il contado: l'una, espressione, apparentemente, di un mondo perfetto, di bellezza, ricchezza, eleganza e, soprattutto, felicità (nella misura in cui la felicità è data dall'assenza della malaria), l'altro, luogo di morte e sofferenza.

Per compare Carmine la ferrovia è il simbolo di un mondo mitico che però, a ben guardare, rivela il suo vero volto: il «progresso», di cui il treno è vessillo, gli ha procurato la perdita del posto di lavoro; il mondo fatato ed ovattato che scorre dinnanzi a

¹²⁹ «Può dirsi un lago artificiale, perocché viene formato dalle acque stagnanti del fiume Galice, e da altri fiumicelli che vi entrano dal lato orientale da un grosso muro a bastione, sul quale passa la strada. Le sue acque sono ricche di anguille e di piccoli pesci, ma sono alquanto malsane e rendono guasta l'aria dei luoghi circostanti» (A. AMATI, *Dizionario corografico illustrato dell'Italia*, Milano, Vallardi, vol. IV, 1868, p. 553).

¹³⁰ Per Luperini l'opposizione tra città e campagna «costituisce un nodo cruciale della geografia e dell'ideologia di Verga. La contrapposizione fra "grosse città" e "paese" o città-campagna per un verso è evidenziata in termini morali e squisitamente ideologici (diventa contrasto ozio-lavoro, scioperataggine e corruzione dei cittadini contro la sanità produttiva dei contadini, secondo gli schemi della polemica antindustriale cara a Franchetti e Sonnino), per un altro verso è connotata in termini storici e sociologici che pongono la città come punto di riferimento dell'emigrazione dei giovani, per un altro verso ancora è risolta in termini lirici e simbolici nella nostalgia per un universo unitario e autosufficiente, per un nido sereno, accogliente, protetto» (R. LUPERINI, *Le forme della trasfigurazione mitica*, in V. MASIELLO, *Il punto su Verga*, cit., p. 192).

lui come i fotogrammi di un film non è altro che un'illusione.¹³¹

È un universo falso ed artificiale, come ingannevole è la classe dei borghesi, portatori di un «progresso» effimero che «progresso» non è in quanto la realtà è sottoposta al rigido controllo della natura. Ecco spiegato il fallimento dei sogni degli amanti di *Di là del mare*; ecco perché «Ammazzamogli» si limita solo ad osservare quel mondo, senza alcun desiderio di farne parte. In caso contrario il suo destino sarebbe stato simile a quello di 'Ntoni o di mastro-don Gesualdo. Tentare di cambiare il proprio stato, infatti, è sempre uno sbaglio e la sconfitta è assicurata.

Questo assunto è riaffermato nella coeva raccolta *Per le vie*, in cui la prosa-programma *Il bastione di Monforte* «sembra instaurare il vecchio antagonismo città-campagna»¹³² e lo fa, ancora una volta, servendosi di descrizioni paesaggistiche per evocare «la vita quieta dei boschi» e, inconsciamente, la bellezza della campagna in cui Verga visse in gioventù. Lo scrittore può identificarsi con lo «sconosciuto alto e pallido» che, seguitando «ad andare dritto e fiero per la sua via, portando negli occhi la visione di tutte le camerette nude e fredde in cui si sono strascinati i suoi sogni di giovinezza e i suoi bauli sconquassati, pieni solo di scartafacci, nel vagabondare dietro un sogno», si chiede: «Quanti dolori ha incontrato per quella via, e quante grida d'amore o di fame ha sentito attraverso le pareti sottili di quelle camerette?».¹³³

Emblematici due brani in cui la campagna, luogo salvifico e rifugio idilliaco, si oppone alla città, luogo degradato e corrotto:

Nel vano della finestra s'incorniciano i castagni d'India del viale, verdi sotto l'azzurro immenso – con tutte le tinte verdi della vasta campagna – il verde fresco dei pascoli prima, dove il sole bacia le frondi; più in là l'ombria misteriosa dei boschi. Fra i rami che agita il venticello s'intravede ondeggiante un lembo di cielo, quasi vi-

¹³¹ Nell'*explicit* dell'edizione vociana, Verga «sacrifica splendidi particolari»: non è, infatti, «d'infelice esiliato che guarda sfilare, nel treno, “un pezzo di città... colla luminaria delle strade, e le botteghe sfavillanti”, sono i viaggiatori che guardano “sfilare città e campagne di qua e di là degli sportelli”» (E. DE MICHELIS, *L'arte del Verga*, cit., p. 226).

¹³² Ivi, p. 106.

¹³³ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 342.

sione di patria lontana. Al muoversi delle foglie le ombre e la luce scorrono e s'inseguono in tutta la distesa frastagliata di verde e di sole come una brezza che vi giunga da orizzonti sconosciuti. E nel folto, invisibili, i passerì garriscono la loro allegra giornata con un fruscio d'ale fresco e carezzevole anch'esso. [...] E le foglioline si agitano fra di loro, con un tremolio fresco d'ombre e di luce; a un tratto, nell'ebbrezza di sentirsi vivere al sole, stormiscono insieme, e cantano al limite della città rumorosa la vita quieta dei boschi. [...] Ecco, fra i rami degli ippocastani c'è una linea d'ombra che sprofonda nel vuoto, come un viale tagliato nel dosso di un monticello, sotto un gran pennacchio di carrubbi. Le belle passeggiate d'allora nel meriggio caldo e silenzioso, quando le cicale stridevano nella valletta addormentata al sole! Accanto serpeggia verso l'alto la linea bruna di un tronco, rendendo immagine del sentiero che ascendeva fra i pascoli ed il sommacco di un noto poggio; e in cima, dove l'azzurro scappi infine libero, sembra di scorgere quella vetta che vedeva tanta campagna intorno. Un dì che voci allegre fra i sommacchi di quel poggio e le vigne di quel monticello! e tutta la comitiva che s'arrampicava festante per l'erta in quel dolce tramonto d'ottobre! E il chiaro di luna della sera in cui si aspettavano da quella vetta i fuochi della festa al paesetto lontano, e che bagna ancora l'anima di luce malinconica al tornare di queste memorie! Quanto tempo è trascorso? Quanto è lontano ormai quel paesetto?¹³⁴

Ora la canzone passa vagabonda e avvinazzata pel viale, al casto lume della luna che stampa in terra le larghe orme nere dei castagni addormentati – la canzone in cui suonano le note rauche della rissa d'osteria e la noia delle querimonie che aspettano a casa colla donna – o la gaiezza dolorosa di chi non vuol pensare al domani senza pane – oppure la brutale galanteria che si lascia alle spalle l'ospedale e la prigionia, o il richiamo caldo che cerca l'ora molle d'amore dopo la dura giornata dell'operaio. [...] – E l'albe livide, i meriggi foschi sui rami inargentati di neve, i gemiti lunghi che vengono col vento dalle notti remote, e i giorni che scorrono silenziosi e deserti sul viale bianco di neve! Ora di tanto in tanto passa il carro funebre senza far rumore, come una macchia nera, ricamato di neve anch'esso, quasi recasse la fioritura della morte; e il doganiere che inganna la lunga guardia facendo quattro ciarle colla servotta dietro il muro, sbircia sospettoso se mai il drappo funebre dei morti non nasconda il contrabbando dei vivi.¹³⁵

¹³⁴ Ivi, pp. 339-340.

¹³⁵ Ivi, pp. 342-343.

Il rifiuto delle lusinghe cittadine, il recupero dei campi come territori conosciuti ed amici appaiono anche, in *Per le vie*, nella novella *Camerati*, allorché il protagonista, Malerba, «che ha la “sapienza” arcaica di un Jeli»,¹³⁶ affronta la dura esperienza della vita in una caserma del nord con ferma volontà di estraniarsi e disconoscere l’ambiente in cui vive:

Di tutte le belle città dove si trovava di guarnigione, non andava a vedere né le strade, né i palazzi, né le fiere, nemmeno i baracconi o le giostre di legno. L’ora di sortita se la passava vagabondo per le vie fuori porta, colle braccia ciondoloni, o stava a guardare le donne che strappavano l’erba, accoccolate per terra in piazza Castello.¹³⁷

In aperta campagna, sul campo di battaglia, egli paradossalmente si sente ‘a casa’, al contrario dei compagni incerti e disorientati:

La giornata voleva esser calda. Malerba, il quale era pratico, *lo sentiva alle buffate di vento che sollevavano il polverone*. [...] – O che ora sarà mai? – domandò Gallorini. *Malerba levò il naso in aria, e rispose* tosto: – Ci vorrà almeno un’ora a spuntare il sole! [...] Stavolta nell’alba che cominciava a rompere si videro sventolare le banderuole dei lancieri, e avanti un generale, col berretto gallonato sino in cima, e le mani ficcate nelle tasche dello spenser. Lo stradale cominciava a biancheggiare, diritto, in mezzo ai campi ancora oscuri. Le colline sembravano spuntare ad una ad una nel crepuscolo incerto; e in fondo si vedeva un fuoco acceso, forse di qualche boscaiuolo, o di contadini che erano scappati dinanzi a quella piena di soldati. Gli uccelletti, al mormorio, si svegliavano a cinguettare sui rami dei gelsi che si stampavano nell’alba.¹³⁸

Durante il combattimento, che può costargli la vita, Malerba si preoccupa dello stato dei campi:

Ora si erano messi per una stradiciuola che piegava a diritta. I sol-

¹³⁶ R. BIGAZZI, *Su Verga novelliere*, cit., p. 111.

¹³⁷ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 400.

¹³⁸ Ivi, pp. 402-403.

dati rompevano in mezzo al seminato, talché a Malerba gli piangeva il cuore.¹³⁹

Ritornato al paese, alla fine della guerra,¹⁴⁰ si mostra refrattario alle devastanti illusioni create dal mito del benessere e dalle inquietudini del «progresso» (atteggiamento che, a ben guardare, ricalca quello del Verga nei confronti del neonato Regno d'Italia¹⁴¹). Viceversa, Malerba ribadirà, con la sua condotta, che l'unica certezza a disposizione degli umili «sta nell'accettazione consapevole di un lavoro duro e con scarso frutto, senza prospettive che vadano oltre la sopravvivenza, per nulla garantita»:¹⁴²

Poi, terminata la ferma, tornò al suo paese, e trovò la Marta che s'era già maritata, stanca d'aspettarlo. Anche lui non aveva tempo da perdere, e prese una vedova, con del ben di Dio. Qualche tempo dopo, lavorante alla ferrovia lì vicino, arrivò Gallorini, con moglie e figli anche lui.

– Tò Malerba! O cosa fai tu qui? Io faccio dei lavori a cottimo. [...] Mondo ladro, eh? Credevi fossi arricchito? Eppure il nostro dovere l'abbiamo fatto. Ma chi va in carrozza non siamo noi. Bisogna dare una buona sterrata, e tornare a far conto da capo –. Coi suoi operai ripeteva pure le stesse prediche, la domenica, all'osteria. Essi, poveretti, ascoltavano, e dicevano di sì col capo, [...] come bruti, al pari di Malerba, il quale non sapeva far altro che seminare, raccogliere e far figliuoli. [...] Gallorini invece aveva girato il mondo, sapeva il fatto suo in ogni cosa, il diritto e il torto; sopra tutto il torto che gli facevano, costringendolo a sbattezzarsi e lavorare di qua e di là pel mondo, con una covata di figliuoli e la moglie addosso, mentre tanti andavano in carrozza.

¹³⁹ Ivi, p. 405.

¹⁴⁰ La guerra è quella del 1866, simbolo per l'*intelighentia* del periodo del totale fallimento della classe dirigente italiana a tener fede agli ideali risorgimentali. L'ottica con cui è narrata la vicenda è quella dei soldati che quasi non si rendono conto di ciò a cui stanno partecipando.

¹⁴¹ «Ma non era l'inclemenza della natura o una sorta di fatale avversità che rendeva tragica l'esistenza del contadino siciliano, e Verga non si limitava a contemplare con sincera pietà le sofferenze di questi relitti umani: esisteva anche una grave disfunzione nell'organismo della società contadina per cui si disperdeva il frutto della quotidiana fatica e questa tornava a beneficio esclusivo di un ristretto numero di persone» (S. LO NIGRO, *Ideologia e realtà sociale in Giovanni Verga*, in AA. VV., *'Speciale' su Giovanni Verga*, «Le ragioni critiche», Catania, a. II, n. 6, ottobre-dicembre 1972, p. 716).

¹⁴² R. BIGAZZI, *Su Verga novelliere*, cit., p. 114.

– Tu non ne sai nulla del come va il mondo! Tu, se fanno una dimostrazione, e gridano viva questo o morte a quell'altro, non sai cosa dire. Tu non capisci nulla di quel che ci vuole! –

– E Malerba rispondeva sempre col capo di sì. – Adesso ci voleva l'acqua pei seminati. Quest'altro inverno ci voleva il tetto nuovo nella stalla.¹⁴³

Intrigante il parallelismo tra due scrittori apparentemente lontani come Giovanni Verga e il russo Boris Pasternak.¹⁴⁴

Se la natura in Verga ha una dimensione epica ed in Čechov una dimensione simbolica, nel *Dottor Živago* di Pasternak il paesaggio assume una dimensione lirica volta ad affermare l'immutabilità della Storia, l'illusorietà del «progresso». La rivoluzione ha preteso di ricostruire un nuovo orizzonte, «cancellando il confine tra naturalità e artificialità in una indistinta unità totale»,¹⁴⁵ ma Živago sa che è solo un inganno: per lui l'unico orizzonte reale è quello in cui «paesaggio naturale e paesaggio artificiale convivono in una collaborazione che è insieme drammatica e serena

¹⁴³ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, pp. 408-409.

¹⁴⁴ Bisogna ricordare che, se non è possibile stabilire quanto influì la letteratura russa sulla formazione culturale e stilistica del Verga, è pur vero che lo scrittore leggeva romanzi russi, come dimostra il fatto che nella sua casa, in via S. Anna a Catania, parecchi volumi di scrittori russi si allineano sui palchetti della biblioteca, e che entrambi, Verga e Pasternak, erano propensi alla struttura ciclica dei romanzi, così come avevano teorizzato i naturalisti. Diego De Roberto, presentando la traduzione di alcune novelle di Gorkij, che aveva intrapreso una serie sulle vittime travolte dal «progresso» della società contemporanea, notava una sorta di ideale parentela con la serie dei *Vinti*: uniti dalla sventura, vittime tutte della sorte. Nel contempo, però, evidenziava la sostanziale differenza dei tipi umani delineati dai due scrittori: i vinti del Verga «piegano sotto l'avversa fortuna, e rivelano, nella loro umiltà, un'anima rassegnata e paziente, mentre gli eroi di Gorkij sono altrettanti ribelli» (M. GORKIJ, *I Caduti, I coniugi Orlov, Gli ex-uomini*, prefazione di D. De Roberto, Milano, Baldini & Castoldi, 1906, p. 13). Sull'argomento cfr. anche E. DE MICHELIS, *Dostojevskij minore con un saggio sul Verga europeo*, Firenze, La Nuova Italia, 1954; L. STOLFI, *Solitudine e socialità nei racconti di Čechov*, in «Convivium», Torino-Milano, a. XXXV, n. 3, maggio-giugno 1967; G.P. MARCHI, *L'anima a Dio e la roba a chi tocca*, in *Concordanze verghiane: cinque studi con un'appendice di scritti vari*, cit., pp. 162-166. Sulla biblioteca di Verga cfr. il bel catalogo della mostra documentaria *Giovanni Verga. Una biblioteca da ascoltare*, Roma, De Luca, 1999, pp. 158, con contributi di A. Rigoli, S. Zappulla Muscarà, A. Andreoli, A. Mattei, C. Strinati, G. Resta.

¹⁴⁵ V. STRADA, *L'orizzonte perduto: spazio naturale e spazio artificiale nella letteratura russa*, cit., p. 295.

poiché se gli eventi storici fanno di catastrofe, gli eventi dell'anima hanno una vita che resiste e anche nella morte trionfa». ¹⁴⁶ Illuminante il brano dove è descritto un paesaggio in cui i misteriosi ritmi della Storia sono equiparati a quelli del regno vegetale:

D'inverno, sotto la neve, i rami spogli di un bosco di latifoglie sono esili e sparuti come i peli su una verruca senile. In primavera, in pochi giorni il bosco si trasforma, s'innalza fino al cielo, e nel folto del suo fogliame ci si può perdere, ci si può nascondere. In questa trasformazione il bosco si muove con un'irruenza che supera quella degli animali, perché l'animale non cresce così presto come la pianta. E il suo è un movimento che nessuno riesce a scorgere. Il bosco non si sposta, non possiamo coglierlo sul fatto, appostarci per sorprenderlo. Sempre lo ritroviamo immobile. E in questa stessa immobilità ritroviamo la vita della società, la storia, che pure eternamente si muta, anche se le sue trasformazioni non sono avvertibili. ¹⁴⁷

La tematica dell'enigmaticità ed immutabilità della natura appartiene anche a Pascoli che, malgrado programmaticamente, in polemica con Leopardi, voglia offrirne una lettura positiva, descrive spesso il paesaggio con toni ambigui e inquietanti.

Ne è modello *La via ferrata*, in cui l'inserimento di un elemento artificiale qual è il treno all'interno dell'ambiente naturale – tematica simile a *Malaria* – in un primo momento sembra non turbare in alcun modo il territorio circostante («Tra gli argini su cui mucche tranquillamente pascono, bruna si difila la via ferrata che lontano brilla» ¹⁴⁸), ma a ben guardare il messaggio finale è quello del dolore, il mistero dell'esistenza sfugge per sempre. Il senso della continua ricerca del significato delle cose, il tentativo di strappare alla natura le risposte di cui l'uomo ha bisogno sono destinati a rimanere inappagati.

La simbologia legata al treno ed al suo inserirsi in modo violento nell'ambiente naturale, capace di turbare e provocare reazioni improvvise, tali da sconvolgere il consueto *modus vivendi*

¹⁴⁶ *Ibidem.*

¹⁴⁷ B. PASTERNAK, *Dottor Živago*, Milano, Feltrinelli, 1999, p. 123.

¹⁴⁸ G. PASCOLI, *La via ferrata*, in *Id.*, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1939, p. 55.

ed *operandi* dell'individuo, è ricorrente nella narrativa del Novecento.¹⁴⁹

Nel seguente brano, tratto dalla novella *Uno di più* di Pirandello, il frastuono dei treni, il fosco vapore che scaturisce dalla canna fumaria, suscitano nell'animo di chi osserva un'inquietudine che rende avvertibile nel paesaggio un «vago senso dell'ignoto»:¹⁵⁰

La finestra dava sull'aperto della vallata, ma così triste che, a guardarci, prendeva la malinconia. Sotto, c'era la scarpata della ferrovia, e la sera, nel silenzio, si sentiva lo sferragliare dei treni in discesa e l'ansare di quelli in salita. Il fumo nero di quei treni stava un pezzo a vagar lento sospeso e poi a sfilacciarsi sul grigio smortume della vallata. E il silenzio, dentro, era tanto che s'avvertiva persino il ronzio del lumetto sul tavolino.¹⁵¹

Ne *Il treno ha fischiato*, il sibilo della locomotiva provoca nell'impiegato modello Belluca un sentimento di rivolta e al contempo un desiderio d'evasione che lo portano a intravedere la possibilità di una vita 'altra', più libera, più vera, di un'esistenza mai vissuta:

Il fischio di quel treno gli aveva squarciato e portato via d'un tratto la miseria di tutte quelle orribili angustie, e quasi da un sepolcro scoperchiato s'era ritrovato a spaziare anelante nel vuoto arioso del mondo che gli si spalancava enorme tutt'intorno. [...] C'era, ah! c'era, fuori di quella casa orrenda, fuori di tutti i suoi tormenti, c'era

¹⁴⁹ Anche l'ottimista d'Annunzio vede nella ferrovia una forza che s'interpone tra uomo e natura: «Fragoroso, veloce e sinistro, il treno passò gittandogli in faccia il vento della corsa; e fischiando e rombando scomparve nella bocca della galleria opposta, che fumigò nera nel sole» (G. D'ANNUNZIO, *Il trionfo della morte*, Milano, Mondadori, 1964, p. 282).

¹⁵⁰ Per la ricorrenza e il significato del *topos* del treno in Pirandello cfr. R. CESERANI, *Treni di carta. L'immaginario in ferrovia: l'invenzione del treno nella letteratura moderna*, Genova, Marietti, 1993; P. GUARAGNELLA, *Paesaggi del moderno. Stazioni ferroviarie e treni nella narrativa di Luigi Pirandello*, in AA. VV., *Luoghi e paesaggi nella narrativa di Luigi Pirandello*, Atti del convegno di Roma (Roma, 19-21 dicembre 2001), a cura di G. Resta, Roma, Salerno, 2002.

¹⁵¹ L. PIRANDELLO, *Uno di più*, in *Id.*, *Novelle per un anno*, prefazione di C. Alvaro, Milano, Mondadori, 1969, vol. II, p. 775.

il mondo, tanto, tanto mondo lontano, a cui quel treno s'avviava...¹⁵²

Analogamente, in *Malaria* la visione da parte dell'ex oste del lago della ferrovia che attraversa la pianura suscita riflessioni ed emozioni contrastanti. Per compare Carmine il treno rappresenta la personificazione stessa dell'anelito, destinato ad essere frustrato, dell'uomo alla felicità ed al benessere. Racchiude in sé tutti i sogni, le aspirazioni, le tensioni verso un universo che s'intuisce migliore, lontano dal logorio lento ma implacabile della malattia, ma a cui i vinti verghiani sanno di non potere appartenere. E lo scrittore esprime questa condizione in modo ancora più esplicito nell'edizione vociana, allorché sostituisce:

Ah, come si doveva viaggiar bene lì dentro, schiacciando un sonnellino! Sembrava che un pezzo di città sfilasse lì davanti, colla luminaria delle strade, e le botteghe sfavillanti¹⁵³

dell'edizione del 1883, con:

Ah, quanta gente felice ci dev'essere che va su e giù per il mondo a veder sfilare città e campagne di qua e di là degli sportelli, e la pianura della malaria!...¹⁵⁴

I vagoni del treno divengono altrettante navicelle capaci di trasportare l'individuo lontano dall'abbruttimento quotidiano, isole felici da cui osservare la bellezza che c'è nel mondo, dalla quale però l'essere umano è irrimediabilmente escluso.

In *Di là del mare* il fischio del treno, come già in Pirandello, è capace d'evocare il desiderio di libertà, di evasione, di emancipazione dalle pesanti catene del vivere quotidiano:

Di tratto in tratto si udiva il sibilo di un treno che passava sotterra o per aria, e si perdeva in lontananza, verso gli orizzonti pallidi, quasi con un desiderio dei paesi del sole.¹⁵⁵

¹⁵² Ivi, p. 593.

¹⁵³ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 254.

¹⁵⁴ G. VERGA, *Le novelle*, cit., p. 335.

¹⁵⁵ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 334.

Il rapporto uomo-natura ricorre anche nelle *Novelle per un anno* di Pirandello i cui paesaggi «acquistano un significato particolare non tanto per la descrizione degli elementi naturali e dei fenomeni da cui sono caratterizzati, quanto per gli invisibili legami con il paesaggio interiore del personaggio e, di rimando, con lo spessore soggettivo, autobiografico e sentimentale dell'autore».¹⁵⁶

Come per Verga, in Pirandello l'uomo s'illude d'averne assoggettato l'ambiente naturale ma, in realtà, la Terra da sempre dimostra l'ineluttabile trionfo sul genere umano e, secondo la sua disincantata analisi, la felicità del mondo animale e vegetale consiste nella completa estraneità a quei problemi che, viceversa, consumano intimamente gli uomini. La concezione di una natura indifferente, che meccanicisticamente segue il proprio ciclo incurante delle ragioni degli esseri umani, l'invenzione di un paesaggio caratterizzato da un forte espressionismo e al contempo attraversato dallo spettro della morte e della sofferenza, sono senz'altro riconducibili alla lezione verghiana. Il senso di disfacimento e d'inerzia (per cui si è parlato di un certo gusto 'decadente') che serpeggia nei suoi paesaggi si deve, certamente, a motivi di carattere biografico e psicologico.

Si può, dunque, considerare Verga un caposcuola per gli scrittori successivi, avviati ad una lenta ma inesorabile demolizione del mito della «natura aurea» con cui veniva prevalentemente indicata la realtà siciliana.¹⁵⁷

Malaria s'inserisce, per la resa del paesaggio, come imprescindibile pietra miliare, sempre presente nel bagaglio d'esperienza degli scrittori coevi o successivi al Verga.

Non per nulla De Michelis l'ha definita «la più bella novella»

¹⁵⁶ M. MAGNANI, *Il paesaggio nella novellistica pirandelliana*, cit., pp. 93-94. Al riguardo cfr. pure: F. ZANGRILLI, *La funzione del paesaggio nella novellistica pirandelliana*, in AA. VV., *Le novelle di Pirandello*, Edizioni del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Agrigento, 1989, pp. 129-172.

¹⁵⁷ Emblematico, fra tutti, il passo del *Gattopardo*: «Qualcuno era morto a Donnafugata, qualche corpo affaticato che non aveva resistito al grande lutto dell'estate siciliana» (G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, Milano, Feltrinelli, 1996, p. 70).

delle *Rusticane*, poiché «l'aneddoticità delle tante storie di agonie non fa in tempo a delinarsi, che subito intervengono nuovi toni del paesaggio a spegnerle in quanto singole storie».¹⁵⁸

2.3 *La roba*: epica del paesaggio

Prima ad essere composta fra le novelle poi confluite nel 1883 nel *corpus* delle *Rusticane* (in cui figura al settimo posto), *La roba* fu pubblicata inizialmente su «La Rassegna Settimanale»¹⁵⁹ nel 1880, in corrispondenza con la fase finale della realizzazione de *I Malavoglia*,¹⁶⁰ romanzo in cui si affaccia quella tematica della roba destinata ad essere sviluppata nelle *Novelle rusticane* e a trovare la sua più compiuta espressione nel *Mastro-don Gesualdo*.¹⁶¹

Il racconto, tra i più famosi e studiati non solo all'interno della silloge ma dell'intera produzione dello scrittore, si apre con una

¹⁵⁸ E. DE MICHELIS, *L'arte del Verga*, cit., pp. 124-125.

¹⁵⁹ «La Rassegna Settimanale di politica, Scienze, Lettere ed Arti», Firenze, a. VI, n. 156, 26 dicembre 1880, pp. 406-407. In seguito fu, insieme alle altre *Novelle rusticane*, corretta e ripubblicata per «La Voce». Relativamente alle correzioni apportate al testo, Marchi afferma che «le correzioni vociane che si riferiscono alla *Roba* non sono gran cosa: ma bastano a livellare la peculiare *asperitas* sintattica che caratterizzava la novella con pedantesche precisazioni limitative e correttive e con la consueta attenuazione delle metafore» (G.P. MARCHI, *Concordanze verghiane: cinque studi con un'appendice di scritti rari*, cit., p. 76). Per un raffronto tra le due edizioni cfr. A. NAVARRIA, «*Novelle rusticane*» di Verga nelle due edizioni del 1883 e del 1920, in «Quadriovio», Roma, 24 settembre 1933.

¹⁶⁰ Verga lavora al primo romanzo della serie dei *Vinti* dalla primavera del 1878 al luglio del 1880 allorché annuncia a Capuana di averlo ultimato. In realtà continuerà a correggerlo e a revisionarlo anche nei mesi successivi, fino alla pubblicazione a Milano nel febbraio del 1881 per l'editore Treves.

¹⁶¹ «Le *Novelle rusticane* non segnano un momento di rottura rispetto ai *Malavoglia*, ma ne riprendono appunto l'intuizione fondamentale: che il mondo arcaico-rurale non può essere una reale alternativa a quello industriale, perché nell'uno e nell'altro prevalgono le stesse leggi economiche, e che pertanto l'unico punto di vista per interpretare la realtà non può che essere quello economico dominante» (R. LUPERINI, *L'orgoglio e la disperata rassegnazione. Natura e società, maschera e realtà nell'ultimo Verga*, cit., p. 64). Ne *I Malavoglia*, infatti, è assegnato allo zio Crocifisso il ruolo dell'*homo oeconomicus* che nel romanzo parla «della sua roba con linguaggio di liturgia: “- Io voglio la roba mia, che l'ho fatta col sangue mio come il sangue di Gesù che c'è nel calice della messa, e par roba rubata, che tutti fanno a chi piglia piglia”» (F. FLORA, *Storia della letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 1947, p. 542).

grandiosa e solenne descrizione paesistica, caratterizzata dalla «lunghezza inusitata del periodo iniziale e dall'andatura strofica e musicale di tutta la prima pagina»¹⁶² definita da Russo «strofa maestosa ed epica», «lassa di poema epico, come nelle canzoni di gesta medievali»,¹⁶³ capace di dilatarsi, per Baldi, «nelle movenze ampie dell'inno, costruito su clausole di musicalità maestosamente intonata, in cui [si raggiungono] vertici di tensione lirica».¹⁶⁴

Celebre l'*incipit*:

Il viandante che andava lungo il Biviere di Lentini, steso là come un pezzo di mare morto, e le stoppie riarse della Piana di Catania, e gli aranci sempre verdi di Francofonte, e i sugheri grigi di Resecone, e i pascoli deserti di Passaneto e di Passanitello, se domandava, per ingannare la noia della lunga strada polverosa, sotto il cielo fosco dal caldo, nell'ora in cui i campanelli della lettiga suonano tristamente nell'immensa campagna, e i muli lasciano ciondolare il capo e la coda, e il lettighiere canta la sua canzone malinconica per non lasciarsi vincere dal sonno della malaria: – Qui di chi è? – sentiva risponderli: – Di Mazzarò.¹⁶⁵

L'importanza dell'*ouverture*, sia dal punto di vista linguistico e stilistico che del contenuto e del significato, è stata reiteratamente evidenziata dai critici.

Tra i primi a fornirne una puntuale lettura, Giachery sottolinea come «lo spazio ampio del paesaggio si traduce nel vasto ambito del periodo»¹⁶⁶ il cui esordio, nota Gugliemi, «elaborato e

¹⁶² E. GIACHERY, «*La roba*» e *l'arte del Verga*, in «Quaderni di Marsia», Roma, 1959; poi, col titolo *Arte e tecnica nella novella «La roba»*, in *Verga e d'Annunzio*, cit., p. 23.

¹⁶³ L. RUSSO, *Giovanni Verga*, cit., pp. 208, 379. Circa la straordinaria lunghezza dell'*incipit* il critico nota che «mai, prima d'ora, il Verga ha adoperato periodi così vasti, come quelli della *Roba*, in cui tutta una pagina, anche se interpunta qua e là con punti fermi, non si può non leggere di un fiato lento e disteso, quasi si trattasse di un solo periodo».

¹⁶⁴ G. BALDI, «*La roba*» e *la problematica grandiosità dell'accumulo capitalistico*, in *L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologia del Verga verista*, cit., p. 153.

¹⁶⁵ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 262.

¹⁶⁶ E. GIACHERY, *Verga e d'Annunzio*, cit., p. 34.

ritmicamente cadenzato», si risolverebbe in una descrizione romantica della natura «se col nome di Mazzarò non si dichiarasse un rapporto di possesso che ci porta subito fuori dal paradigma romantico». ¹⁶⁷ Per Chiappelli nella prima parte della novella dominano uniformità, vastità e solitudine, enfatizzate da un ritmo evocante inerzia grazie anche all'utilizzo dell'imperfetto «andava» che introduce una sequenza di «cinque settori panoramici, ciascuno diversificato da un nome proprio (Lentini, Francofonte, Passaneto) e [...] invaso da un suo motivo», ¹⁶⁸ aventi una propria fisionomia, resa attraverso la connessione sostantivo-aggettivo («mare morto», «stoppie riarse», «aranci sempre verdi», «sugheri grigi», «pascoli deserti»).

La centralità del paesaggio è sottolineata da Mariani che nota: «da ora in poi il paesaggio non esisterà più come tema a sé, ma come spietata ed amara conquista d'ogni giorno che l'uomo 'nato per la roba' compirà senza soste, con implacabile ardore, bruciando se stesso e i suoi affetti in una lotta che ha come ultima meta la disperazione e la solitudine». ¹⁶⁹ Altri hanno rilevato l'importanza delle notazioni di tipo paesaggistico per la comprensione dei drammi vissuti dai protagonisti ¹⁷⁰ e, aggiungiamo, anche in relazione alle tecniche narrative sperimentate in quegli anni dal Verga.

Il paesaggio opera «da *medium* dell'agire umano nella natura, da referente primo di tale agire. Attraverso il paesaggio viene de-stata nell'uomo la sua immaginazione e, con essa, la sua proget-

¹⁶⁷ G. GUGLIELMI, *L'obiettivazione del Verga*, cit., p. 118. Per Ragonese: «nella contemplazione della natura il Verga effonde quanto vi è di più romantico nel suo temperamento, senza venir meno al principio dell'impersonalità. [...] Direi anzi che il modo più adatto e vigoroso creato dal Verga per esprimere il romanticismo prepotente del suo spirito [...] sia costituito dalla evocazione lirica del paesaggio, pure contenuto più o meno rigorosamente entro i limiti del mondo elementare verghiano» (G. RAGONESE, *Paesaggio verghiano*, cit., p. 101).

¹⁶⁸ F. CHIAPPELLI, *Una lettura verghiana*, in «Lettere Italiane», Genova, a. XII, n. 1, gennaio-marzo 1960, p. 24.

¹⁶⁹ G. MARIANI, *Giovanni Verga*, cit., p. 1239.

¹⁷⁰ La natura «è nell'opera verghiana la voce più alta e più pura del destino che pesa sugli uomini» (G. RAGONESE, *Paesaggio verghiano*, cit., p. 98). E Russo afferma che «se il paesaggio è sempre uno stato d'animo, questo del Verga è davvero una parafrasi sensibile dei sentimenti dei suoi protagonisti» (L. RUSSO, *Giovanni Verga*, cit., p. 208).

tualità. [...] [Esso costituisce] lo specchio in cui l'uomo ritrova se stesso, la sua presenza nel mondo, il suo agire nel mondo».¹⁷¹

All'interno di un racconto, il paesaggio assolve ad una precisa funzione cognitiva, poiché con l'uomo «costituisce un binomio inscindibile»¹⁷² Ne consegue che «il paesaggio [...] è l'ingenuo svelarsi alla mente, ai sentimenti e all'intelletto umano, del mondo – complesso delle cose esistenti –».¹⁷³ Il paesaggio narrato diviene espressione dei sentimenti di chi lo descrive poiché «induce lo spirito, la mente e la fantasia ad interpretare soggettivamente la realtà positiva percepita, [...]così che ogni uomo rivive intensamente le proprie esperienze conoscitive e ne trasmette la percezione soggettiva dell'immaginato».¹⁷⁴ La natura ha la capacità di rivelarsi «estheticamente a chi la osserva e la contempla»¹⁷⁵ e, grazie a questo processo, «diviene uno stato dell'animo».¹⁷⁶

Se il paesaggio evocato nell'abbrivio de *La roba* è intriso «dei sentimenti umani, nel tempo stesso che le cose parlano per conto degli uomini»,¹⁷⁷ e si assiste dunque ad una vera e propria «comprensione del paesaggio e dell'uomo come di un'anima sola»;¹⁷⁸ resta da enucleare di chi sia la prospettiva narrativa interna alla realtà rappresentata.

Nella novella non alberga un solo punto di vista, ma l'ottica con la quale è narrata la parabola esistenziale ed umana di Maz-

¹⁷¹ E. TURRI, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, cit., p. 37. Il paesaggio, infatti, può essere considerato un'interfaccia tra uomo e ambiente, un elemento mediatore tra i due sistemi, culturale e naturale. In merito cfr: G. BERTRAND – O. DOLLFUSS, *Le paysage et son concepts*, in «Espace géographique», Paris, tome XVI, n. 2, 1973; M.C. ZERBI, *Paesaggi della geografia*, Torino, Giappichelli, 1993.

¹⁷² P. BETTA, *Il paesaggio tra reale e immaginativo*, Parma, Maccari, 1997, p. 32.

¹⁷³ Ivi, p. 30.

¹⁷⁴ P. BETTA, *Saggi sul paesaggio del «mondo narrato»*, Parma, Maccari, 1999, p. 80.

¹⁷⁵ J. RITTER, *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, Münster, Aschendorff, 1963; trad. ital. *Paesaggio: uomo e natura in età moderna*, a cura di M. Venturi Ferriolo, Milano, Guerini, 1994, p. 47.

¹⁷⁶ Cfr. H.F. AMIEL, *Journal intime*, avec un postface, des notes et un index par P. M. Monnier, Lausanne, Bibliothèque romande, 1973; trad. ital. *Frammenti di un giornale intimo*, a cura di C. Baseggio, Torino, UTET, 1968.

¹⁷⁷ G. RAGONESE, *Paesaggio verghiano*, cit., p. 100.

¹⁷⁸ L. RUSSO, *Giovanni Verga*, cit., p. 211.

zarò varia con grande dinamismo. Il paesaggio descritto, infatti, è visto con gli occhi del «viandante» che, percorrendo «le stoppie riarse» della Piana di Catania, per ingannare «la noia della lunga strada polverosa», incuriosito, pone domande sul proprietario della vasta campagna che gli si apre innanzi. Il viandante «si fa trasportare in lettiga, dunque appartiene agli strati sociali superiori»,¹⁷⁹ come evidenziato anche dalle caratteristiche lessicali e sintattiche assegnategli dalla voce narrante, contraddistinte «dall'aggettivazione ricca e di sapore ricercatamente letterario, dalle studiate cadenze musicali delle serie paratattiche, [...] [dalla] sensibilità con cui quel paesaggio viene rappresentato, [dalla] volontà di trasfigurare liricamente i dati reali».¹⁸⁰

L'intento di rendere 'poeticamente' i tratti costitutivi del paesaggio emerge dall'uso ricercato degli aggettivi e dalla costruzione dell'intera trama verbale («stoppie riarse», «aranci sempre verdi», «sugheri grigi», «pascoli deserti», «lunga strada polverosa», «cielo fosco», «suonano tristamente», «canzone malinconica», ecc.) che, come suggerisce Genette, permettono di distinguere tra il «modo» e la «voce» del racconto, tra chi «vede» il paesaggio, nel nostro caso il viandante, e chi lo «racconta», cioè l'anonima voce narrante che, nella prima macrosequenza, riflette l'ottica e le peculiarità linguistiche del personaggio.¹⁸¹

Come nell'*incipit* di *Malaria*, qui il punto di vista è 'alto', relativo ad un osservatore appartenente «ad una classe e ad una cultura superiori all'ambiente rappresentato, di un 'letterato', insomma; un letterato tardo-romantico [...] affascinato da tutto ciò che evoca sensazioni di malinconia, di vastità infinita e indefinita, di solitudine e di morte».¹⁸² Insomma: «è il Verga stesso che rivede il suo paesaggio».¹⁸³

¹⁷⁹ V. SPINAZZOLA, *La verità dell'essere*, in *Verismo e positivismo*, cit., p. 68.

¹⁸⁰ G. BALDI, «*La roba*» e la problematica grandiosità dell'accumulo capitalistico, cit., p. 134.

¹⁸¹ Cfr. G. GENETTE, *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972; trad. ital. *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976, p. 233.

¹⁸² G. BALDI, «*La roba*» e la problematica grandiosità dell'accumulo capitalistico, cit., p. 135.

¹⁸³ G.P. MARCHI, *Concordanze verghiane: cinque studi con un'appendice di scritti rari*, cit., p. 167.

Lo scrittore, dunque, introduce due importanti concetti che stanno alla base della percezione del paesaggio. Se, secondo Quasimodo, «il poeta modifica il mondo con la sua libertà e verità», bisogna riconoscere all'intellettuale che trasfigura poeticamente ciò che lo circonda la capacità di cogliervi «la realtà del mondo vissuto, racchiusa nei sentimenti dell'animo e riportata alla mente e riflessa sul mondo sensibile del quotidiano».¹⁸⁴

Da questi presupposti nasce la 'poetica del paesaggio' che si basa sulla considerazione che il paesaggio narrato è imprescindibilmente frutto di una esperienza percettiva rimodellata dalla mente ed espressa secondo la finalità ed i canoni culturali cui afferisce lo scrittore. Già Fichte, nella *Dottrina della scienza*, aveva affermato che l'immaginazione produce la realtà. Dunque, il serbatoio cui Verga attinge per delineare i contorni epici e malinconici del paesaggio, attraversato dal viandante «nell'ora in cui i campanelli suonano tristemente ed i muli lasciano ciondolare il capo e la coda», è quello della memoria, del ricordo del proprio vissuto.

Il paesaggio diviene così «un palinsesto di memorie»¹⁸⁵ che, secondo quanto enunciato da Marcel Proust, esiste solo ed esclusivamente fino a quando c'è chi ne tiene vivo il ricordo descrivendolo ed esprimendo il proprio stato d'animo.¹⁸⁶

¹⁸⁴ P. BETTA, *Il paesaggio tra reale e immaginativo*, cit., p. 56.

¹⁸⁵ E. TURRI, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, cit., p. 138.

¹⁸⁶ «La realtà che avevo conosciuto non esisteva più. Bastava che la signora Swann non giungesse nello stesso modo e nello stesso istante perché il viale fosse un altro. I luoghi che abbiamo conosciuto non appartengono che al mondo dello spazio in cui li poniamo per maggior facilità. Non erano che un sottile strato in mezzo alle impressioni contigue, che formavano la nostra vita di allora; il ricordo di una certa immagine non è che il rimpianto di un certo istante; e le case, le vie, i viali, sono sfuggenti; ohimè, come gli anni» (M. PROUST, *Du cote de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1919; trad. ital. *La strada di Swann*, a cura di N. Ginzburg, Torino, Einaudi, 1963, p. 32). Con questa riflessione lo scrittore chiude un capitolo del romanzo dedicato al ricordo dei suoi amori borghesi, sottolineando la stretta connessione tra realtà e memoria. Secondo Piaget la mappa dei nostri ricordi, specie quelli infantili, è formata da luoghi ridenti o oscuri ciascuno dei quali legati agli stati d'animo di quelle prime esperienze, ai sogni, agli incubi, agli odori e alle atmosfere sperimentate (cfr. J. PIAGET – B. INHELDER, *La représentation de l'espace chez l'enfant*, Paris, PUF, 1977; trad. ital. *La rappresentazione del mondo nel fanciullo*, introduzione di G. Petter, Torino, Bollati Boringhieri, 1991).

Al processo della memoria, risoltosi «in un atteggiamento partecipativo ma non necessariamente quale concretezza d'una entità geografica definita e in atto, bensì anche nella forma d'una costruzione mentale esistenziale, ispirata al ricordo delle esperienze materialmente ed emozionalmente vissute dall'*io percepente*, e sostenute ed elaborate dalla coscienza personale», si accompagna quello dell'*inventio* letteraria, poiché «l'immaginazione, come categoria della psiche, s'irradia sull'oggetto della conoscenza e ne proietta l'immagine all'intelletto, attivando l'*io* all'approfondimento e al superamento del percepito mediante i sensi, con l'ausilio dell'immaginazione creativa».¹⁸⁷

È facile comprendere, pertanto, perché il paesaggio visto e descritto dal viandante nell'*ouverture* della novella sia stato considerato frutto d'una commistione tra realtà e favola.

Per Spinazzola l'evocazione paesistica iniziale è caratterizzata da un realismo che «trova garanzia nell'insistente presenza di toponimi tra il familiare e l'esotico, Biviere di Lentini, Piana di Catania, Francofonte, Resecone, Passaneto e Passanitello. Ma la pagina ostenta, assieme, una connotazione favolistica, grazie all'intervento di una clausola tipica, "E cammina e cammina", nonché all'interazione di domande e risposte: "Qui di chi è?" [...] "Di Mazzarò". "E qui?" "Di Mazzarò", infine per la terza volta "Di Mazzarò"». ¹⁸⁸ Secondo Barberi Squarotti, inoltre, non solo «fiaba e tragedia costituiscono le strutture letterarie su cui il Verga costruisce l'apologo de *La roba* [...] [tanto che l'intera novella] è una specie di favola tragica, del tutto al di là di ogni intenzione documentaria e realistica», ma – puntualizza – «non si tratta di una fiaba indefinita, di un generico fiabesco: il Verga ha, nella memoria, una fiaba precisa [...]. È la fiaba del *Gatto con gli stivali*» di Charles Perrault.¹⁸⁹

¹⁸⁷ P. BETTA, *Il paesaggio tra reale e immaginativo*, cit., pp. 58, 39.

¹⁸⁸ V. SPINAZZOLA, *La verità dell'essere*, cit., p. 68.

¹⁸⁹ G. BARBERI SQUAROTTI, *Fra fiaba e tragedia: «La roba»*, in «Sigma», Torino, a. X. F. 1-2, 1977, p. 292; poi, col titolo *Il mito di Mazzarò*, in *Giovanni Verga. Le finzioni dietro il verismo*, Palermo, Flaccovio, 1982, pp. 178, 151-152. Altre possibili 'fonti' della celebre pagina verghiana sono state individuate da Marchi in un passo delle *Anime morte* di Gogol (G.P. MARCHI, *Concordanze verghiane: cin-*

Del resto, «il paesaggio della narrativa è sempre un *mondo costruito*, una *fabula raccontata*, con i suoi eventi che si susseguono in obbedienza ad un tempo privo di reale spessore, [...] per inserirsi nell'utopico dell'immaginato soggettivo, che consente alla mente di vagare negli spazi aperti della fantasia creatrice».¹⁹⁰

Il lungo resoconto continua:

E passando vicino a una fattoria grande quanto un paese, coi magazzini che sembrano chiese, e le galline a stormi accoccolate all'ombra del pozzo, e le donne che si mettevano la mano sugli occhi per vedere chi passava: – E qui? – Di Mazarò –. E cammina e cammina, mentre la malaria vi pesava sugli occhi, e vi scuoteva all'improvviso l'abbaiare di un cane, passando per una vigna che non finiva più, e si allargava sul colle e sul piano, immobile, come gli passasse addosso la polvere, e il guardiano sdraiato bocconi sullo schioppo, accanto al vallone, levava il capo sonnacchioso, e apriva un occhio per vedere chi fosse: – Di Mazarò.¹⁹¹

Mezzo efficace per la comprensione del paesaggio è immergersi completamente in esso, dedicarsi alla percezione d'insieme dei colori, dei suoni, degli odori che lo compongono, stando soli con se stessi o socializzando, come amava fare Petrarca.¹⁹²

que studi con un'appendice di scritti rari, cit., p. 159), mentre Campailla, pur rinviano all'episodio di *Guerra e pace* in cui il giovane Nikolaj Rostòv percorre un vasto campo di battaglia per trasmettere un ordine, che presenta una tecnica simile a quella usata dal Verga, rileva come «certe espressioni ritornano di necessità, e che unicamente l'impianto sintattico e semantico generale entro cui sono inserite, decide del loro grado di significatività», ricordando che ci troviamo di fronte a «contesti narrativi che presentano troppo pochi apprezzabili spazi contigui» e che è dunque prudente «tenersi lontani dalle suggestioni del filologismo» (S. CAMPAILLA, *Mazarò e il mito della roba*, in *Anatomie verghiane*, cit., pp. 230-233).

¹⁹⁰ P. BETTA, *Paesaggio culturale e paesaggio narrato*, cit., pp. 19-20. Della stessa idea, Marchi afferma: «malgrado la profusione di precisazioni topografiche, rimane, al lettore delle *Rusticane*, l'impressione di trovarsi in una sorta di "outopia"» (G.P. MARCHI, *Concordanze verghiane: cinque studi con un'appendice di scritti rari*, cit., p. 158).

¹⁹¹ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 262.

¹⁹² «Ti ricordi [è Agostino che parla] con quanto piacere vagavi un tempo per la campagna solitaria? Ora ascoltavi il mormorio dell'acqua scrosciante, sdraiato sull'erbose letto dei prati; ora, dalle aperte colline, misuravi con libero sguardo la pianura sottostante» (F. PETRARCA, *Il mio segreto*, a cura di E. Fenzi, Mursia, Milano, 1992, pp. 158-159).

Muoversi nel paesaggio, a piedi o, nel caso del nostro viandante, in lettiga, «offre la possibilità di rapportarsi in modo diverso con il territorio attraversato», e permette di porgersi nei confronti del paesaggio percorso «come attori (in quanto si è dentro, cioè *insiders*) ma anche, al tempo stesso, come *outsiders*, spettatori». ¹⁹³ Concetto importante poiché «essere attori significa stare “dentro” il paesaggio, essere “spettatori” significa starne “fuori”, distinzione fondamentale per chiunque abbia approfondito la ricerca sull’essenza del paesaggio». ¹⁹⁴

La metafora del paesaggio come teatro all’interno del quale si è contemporaneamente «spettatori» e «attori», può essere agevolmente riferita al «viandante» e al «lettighiere» anonimi di *La roba*, i quali sono «spettatori» perché discorrono del paesaggio e l’osservano, ma nello stesso tempo sono anche «attori» poiché vi sono dentro, appartengono alla realtà fisica e culturale di Mazzarò, partecipano della sua mentalità.

C’è una certa ‘teatralità’ nel modo di descrivere le sconfinite ricchezze di Mazzarò, il gusto per l’iperbole e l’enumerazione, ¹⁹⁵

¹⁹³ E. TURRI, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, cit., pp. 190, 186. Il viaggiatore che, specie nell’Ottocento, considerava l’esperienza del viaggio come imprescindibile, si poneva nei confronti del paesaggio osservato ed attraversato proiettando in esso le proprie emozioni e le proprie aspettative. Scrive in proposito Brilli: «Il genere di rapporto che il viandante instaura con tale paesaggio è dunque determinato dall’empatia, dalla proiezione di sé nella scena osservata, dalla tendenza a identificarsi con il mondo naturale, a includersi in esso, nei suoi anfratti, nei suoi recessi in una sorta di comunione affettiva. [...] In questo paesaggio [...], dove ci si rifugia e ci si nasconde, le forze della natura o le loro animistiche personificazioni trasformano il rapporto con l’uomo in una continua interazione di elementi» (A. BRILLI, *Il viaggiatore immaginario. L’Italia degli itinerari perduti*, Bologna, il Mulino, 1997, pp. 15-20).

¹⁹⁴ D. COSGROVE, *Social formation and symbolic landscape*, Totowa, Barnes & Noble, 1984; trad. ital. *Realtà sociale e paesaggio simbolico*, a cura di C. Copeta, Milano, Unicopli, 1990, p. 50.

¹⁹⁵ A proposito dell’uso, assai cospicuo all’interno della novella, della figura dell’enumerazione, interessanti sono le considerazioni di Papotti: «Il ricorso all’elenco si innesta su una tradizione descrittiva che trova molte esemplificazioni nella prosa geografica. Dalle guide turistiche agli esercizi virtuosistici di elogio del paesaggio, fino ai sussidiari che presentano le regioni ed i paesi stranieri, la forma del catalogo accompagna in varie forme la spiegazione dei luoghi. Il suo inserimento in una prosa narrativa segna una sorta di arresto dello sviluppo della vicenda, a favore di una più minuziosa attenzione al contesto spaziale, indipendentemente dalla causa emotiva che la può innescare» (D. PAPOTTI, *Dove abita*

la volontà di creare «un'impressione complessiva di gremitezza, di accumulo»,¹⁹⁶ volta a suggerire l'idea che «all'immensità del paesaggio corrisponde l'incessante brama che l'uomo ha di possedere sempre più»: ¹⁹⁷

Poi veniva un uliveto folto come un bosco, dove l'erba non spuntava mai, e la raccolta durava fino a marzo. Erano gli ulivi di Mazzarò. E verso sera, allorché il sole tramontava rosso come il fuoco, e la campagna si velava di tristezza, si incontravano le lunghe file degli aratri di Mazzarò che tornavano adagio adagio dal maggese, e i buoi che passavano il guado lentamente, col muso nell'acqua scura; e si vedevano nei pascoli lontani della Canziria, sulla pendice brulla, le immense macchie biancastre delle mandre di Mazzarò; e si udiva il fischio del pastore echeggiare nelle gole, e il campanaccio che risuonava ora sì ed ora no, e il canto solitario perduto nella valle. – Tutta roba di Mazzarò. Pareva che fosse di Mazzarò perfino il sole che tramontava, e le cicale che ronzavano, e gli uccelli che andavano a rannicchiarsi col volo breve dietro le zolle, e il sibilo dell'assio nel bosco. Pareva che Mazzarò fosse disteso tutto grande per quanto era grande la terra, e che gli si camminasse sulla pancia.¹⁹⁸

Vale la pena d'insistere sulla considerazione che i personaggi della novella rivestono nel contempo il ruolo di *insiders* e *outsiders* poiché se l'uomo è «soggetto interpretativo ed insieme oggetto interpretato»,¹⁹⁹ di conseguenza «il paesaggio si propone [...] quale espressione autentica ed universale di uno spazio culturalmente letto e raffigurato, in quanto la fisionomia che lo distingue assume una valenza semiologica». ²⁰⁰ Offre, dunque, «una possibilità interpretativa che, prendendo l'avvio da una lettura personale e soggettiva, s'irradia nell'universalità

Padron 'Ntoni? Il ruolo dello sfondo spaziale ne «I Malavoglia» all'interno della produzione verghiana, cit., p. 126, nota 10).

¹⁹⁶ S. CAMPAILLA, *Mazzarò e il mito della roba*, cit., p. 229.

¹⁹⁷ N. CAPPELLANI, *Opere di Giovanni Verga*, Firenze, Le Monnier, 1940, pp. 177-178.

¹⁹⁸ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, pp. 262-263.

¹⁹⁹ P. BETTA, *Saggi sul paesaggio del «mondo narrato»*, cit., p. 12.

²⁰⁰ E. TURRI, *Antropologia del paesaggio*, cit., p. 20.

dell'acquisizione oggettiva, seguendo le indicazioni positive della cultura in atto».²⁰¹

Questa riflessione rinvia alla concezione posta alla base dell'ideazione del primo romanzo della 'serie *dei Vinti*'. Come Verga scrisse a Capuana, il «realismo» del racconto è assicurato sia da una visione «interna» dell'ambiente rappresentato, sia da una «esterna», «da lontano», in cui la «mente» si sostituisce agli «occhi».²⁰² E nella stessa lettera aggiunse:

Penso di andare a stare una settimana o due, a lavoro finito, ad Aci Trezza onde dare il *tono* locale. A lavoro finito però, e a te non sembrerà strano cotesto, che da lontano in questo genere di lavori l'ottica qualche volta, quasi sempre, è più efficace ed artistica, se non più giusta, e da vicino i colori sono troppo sbiaditi quando non sono già sulla tavolozza.²⁰³

L'individuazione del punto di vista interno al racconto, nella *Roba* quanto mai multiforme, diviene essenziale. In abbrivio ogni cosa è osservata attraverso lo sguardo colto del viandante a cui, in un secondo momento, subentra l'ottica 'bassa' ma piena d'ammirazione del lettighiere; quindi, in un dinamico alternarsi di quadri e stacchi narrativi, prevale ora l'ottica dell'anonimo narratore intradiegetico, che condivide i parametri di Mazzarò, tanto da arrivare a confondersi con lui fino a sfociare nell'autoapologia, ora quella della gente comune e del narratore che, nel finale, in cui domina la tecnica dello straniamento, sembra condannarne apertamente la disperata e bieca avidità.²⁰⁴

Nella prima parte della novella si stagliano i veri protagonisti: paesaggio e Mazzarò, talmente compenetrati l'uno nell'altro che, a ragione, si può parlare d'«identificazione»²⁰⁵ tra i due, dal momento che «la terra ed il padrone sono fusi come in una cosa

²⁰¹ P. BETTA, *Saggi sul paesaggio del «mondo narrato»*, cit., p. 13.

²⁰² Lettera al Capuana del 17 maggio 1878, in G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 61.

²⁰³ *Ibidem*.

²⁰⁴ Cfr. G. BALDI, «*La roba*» e la problematica grandiosità dell'accumulo capitalistico, cit., pp. 133-185.

²⁰⁵ F. CHIAPPELLI, *Una lettura verghiana*, cit., p. 25.

sola»²⁰⁶ e «finiscono col trasfigurarsi in un solo simbolo».²⁰⁷ Per Strazzeri «l'identificazione tra il personaggio, la natura e la roba (forma storica dell'appropriazione della natura) è totale, di panica e simbiotica medesimezza».²⁰⁸ Bàrberi Squarotti, infatti, ravvisa in Mazzarò una sorta di divinità immanente, «l'ipostasi della provvidenza [...] [che] dà a tutti da vivere, in quanto si identifica con la natura stessa»²⁰⁹ mentre Mazzamuto ribadisce l'importanza della componente epica nella «totale micheletiana antropomorfizzazione della campagna, concepita e goduta nei termini affettivi della memoria, oltre che nei termini retorici della lentissima costruzione»²¹⁰ nella quale, va aggiunto, compare un particolare gusto per l'iperbole.

A questo punto della novella si è ormai compiuta del tutto l'identificazione tra Mazzarò e la sua terra,²¹¹ ma, soprattutto, si è progressivamente attuata la trasformazione del paesaggio, prima liricamente evocato, in roba.

Ma cos'è la roba?

Non è solamente denaro, ma il benessere economico in genere, «il campicello, la casetta, la barca, il gregge. È il lino nei cassetto-

²⁰⁶ A. MOMIGLIANO, *Impressioni di un lettore contemporaneo*, cit., p. 206.

²⁰⁷ L. RUSSO, *Giovanni Verga*, cit., p. 206.

²⁰⁸ M. STRAZZERI, *L'anima e la roba*, in AA. VV., *Verga. L'ideologia, le strutture narrative, il «caso» critico*, a cura di R. Luperini, Lecce, Miella, 1982, p. 163.

²⁰⁹ G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Il mito di Mazzarò*, cit., p. 154.

²¹⁰ P. MAZZAMUTO, *La roba*, in AA. VV., «*Novelle rusticane*» di Giovanni Verga 1883-1983. *Lecture critiche*, cit., p. 98. Con questo termine il critico fa riferimento a Jules Michelet, autore, nel 1847, de *Le livre du peuple*, in cui fissa lo stereotipo del *parvenu* agrario. In tale stereotipo è presente l'idea di una corrispondenza tra la terra e il suo padrone, uniti in un solo corpo. Scrive, infatti, Michelet: «Cette terre, où l'homme a si longtemps déposé le meilleur de l'homme, son suc et sa substance, son effort, sa vertu, il sent bien que c'est une terre humaine, et il l'aime comme une personne» (J. MICHELET, *Le peuple*, introduction et notes par P. Vallaneix, Paris, 1974, pp. 84-137). Al riguardo, cfr. pure: M. PALUMBO, *Ascesa e decadenza di un parvenu. «La roba» di G. Verga*, in AA. VV., «*Leggiadre donne...*». *Novella e racconto breve in Italia*, a cura di F. Bruni, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 121-132.

²¹¹ È interessante notare come gli uomini e gli animali stessi presenti all'interno del paesaggio tendano a conformarsi e ad assimilarsi ad esso. Ad esempio, il guardiano, «sdraiato bocconi sullo schioppo», si confonde col terreno «come gli pesasse addosso la polvere».

ni, il frumento nei sacchi, le fave nelle cassepanche».²¹² Tuttavia l'essenza più vera della roba è rappresentata dalla terra, una terra vasta e fertile che «ha quasi la turgidezza delle carni umane».²¹³ Insistiti nelle *Rusticane* sono i paragoni antropomorfi, sia che si voglia celebrarne lo straordinario rigoglio («del tabacco ne producevano i suoi orti lungo il fiume, colle foglie larghe ed alte come un fanciullo», *La roba*), sia che se ne voglia lamentare la sterilità («Non vedi quel seminato che muore di sete? Tutto giallo, del verde-giallo che hanno i bambini malati, poveretto!»), *Il Mistero*).²¹⁴

La descrizione iniziale, lirica, bucolica, malinconicamente velata d'inerzia e torpore, rivela, grazie ad un epigrammatico «Tutta roba di Mazzarò», la sua vera essenza: la smisurata vastità del paesaggio-roba è tale che Mazzarò sembra avere ingoiato ed inglobato in sé la terra con tutti gli esseri che vi risiedono, finché l'astro per eccellenza preposto a regolare e dispensare la vita sul nostro pianeta: il sole. Sicché, la roba di Mazzarò «ha una dimensione cosmica».²¹⁵

Il filosofo Heidegger definisce i concetti di «cielo» e «terra»: «La terra è l'agente portatore che fiorisce e fruttifica, si propaga nella roccia e nell'acqua, si erge nella pianta e nell'animale. [...] Il cielo è la parabola del sole, il corso della luna che cambia, il luccicare delle stelle, le stagioni dell'anno, l'accendersi e l'imbrunire del giorno, le tenebre e lo splendore della notte, il favore e l'inclemenza del tempo, le nuvole sospinte dal vento e il blu profondo dell'etere».²¹⁶ Tutto il mondo compreso tra terra e cielo è di Mazzarò, è Mazzarò stesso.

C'è un'aura di profonda religiosità nell'attaccamento di Mazzarò alla sua roba, che sembra richiamare alla memoria, in senso antifrastico e grottesco, le mistiche nozze contratte da San Francesco con Madonna Povertà. Gli elementi evocati nell'*ouverture*, il cielo, l'acqua, la terra, il fuoco del sole e del calore, il senso di

²¹² N. SCALIA, *Giovanni Verga*, Ferrara, Editrice Taddei, 1922, p. 159.

²¹³ G. RAGONESE, *Paesaggio verghiano*, cit., p. 100.

²¹⁴ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, pp. 264, 240.

²¹⁵ G. BARBERI SQUAROTTI, *Il mito di Mazzarò*, cit., p. 150.

²¹⁶ Cfr. M. HEIDEGGER, *Die Kunst und der Raum*, St. Gallen, Erker, 1969; trad. it. *L'arte e lo spazio*, a cura di C. Angelino, Genova, il Melangolo, 1979.

morte e disfacimento, sono gli stessi presenti nel celebre *Cantico di Frate Sole* i quali, a loro volta, erano stati desunti da antiche fonti, un cantico di Daniele e alcuni salmi di David, appartenenti alla letteratura mistica che riconosceva in Dio un ente nascosto ma immanente ed onnipresente.

Alla fine dell'800 Verga, con la vicenda del neo-arricchito Mazzarò e col canto di paesaggio con cui apre il racconto della sua ascesa sociale, rende immanente ed onnipresente un'altra divinità, più prosaica ma universalmente riconosciuta: la roba.²¹⁷ La menzione delle «più di cinquemila bocche» che Mazzarò nutre costantemente costituisce, per Bàrberi Squarotti, un riferimento evangelico a coloro che Gesù sfamò grazie ai pani e ai pesci da lui moltiplicati, anche se è evidente che, in questo caso, più che di un'offerta generosa si tratta di un male necessario, vissuto come un'inevitabile e reiterata giornaliera rapina.²¹⁸

Mazzarò è capace di sacrifici e rinunce, ma solo in nome della sua roba: apparentemente era «un omiciattolo, [...] che non gli avreste dato un baiocco, a vederlo»; ma, al contempo, è un esempio di virtù e di ascesi.²¹⁹

Egli non beveva vino, non fumava, non usava tabacco, e sì che del tabacco ne producevano i suoi orti lungo il fiume, colle foglie larghe ed alte come un fanciullo, di quelle che si vendevano a 95 lire. Non aveva il vizio del giuoco, né quello delle donne. Di donne non aveva

²¹⁷ Riguardo ai personaggi delle *Novelle rusticane* si può affermare che «conformemente a tutta l'ispirazione dell'arte del Verga, quella loro *economicità* ha qualcosa di religioso, che ci fa muti e trepidanti. Tale patimento della povertà e la malinconica avidità del benessere assumono tutto un particolare accenno di poesia in queste pagine. La tragedia del bisogno è anche tragedia del sentimento» (L. RUSSO, *Giovanni Verga*, cit., pp. 218-219).

²¹⁸ Si rilegga questo passo de *Il Reverendo* in cui appare chiaro che le «bocche da sfamare» o «che mangiano» sono viste come la principale causa della miseria e dell'impossibilità, quindi, di accumulare ed arricchirsi: «Quando vi mettete a fare tutti quei figliuoli non ci pensate che sono tante bocche che mangiano? E che colpa ci ho io se il pane non vi basta? Ve li ho fatti far io tutti quei figliuoli? *Io mi son fatto prete per non averne*».

²¹⁹ Sulla complessità del punto di vista del narratore in questo come in altri brani cfr., oltre al già citato saggio del Baldi, R. BIGAZZI, *Su Verga novelliere*, cit., p.75, in cui si afferma che «nelle *Rusticane* si attenua fortemente il contrasto tra "voce" popolare e personaggi, che entrano, l'una con gli altri, in sintonia».

mai avuto sulle spalle che sua madre, la quale gli era costata anche 12 tari, quando aveva dovuto farla portare al camposanto.²²⁰

Con quest'ultima affermazione del narratore, in cui sembra di sentire la voce stizzita di Mazzarò che rimpiange i denari sborsati per il trasporto funebre, s'inizia a profilare quella radicale 'deficienza affettiva' che sarà il motivo più vero della sua sconfitta e che, invece, renderà più umano e simpatico il suo *alter-ego* mastro-don Gesualdo.

Mazzarò non solo si propone come un vero e proprio 'apostolo della roba', ma nel tentativo di consustanziarsi con la roba posseduta, con l'essere egli stesso dispensatore di vita e di morte, proprietario e responsabile di ciò che lo circonda, con l'occupare col proprio nome e col proprio attivismo tutto lo spazio,²²¹ svela la sua più autentica ambizione. Questa non risiede *sic et simpliciter* nella volontà di accumulare ricchezza, onde scongiurare la paura di una fame atavica, o nel desiderio di riscatto sociale come mezzo di risarcimento per le umiliazioni e i maltrattamenti subiti,²²² ma consiste nell'aspirazione alla «regalità, intesa come pienezza di dominio fisico sui viventi».²²³ Poiché il desiderio di affrancarsi da un'originaria situazione di disagio e frustrazione²²⁴ si concretizza nel possesso della roba, vale a dire delle sconfiniate terre che racchiudono in sé uomini e cose, l'intera realtà sensibile, ne consegue che il paesaggio-roba diviene un mezzo per affermare il proprio potere e la propria superiorità economica.

²²⁰ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 264.

²²¹ «Della roba ne possedeva fin dove arrivava la vista, ed egli aveva la vista lunga – dappertutto, a destra e a sinistra, davanti e di dietro».

²²² «Aveva accumulato tutta quella roba, dove prima veniva da mattina a sera a zappare, a potare, a mietere; col sole, coll'acqua, col vento; senza scarpe ai piedi, e senza uno straccio di cappotto; che tutti si rammentavano di avergli dato dei calci nel di dietro».

²²³ V. SPINAZZOLA, *La verità dell'essere*, p. 75.

²²⁴ «Era che ci aveva pensato e ripensato tanto a quel che vuol dire la roba, quando andava senza scarpe a lavorare nella terra che adesso era sua, ed aveva provato quel che ci vuole a fare i tre tari della giornata, nel mese di luglio, a star colla schiena curva 14 ore, col soprastante a cavallo dietro, che vi piglia a nerbate se fate di rizzarvi un momento [che] non aveva lasciato passare un minuto della sua vita che non fosse stato impiegato a fare della roba...».

Secondo Stephen Kern «la ricchezza è concepita come il potere di controllare il tempo e lo spazio».²²⁵ Numerosi studi hanno dimostrato che esiste uno stretto rapporto tra le dinamiche sociali e le scenografie territoriali capaci di esprimere il modo di vivere e modificare lo spazio.²²⁶

Da sempre, chi voglia esercitare la propria regalità sul territorio e il controllo sui suoi sottoposti, si serve del paesaggio per la «teatralizzazione del potere».²²⁷ Prima spia di disparità sociale, dall'alba dell'umanità ad oggi, è sempre stata la diseguale distribuzione delle risorse e dell'impiego della forza-lavoro per mantenerle e farle prosperare. I beni posseduti, ossia la roba nel suo significato più ampio, sono essi stessi emblema del potere, mezzo di esibizione e al contempo monito in quanto «la discriminazione socio-culturale sarà sempre [...] discriminazione territoriale e paesistica» e, di conseguenza, «tutto è spettacolo, tutto è rappresentazione agli occhi del ceto contadino».²²⁸

Nella novella, non a caso, s'insiste molto sulle iperboliche immagini dei magazzini «che sembravano chiese» e bisognava sco-

²²⁵ S. KERN, *The culture of time and space 1880-1918*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1983; trad. ital. *Il tempo e lo spazio: la percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna, il Mulino, 1988, p. 10.

²²⁶ Cfr., tra gli altri, M. ELIADE, *Traite d'histoire des religions*, prefate de G. Dumézil, Paris, Payot, 1949; trad. ital. *Trattato di storia delle religioni*, Torino, Einaudi, 1954; *Images et symboles: essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard, 1952; trad. ital. *Immagini e simboli: saggi sul simbolismo magico religioso*, Milano, TEA, 1980; C. LÉVI-STRAUSS, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1962; trad. ital. *Antropologia strutturale*, Milano, il Saggiatore, 1966; D. HARVEY, *The condition of postmodernity: an inquiry into the origins of cultural change*, Oxford, Blackwell, 1989; trad. ital. *La crisi della modernità*, Milano, il Saggiatore, 1993.

²²⁷ E. TURRI, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, cit., p. 97. Questa osservazione è molto interessante e meriterebbe maggiore approfondimento. Basti ricordare che la teatralizzazione del potere è un fenomeno presente nelle società arcaiche e nelle moderne. I sovrani assolutisti vissuti in Europa tra il XVI e il XVIII secolo, con le loro regie sontuose e i giardini scenograficamente concepiti, ne hanno fatto un primario mezzo di controllo e propaganda, mentre in Italia la Serenissima e, in particolare, il Canal Grande, hanno costituito «sicuramente uno degli esempi più eloquenti di paesaggio urbano concepito sia come palcoscenico per una recitazione aristocratica, raffinata e competitiva, sia come luogo privilegiato per assistere allo spettacolo quotidiano che la *Main Street* veneziana sa offrire» (ivi, p. 100).

²²⁸ Ivi, pp. 100, 99.

perchiare il tetto per farvi entrare tutto il grano, delle galline «a stormi», delle vigne «che non finivano più», delle mandre simili a «immense macchie biancastre», della raccolta che dura «da ottobre a marzo», della vendemmia che fa accorrere «villaggi interi», dei mietitori simili «ad un esercito di soldati». Colui che esercita il suo privilegio si sente un attore al centro del palcoscenico. Per l'ammirato narratore, infatti, Mazzarò «colla testa come un brillante aveva accumulato tutta quella roba», e quelli «che si rammentavano di avergli dato dei calci nel di dietro [...] ora gli davano dell'*eccellenza* e gli parlavano col berretto in mano [...] adesso che tutte le eccellenze del paese erano suoi debitori».²²⁹

Uomini come Mazzarò, grazie alla loro intraprendenza e genialità, esprimono ed impersonano quello che gli antichi chiamavano *genius loci*, cioè lo spirito del luogo, incarnante gli odori, i colori, la più autentica essenza della terra, proprio come una divinità che sovrasta ed impregna ogni aspetto della realtà, che si pone come guardiana e garante del territorio che le appartiene.²³⁰

Un mezzo universalmente usato per esercitare il potere ed imporre il controllo da parte dell'autorità è la presenza fisica sui propri domini.²³¹ Con le dovute ed evidenti differenze, anche Mazzarò mette in pratica questo espediente, piombando quando meno lo si aspetta sulle sue terre e controllando personalmente che il lavoro sia portato a compimento e che nulla vada perduto:

²²⁹ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 263.

²³⁰ L'idea del *genius loci*, muovendo dalla cultura greca (Omero) e romana (Virgilio), è giunta fino a Shaftesbury, Fénelon, Rollin, Watteau, Marivaux, Montesquieu, Voltaire e Diderot, per poi riproporsi in Kant e Goethe. Sull'argomento cfr.: A.A.C. SHAFTESBURY, *Containing an inquiry concerning virtue and merit. The moralists: a philosophical rhapsody*, printed in the year 1711; trad. ital. *I moralisti. Rapsodia filosofica ossia ragguagli su talune conversazioni su argomenti naturali e morali*, a cura di P. Casini, Bari, Laterza, 1971; C. NORBERG-SCHULZ, *Genius loci. Paesaggio, ambiente, architettura*, Milano, Electa, 1979; *Genius loci*, in R. MILANI, *L'arte del paesaggio*, cit., pp. 119-121.

²³¹ Tra i grandi re-viaggiatori, Carlo Magno, ad esempio, si muoveva da una parte all'altra delle sue terre, esercitando il potere tramite apparizioni più o meno improvvisate; analogamente i re merovingi. Sull'argomento cfr.: C. GEERTZ, *Local knowledge: further essays in interpretative anthropology*, New York, Basic books, 1983; trad. ital. *Antropologia interpretativa*, Bologna, il Mulino, 1988.

Egli, dopo che ebbe fatta la sua roba, non mandava certo a dire se veniva a sorvegliare la messe, o la vendemmia, e quando, e come; ma capitava all'improvviso, a piedi o a cavallo alla mula, senza campieri, con un pezzo di pane in tasca; e dormiva accanto ai suoi covoni, cogli occhi aperti, e lo schioppo fra le gambe.²³²

Emerge qui una duplice consapevolezza. Da un lato quella della voce narrante che, nell'introdurre la figura del barone ed il tema dei soprusi sopportati da Mazarò, si avvale di una trasfigurazione fiabesca e leggendaria (il barone è il «padrone di tutti quei prati, e di tutti quei boschi, e di tutte quelle vigne e tutti quegli armenti, che quando veniva nelle sue terre a cavallo coi campieri dietro, pareva il re»).²³³ Dall'altro, nella novella affiora un nuovo ideale: quello del borghese che, contrariamente alla mollezza ed all'inettitudine del signore feudale ed aristocratico (Mazarò non sa che farsene dello «scudo di pietra» del palazzo del barone), può vantare nuove energie e grandi qualità quali la morigeratezza, la continenza, l'inesausta resistenza al lavoro, la furbizia («aveva una testa che era un brillante») e, non ultima virtù, la mancanza di scrupoli e di *pietas* negli affari.²³⁴

Nel racconto, dunque, emerge la tematica dello scontro tra aristocrazia feudale e borghesia capitalistica che, con la crisi del

²³² G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol I, p. 266.

²³³ Mazarò, da parte sua, preconizzando la vittoria finale, «schiattava dalle risa quando il barone gli dava dei calci nel di dietro, e si fregava la schiena colle mani, borbottando: – Chi è minchione se ne stia a casa, – la roba non è di chi l'ha, ma di chi la sa fare –», tant'è vero che «in tal modo a poco a poco Mazarò divenne il padrone di tutta la roba del barone; e costui uscì prima dall'uliveto, e poi dalle vigne, e poi dai pascoli, e poi dalle fattorie e infine dal suo palazzo istesso» (*ibidem*).

²³⁴ Oltre al rimpianto dei soldi spesi per il funerale della madre, si pensi agli inganni perpetrati a scapito del barone, che progressivamente perderà tutti i suoi averi poiché «non passava giorno che non firmasse delle carte bollate, e Mazarò ci metteva sotto la sua brava croce», e degli altri avversari. Infatti «se il proprietario di una chiosa limitrofa si ostinava a non cedergliela, e voleva prendere pel collo Mazarò» egli doveva «trovare uno stratagemma per costringerlo a vendere, e farcelo cascare, malgrado la diffidenza contadinesca. Ei gli andava a vantare, per esempio, la fertilità di una tenuta la quale non produceva nemmeno lupini, e arrivava a fargliela credere una terra promessa, sinché il povero diavolo si lasciava indurre a prenderla in affitto, per specularci sopra, e ci perdeva poi il fitto, la casa e la chiosa, che Mazarò se l'acchiappava – per un pezzo di pane» (*ibidem*).

latifondo e l'ascesa della nuova classe imprenditoriale, costituirà il cardine dell'intera storia della Sicilia ottocentesca.²³⁵

Verga svilupperà questa tematica in modo più approfondito ed articolato nel *Mastro-don Gesualdo*, per tanti aspetti strettamente legato, anche stilisticamente, alle *Rusticane*, in particolare alla novella *La roba*. Emblematico, a questo proposito, l'episodio in cui mastro-don Gesualdo piomba all'improvviso nella gola del Petrajo e sorprende i manovali inoperosi:

Pareva di soffocare in quella grotta del Petrajo. Le rupi brulle sembravano arroventate. Non un filo di ombra, non un filo di verde, colline su colline, accavallate, nude, arsicce, sassose, sparse di olivi rari e magri, di fichidindia polverosi, la pianura sotto Budarturo come una landa bruciata dal sole, i monti foschi nella caligine, in fondo. Dei corvi si levarono gracchiando da una carogna che appestava il fossato; delle ventate di scirocco bruciavano il viso e mozzavano il respiro; una sete da impazzire, il sole che gli picchiava sulla testa come fosse il martellare dei suoi uomini che lavoravano alla strada del Camemi. Allorché vi giunse invece li trovò tutti quanti sdraiati bocconi nel fossato, di qua e di là, col viso coperto di mosche, e le braccia stese. Un vecchio soltanto spezzava dei sassi, seduto per terra sotto un ombrellaccio, col petto nudo color di rame, sparso di peli bianchi, le braccia scarne, gli stinchi bianchi di polvere, come il viso che pareva una maschera, gli occhi soli che ardevano in quel polverio.²³⁶

È parso significativo citare questo brano in cui Verga dipinge con pochi ma vividi colori un paesaggio aspro e bruciato dal sole, non solo per il rinvio al motivo dell'inesauribile ed irrefrenabile sete per la roba comune ai due *self-made men*, ma per ribadire la centralità nell'opera dello scrittore dello scontro tra nobiltà feudale e classe lavoratrice (sia nel caso di Mazzarò che di mastro-don Gesualdo si tratta di 'sfruttatori' che, in precedenza, erano stati essi stessi 'sfruttati').

²³⁵ Sempre validi, a tal proposito, E. SERENI, *Il capitalismo nelle campagne (1860-1900)*, Torino, Einaudi, 1968; E.M. CAPECELATRO – A. CARLO, *Contro la «questione meridionale». Studio sulle origini dello sviluppo capitalistico in Italia*, Roma, Savelli, 1972; R. ROMEO, *Il Risorgimento in Sicilia*, Roma-Bari, Laterza, 1973.

²³⁶ G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, cit., pp. 65-66.

Per il gruppo degli operai e specialmente per la figura dell'anziano spaccapietre, Verga ha probabilmente adottato un preciso soggetto pittorico e letterario assai diffuso nell'Ottocento europeo.²³⁷ Dopo avere brevemente ricordato il racconto di Renato Fucini *Lo spaccapietre*, del 1881, e i celebri dipinti di Gustave Courbet, Henry Wallis, John Brett, dei macchiaioli Giovanni Fattori e Odoardo Borrani, volti a riprodurre gli aspetti più autentici del lavoro contadino e artigiano (lavoro alienante, spossante, abrutente), Romagnoli osserva che «in Italia [...] la verghiana volontà di interpretazione concreta del lavoro proletario lontana da ogni fingimento di bellezza morale è altrettanto riscontrabile, così come è verificabile, per converso, la sostanziale apoliticità o se si vuole la cautela sociale con cui ancora letteratura e pittura italiane guardavano a quel mondo contadino, marinaro, operaio, sulla cui fatica estenuante e spesso ai limiti della sopravvivenza posava la ricchezza del paese lenta a muoversi verso la trasformazione industriale».²³⁸

Il paesaggio della gola del Petrajo, un burrone simile ad una fornace, fatto di rupi, precipizi, caverne, consumato da un sole cocente che arroventa la terra, che fa sembrare il paese nerastro «come sospeso in aria», è metafora della smisurata solitudine e della divorante avidità di mastro-don Gesualdo, del suo paesaggio interiore, affocato, avvolto nella lugubre caligine del senso di morte.²³⁹

²³⁷ Cfr. S. ROMAGNOLI, *Spazio pittorico e spazio letterario da Parini e Gad-dia. Réveries e realtà*, cit., pp. 506-507.

²³⁸ *Ibidem*. A proposito della concretezza e della 'verità' con cui scrittori come Verga mostravano le sofferenze dei lavoratori delle campagne si può istituire un paragone col pittore realista Courbet che fornì «coi suoi *Spaccapietre* la rappresentazione del lavoro contemporaneo più viva, autentica e immediata fra tutte quelle prodotte nell'Ottocento, se non addirittura nell'intera storia dell'arte. [...] Sebbene sia stato Courbet a trattare nel modo più rigorosamente realista questo tema, i suoi *Spaccapietre* possono essere considerati come il punto di partenza di tutto un movimento che si diffuse in Europa dalla metà dell'Ottocento e che aveva come scopo una rappresentazione elevata, fedele, seria e carica di simpatia del lavoro delle campagne» (L. NOCHLIN, *Realism and tradition in art*, Englewood Cliffs, Prentice-hall, 1966; trad. ital. *Realismo. La pittura in Europa nel XIX secolo*, a cura di G. Scattone, Torino, Einaudi, 1979, pp. 67-79).

²³⁹ Suggestiva l'analisi di Luperini basata sulla teoria dei simboli di Northrop Frye: «La prevalenza dell'inorganico, il deserto, la fornace, così come più avanti i corvi, sono tutte immagini apocalittiche di un universo demonico, da cui natu-

L'infaticabile scalata sociale di Mazzarò, l'energia, la spregiudicata sete di benessere, sfociano in un'iperbolica descrizione dei suoi possedimenti che sembrano non conoscere limiti di spazio e di tempo, comprendendo *in toto* la realtà tangibile, gli uomini, gli animali, le cose:

E adesso i suoi aratri erano numerosi come le lunghe file dei corvi che arrivavano in novembre; e altre file di muli, che non finivano più, portavano le sementi; le donne che stavano accoccolate nel fango, da ottobre a marzo, per raccogliere le sue olive, non si potevano contare, come non si possono contare le gazze che vengono a rubarle; e al tempo della vendemmia accorrevano dei villaggi interi alle sue vigne, e fin dove sentivasi cantare, nella campagna, era per la vendemmia di Mazzarò. Alla messe poi i mietitori di Mazzarò sembravano un esercito di soldati, che per mantenere tutta quella gente, [...] ci volevano dei denari a manate, e le lasagne si scodellavano nelle madie larghe come tinozze.²⁴⁰

ralmente scaturisce la figura del diavolo evocata subito dopo dal povero vecchio [...]. Le finestre delle case segnalano solo un'assenza, sono "buchi neri", mentre l'idea di una corrosione lenta e implacabile è suggerita dall'aggettivo "rugginoso" e dal participio passato "minato" [...]. In questo paesaggio tutto sembra precario, franoso, instabile: anche i campanili appaiono "vacillanti". E alla fine le croci nel cielo caliginoso chiudono la rappresentazione con un altro emblema di vuoto e di morte. Il nesso fornace-inferno, fatica-morte, vuoto interno (quello di un'anima bruciata dal patto col diavolo) – vuoto esterno (quello di un paesaggio arso dal sole), se da un lato sottolinea simbolicamente la condizione esistenziale di Gesualdo, dall'altro allegoricamente rinvia a una sostanziale estraneità dell'uomo al suo destino, e anche a una frattura fra la vicenda umana e una natura ormai segnata dalla produzione e tarlata da un'interna corrosione» (R. LUPERINI, *L'allegoria di Gesualdo*, in AA. VV., *Il centenario del «Mastro-don Gesualdo»*, Atti del congresso internazionale di studi (Catania, 15-18 marzo 1989), Catania, Fondazione Verga, vol. I, 1991, pp. 66-67; precedentemente edito col titolo *Il viaggio impossibile* nel volume *Simbolo e costruzione allegorica in Verga*, Bologna, il Mulino, 1989, pp. 61-78; ora ristampato col titolo *Un tema: il viaggio, la morte, in Verga moderno*, Roma-Bari, Laterza, 2005, p. 154).

²⁴⁰ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 264. Analogamente nel *Mastro* leggiamo: «Quante cose si sarebbero potute fare con quel denaro! Quanti buoni colpi di zappa, quanto sudore di villani si sarebbero pagati! Delle fattorie, dei villaggi interi da fabbricare... delle terre da seminare, a perdita di vista... E un esercito di mietitori a giugno, del grano da raccogliere a montagne, del denaro a fiumi da intascare!... Allora gli si gonfiava il cuore al vedere i passerli che schiamazzavano su quelle tegole, il sole che moriva sul cornicione senza scendere mai giù sino alle finestre. Pensava alle strade polverose, ai bei campi dorati e verdi, al cinguettio lungo le siepi, alle belle mattinate che facevano fumare i solchi!... Oramai!... oramai!...» (G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 343).

Conferendo al racconto tratti di epicità, aperture liriche, caratteri di favola e leggenda, Verga ha creato una vera e propria epopea della roba.

Nella novella le descrizioni ambientali e paesaggistiche sono fortemente intrise di sonorità ed armonia. Il paesaggio de *La roba* è un 'paesaggio musicale', in cui vige una costruzione sinfonica che trova i suoi accordi nel sintonizzarsi dell'uomo col ritmo della natura che ne ispira e giustifica i progetti e le opere. Immaginando che l'insieme degli elementi costituenti il paesaggio siano altrettanti tasti di uno strumento musicale, le corde di un'arpa o di un violino, ne consegue che la melodia effusa può essere considerata il risultato delle attività che vi si svolgono, delle persone che vi risiedono, del modo con cui chi 'suona' vuole restituirci l'immagine di quel mondo.

Così, grazie ad espedienti linguistici e stilistici, il narratore de *La roba* ci suggerisce un paesaggio in cui gli aratri sono «numerosi come le lunghe file dei corvi», le raccogliatrici innumerevoli «come le gazze» che vengono a rubare le olive, i possedimenti di Mazzarò tali che «non finivano più», «non si potevano contare», in una *climax*, costruita su movenze ritmiche, in cui «i paragoni tra gli strumenti del produrre e gli elementi della natura toccano vertici di tensione lirica».²⁴¹

Stilisticamente curato, caratterizzato da quella 'musicalità della prosa' che contraddistingue gran parte della produzione verghiana, il brano precedentemente citato si muove su tre motivi principali: l'indicazione della stagione, dei mesi e dei lavori propri di quel periodo, l'immagine degli uomini e degli animali che lavorano per Mazzarò, l'infinità di 'cose' comprese nelle sue proprietà, del cui numero sproorzionato si vuole rendere l'idea grazie a notazioni di tipo visivo, uditivo, astratto. E prosegue:

Ciascun anno tutti quei magazzini grandi come chiese si riempivano di grano che bisognava scoperchiare il tetto per farcelo capire tutto; e ogni volta che Mazzarò vendeva il vino, ci voleva più di un giorno

²⁴¹ G. BALDI, «*La roba*» e la problematica grandiosità dell'accumulo capitalistico, cit., p. 153.

per contare il denaro, tutto di 12 tari d'argento, ch  lui non ne voleva di carta sudicia per la sua roba, e andava a comprare la carta sudicia soltanto quando aveva da pagare il re, o gli altri; e alle fiere gli armenti di Mazzar  coprivano tutto il campo, e ingombravano le strade, che ci voleva mezza giornata per lasciarli sfilare, e il santo, colla banda, alle volte dovevano mutar strada, e cedere il passo.²⁴²

Al racconto del novellatore popolare, teso ad esaltare le capacit  d'accumulo di Mazzar  tramite l'insistito uso dell'iperbole, si aggiunge e si fonde, per mezzo dell'indiretto libero, la voce dell'«eroe della roba» che svela al lettore pi  accorto i segreti desideri riposti in fondo all'animo. Se, infatti,   della voce narrante l'entusiasmo per i beni accumulati da Mazzar  (i magazzini stracolmi di grano, l'abbondanza del vino, la preziosit  delle monete d'argento),   del protagonista il riferimento ad un celato ma violento antagonismo col re, emblema del potere terreno, e col santo, ipostasi del potere divino.²⁴³

L'intera parabola esistenziale di Mazzar  appare percorsa da un indomabile desiderio di rivalsa e di successo che, partendo dall'impulso base della sopravvivenza e della volont  di riscatto sociale, aumenta progressivamente, sfociando in una sorta di delirio di onnipotenza che pu  essere concretizzato solo tramite un'incessante attivit  di accumulo ed accaparramento.²⁴⁴

²⁴² G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 265.

²⁴³ Per un'analisi della novella dal punto di vista psicoanalitico, cfr. M. JEULAND-MEYNAUD, *Verga par Verga: de «La roba» a «Mastro-don Gesualdo»*, in AA. VV., *Aspects de la Civilisation Italienne*, Universit  de Saint-Etienne, Saint-Etienne, vol. XV, 1976, pp. 7-24; per un raffronto tra due delle pi  celebri novelle del Verga cfr. G. CAVALLINI, *Postilla alle novelle «La Lupa» e «La roba»*, in *Id.*, *Verga, Tozzi, Biamonti: tre trittici con una premessa comune*, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 37-60; per un parallelismo tra il desiderio della roba ed il desiderio del piacere che tormenta l'uomo nello «Zibaldone» di Leopardi, cfr. E. SACCONI, *Elementi per una lettura di «La roba» di Giovanni Verga*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», Pisa, a. III, n. 2, 2000, pp. 377-388.

²⁴⁴ Per Debenedetti si pu  riscontrare quel «complesso di umiliazione» che costituisce il complesso base dei personaggi verghiani, comune a Mazzar  come a don Gesualdo, vale a dire il «ricatto del lavoro e della fame» (G. DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti, 1976, pp. 273-281). Di conseguenza, per Borsellino «la roba   psicologicamente per Mazzar  il sintomo di un'angoscia, l'incubo della miseria passata, e insieme il termine di un'adorazione esclusiva, maniacale, che gli proibisce ogni vincolo e distrazione, perfino gli impone

Per ogni gradino che egli riesce a scalare (il superamento della condizione di sfruttato, il conflitto con la supremazia feudale impersonata dal barone, la subdola sfida lanciata nei confronti del re in persona che viene, secondo la sua mentalità, abbindolato perché pagato con «carta sudicia», meno preziosa e duratura della terra²⁴⁵), per ogni ostacolo superato, l'obiettivo successivo s'ingrandisce, si fa più arduo, sfocia nell'anelito di sconfinata potenza che lo porta a cimentarsi con tutto ciò gli permetta di affermare la propria grandezza.

Con la metafora dell'avidio arrampicatore sociale disposto a tutto pur di emergere nella società in cui vive e da cui si è sentito schiacciato, Verga allude «al carattere di estrema trasgressione del capitalismo, all'essenza luciferina che [...] si cela dietro all'individuo borghese, proteso ad inseguire un processo di sviluppo *ad infinitum*, e per questo pronto a calpestare valori, tradizioni, istituzioni».²⁴⁶

Conformemente al giudizio sul «progresso», negato alla radice, espresso nella *Prefazione* ai *Malavoglia*, ne *La roba* emerge una riflessione «sulla natura ambigua e affascinante del capitalismo, sul suo orrore e sulla sua grandezza».²⁴⁷

Verga non si limita a narrarci i patimenti ed i successi di Mazarò solo attraverso il racconto del narratore che, sovente, cede la parola al protagonista stesso. Si serve delle descrizioni paesaggistiche come insostituibili cartine di tornasole per la comprensione della *fabula* nel suo complesso.

Il paesaggio del proemio, presentato come una distesa musicalmente percorsa da un senso d'immensità, stanchezza, monotonia, lentezza, malinconia, è l'emblema della prossima catastro-

la riduzione dei bisogni al minimo della sopravvivenza, parossisticamente la rinuncia ad ogni occasione di spesa» (N. BORSELLINO, *Storia di Verga*, Roma-Bari, Laterza, 1982, p. 95).

²⁴⁵ «Del resto a lui non gliene importava del denaro; diceva che non era roba, e appena metteva insieme una certa somma, comprava subito un pezzo di terra; perché voleva arrivare ad avere della terra quanta ne ha il re, ed esser meglio del re, ché il re non può né venderla, né dire ch'è sua».

²⁴⁶ G. BALDI, «*La roba*» e la problematica grandiosità dell'accumulo capitalistico, cit., p. 166.

²⁴⁷ *Ibidem*.

fe destinata a travolgere l'*homo oeconomicus* che troverà la sua più drammatica conclusione nell'*explicit* della novella. Gli elementi costitutivi del paesaggio sono sempre i medesimi, ma nell'epilogo, venuto meno il senso di grandiosità ed invincibilità, acquistano le tinte fosche e decadenti della fine, della perdita, del disfacimento di ogni cosa.

Il Biviere di Lentini, «*steso là come un pezzo di mare morto*», ne costituisce «la cifra simbolica per un'epifania imminente, di cui già si potevano indovinare i presagi».²⁴⁸ L'epifania è quella della rovina, della sconfitta cui è destinato l'individuo che ha votato l'intera esistenza alla roba. La sensazione di morte insita nel paesaggio sin dall'*ekphrasis* iniziale, è confermata dal brano della novella *Di là del mare* dove sono brevemente ricordati i personaggi e le tematiche principali delle *Rusticane*. I tratti salienti con cui è narrata la vicenda di Mazzarò indicano proprio il suo lento ma inesorabile declino fisico e spirituale:

Il Biviere si stendeva sempre in fondo alla pianura *come uno specchio appannato*. Più in qua i vasti campi di Mazzarò, i folti oliveti grigi su cui *il tramonto scendeva più fosco*, le vigne verdi, i pascoli sconfinati.²⁴⁹

L'immensità che caratterizza le terre di Mazzarò è spaziale ed al tempo stesso temporale, dal momento che manca ogni concreta indicazione cronologica al di fuori di quella offerta dal costante succedersi delle stagioni e delle attività ad esse inerenti.²⁵⁰ Analogamente, il più profondo desiderio di Mazzarò è di superare insieme alle barriere dello spazio (misurabile in quantità di roba ammassata) quelle del tempo, di ottenere, cioè, tramite l'infinità spaziale l'infinità temporale, un vivere infinito, quell'im-

²⁴⁸ S. CAMPAILLA, *Mazzarò e il mito della roba*, cit., p. 264.

²⁴⁹ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 330.

²⁵⁰ La novella è percorsa da un tempo che potremmo definire favoloso, mitico. Le indicazioni temporali sono vaghe e indefinite: «Nell'ora in cui i campanelli della lettiga suonano tristamente...»; «E verso sera, allorché il sole tramontava...»; ecc. Anche l'avverbio di luogo «qui» ha valore neutro poiché non indica un luogo preciso e definito ma tutto lo spazio percorso.

mortalità offerta dal ritmo stesso del processo di accumulo, dalla continua ansia del possesso.

Per Mazzamuto esistono due Mazzarò: uno «diurno» (costretto a lavorare «sotto il sole e sotto la pioggia», «dall'alba a sera») ed uno «notturno» (collocato sotto un cielo plumbeo e proiettato in un tempo in cui il sole «tramontava rosso», quando la «campagna si velava di tristezza» e l'acqua si faceva «scura»). Le «due simbologie si intrecciano e si integrano a vicenda, in un contesto decisamente dominato dal bicromatismo atmosferico e idrico-vegetale: da un lato, il verde degli aranci, gli alberi in genere, la luce della metafora del brillante, l'alba del giorno, il sole, il maiale quali simboli diairetici e ascensionali di Mazzarò; dall'altro, il "mare morto", il grigio dei sugheri, il "sonno della malaria", l'"acqua scura", la sera, la tristezza della campagna, la nebbia, che sono i simboli nictomorfi, rappresentano cioè il senso eracliteo proprio del nero dell'acqua, del tempo senza ritorno, presentimento del catamorfismo finale, della caduta»²⁵¹ del protagonista.

La tragica fine di Mazzarò, macchiatosi di ὕβρις, è frutto della nemesi, poiché ha creduto di potere dominare e sconfiggere la natura, superare i limiti umani, sostituirsi, in virtù delle proprie capacità, alla divinità. Principalmente attraverso le rappresentazioni tragiche, la cultura greca ha sempre cercato d'indagare cause e conseguenze della continua tensione verso la conoscenza. Il risultato di tale indagine ha portato ad un'accettazione dei limiti umani e ad un riconoscimento della suprema forza della natura e delle sue leggi. Mazzarò si è persuaso di potere possedere e dominare ogni cosa grazie alla tenacia dell'accumulo incessante ed ha scoperto, a sue spese, l'illusorietà di tale convinzione. Ma mentre gli antichi greci potevano contare sull'aiuto e il consiglio degli Dei, nel materialistico universo verghiano l'uomo è solo, immerso in una natura immutabile ed inconoscibile.

Mazzarò non usufruisce in alcun modo delle ricchezze possedute, non gode dei frutti della sua terra; è teso solo ad accaparrare quanto più può, a farsi lui stesso terra, confondendosi con essa,

²⁵¹ P. MAZZAMUTO, *La roba*, cit., p. 100.

inglobandola e, per suo tramite, eternandosi poiché il fine ultimo, vero motore delle sue azioni, è il «desiderio indiscriminato di sopravvivenza e di immortalità».²⁵²

È lui stesso a gridarlo nella conclusione della novella in cui il narratore popolare, che fino a quel momento ne aveva intimamente condiviso prospettiva e valori, si allontana nettamente dall'ottica del protagonista raffigurato, oramai, in balia della sua stessa alienazione. Il paesaggio-roba, che in apertura sembrava celebrarne i fasti ed essergli fedele come una sposa devota, rivela ora il suo volto più vero e si pone come antagonista, come spazio in cui «Mazzarò e Roba sono giunti a misurarsi in un ultimo confronto che schiaccia quello dei due che è il vero effimero».²⁵³

Le vigne, i campi, gli oliveti, accumulati ed ampliati nel tempo, conferendo all'intraprendente bracciante un senso di potere e di energia, complice anche la baldanzosa sicurezza della giovinezza, ora ne rispecchiano la cupa disperazione, lo sgomento per la fine ormai vicina. La sua roba, infatti, continua ad esistere ed a rinnovarsi giorno dopo giorno, anno dopo anno, facendosi splendida e ricca di frutti. Mazzarò, al contrario, invecchia e va incontro alla morte senza avere accanto né un parente né un amico. Esemplare la figura del «ragazzo seminudo» che ne scatena l'ira al suo solo apparire. Come rileva Campailla, egli disturba poiché «è il probabile vincitore di domani, e se pure oggi è povero e "seminudo" possiede quella ricchezza che è la giovinezza e la vita [...]». In lui Mazzarò può confusamente intuire la possibilità di un diverso progetto esistenziale, che puntasse non sull'alienazione e sulla reificazione, ma sul calore degli affetti e sulla solidarietà».²⁵⁴ Lo studioso nota, inoltre, che all'interno della narrativa del Verga «tutti gli uomini roba sono sterili»,²⁵⁵ riferendosi al Reverendo, a Nanni Volpe sposatosi tardivamente, e allo stesso mastro-don Gesualdo per cui la paternità dell'unica figlia ed erede Isabella è messa in dubbio in più di un'occasione nel corso del

²⁵² L. RUSSO, *Giovanni Verga*, cit., p. 288.

²⁵³ F. CHIAPPELLI, *Una lettura verghiana*, cit., p. 29.

²⁵⁴ S. CAMPAILLA, *Mazzarò e il mito della roba*, cit., pp. 269-270.

²⁵⁵ Ivi, p. 250.

romanzo, nonostante sia abilmente celata dalla discrezione dello scrittore.²⁵⁶

Il tema dell'affettività costituisce il vero discrimine nelle vicende di Gesualdo Motta, di Mazzarò e degli altri uomini-roba.²⁵⁷

Cappellani osserva che «la famiglia nata dal matrimonio, diventa così l'ideale più vero del mondo verghiano; ed è l'aspirazione suprema del protagonista del secondo capolavoro [...], di mastro-don Gesualdo».²⁵⁸ Il tema della roba, dunque, pur essendo indiscutibilmente dominante nel romanzo, si traduce e si fonde con quello della casa e della famiglia che ne costituisce il principale motivo etico.

Mentre mastro-don Gesualdo, pur risultando perdente sul piano degli affetti, ha comunque cercato di fare del suo meglio prima per la famiglia d'origine, poi per quella creatasi con Bianca²⁵⁹ (senza dimenticare del tutto i figli avuti con Diodata); Mazzarò, al contrario, vive in voluto isolamento («non aveva né figli, né nipoti, né parenti; non aveva altro che la sua roba»), in voluta privazione («egli non beveva vino, non fumava, non usava tabacco [...] non aveva il vizio del gioco, né quello delle donne»), consacrando se stesso alla roba, non riuscendo ad accettare che la sua vita, spesa per togliere agli altri per possedere lui, possa finire con la perdita di ciò per cui ha lottato. Mazzarò non ha eredi perché non vuole eredi: vuole solo la sua roba.

Al contrario, «la sconfitta di don Gesualdo non viene dalla terra, non dalla vanità della roba, ma dalla coscienza della sua ca-

²⁵⁶ Cfr. a tal proposito la lunga e articolata nota di R. LUPERINI in *Simbolo e costruzione allegorica in Verga*, cit., pp. 97-99; ora in *Verga moderno*, cit., pp. 97-98.

²⁵⁷ Si pensi anche a don Venerando di *Pane nero*, a Vito Scarda di *Papa Sisto*, a Nunzio Rametta di *Dal tuo al mio*: tutti si sono fatti da sé a prezzo di ogni sacrificio.

²⁵⁸ N. CAPPELLANI, *Opere di Giovanni Verga*, cit., p. 232.

²⁵⁹ Don Gesualdo si preoccupa di fare in modo che la roba per cui tanto ha lavorato diventi eredità per sua figlia: «Quando si marita andrà via dal paese. Qui non ce n'è uno che possa sposarla, colla dote che le darò. Se ho fatto tanto per lei, voglio almeno sapere a chi lo do il sangue mio. Adesso che ti parlo è già nato chi deve godersi il frutto delle mie fatiche, senza dirmi neppure grazie». Ed ancora: «Se m'ammazzo a lavorare è per voialtri, capite? A me basterebbe un pezzo di pane e formaggio... vuol dire che ho lavorato per buttare ogni cosa in bocca al lupo... il mio sangue e la mia roba!...» (G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 223 e 258).

ducità per la debolezza degli altri. Non si tratta dell'accumulatore avido di ricchezze che viene tradito dalla sorte, ma del conquistatore, che era divenuto marito e aveva accettato di essere padre nella illusione di eternizzare la sua opera nella famiglia». ²⁶⁰ Mastro-don Gesualdo risulta più umano di Mazzarò proprio perché nella vita ha cercato di dare spazio all'elemento affettivo. La sconfitta non gli proviene dall'essersi arricchito e dall'aver accumulato la roba, bensì dall'aver voluto cambiare stato, dall'aver 'corrotto' con un'eccessiva avidità quella condizione che già, a fatica, aveva conquistato e che rappresentava di per sé una vittoria e, contemporaneamente, dall'aver tradito i suoi più veri sentimenti. Il suo grande sbaglio è avere tentato l'ascesa sociale sposando Bianca e non Diodata, avere anteposto l'ambizione e la cupidigia alle ragioni del buonsenso e del sentimento che riconoscevano in quest'ultima la compagna più adatta a lui, capace di comprenderlo e dargli amore. ²⁶¹

Anche in questo caso il paesaggio riflette fedelmente la condizione di aridità affettiva di Mazzarò, in opposizione alla maggiore umanità e capacità di sentimento proprie di mastro-don Gesualdo.

Laddove il paesaggio-roba di Mazzarò è descritto ricorrendo all'iperbole ed all'enumerazione per enfatizzarne la spettacolare ricchezza ed anche per insinuarvi un senso di preoccupazione e fastidio a causa delle «cinquemila bocche da sfamare», in aggiunta agli uccelli del cielo e agli animali della terra, il rapporto tra mastro-don Gesualdo ed i suoi terreni è espresso, con efficaci metafore, in termini di «viscerale sensualità»: ²⁶²

²⁶⁰ G. SINICROPI, *La natura nelle opere di Giovanni Verga*, cit., p. 104.

²⁶¹ Diodata si pone all'interno del romanzo come compagna 'naturale' di mastro-don Gesualdo, non solo perché madre dei suoi figli, ma anche perché appartenente allo stesso *status* sociale, attiva in prima persona nel contribuirne all'ascesa, standogli vicino e condividendone gioie e dolori. Nel brano della notte trascorsa alla Canziria mastro-don Gesualdo le dice infatti: «- Povera Diodata! Ci hai lavorato anche tu!... Ne abbiamo passati dei brutti giorni!... Sempre all'erta, come il tuo padrone! Sempre colle mani attorno... a far qualche cosa! Sempre l'occhio attento sulla mia roba!... Fedele come un cane!... Ce n'è voluto, sì, a far questa roba!...» (G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 73).

²⁶² G. ALFIERI, *Le «mezze tinte dei mezzi sentimenti» nel «Mastro-don Gesualdo»*, in AA. VV., *Il centenario del «Mastro-don Gesualdo»*, cit., p. 475.

Quella povera Canziria che era costata tante fatiche a don Gesualdo, tante privazioni, dove aveva sentito per la prima volta il *rimescolio di mettere nella terra i piedi* di padrone! Donninga per cui si era tirato addosso l'odio di tutto il paese! Le buone terre dell'Alia che aveva covato dieci anni cogli occhi, sera e mattina, le buone terre al sole, senza un sasso, e sciolte così che *le mani vi sprofondavano e le sentivano grasse e calde al pari della carne viva...* tutto, tutto se ne andava in quella cancrena!²⁶³

Diverso, nei due protagonisti, il legame con la terra accumulata a prezzo di tante sofferenze e fatiche. Mentre per Gesualdo è espressione di un affetto, di un amore che sfiora la carnalità (si pensi al piacere sensuale dato dall'«affondarvi le mani» o dal poggiare i piedi sul suolo, stabilendo un contatto con un'entità che si sente viva ed affine), per Mazzarò, al contrario, è possesso grezzo e assoluto, totale compenetrazione ed annullamento di sé nell'oggetto della sua ossessione e, allo stesso tempo, manifesto delirio di onnipotenza:

Pareva che fosse di Mazzarò perfino il sole che tramontava, e le cicale che ronzavano, e gli uccelli che andavano a rannicchiarsi col volo breve dietro le zolle, e il sibilo dell'assiolo nel bosco. Pareva che Mazzarò fosse disteso tutto grande per quanto era grande la terra, e che gli si camminasse sulla pancia.²⁶⁴

La vicenda di Mazzarò è esemplare perché ad una lenta ma inarrestabile ascesa subentra l'inevitabile declino costituito dai limiti biologici insiti nell'uomo. Mastro-don Gesualdo, invece, ha una psicologia più complessa e variegata perché la sua stessa vita è stata alternativamente costellata da successi e fallimenti, molti dei quali causati direttamente o indirettamente dal desiderio di compiacere qualcuno cui si vuol bene.²⁶⁵

²⁶³ G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 280.

²⁶⁴ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 263.

²⁶⁵ «Don Gesualdo cominciò subito a sfogarsi narrando i suoi guai: il padre che si ostinava a fare di testa sua, per mostrare ch'era sempre lui il capo, dopo aver dato fondo al patrimonio... Gli era toccato ricomprarliela due volte la fornace del gesso! E continuava a metterlo in quegli impicci!... E se lui diceva ah! quando era costretto a farsi aprire la vena e a lasciarsi cavar dell'altro sangue per

Così, nell'affare della costruzione del ponte di Fiumegrande, intrapreso per amore del padre, il crollo del ponte a causa della piena, «una tegola cascata fra capo e collo al poveretto», rappresenta per mastro-don Gesualdo, in aggiunta alla perdita di denaro ed allo scherno dei paesani, un terribile disastro, di cui il paesaggio circostante, dai toni cupi ed angosciosi, è puntuale portavoce:

Una vecchierella raggomitolata sotto un carrubo si mise a gridare: «Non potete passare, no! Il fiume! Badate!». In fondo alla nebbia, si scorgeva confusamente un enorme ammasso di rovine, come un monte franato in mezzo al fiume; e sul pilone rimasto in piedi, nella bruma del cielo basso, qualcosa di nero che si muoveva, delle braccia che accennavano lontano. Il fiume, di qua e di là dei rottami, straripava in larghe pozze fangose.²⁶⁶

Nel mondo di Mazzarò non c'è spazio né per i sentimenti né per gli esseri umani (l'unico legame, quello con la madre, è brevemente ricordato solo per lamentarne le necessarie spese del funerale).

Canonico il confronto fra la novella e il romanzo in merito all'attività indefessa dei due uomini-roba:

Infatti, colla testa come un brillante, aveva accumulato tutta quella roba, dove prima veniva da mattina a sera a zappare, a potare, a mie-

pagare, allora il padre gridava che gli si mancava di rispetto. La sorella ed il cognato che lo pelavano dall'altra parte. Una bestia, quel cognato Burgio! bestia e presuntuoso! E chi pagava era sempre lui, Gesualdo!... Suo fratello Santo che mangiava e beveva alle sue spalle, senza far nulla, da mattina a sera: – Col mio denaro, capite, vossignoria? col sangue mio! So io quel che mi costa! Quando ho lasciato mio padre nella fornace del gesso in rovina, che non si sapeva come dar da mangiare a quei quattro asini del carico, colla sola camicia indosso sono andato via... e un paio di pantaloni che non tenevano più, per la decenza... senza scarpe ai piedi, sissignore. La prima cazzuola per incominciare a fare il muratore dovette prestarmela mio zio il Mascalise... E mio padre che strepitava perché lasciavo il mestiere in cui ero nato ... E poi, quando presi il primo lavoro a cottimo... gridava ch'era un precipizio! Ne ho avuto del coraggio, signor canonico! Lo so io quel che mi costa! Tutto frutto dei miei sudori, quello che ho... E quando lo vedo a buttarlo via, chi da una parte e chi dall'altra!... che volete, vossignoria! il sangue si ribella!... Ho taciuto sinora per aver la quiete in famiglia... » (G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, cit., pp. 83-84).

²⁶⁶ Ivi, p. 78.

tere; col sole, coll'acqua, col vento; senza scarpe ai piedi, e senza uno straccio di cappotto; [...] e si contentava di due soldi di pane e un pezzo di formaggio, ingozzato in fretta e in furia, all'impiedi, in un cantuccio del magazzino grande come una chiesa, in mezzo alla polvere del grano, che non ci si vedeva, mentre i contadini scaricavano i sacchi, o a ridosso di un pagliaio, quando il vento spazzava la campagna gelata, al tempo del seminare, o colla testa dentro un corbello, nelle calde giornate della mèsse. [...] Tutta quella roba se l'era fatta lui, colle sue mani e colla sua testa, col non dormire la notte, col prendere la febbre dal batticuore o dalla malaria, coll'affaticarsi dall'alba a sera, e andare in giro, sotto il sole e sotto la pioggia...²⁶⁷

Ne aveva guadagnati dei denari! Ne aveva fatta della roba! Ne aveva passate delle giornate dure e delle notti senza chiuder occhio! Vent'anni che non andava a letto una sola volta senza prima guardare il cielo per vedere come si mettesse. – Quante avemarie, e di quelle proprio che devono andar lassù, per la pioggia e pel bel tempo! – Tanta carne al fuoco! tanti pensieri, tante inquietudini, tante fatiche!... La coltura dei fondi, il commercio delle derrate, il rischio delle terre prese in affitto, le speculazioni del cognato Burgio che non ne indovinava una e rovesciava tutto il danno sulle spalle di lui!... – Mastro Nunzio che si ostinava ad arrischiare cogli appalti il denaro del figliuolo, per provare che era il padrone in casa sua!... – Sempre in moto, sempre affaticato, sempre in piedi, di qua e di là, al vento, al sole, alla pioggia; colla testa grave di pensieri, il cuore grosso d'inquietudini, le ossa rotte di stanchezza; dormendo due ore quando capitava, come capitava, in un cantuccio della stalla, dietro una siepe, nell'aia, coi sassi sotto la schiena; mangiando un pezzo di pane nero e duro dove si trovava, sul basto della mula, all'ombra di un ulivo, lungo il margine di un fosso, nella malaria, in mezzo a un nugolo di zanzare.²⁶⁸

Simili gli elementi narrativi nel romanzo: l'ostilità degli agenti atmosferici (il sole, il vento, la pioggia), i sacrifici, gli stenti e i disagi (il freddo, la fame, le malattie), le ansie, l'infaticabile ed incessante attività per conservare ed accrescere la propria roba, inseriti, all'interno di una realtà in cui emerge il contesto sociale ed affettivo del protagonista (il padre, il cognato, le preoccupa-

²⁶⁷ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, pp. 263-265.

²⁶⁸ G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 71.

zioni per sé e per la propria famiglia). Totalmente assente l'elemento umano ne *La roba*. L'unico accenno ai contadini «che scaricavano i sacchi» li mostra più come inanimati strumenti di lavoro che come individui.

Anche l'usuale comparazione tra il brano conclusivo della novella e l'episodio del viaggio di mastro-don Gesualdo malato a Mangalavite permette di cogliere nel paesaggio le diverse sfumature della psicologia dei due protagonisti:

Ma laggiù, dinanzi alla sua roba, si persuase che era finita davvero, che ogni speranza per lui era perduta, *al vedere che di nulla gliene importava, oramai*. La vigna metteva già le foglie, i seminati erano alti, gli ulivi in fiore, i sommacchi verdi, e *su ogni cosa stendevasi una nebbia, una tristezza, un velo nero. La stessa casina, colle finestre chiuse*, la terrazza dove Bianca e la figliuola solevano mettersi a lavorare, *il viale deserto, fin la sua gente di campagna* che temeva di seccarlo e se ne stava alla larga, lì nel cortile o sotto la tettoia, ogni cosa gli stringeva il cuore; 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. Per la viottola di Licodia, in fondo, passava della gente a piedi e a cavallo. *Il mondo andava ancora pel suo verso, mentre non c'era più speranza per lui, roso dal baco al pari di una mela fradicia che deve cascare dal ramo*, senza forza di muovere un passo sulla sua terra, senza voglia di mandar giù un uovo. 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.²⁶⁹

La vista dei possedimenti per cui aveva vissuto e combattuto non costituisce per mastro-don Gesualdo l'agognato sollievo dalle angosce ma, al contrario, ne esacerba il dolore e la disperazione. Nel contemplare le sue terre comprende che «di nulla gliene importava, oramai». Mentre ogni cosa è pervasa da un senso di malinconia e di tristezza, la natura continua il suo ciclo rinnovandosi di continuo, incurante degli affanni umani. Le finestre della

²⁶⁹ Ivi, p. 337.

«casina»²⁷⁰ chiuse, la terrazza ed il viale deserti, la nebbia che tutto avvolge ed «il velo nero» che ricopre ogni cosa, sono il segno tangibile del senso di perdita, del gelo interiore che gli attanaglia il cuore. Il soggiorno a Mangalavite coincide «con la presa di coscienza da parte di Gesualdo della irreparabilità della sua malattia e del fallimento della propria esistenza su ogni piano, affettivo, sociale e anche su quello della “roba”».²⁷¹ Non a caso la Riccardi menziona per primo l’ambito dell’affettività, dal momento che alla contemplazione della roba segue immediatamente il nostalgico ricordo della moglie e della figlia e persino il rimpianto per «la sua gente di campagna», che lo temeva e lo rispettava, dimostrandogli fedele fino all’ultimo, come Diodata e mastro Nardo.

I toni prevalenti del brano, sfumati e ritmicamente cadenzati, sono, dunque, quelli del rimpianto e della frustrazione che trovano la loro più efficace espressione nella metafora della mela rosa dal di dentro dal verme, ormai prossima a cadere.²⁷²

La natura è non già ostile ma indifferente al dramma del protagonista: gemme e sementi germogliano regolarmente, i piccioni roteano liberi nel cielo mentre le oche starnazzano allegramente. La disperazione ora vince mastro-don Gesualdo ed egli si abbandona ad un gesto devastatore che è volontà di autodistruzione, onde far cessare il dolore per il fallimento e l’inutilità della sua vita.

All’opposto, Mazzarò:

Di una cosa sola gli doleva, che cominciasse a farsi vecchio, e *la terra doveva lasciarla là dov’era*.²⁷³ Questa è una ingiustizia di Dio, che dopo di essersi logorata la vita ad acquistare della roba, quando

²⁷⁰ La casa è il simbolo per eccellenza dell’intimità e del rifugio sicuro, il focolare cui fare ritorno. Il vezzeggiativo «casina» aggiunge una sfumatura di tenerezza e rimpianto.

²⁷¹ C. RICCARDI, «*Mastro-don Gesualdo*» dagli abbozzi al romanzo, cit., p. 29.

²⁷² Secondo la psicologia classica l’immagine del verme, in ogni tempo, è legata al disfacimento della carne, mentre il movimento insito nel «brulicare», l’animazione che esprime, è manifestazione dell’angoscia davanti al mutamento e al cambiamento fisico o interiore del soggetto percepente.

²⁷³ Questa espressione è «un richiamo [...] alla staticità e vastità del paesaggio in cui s’era aperto il racconto» (F. CHIAPPELLI, *Una lettura verghiana*, cit., p. 29).

arrivate ad averla, *che ne vorreste ancora*, dovete lasciarla! E stava delle ore seduto sul corbello, col mento nelle mani, *a guardare le sue vigne che gli verdeggiavano sotto gli occhi, e i campi che ondeggiavano di spighe come un mare, e gli oliveti che velavano la montagna come una nebbia*, e se un ragazzo seminudo gli passava dinanzi, curvo sotto il peso come un asino stanco, gli lanciava il suo bastone fra le gambe, per invidia, e borbottava: – Guardate chi ha i giorni lunghi! costui che non ha niente!

Sicché quando gli dissero che era tempo di lasciare la sua roba, per pensare all'anima, uscì nel cortile come un pazzo, barcollando, e andava ammazzando a colpi di bastone le sue anitre e i suoi tacchini, e strillava: – Roba mia, vientene con me!²⁷⁴

Diversamente da mastro-don Gesualdo, cui ormai non importa più di nulla, egli vuole continuare a vivere per accumulare, ammassare roba, «che ne vorreste ancora». Nessun sentimento di rimpianto o tristezza, solo rabbia e rancore («Questa è una ingiustizia di Dio!») contro una natura che sembra averlo tradito e prendersi gioco di lui.

Le vigne, infatti, gli «verdeggiano» sotto gli occhi, cioè, in senso etimologico, si mostrano in tutto il loro esuberante rigoglio, godendo di quella prosperità, di quell'energia ormai preclusa al vecchio Mazarò. Il movimento delle spighe nei campi ricorda quello del mare, simbolo della vita e della rinascita, il cui «ondeggiare» riecheggia il ritmo della fecondità e del divenire, come le spighe rimandano al grano e, quindi, al pane, elemento primario ed indispensabile per la sussistenza del contadino. Iperbolicamente gli ulivi sono così numerosi e floridi da sembrare una nebbia capace di oscurare una montagna, di offuscare l'immagine della durata e dell'immutabilità che essa incarna: «il passato è un precipizio, l'avvenire la montagna» (Minkowski). In quest'ultima scena si attua «lo smarrirsi graduale della forza di Mazarò in quello dei suoi sensi che pareva il più aggressivo, se, all'inizio della storia, era con gli occhi che si misurava la sua potenza: “Della roba ne possedeva fin dove arrivava la vista, ed egli aveva la vista lunga”».²⁷⁵

²⁷⁴ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 267.

²⁷⁵ F. CHIAPPELLI, *Una lettura vergiana*, cit., p. 30.

Fertilità ed esuberanza della natura si contrappongono all'aridità e sterilità fisica e spirituale di Mazzarò. L'unico essere umano presente nel quadro, un ragazzino scalcinato, è oggetto di una meschina quanto vana vendetta.

Il *leit-motiv* della natura rigogliosa e splendente, indifferente alla vita dell'uomo, è presente anche nel capitolo XXIV del *Marchese di Roccaverdina* di Capuana, in cui si descrive l'incapacità del protagonista di prendere parte alla 'felicità' della natura, roso com'è dal rimorso e dal terrore della morte:

Uscì fuori, oltre la cinta degli eucalipti, su la linea dei seminati che già incominciavano a ingiallire. Mai egli aveva visto tale meraviglio-spettacolo di sano rigoglio. Le spighe si piegavano in cima dei pedali del grano così alti da nascondere un uomo a cavallo che si fosse inoltrato in mezzo ad essi; e i seminati si stendevano, a perdita d'occhio, da ogni parte della pianura, ondeggiando dolcemente fino a piè delle colline attorno a Ràbbato. Là i vigneti nereggiavano in grandi scacchi, col fitto fogliame, e gli ulivi arrampicati per l'erta, macchinosi, protendevano i rami in basso quasi volessero toccare il terreno. Ma quelle vigne ch'egli sapeva cariche di piccoli grappoli che tra qualche mese si sarebbero ingrossati e anneriti o ambrati sotto il benefico calore del sole; ma quegli uliveti che, avuta una felicissima fioritura, erano già onusti di frutti inverdicanti lietamente per la maturazione, non gli producevano, quel giorno, nessuna impressione di gioia; quasi vigne ed uliveti non avessero poi dovuto dar lavoro alle macine, agli strettoi, ai pigiatoi, e riempire i coppi e le botti. Perché questo scorato presentimento? Non sapeva spiegarselo. Era scontento di sé, de' suoi progetti, di quel che aveva fatto, di quel che avrebbe voluto fare in seguito, di tutto. Gli pareva che ogni sua cosa dovesse risolversi in vanità, in inattività, e che la stessa sua esistenza fosse intanto un'inattività e una vanità maggiore delle altre.²⁷⁶

L'esemplare epilogo de *La roba*, il cui finale rapido e tagliente è da ascrivere a quello «stile delle conclusioni»²⁷⁷ proprio di Verga e della tradizione rusticana, è stato variamente interpretato dai critici che vi hanno riscontrato la presenza ora di toni tragici, ora

²⁷⁶ L. CAPUANA, *Il Marchese di Roccaverdina*, a cura di G. Finzi, Milano, Mondadori, 1991, p. 221.

²⁷⁷ N. CAPPELLANI, *Opere di Giovanni Verga*, cit., p. 83.

di toni comici e fiabeschi, talora dei caratteri del macchiettistico e dell'aneddotico.²⁷⁸

Se si tiene conto della pluralità dei piani narrativi sottolineata, tra gli altri, da Spinazzola e da Bàrberi Squarotti, è possibile rilevare che «non c'è dubbio che vi sia una nota comica nell'immagine di Mazzarò che esce “come un pazzo”, “barcollando”, e bastona strillando anitre e tacchini, ma è anche fuori di dubbio la tragicità di questo tentativo di ribellarsi alla morte, che si ribalta in pura distruzione; il fatto è che comico e tragico si distribuiscono su due diversi piani della narrazione».²⁷⁹

La vicenda di Mazzarò muove da quella che Capuana definiva una 'leggenda popolare', cioè una sorta di memoria aneddotica circolante tra il popolo, ed approda ad un palinsesto di significati che si collocano su due principali piani prospettici e narrativi: quello della storia, attraversato dalla sua attività lavorativa e dal desiderio di rivalsa sociale, e quello metafisico, del trascendente, che indaga sul rapporto instaurato dall'uomo di fronte alla Morte, alla Vita, alla Natura.

Sul piano della storia Mazzarò appare «disumano, ma anche grandioso ed eroico»²⁸⁰ perché grazie all'«etica del lavoro»²⁸¹ è

²⁷⁸ Secondo Guglielmi, nella novella «non è risparmiata né l'idealità della natura, né l'idealità del lavoro e della storia; e la battuta conclusiva, come risolto basso-mimetico, non fa altro che dichiarare e inscrivere nella novella la sua chiave di lettura» (G. GUGLIELMI, *L'obiettivazione del Verga*, cit., p. 119). Per Bàrberi Squarotti, mentre l'intera novella è percorsa dai motivi del tragico e del fiabesco «del tutto al di là di ogni intenzione documentaria e realistica», nel finale il Verga «muta radicalmente la prospettiva della rappresentazione: e il personaggio si capovolge da eroe della concretezza, della positività, della produzione, della fortuna, in eroe tragico» (G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Il mito di Mazzarò*, cit., pp. 178, 171). Per Momigliano, «la passione decade in mania e la novella eroica in cui Verga ha scolpito uno di quei suoi personaggi dalla volontà dura che impongono – ad ogni modo – rispetto, finisce con una lacrima di compassione» (A. MOMIGLIANO, *Impressioni di un lettore contemporaneo*, cit., p. 207). Secondo Cappelani, anche se la novella ha «una consistenza idillica, non drammatica», tuttavia «il gesto finale [...] lungi dall'esser comico, è tragico, e deve richiamarsi alla fine di Orlando nella poesia di Turoldo» (N. CAPPELLANI, *Opere di Giovanni Verga*, cit., pp. 180-181).

²⁷⁹ G. BALDI, «*La roba*» e la problematica grandiosità dell'accumulo capitalistico, cit., p. 181.

²⁸⁰ Ivi, p. 182.

²⁸¹ V. SPINAZZOLA, *Verismo e positivismo*, cit., p. 77.

riuscito a trionfare sugli uomini, celebrando con la sua stessa vita la morale economica borghese e capitalistica secondo cui è giusto che «– Chi è minchione se ne stia a casa. – La roba non è di chi l’ha, ma di chi la sa fare –».

Tuttavia il processo che accompagna l’*homo oeconomicus* nel suo desiderio di rivalsa sociale, porta ad una graduale ma inarrestabile alienazione e ferocia soprattutto nel campo dei rapporti umani. «Verga nega alla radice il concetto di progresso» sul quale si basava la mentalità borghese dell’Ottocento, e lo fa perché ha la consapevolezza che nulla può mutare davvero nella storia degli uomini.²⁸² La febbre per la continua «ricerca del meglio», comporta una sempre maggiore insaziabilità e addirittura, nel caso del bracciante arricchito, il vagheggiamento di potersi ribellare alla morte.

Mazzarò viene sconfitto anche sul piano metafisico, nel rapporto con l’assoluto perché, per il materialista Verga, l’uomo è destinato comunque a scontrarsi con la natura e con le darwiniane leggi che la governano. Su questo fronte si attua il definitivo scollamento tra l’ottica del narratore e quella di Mazzarò poiché se al primo, portatore dei valori tradizionali condivisi da tutti, sembra logico *in limine mortis* «lasciare la roba per pensare all’anima»,²⁸³ per Mazzarò, uomo-roba che vive in un universo-roba, questa è una prospettiva incomprensibile ed inaccettabile. Sembra di risentire le parole, ironiche, del canonico Lupi quando dice a don Gesualdo: «Intanto che siete qui, potete fare le vostre meditazioni sulla vita e sulla morte, per passare il tempo. Che commedia, questo mondaccio. *Vanitas vanitatum!*».²⁸⁴

La tragica fine di Mazzarò si consuma in un clima di faticosa necessità, naturale scontrarsi dell’uomo con l’ordine stesso della

²⁸² Ivi, p. 78. Difatti, Mazzarò quando, dopo i patimenti subiti, diventa tanto ricco «che ora gli davano dell’*eccellenza*», risulta più crudele e immorale dello stesso barone.

²⁸³ Anche mastro-don Gesualdo, moribondo, recupera il suo rapporto col sacro nell’ultimo incontro con Isabella: «Finalmente si persuase che era giunta l’ora, e s’apparecchiò a morire da buon cristiano»; dicendo alla figlia: «Voglio fare i miei conti con Domineddio».

²⁸⁴ G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 327.

natura e con le leggi che essa gli ha imposto: la vita e la morte non sono beni quantificabili o alterabili, sono categorie superiori che sfuggono alla logica del 'controllo' e del potere della roba. Mazzarò cozza «contro il Tempo, la Vecchiaia, la Morte: cioè, contro gli archetipi esistenziali, che si oppongono alle norme e ai principi e agli ideali del sistema capitalista, e li fanno fallire, dimostrandone la precarietà e la fondamentale inconsistenza».²⁸⁵ La sua morte è solo un incidente della materia, non aggiunge né toglie niente all'ordine naturale che, seguendo il suo ciclo, si rinnova incurante di avere di fronte un uomo con «la testa che era un brillante».

In tale prospettiva le tematiche della roba e della morte, che attraversano orizzontalmente l'intera novella, convergono ad esemplificare la condizione di sconfitta insita nel principio del dinamismo proclamato dalla borghesia in ascesa, sconfessando ogni tensione all'accumulo capitalistico ed al desiderio di rivalsa sociale.

La roba, coeva a *I Malavoglia*, segna il passaggio dalla concezione di un universo epico e mitico (la cui eco è tuttavia riscontrabile nell'etica economica di Mazzarò) ad uno oscuramente materialistico e laico qual è quello delle *Novelle rusticane*, preludio al *Mastro*. Il paesaggio in quanto riflesso della natura e dell'uomo coglie questo passaggio trasformandosi e facendosi espressione di un mondo in cui l'unico valore riconosciuto è quello dell'economicità e del profitto.

Il paesaggio lirico dell'*incipit*, pregno di valenze mitico-simboliche, si avvicina al paesaggio dell'eroica *Vita dei campi*. Esemplare, il raffronto con *Jeli il pastore* in cui compaiono la nostalgia e la familiarità con i luoghi della giovinezza del Verga, la stessa musicalità e vastità, la stessa struggente malinconia che caratterizzano il paesaggio de *La roba*. Anche in questa novella il racconto è dominato da un'atmosfera favolosa che solo alla fine mostrerà il suo risvolto drammatico.

Se ne rilegga il celebre brano:

Ah! le belle scappate pei campi mietuti, colle criniere al vento! i bei giorni d'aprile, quando il vento accavallava ad onde l'erba verde, e

²⁸⁵ G. BARBERI SQUAROTTI, *Il mito di Mazzarò*, cit., p. 178.

le cavalle nitrivano nei pascoli! i bei meriggi d'estate, in cui la campagna, bianchiccia, taceva, sotto il cielo fosco, e i grilli scoppiettavano fra le zolle, come se le stoppie si incendiassero! il bel cielo d'inverno attraverso i rami nudi del mandorlo, che rabbrivivano al rovaio, e il viottolo che suonava gelato sotto lo zoccolo dei cavalli, e le allodole che trillavano in alto, al caldo, nell'azzurro! le belle sere di estate che salivano adagio adagio come la nebbia, il buon odore del fieno in cui si affondavano i gomiti, e il ronzio malinconico degli insetti della sera, e quelle due note dello zufolo di Jeli, sempre le stesse – iuh! iuh! iuh! –.²⁸⁶

Nota Tellini: «la parabola di Jeli è opposta e complementare a questa di Mazzarò. Nel primo caso il punto di partenza è nella natura e quello d'arrivo nella storia, lungo un tragitto conflittuale che oppone all'originaria, ma irrecuperabile, età aurorale dell'innocenza l'ingresso nelle frontiere del consorzio sociale. Nel secondo caso il tracciato è inverso: Mazzarò nasce dentro la storia, ne è un conoscitore e dominatore esperto, è un favoloso, leggendario padrone delle regole del gioco, ma deve infine scontrarsi, sempre in modo traumatico, con eventi come la vecchiaia o la morte».²⁸⁷

Accanto all'elemento lirico-simbolico, ne *La roba* compare l'elemento economico che investe ed innerva di sé ogni aspetto della realtà: i rapporti umani, la natura ed il paesaggio che diventano roba essi stessi. Il paesaggio esiste in quanto «proprietà lavorata», spazio agricolo colmo degli 'utensili' (persone comprese) e dei 'parassiti' (animali e quant'altro usufruisca di quella terra) con cui l'uomo deve ogni giorno confrontarsi per accrescere il suo sogno di ricchezza: all'uomo «misura di tutte le cose» secondo il dettato protagoreo, la delirante ossessione di Mazzarò ha sostituito la roba come significato dell'agire umano, mezzo per sottrarsi alla soggezione ambientale. Ma la morte è dietro l'angolo, ed il suo alito gelido spira sin dalle prime battute della novella. Il profondo silenzio che pervade le sconfinite terre di Mazzarò, interrotto solo dall'interrogativo posto dal viandante («se domandava...»), è metafora dell'incomunicabilità e della solitudine

²⁸⁶ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 129.

²⁸⁷ G. TELLINI, *Introduzione*, in G. VERGA, *Le novelle*, cit., p. XXX.

cui è soggetto chi ha sacrificato tutto alla Dea-robba, ipostasi dell'immutabilità della natura e delle sue leggi che gli esseri umani solo illusoriamente possono sperare di alterare. Non a caso l'iniziale rievocazione paesaggistica avviene nell'ora del tramonto che, secondo l'immagine di Hans Blumenberg, si oppone all'alba poiché «il levar del sole è un preludio, il suo tramonto una *ouverture* che precede la fine. [...] L'alba non è che il principio del giorno, il tramonto una ripetizione».²⁸⁸ Il tramonto, che sparge la sua luminosa ma effimera luce sui possedimenti di Mazzarò, rappresenta simbolicamente la sconfitta cui è destinato chi si ribella alla natura ed alla storia.

La funzione che il paesaggio riveste in *La robba* è di capitale importanza sia per cogliere gli elementi sottesi alla nuova ispirazione verghiana all'indomani dei *Malavoglia* e nel periodo che precedette la composizione del *Mastro*; sia perché esprime una caleidoscopica gamma di significati che consentono una più autentica decodificazione del messaggio narrativo.

Nella novella il paesaggio appare in un primo tempo epico ed elegiaco ma poi diviene esso stesso robba, segnando così il passaggio da una realtà ancora mitica ed atemporale (come in *Vita dei campi* e nei *Malavoglia*), ad una realtà storica attraversata dalla crisi del latifondo e dall'affermarsi di una borghesia rampante, in cui prevale l'interesse economico.

Al contempo il paesaggio nel racconto funge da fedele portavoce degli stati d'animo del narratore, di Mazzarò, della natura che si configura come alleata del protagonista in un primo tempo e come antagonista in un secondo tempo. Rappresenta un mezzo di conoscenza e di esperienza, uno strumento attraverso cui affermare il proprio potere e la propria superiorità economica. È descritto coi toni della musicalità e della favola; è un teatro che simboleggia il mondo intero in cui agiscono attori e spettatori che, secondo l'ideologia verghiana, sono soggetti alla spietata legge della natura e della storia da cui, se si persegue solo il pro-

²⁸⁸ H. BLUMENBERG, *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1981; trad. Ital. *La leggibilità del mondo. Il libro come metafora della natura*, a cura di R. Bodei, Bologna, il Mulino, 1984, p. 277.

prio interesse ignorando ogni altro valore, si rischia di essere irrimediabilmente fagocitati. Secondo Lévi-Strauss, il senso del tempo assegnato al paesaggio va considerato solo «minimizzando o addirittura trascurando il tempo degli attori, cioè degli individui. Ciò che conta è il tempo della cultura, che sopravvive agli individui anche se ha come interpreti gli individui stessi. [...] La cultura fornisce il copione: il copione di una commedia che si continua a recitare, perché è la commedia giusta, che sta nelle cose o nella storia degli uomini, necessaria ed insostituibile».²⁸⁹

L'impianto fortemente antropologico, la riflessione sociale, politica ed esistenziale, l'uso sapientissimo dello straniamento rovesciato e della molteplicità delle prospettive interne al testo, il ricorso a periodi ampi e solenni abilmente modulati, fanno de *La roba* uno dei testi «tra i più coerenti ed omogenei di tutta l'opera verghiana, perché ogni elemento della sua struttura è realmente funzionale a tutti gli altri».²⁹⁰

2.4 *Pane nero*: multipercettibilità del paesaggio

Se l'intreccio di *Pane nero*, notevole tra le novelle della raccolta per lunghezza e complessità e per avere avuto ben quattro redazioni a stampa,²⁹¹ è interamente costruito sulle dicotomiche opposizioni bisogno-sentimento, necessità-volontà, verità-illu-

²⁸⁹ C. LÉVI-STRAUSS, *Antropologia strutturale*, cit., p. 17. Cfr., inoltre, dello stesso autore, *Le regard éloigné*, Paris, Plon, 1983; trad. ital. *Lo sguardo da lontano*, Torino, Einaudi, 1983.

²⁹⁰ P. MAZZAMUTO, *La roba*, cit., p. 100.

²⁹¹ *Pane nero* apparve a puntate sulla «Gazzetta letteraria» di Torino dal 25 febbraio al 18 marzo 1882; nello stesso anno fu pubblicata come volumetto autonomo dall'editore Giannotta di Catania. La terza edizione, avvenuta nel 1883 presso il Casanova di Torino, la vide inclusa nella silloge delle *Novelle rusticane* benché inizialmente non fosse prevista: infatti il Verga, in contatto con l'editore Treves già dal marzo dell'82, presentandogli in una lettera datata 24 marzo 1882 il numero di racconti preparati per la nuova raccolta *Per le vie*, dichiara: «le novelle che mi obbligo a darvi pel volume saranno 12, due in più di quelle che formeranno il volume Casanova», riferendosi appunto a *Pane nero* ed a *Di là del mare* non presenti nel progetto originario (cfr. C. RICCARDI, *Introduzione*, in G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., p. XXII). La quarta ed ultima edizione della novella, infine, sempre all'interno delle *Rusticane*, fu quella vociana.

sione, il paesaggio, in questo gioco di continui rimandi e riferimenti, ha una funzione rilevante.

All'interno della novella, infatti, sono riscontrabili tre grandi aperture paesaggistiche che corrispondono a tre episodi *clou* dello svolgimento della *fabula*: l'innamoramento di Santo e Nena, la frustrazione delle loro speranze di 'benessere' dovute alla «malannata» (sottotema importante perché ricorrente in molte delle *Rusticane*), la vicenda di Carmenio che assiste all'agonia della madre.

Per quanto riguarda poi la doppia storia d'amore di Lucia con Pino il Tomo prima e con mastro Brasi in un secondo momento, si può riscontrare l'esistenza di un paesaggio degli 'interni domestici' o comunque di una pregnante valenza rivestita da questi ultimi come spazio in cui si consumano esperienze fondamentali per l'evolversi della psicologia del personaggio.

Accanto a questi *tableaux vivants*, s'inseriscono altri episodi minori in cui, comunque, il paesaggio partecipa incisivamente al racconto poiché, con Debenedetti, «gli oggetti, fatti, eventi, apparizioni umane, momenti e aspetti della natura, che si affollano a dare consistenza alla stoffa del romanzo, non contano per il significato specifico di ciascuno, quanto per il contributo che essi portano alla verifica [di una certa ipotesi o idea del romanziere sulla vita]; insomma, per la loro funzionalità nella vicenda o nella costruzione del personaggio».²⁹²

L'episodio dell'incontro tra Santo e Nena, o meglio di come quest'ultima programmaticamente metta in atto il suo disegno di seduzione,²⁹³ dal momento che era «una ragazza dai capelli rossi

²⁹² G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1976, p. 291.

²⁹³ Come nota Strazzeri, i critici, da Cecchetti a Spinazzola, hanno considerato come unica scelta 'disinteressata' quella di Santo e Nena, tanto che la battuta finale della *Rossa* segnerebbe un'«improvvisa conversione» alle ragioni di Lucia e, quindi, un'accettazione dell'avvilente compromesso. In realtà, l'unico che compie un scelta dettata dal cuore è Santo poiché il narratore in più di un'occasione (si pensi all'episodio, conclusosi con l'agognata promessa di matrimonio, in cui Nena incontra Santo «quasi non lo sapesse che doveva passare di là nel tornare al paese») sottolinea come la ragazza, svantaggiata dall'«avere i capelli rossi e dall'essere senza né «dote, né tetto, né terra», si dia da fare come può per trovare un marito anche se il tentativo di conquistare Santo con piccoli doni e affettuose premure, dato «il sacrificio che le costano, riscatta parzialmente il carattere

[...] e nessuno la voleva» e «poveretta, per questo motivo faceva festa ad ogni cane che passasse», è raccontato attraverso la tecnica dell'analessi, introdotta dal nesso «la buon'anima glielo aveva predicato: – Lascia star la Nena, che non ha dote, né tetto, né terra», funzionale alla menzionata contrapposizione bisogno-sentimento, necessità-volontà, verità-illusione, che porteranno i due sposi a pentirsi del loro matrimonio e ad ammonire così Lucia:

Quando siamo giovani – predicava alla sorella – ci abbiamo in capo gli stessi grilli che hai tu adesso, e cerchiamo soltanto quel che ci piace, senza pensare al poi. Domandalo ora alla *Rossa* se si dovesse tornare a fare quel che abbiamo fatto!...²⁹⁴

Santo e Nena s'incontrano a Castelluccio, cornice dell'idillio sbocciato in una calda e radiosa giornata di primavera, all'aria aperta:

Io lo so che non ho nulla – diceva la Nena, seduta sul muricciuolo verso *il sole che tramontava*. [...] Ella aveva però la *nuca bianca*, come l'hanno le rosse; e mentre teneva il capo chino, con tutti quei pensieri dentro, il *sole le indorava* dietro alle orecchie *i capelli color d'oro*, e le *guance* che ci avevano la peluria fine come le *pesche*; e Santo le guardava gli *occhi celesti* come il fiore del lino, e il *petto* che gli riempiva il busto, e *faceva l'onda al par del seminato*. – Non vi angustiate, comare Nena – gli diceva. – Mariti non ve ne mancheranno. Ella scrollava il capo per dir di no; e gli *orecchini rossi* che sembravano di *corallo*, gli *accarezzavano le guance*. – No, no, compare Santo. Lo so che non son bella, e che non mi vuol nessuno.²⁹⁵

Il primo convegno amoroso tra i due è interamente giocato sulla percezione di quel che potremmo chiamare il 'paesaggio del corpo' della *Rossa*.

Vengono evocati, infatti, tutti i classici elementi che concorrono, secondo il codice romantico, a descrivere l'avvenenza fem-

non propriamente disinteressato di quegli atti» (M. STRAZZERI, *L'anima e la roba*, cit., pp. 135-137).

²⁹⁴ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, pp. 283, 294.

²⁹⁵ Ivi, p. 284.

minile: la nuca, gli occhi, le guance, i capelli, il petto, paragonati ad altrettanti elementi della natura quali i fiori, i frutti, il seminato e, soprattutto, attraverso un meditato rinvio ai colori ora tenui (il bianco ed il celeste) ora brillanti (l'oro, rafforzato dall'uso del verbo «indorava») a simboleggiare la purezza del sentimento nascente e, insieme, la gioiosa apertura alla vita ed al benessere fisico e spirituale. La circostanza per cui ogni elemento distintivo della *Rossa* è associato ad un termine «tratto dall'ambito referenziale della roba: ai capelli l'oro, alle guance le pesche, agli occhi il lino»,²⁹⁶ contribuisce a recuperare la necessaria dimensione pratico-economica. Cecchetti spiega l'espressione «il petto [...] faceva l'onda al par del seminato» collegando la parola «seminato», e quindi campo di grano, a «pane», per cui la promessa dell'abbondanza dell'annata si allarga a significare l'abbondanza amorosa, creando un'equivalenza petto di Nena-seminato che indica «il sogno di una doppia abbondanza e insieme riprende il tema del pane».²⁹⁷

Il brano appare intessuto da una intensa musicalità e da un andamento ritmico dato dall'uso del polisindeto, mentre l'imperfetto sottolinea l'effetto 'duraturo' di quest'immagine nel cuore dell'innamorato. Ogni cosa appare 'filtrata' dal desiderio di Santo, ed esaltata dal rosso del tramonto, dei capelli e persino degli orecchini della ragazza «che sembravano di corallo». Il colore rosso, che ricorre nell'episodio della seduzione di Lucia da parte di Brasi in cantina, simboleggia la passione, l'accesa emozione che gradualmente s'impadroniscono di Santo, portandolo infine ad esclamare:

Guardate! [...] – Guardate come sono i pareri! ... E' dicono che i capelli rossi sieno brutti, e invece ora che li avete voi non mi fanno specie.²⁹⁸

²⁹⁶ M. STRAZZERI, *L'anima e la roba*, cit., p. 137.

²⁹⁷ G. CECCHETTI, «Pane nero», in *Il Verga maggiore. Sette studi*, cit., p. 135.

²⁹⁸ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 284.

Parole che tradiscono un'ancora inconscia ma crescente propensione ad innamorarsi di Nena, contrariamente alle raccomandazioni del padre.²⁹⁹

Il processo d'interiorizzazione del paesaggio si fa ancora più manifesto e funzionalmente importante nell'incontro decisivo, culminante con la promessa di matrimonio di Santo a Nena.

La ragazza, che sta raccogliendo asparagi lungo il sentiero, «arrossi» a vedere Santo che, da parte sua, «la guardava, rosso in viso anche lui». L'attrazione e l'imbarazzo dei due sono manifesti:

Allora comare Nena si mise a masticare la cocca del fazzoletto *rosso* che aveva in testa. [...] *La nepitella e il ramerino facevano festa, e la costa del monte, lassù fra i fichidindia, era tutta rossa del tramonto.* – Ora andatevene, gli diceva Nena, andatevene, che è tardi –. E poi *si metteva ad ascoltare le cinciallegre che facevano gazzara.* Ma Santo non si muoveva. [...]

Compare Santo, che stava per andarsene infine, tornò all'idea di prima, con un'altra spallata per assestare le bisacce, che egli l'avrebbe portata sulle braccia, l'avrebbe portata, se si faceva la strada insieme. E guardava comare Nena negli occhi che lo fuggivano e cercavano gli asparagi in mezzo ai sassi, *e nel viso che era infuocato come se il tramonto vi battesse sopra.* [...] Santo le passò un braccio alla cintola, e la baciò sulla guancia, col cuore che gli squagliava.³⁰⁰

La scena, raccontata tramite l'uso del *flashback*, ci permette di vivere come in prima persona le emozioni provate dal giovane in quel frangente. La percezione del paesaggio da parte di Santo si fa ampia e complessa: tutta la natura sembra prendere parte attivamente all'idillio e stimola i sensi della vista, dell'olfatto, dell'udito e, infine, anche del tatto e del gusto poiché «il paesaggio [è] l'impressione sensibile generale destata nell'uomo».³⁰¹

²⁹⁹ Questo stato d'animo è reso ancora più esplicito nella redazione vociana in cui più marcato è il contributo del sole e quindi della particolare atmosfera venutasi a creare. Il passo, infatti, è stato così corretto: «– Guardate! – disse lui a un tratto, col cuore gonfio sino alla gola. – Guardate come sono i pareri!... C'è a chi non piacciono i capelli rossi... e invece *i vostri sotto quel sole mi fanno perdere la testa...*» (G. VERGA, *Le novelle*, cit., p. 371).

³⁰⁰ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 286.

³⁰¹ W. HELLPACH, *Geopsiche*, cit., p. 255.

Concorre a dar luogo al fenomeno dell'irradiazione, che si verifica «quando una qualsiasi esperienza psicologica colora sentimentamente altre esperienze»³⁰² per cui «l'oggettività intrinseca [...] del paesaggio [...] viene percepita nella soggettività del paesaggio».³⁰³

Se alla vista è ancora affidato un ruolo importante, come nel precedente incontro tra Santo e Nena, in cui il colore rosso (del fazzoletto che la ragazza ha in testa, del turbamento interiore e del tramonto) simboleggia il desiderio e la passione, ora un altro senso entra in gioco: l'olfatto. «La nepitella e il ramerino», fragranti piante aromatiche, «facevano festa», ovvero impregnavano l'aria del loro profumo. Siamo di fronte ad uno «smell-scape», cioè ad un «paesaggio olfattivo» o «paesaggio degli odori» che, nell'ambito della percezione del paesaggio, è di grande rilevanza poiché costituisce un senso portato a stimolare le sensazioni di contro alla vista o all'udito che tendono a implicare la cognizione.³⁰⁴ Il paesaggio olfattivo, dunque, «è immediatamente evocatore, emotivo e carico di significati coinvolgenti»³⁰⁵ che si legano al ricordo, tanto che i moderni psicologi hanno enunciato l'ipotesi proustiana del ricordo degli odori,³⁰⁶ hanno affermato cioè l'esistenza di una connessione diretta tra l'olfatto e il ricordo d'impressioni ed emozioni.³⁰⁷

³⁰² Ivi, p. 277.

³⁰³ P. BETTA, *Il paesaggio tra reale e immaginativo*, cit., p. 38.

³⁰⁴ Già Eraclito nei suoi aforismi sottolineò la prevalenza dell'udito e della vista tra i sensi con cui percepiamo il reale: «In effetti, due essendo per così dire i nostri strumenti naturali, con cui abbiamo notizia di tutte le cose e ci affaccendiamo ad investigare: l'udito e la vista» (ERACLITO, *Sulla natura*, framm. 101a, Roma, Baragnini, 1993, p. 46). Il concetto è ripreso ed ampliato da Sinesio di Cirene secondo cui «udito e vista non sono sensi, ma organi al servizio del senso generale, i quali, quasi portieri dell'essere vivente, al loro padrone annunziano le percezioni provenienti dall'esterno e che bussano, per così dire, alla porta degli esterni organi sensoriali» (SINESIO DI CIRENE, *Encomio della calvizie. I sogni*, Milano, TEA, 1992, p. 91).

³⁰⁵ F. LANDO, *Fatto e finzione. Geografia e letteratura*, cit., p. 122.

³⁰⁶ Cfr. T. ENGEN, *The perception of odors*, cit., p. 98.

³⁰⁷ L'odore delle *petites madeleines* permette a Proust di ricordare l'amata Combray della sua infanzia: «Ma quando di un lontano passato nulla sussiste, dopo che le persone sono morte, dopo che gli oggetti sono stati distrutti, soli, più fragili ma con più vitalità, più immateriali, più persistenti, più fedeli, l'odore e il gu-

Pure l'udito contribuisce a cogliere la festosità del paesaggio («sound-scape»). Nena, infatti, fingendo di voler mandare via Santo, «si metteva ad ascoltare le cinciallegre che facevano gazzara», mostra, cioè, di cogliere quell'allegria, quell'atmosfera sognante che tiene Santo inchiodato a lei: «Ora andatevene, gli diceva Nena, andatevene, che è tardi. [...] Ma Santo non si muoveva». ³⁰⁸

La complicità della natura, infine, culmina nel bacio di Santo alla *Rossa* che sancisce la promessa di matrimonio, coinvolgendo anche il tatto e il gusto: «Santo le passò un braccio alla cintola, e la baciò sulla guancia». ³⁰⁹

I cinque sensi partecipano, pertanto, in un crescendo emotivo, a quello che sembra essere il trionfo della natura e dell'amore. In realtà questa scena idilliaca fa parte del ricordo di Santo, ed è espressione di quelle speranze e di quelle illusioni, presto destinate ad essere frustrate e piegate alla legge del bisogno, che opponendosi alla dura realtà quotidiana costituiscono il *leit-motiv* della novella.

Quello di Santo è un «inscape», ³¹⁰ un «paesaggio della mente», costituito da «tutti quei profondi legami interiori che legano intimamente il paesaggio con le personalità, i sentimenti sia dello scrittore che del lettore», ³¹¹ un paesaggio che appare connesso al concetto di «home-insider», «casa-interiorità», espressione della topofilia, del vincolo con l'ambiente, del sentimento verso una dimensione capace di evocare sensazioni di appartenenza, intimità, felicità.

sto delle cose restano per lungo tempo come le anime, pronti a ricordarci, aspettando e sperando nel loro momento, tra le rovine di tutto il resto; e sopportando, senza sbiadirsi, nel minuscolo e quasi impalpabile gocciolio della loro essenza, l'immenso edificio del ricordo» (M. PROUST, *La strada di Swann*, cit., p. 52).

³⁰⁸ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 286.

³⁰⁹ *Ibidem*.

³¹⁰ J.D. PORTEOUS, *Inscape: landscapes of the mind in the Canadian and Mexican novels of Malcom Lowry*, in «The Canadian Geographer», Toronto, vol. XXX, n. 2, 1985, p. 123.

³¹¹ F. LANDO, *Fatto e finzione. Geografia e letteratura*, cit., p. 243. Sul concetto di «topofilia» cf. Y.F. TUAN, *Topophilia: a study of environmental perception, attitudes, and values*, New York, Columbia University Press, 1990.

Del resto, come afferma Amiel, il paesaggio è sempre «uno stato dell'anima, e chi legge nell'uno e nell'altra è meravigliato di trovare la similitudine in ogni particolare». ³¹²

Il rapporto emotivo tra paesaggio e personaggio è restituito grazie al ricorso ad una tecnica vicina, ma non prossima, alla teoria eliotiana del correlativo oggettivo consistente, come è noto, nella reversibilità tra oggetto ed emozione: «dall'emozione si passa[va] alla sua obiettivazione in “fatti esterni” e quindi, in senso contrario, dai “fatti esterni” alla evocazione dell'emozione». ³¹³ Nella narrativa verghiana, tale processo ricorrente fa sì che s'instauri un preciso collegamento tra il personaggio e il paesaggio che riveste, all'interno del tessuto narrativo, un grande significato ed un valore simbolico capaci di dar voce ad uno stato d'animo messo in accordo o in opposizione col personaggio percepente. Si tratta di quel fenomeno d'irradiazione, cui abbiamo accennato, che in termini psicologici può così essere riassunto: «l'irradiazione del sentimento fondamentale porta “all'assimilazione” di tutte le altre diverse impressioni, all'adeguamento di esse al colore fondamentale dominante nel nostro intimo». ³¹⁴

In Verga la realizzazione tecnica e stilistica di tale relazione «è variabile, poiché se nella fase giovanile essa viene quasi sempre esplicitata dal narratore, che interferisce in varia misura con la prospettiva del personaggio, nella stagione più matura la consonanza tra interno ed esterno, pur presupponendo la presenza di un narratore lirico-descrittivo vicino a quello onnisciente, diviene più implicita e allusiva». ³¹⁵

E tuttavia bisogna precisare che se si può ravvisare l'irradiazione dell'animo dei personaggi sul paesaggio e viceversa, non bisogna confondere questo processo con quello dell'«osmosi» che caratterizza la letteratura romantica, ³¹⁶ in cui «il paesaggio

³¹² Cfr. H.F. AMIEL, *Frammenti di un giornale intimo*, cit.

³¹³ L. CARETTI, *Thomas Eliot in Italia*, Bari, Adriatica Editrice, 1968, p. 75.

³¹⁴ W. HELLPACH, *Geopsiche*, cit., p. 277.

³¹⁵ A. DI SILVESTRO, *Paesaggio e sogno*, cit., p. 177.

³¹⁶ A tal proposito cfr. M.H. ABRAMS, *Structure and Style in the Greater Romantic Lyric*, in F.W. HILLES, F.A. POTTLE, H. BLOOM, *From Sensibility to Romanticism*, London-Oxford-New York, Oxford University Press, 1965, pp. 527-

naturale si derealizza e si trasfonde nell'unica realtà del soggetto che lo contempla, trasformandosi in una metafora delle sue qualità spirituali e morali».³¹⁷

Nella produzione del Verga verista le descrizioni paesaggistiche sono sempre funzionali e consequenziali ad una necessità della struttura narrativa, tanto che la moderna critica ha affrontato questo tema ricollegandolo ora alla teoria bachelardiana dei filosofi dell'immaginazione, ora alla lezione dei semiologi e dei formalisti, ora ad una serie di 'costanti'.³¹⁸

Ne consegue che se è vero che il paesaggio si accampa in maniera spesso rilevante all'interno della pagina verghiana, è altrettanto vero che «esso è presente e attivo sempre, ed esclusivamente, in quanto funzione narrativa piegata alle esigenze del programma e dell'ideologia letteraria».³¹⁹

All'episodio dell'idillio tra Santo e Nena e dei festeggiamenti per il successivo matrimonio che «mise in allegria anche compare Nanni», subentra la dura vita di miseria e di stenti affrontata dalla coppia, rappresentata proprio grazie ad un'efficace apertura paesaggistica, ottenuta, per Luperini, «mediante una fredda impassibilità ed una cattiveria [...] fino ad allora ignote al Verga»:³²⁰

Mentre andavano a Licciardo, colle bisacce in ispalla, asciugandosi il sudore colla manica della camicia, *avevano sempre nella testa e dinanzi agli occhi il seminato, ché non vedevano altro fra i sassi della viottola. Gli era come il pensiero di un malato che vi sta sempre grave in cuore, quel seminato; prima giallo, ammelmato dal gran piovere; poi, quando ricominciava a pigliar fiato, le erbacce, che Nena ci si era ridotte le due mani una pietà per strapparle ad una ad una, bocconi, con tanto di pancia, tirando la gonnella sui ginocchi, onde non far danno. E non sentiva il peso della gravidanza,*

533, 551-552; AA. VV., *Il romanticismo*, a cura di M. Pagnini, Bologna, il Mulino, 1986, pp. 91-112.

³¹⁷ M. PUPPO, *Il romanticismo*, Roma, Studium, 1979, p. 46.

³¹⁸ Cfr. al riguardo: P. DE MEIJER, *Costanti del mondo verghiano*, cit.; G.P. BIASIN, *Epifanie siciliane. Ideologia del paesaggio*, cit.; E. PELLEGRINI, *La morte dei vinti*, Ravenna, Essegi, 1989.

³¹⁹ M. FARNETTI, *L'ermo colle e alti paesaggi*, cit., p. 71.

³²⁰ R. LUPERINI, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, cit., p. 123.

né il dolore delle reni, *come se ad ogni filo verde che liberava dalle erbacce, facesse un figliuolo*. E quando si accoccolava infine sul ciglione, col fiato ai denti, cacciandosi colle due mani i capelli dietro le orecchie, *le sembrava di vedere le spighe alte nel giugno*, curvandosi ad onda pel venticello l'una sull'altra; e facevano i conti col marito, nel tempo che egli slacciava i calzeroni fradici, e netteva la zappa sull'erba del ciglione.³²¹

Il paesaggio restituitoci dal narratore è visto attraverso gli occhi di Santo e Nena.

Una natura monocorde, identificata interamente col seminato, unico mezzo di sussistenza della famiglia la cui sopravvivenza stessa è strettamente legata alla possibilità di ottenere o meno un proficuo raccolto, è il pensiero costante che accompagna da presso ogni attività dei due coniugi. Un'angoscia, una preoccupazione così opprimente e radicata negli animi da potere essere paragonata all'ansia per la sorte di un congiunto, di «un malato che vi sta sempre grave in cuore» perché la sua fine o la sua esistenza rappresentano simbolicamente la vita o la morte di altre persone. La straziante incertezza del domani e la stringente necessità determinano nei personaggi un'alienazione tale che l'umanità da loro progressivamente smarrita è gradualmente acquisita dal seminato.³²² Il valore del giovane campo di grano è così grande che liberarlo dalle erbacce è più importante che salvaguardare il figlio che si ha in grembo, poiché da esso dipende la continuità della famiglia: Nena, «ad ogni filo verde che liberava dalle erbacce [sembrava] facesse un figliuolo», cioè curando il suo pezzo di terra, con una fatica paragonabile a un parto, cercava di creare i presupposti per il sostentamento suo e della famiglia.³²³

³²¹ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 287.

³²² L'umanizzazione del seminato è una costante delle *Rusticane* (cfr. *Il Reverendo, Il Mistero, Malaria, La roba*) ed è presente fin dalle prime battute della novella quando si dice che massaro Nanni, padre di Santo, aveva preso le febbri alla Lamia, «terre benedette da Dio, che producevano seminati alti come un uomo».

³²³ Questo concetto, unitamente ad una più accentuata antropomorfizzazione del seminato, è maggiormente esplicitato nel testo frutto della correzione del 1920, in cui leggiamo: «Quando lo vedeva, quel campo seminato, o ci pensava a casa, sempre dinanzi agli occhi *come il viso di un malato* che avete in casa, prima *giallo da farvi impallidire anche voi*, poi *quando ricominciava a pigliar fiato*, le

Il paesaggio osservato dalla *Rossa* è il paesaggio della speranza, dal sapore vagamente onirico: «le sembrava di vedere le spighe alte nel giugno, curvandosi ad onda pel venticello l'una sull'altra». L'uso di un verbo pseudo-oggettivo rivela che la descrizione non è reale, oggettiva, ma filtrata attraverso le attese personali ed i desideri dei due coniugi; nell'edizione vociana, infatti, le spighe appaiono esplicitamente «*curve del pane* che portavano sotto il venticello benedetto», ricorrendo, dunque, ad una metonimia che dimostra come il paesaggio sia autonomamente percepito e caricato delle proprie aspettative.³²⁴

Marito e moglie osservano il seminato e congetturano quanto potranno ricavarvi a seconda delle condizioni atmosferiche e dell'aiuto della provvidenza:

– Il cielo era netto, e il sole indugiava, color d'oro, sui prati verdi, dal ponente tutto in fuoco, d'onde le lodole calavano cantando sulle zolle, come punti neri. La primavera cominciava a spuntare dappertutto, nelle siepi di fichidindia, nelle macchie della viottola, fra i sassi, sul tetto dei casolari, verde come la speranza.³²⁵

Ed ecco che la primavera imminente, annunciata dalla limpidezza del cielo, dal calore del sole, dall'allegro cinguettio degli uccelli, appare loro «verde come la speranza»,³²⁶ capace di riac-

erbacce, che Nena ci aveva rimesse insieme tutte e due le mani a strapparle, ginocchioni, ma senza lagnarsi della pancia, quasi ad ogni erbaccia si liberasse di un figliuolo anche lei. E quando si accoccolava poi sul ciglione, col fiato ai denti, cacciandosi colle due mani i capelli dietro le orecchie, le sembrava di vedere già le spighe alte nel giugno, curve del pane che portavano sotto il venticello benedetto» (G. VERGA, *Le novelle*, cit., p. 374).

³²⁴ Secondo Cecchetti il seminato, e quindi il pane, riveste contemporaneamente il significato di sostentamento e di cibo amoroso, poiché la stessa concordia della famiglia è in stretta dipendenza dall'esito del raccolto (cfr. G. CECCHETTI, «*Pane nero*», cit., pp. 134-135). Verga lo dice apertamente: «– Questo è il castigo di Dio! – borbottava Santo. – La buon'anima di mio padre me l'aveva detto! – E nella casuccia del povero penetrava il malumore della stradicciuola nera e fangosa. Marito e moglie si voltavano le spalle ingrugnati, litigavano ogni volta che la *Rossa* domandava i danari per la spesa, [...] musì lunghi, parolacce ed anche busse. Santo agguantava la Nena pei capelli rossi, e lei gli piantava le unghie sulla faccia» (G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 289).

³²⁵ Ivi, p. 288.

³²⁶ Nell'edizione vociana, la speranza del buon raccolto viene estesa da San-

cendere quei sentimenti di amore e solidarietà che avevano sancito l'unione tra i due:

Santo, camminando pesantemente dietro la sua compagna, curva sotto il sacco dello strame per le bestie, e con tanto di pancia, sentivasi il cuore gonfio di tenerezza per la poveretta, e le andava chiacchierando, colla voce rotta dalla salita, di quel che si avrebbe fatto, se il Signore benediceva i seminati fino all'ultimo.³²⁷

Ma all'illusione subentra la realtà. Con un efficace nesso temporale inserito nella narrazione senza bruschi stacchi o cesure, il narratore intradiegetico dà voce all'amarezza di Santo e Nena, le cui chimere sono state spazzate via dal 'tradimento' della natura:

E quando il maggio traditore venne a rubare tutte le fatiche e le speranze dell'annata, colle sue nebbie, marito e moglie, seduti un'altra volta sul ciglione a guardare il campo che ingialliva a vista d'occhio, come un malato che se ne va all'altro mondo, non dicevano una parola sola, coi gomiti sui ginocchi, e gli occhi impietriti nella faccia pallida.³²⁸

Il paesaggio che si apre ai loro occhi è immerso nella nebbia e nel silenzio, al giallo di morte del campo corrisponde il pallore e la disperazione dei volti. Il rapporto «utero-viscerale» instaurato col seminato si spezza nella triste contemplazione della fine «della loro creatura generata dalla comune fatica profusa».³²⁹ Verosimilmente, a causa della «malannata» il figlio partorito da Nena crescerà malnutrito e cagionevole, destinato a non sopravvivere a lungo.

Un'analogia contrapposizione tra paesaggio ispiratore di sogni di fortuna e di guadagno in antitesi ad uno che riconduce alla concreta e non sempre felice realtà, si trova nei *Malavoglia* allor-

to e Nena a tutti gli abitanti dei dintorni di Vizzini che fidano anch'essi in un'annata proficua: «La primavera cominciava a spuntare, dappertutto, nelle siepi di fichidindia, nelle macchie delle viottole, fra i sassi, sul tetto dei casolari, verde come la speranza che la gente da quelle parti aveva in cuore» (G. VERGA, *Le novelle*, cit., p. 375).

³²⁷ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 288.

³²⁸ *Ibidem*.

³²⁹ M. STRAZZERI, *L'anima e la roba*, cit., p. 141.

ché il giovane 'Ntoni, in un primo momento, vede nel mare un paesaggio di speranza e di riscatto economico-sociale:

Dopo che avevano buttato le reti, ['Ntoni] lasciava Alessi a menare il remo adagio adagio per non fare deviare la barca, e si metteva le mani sotto le ascelle, a guardare lontano, dove finiva il mare, e c'erano quelle grosse città dove non si faceva altro che spassarsi e non far nulla...³³⁰

Nel celebre addio ad Acì Trezza ed alla sua gente, 'Ntoni proietta in quei luoghi a lui cari il sentimento dell'incertezza per il domani e, dall'altra parte, la sicurezza che tutto è ormai andato perduto e niente potrà tornare come prima.³³¹ Anche in questo caso, come in *Pane nero*, c'è uno scollamento tra vagheggiamento e realtà, sogno e suo rovesciamento: «l'idillio non esiste, è un'immagine, una catena di immagini che nascondono l'inganno e la morte».³³²

Una differenza sostanziale tra *I Malavoglia* e *Pane nero* risie-

³³⁰ G. VERGA, *I Malavoglia*, cit., p. 31.

³³¹ «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 eran chiusi, si fermò ad ascoltare [...]. 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, anzi ad Acì 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 [...]. Così stette un gran pezzo pensando a tante cose, guardando il paese nero e ascoltando il mare che gli brontolava lì sotto. E ci stette fin quando cominciarono ad udirsi certi rumori ch'ei conosceva, e delle voci che si chiamavano dietro gli usci, e sbatter d'imposte, e dei passi per le strade buie. [...] A poco a poco il mare cominciò a farsi bianco, e i *Tre Re* ad impallidire, e le case spuntavano ad una ad una nelle vie scure, cogli usci chiusi, che si conoscevano tutte. [...] – Tornò a guardare il mare, che s'era fatto amaranto, tutto seminato di barche che avevano cominciato la loro giornata anche loro, riprese la sua sporta, e disse: – Ora è tempo d'andarsene, perché fra poco comincerà a passar gente. Ma il primo di tutti a cominciar la sua giornata è stato Rocco Spatu» (ivi, p. 272). Per una lettura critica dell'*explicit* del romanzo, cfr. R. LUPERINI, *La pagina finale dei «Malavoglia»*, in AA. VV., *Prospettive sui «Malavoglia»*, Atti dell'incontro di studio della Società per lo studio della Modernità letteraria (Catania, 17-18 febbraio 2006), a cura di G. Savoca, A. Di Silvestro, Firenze, Olschki, 2007, pp. 51-68.

³³² G. BARBERI SQUAROTTI, *Il paesaggio e i ritratti ne «I Malavoglia»*, in AA. VV., *«I Malavoglia»*, Atti del congresso internazionale di studi (Catania, 26-28 novembre 1981), Catania, Fondazione Verga, 1982, p. 53.

de nella mancata contrapposizione, all'interno del romanzo, tra la società da una parte, regolata dalle leggi dell'interesse e della violenza e, dall'altra, una dimensione alternativa offerta da una famiglia che s'ispira ai valori autentici ed ai principi dell'onore e dell'onestà.³³³ I personaggi di Santo, Nena, Carmenio e la madre, invece, anche se hanno «il cuore buono», e cercano di preservare l'integrità e l'unità della famiglia, vengono inesorabilmente fagocitati dal bisogno e dalla miseria a cui sacrificano ogni cosa.

Diversa è la situazione di Lucia la cui capitolazione alla logica del compromesso e del mercimonio degli affetti deriva dal desiderio d'amore, dalla volontà di realizzare comunque un disegno non raggiungibile attenendosi agli ideali tradizionali. Ai «poveri [...] ma onorati» e, va aggiunto, infelici, Santo e Nena, subentra per Lucia la formula «povertà non è peccato» di Brasi, che sembra costituire l'ottica vincente, dal momento che ben presto, fugate le deboli opposizioni di Santo («Non monta! [...] Almeno avesse aspettato che chiudeva gli occhi nostra madre!»³³⁴), sarà accolta e giustificata dall'intera famiglia.

Già durante la festa di fidanzamento di Santo e Nena, Lucia si mostra gelosa del «rotolo di filato», sogna di sposarsi e di far da padrona in una casa tutta sua («- Io voglio farci il guadagno che ci han fatto loro! [...] Qui se si fa vedere un cristiano, ve lo scacciano via», dice alla madre), invece che «scopar le stanze per la cognata».³³⁵

Dopo l'esperienza negativa con Pino il Tomo che la lascia «per andare a mangiare il pane della vedova», la troviamo «ben collocata in casa di don Venerando»:

Aveva pane e minestra quanta ne voleva, un bicchiere di vino al giorno, e il suo piatto di carne la domenica e le feste. Intanto la mesata le restava in tasca tale e quale, e la sera aveva tempo anche di filarsi la roba bianca della dote per suo conto.³³⁶

³³³ G. BALDI, «Pane nero»: le strutture narrative dell'anti-«Malavoglia», in AA. VV., *Famiglia e società nell'opera di Giovanni Verga*, cit., pp. 125-137.

³³⁴ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 306.

³³⁵ Ivi, p. 293.

³³⁶ Ivi, p. 298.

La decisione che porta Lucia a perdere l'onore non è dettata dal bisogno, come era stato per Pino il Tomo («È stato per amore del pane, vi giuro!») o per gli altri familiari che, avendo provato sulla propria pelle le conseguenze della miseria, si dimostrano pronti ad accogliere una morale 'elastica'.

Nonostante abbia compreso che quello di Brasi è un «cuore nero», Lucia si piega per amore, perché:

ormai a quel cristiano gli voleva bene, collo stare insieme davanti al fuoco tutto il giorno. I rabbuffi, le sgridate del padrone, li pigliava per sé, e lasciava a lui il miglior piatto, il bicchier di vino più colmo, andava in corte a spaccar la legna per lui, e aveva imparato a rivoltare le ova e a scodellare i maccheroni in punto.³³⁷

Quando, dopo aver ceduto alle voglie di don Venerando, Lucia ritorna da Brasi con gli orecchini d'oro che le «sbattevano sulle guance», segno della sua vergogna, vuole essere, nonostante tutto, rassicurata:

– Davvero, mastro Brasi? Mi volete ancora bene? – Sì, sì, ve ne vorrei! – rispondeva Brasi colla mano sulla coscienza. – Ma che colpa ci ho se non son ricco per sposarvi? Se aveste 20 onze di dote vi sposerei ad occhi chiusi.³³⁸

Un'accezione fortemente negativa connota il personaggio di Brasi, dal momento che «le sue trame non nascono dal bisogno e che la sua avidità è immotivata».³³⁹ Con freddezza e determinazione egli mette in atto il disegno di garantirsi una definitiva sistemazione economica, anticipando, sotto questo aspetto, molti personaggi della successiva raccolta *Per le vie* che «scandisce ir-

³³⁷ Ivi, pp. 301-302. Spalanca afferma che il vero motore delle azioni di Lucia è costituito dal desiderio per la «roba»; di conseguenza, mentre i personaggi verghiani in un primo tempo «si richiudevano nella loro decorosa onestà, ora si lasciano irretire dal miraggio del denaro e della sistemazione» (C. SPALANCA, *Ideologia e tecnica nella novella «Pane nero»*, in AA.VV., *Studi verghiani*, a cura di A. d'Antona, Palermo, Mazzone, 1976, p. 151). È chiaro che il motivo della roba è presente, ma ci sembra che rappresenti un mezzo più che un fine, in una società che ha ormai perso la fede nei valori tradizionali.

³³⁸ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 305.

³³⁹ R. BIGAZZI, *Su Verga novelliere*, cit., p. 88.

revocabilmente il degrado morale di un'umanità ormai schiava e succube del denaro».³⁴⁰

La scelta di Lucia innesca una inesorabile discesa agli inferi.

È interessante notare come le due storie d'amore sia quella con Pino il Tomo, che quella con Brasi, nascano sempre in prossimità o all'interno dello spazio chiuso dell'ambiente domestico che sta a simboleggiare l'aspirazione della ragazza a costituirsi un nucleo familiare autonomo. Prima dell'entrata in scena di Pino il Tomo, la casa in cui vive rappresenta per Lucia «una galera». Successivamente avviene il lento ma graduale avvicinamento del giovane a Lucia la quale:

fingeva di non saper nulla. Però ogni giorno nell'ora in cui passava quello delle rane, non mancava mai di affacciarsi all'uscio, col fuso in mano. [...]

Il Tomo, vedendo che Lucia lo guardava di soppiatto, col mento sul seno, rallentava il passo *dinanzi all'uscio*, e la domenica si faceva animo ad *accostarsi un poco più, sino a mettersi a sedere sullo scialino del ballatoio accanto*, colle mani penzoloni fra le cosce.³⁴¹

Siamo in primavera, e il progressivo schiudersi dell'uscio da parte di Lucia rappresenta l'aprirsi alla speranza dell'amore, l'affacciarsi alla nuova esperienza del sentimento:

Alla ragazza quel «sorella mia» le scendeva al cuore dolce come il miele, e ci ripensava tutta la sera, mentre filava zitta accanto al lume; e ci mulinava, ci mulinava sopra, come il fuso che frullava.³⁴²

La simbologia legata all'uscio, alle finestre, al ballatoio, assume un notevole rilievo specie in relazione al concetto di paesaggio.

Le aperture della casa, infatti, separano lo spazio interno che è quello della luce, del calore, della sicurezza, da quello esterno, buio, freddo, pieno di potenziali pericoli perché è dall'esterno

³⁴⁰ M. PISTELLI, *Il tragico gioco delle coppie imperfette in «Pane nero»*, in AA. VV., *Famiglia e società nell'opera di G. Verga*, cit., p. 335.

³⁴¹ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, pp. 290-291.

³⁴² *Ibidem*.

che giungono gli stimoli, i richiami, gli inviti a percorrere i sentieri della vita. La soglia è, dunque, l'emblema del passaggio, tanto agognato da Lucia, da uno stato ad un altro, dalla solitudine all'amore.³⁴³

Il tema della finestra nella letteratura, vasto e composito, è legato a doppio filo con l'idea di paesaggio che nasce come ciò che si vede 'attraverso' la mediazione di una cornice. Cornice che, «proprio come l'apertura di un muro in una prigione, [può diventare] la materializzazione e insieme la frattura di un destino».³⁴⁴

Così, alla fine del *flirt* tra Lucia e Pino il Tomo corrisponde il ritiro dei due al di qua dell'uscio, al riparo delle mura domestiche che si pongono come barriera tra la realtà esterna, corrotta dalla legge dell'economia, e la realtà interna, espressione dei propri bisogni.

Per Pino il Tomo, infatti, la decisione di andare ad abitare con la vedova, matura proprio dentro la dimora calda e ricca d'ogni ben di Dio della donna:

Però una volta che non aveva potuto buscarsi un grano da tre giorni,

³⁴³ Come nota Melis, già in *Storia di una capinera* e ne *I Malavoglia* gli spazi di confine (uscio, porte, finestre, ballatoi) delimitano il mondo del focolare domestico dal «mondo vasto» (ci si riferisce, per i *Malavoglia*, in particolare alle figure di Mena e Maruzza) (cfr. R. MELIS, *I viaggi e il desiderio: le giovani donne Malavoglia e gli spazi dell'attesa*, in AA. VV., «*I Malavoglia*», cit., pp. 209-235). Per l'importanza del ballatoio nel primo romanzo della serie dei *Vinti*, «cronotopo essenziale, creativo del romanzo» (ivi, p. 224), si veda anche G. CECCHETTI, *Il «carro» e il «mare amaro»*, in *Il Verga maggiore. Sette studi*, cit., p. 83.

³⁴⁴ G. BERTONE, *Lo sguardo escluso: l'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, cit., p. 31. Lo studioso osserva: «Nell'universo occidentale la finestra fonda e raggruppa antropologicamente quasi tutte le antinomie: luogo e tempo dell'io e dell'altro; occhio e tempo del privato-pubblico, dello spazio interno e dello spazio esterno; interiorità-esteriorità; appartenenza-mancanza; uomo-mondo, che vuol dire visibilità-invisibilità del soggetto visibilità-invisibilità del mondo; ombra, buio-luce nella sua forma nucleare tipica» (ivi, p. 30). Sull'importanza della finestra nella letteratura occidentale cfr. B. BASILE, *La finestra socchiusa. Ricerche tematiche su Dostoevskij, Kafka, Moravia e Pavese*, Bologna, Pàtron, 1982. Sul tema della finestra nella narrativa verghiana, in particolare sul valore che riveste nel romanzo giovanile *Storia di una capinera*, cfr. V. RODA, *La finestra della capinera*, in «Studi e problemi di critica testuale», Bologna, n. 58, aprile 1999, pp. 103-133; ora in *Verga e le patologie della casa*, Bologna, CLUEB, 2002, pp. 13-52, e R.M. Monasta, *Le finestre di Verga e altri saggi tra Otto e Novecento*, Acireale-Roma, Bonanno, 2009.

e gli era toccato stare in casa della vedova, a mangiare e bere, *e a veder piovere dall'uscio*, si persuase a dir di sì, per amor del pane. – È stato per amor del pane, vi giuro! – diceva egli colle mani in croce, quando tornò a cercare comare Lucia *dinanzi all'uscio*. – Se non fosse stato per la malannata non sposavo la sciancata, comare Lucia!³⁴⁵

Ed è proprio attraverso la finestra che si compie il suo destino, la scelta tra colui che guarda chi è costretto a stare sotto la pioggia, cioè metaforicamente chi si deve dare da fare per sopravvivere, e colui che può stare a guardare gli altri perché non ha bisogno di nulla:

– Guardate qua, compare Pino – gli diceva [la vedova]: – questa è tutta roba bianca, questi son tutti orecchini e collane d'oro; in questa giara ci son 12 cafisi d'olio; e quel graticcio è pieno di fave. Se voi siete contento, potete vivere colle mani sulla pancia, e non avrete più bisogno di stare a mezza gamba nel pantano per acchiappar le rane.³⁴⁶

Analogamente, ma in senso inverso, Lucia comprende che conviene «tenere l'uscio chiuso, pel freddo», cioè per il gelo interiore che ha avvolto il suo cuore a causa della delusione per il tradimento perpetrato dal cacciatore di rane:

Adesso bisognava tener l'uscio chiuso, pel freddo, e dallo sportello non si vedeva altro che la finestra di rimpetto, nera dalla pioggia, o qualche vicino che tornava a casa, sotto il cappotto fradicio.³⁴⁷

La ragazza vede dalla sua casa la finestra dirimpetto «nera»³⁴⁸ a causa del battere insistente della pioggia. La finestra sembra

³⁴⁵ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 293.

³⁴⁶ *Ibidem*.

³⁴⁷ Ivi, p. 291.

³⁴⁸ Si noti il ricorso di questo sintagma che, secondo Spinazzola, «indica il prevalere di una razionalità immoralmente utilitaria, determinata dal bisogno economico», ma anche il crollo rovinoso della speranza e dell'aspirazioni dell'individuo in balia dei duri colpi infertigli dalla natura e dai meccanismi che regolano la società (V. SPINAZZOLA, *Il significato della passione*. «La Lupa», «Jeli il pa-

quasi presagire il cattivo esito del suo sogno d'amore e le lacrime e l'amarezza che l'attenderanno in futuro: chi esce di casa per avventurarsi in un mondo «battuto dalla pioggia» rischia, come è capitato a Lucia, di tornare a casa col «cappotto fradicio», cioè di rinchiudersi in se stesso dopo avere provato sulla propria pelle la frustrazione delle aspettative disattese.

Tuttavia la dolorosa esperienza induce Lucia ad una riflessione che costituisce il primo passo verso la ragione dell'utile palesemente sancita nell'epilogo: alle critiche della *Rossa* per la scelta interessata del Tomo, Lucia «rimbeccava che non faceva nulla perché aveva la moglie ricca che lo campava. – Se sposava me avrebbe lavorato per campar la moglie»,³⁴⁹ concludendo con un realismo che nasceva più dalla rabbia che dalla convinzione. Una lezione che imparerà a sue spese in casa di don Venerando, dove sarà costretta a sacrificare definitivamente sogni e principi morali.

Anche in questo caso i tentativi di corruzione di don Venerando e di Brasi nei confronti di Lucia avvengono all'interno dell'intimità della casa che perde ogni connotazione positiva di luogo di rifugio e simbolo dell'unità della famiglia, come era stata la casa del nespolo per i Malavoglia, per divenire sede della tentazione e del vizio, del progressivo sgretolarsi di tutti i valori e di tutte le attese della ragazza prima di varcarne la soglia.

L'ipocrisia di don Venerando è messa in luce dal diverso comportamento tenuto nei confronti di Lucia in cucina, quando sono soli, e nella sala da pranzo, di fronte alla moglie:

store», «*Pane nero*», in *Verismo e positivismo*, cit., p. 119). Nel cap. IX de *I Malavoglia* la tristezza di Mena s'irradia sulla porta dell'abitazione di Alfio, «nera e sgangherata»: «Ella sola, poveretta, non sembrava allegra come gli altri, e pareva che il cuore le parlasse e le facesse vedere ogni cosa in nero, mentre i campi erano tutti seminati di stelline d'oro e d'argento, e i ragazzi infilavano le ghirlande per l'Ascensione, ed ella stessa era salita sulla scala per aiutare sua madre ad appendere le ghirlande all'uscio e alle finestre. Mentre tutte le porte eran fiorite, soltanto quella di compar Alfio, *nera e sgangherata, stava sempre chiusa*, e non c'era più nessuno che vi appendesse i fiori dell'Ascensione». Analogamente nell'addio del capitolo VIII, Mena proietta sull'uscio e sulla finestra il dolore per il distacco: «– Ora addio, – concluse Mena; – anch'io ci ho come una spina qui dentro... ed ora che vedrò sempre quella finestra chiusa, mi parrà di avere chiuso anche il cuore, e d'averci chiusa sopra quella finestra, pesante come una porta di palmento».

³⁴⁹ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 294.

Se i maccheroni erano troppo cotti, se Lucia portava in tavola due ova al tegame che sentivano l'arsiccio, don Venerando la strapazzava per bene, al cospetto della moglie, tutto un altro uomo, col ventre avanti e la voce alta.³⁵⁰ [...]

Don Venerando l'era sempre attorno, ora colle buone, ora colle cattive, per guardarsi i suoi interessi, se mettevano troppa legna al fuoco, quanto olio consumavano per la frittura, mandava via Brasi a comprargli un soldo di tabacco, e cercava di pigliare Lucia pel ganscino, correndole dietro per la cucina, in punta di piedi perché sua moglie non udisse, rimproverando la ragazza che gli mancava di rispetto, col farlo correre a quel modo!³⁵¹

Similmente Brasi avvia le schermaglie amorose con Lucia nella cucina che, se per lei rappresenta la speranza di un focolare domestico, sede dell'affettività e della famiglia, per il più prosaico Brasi costituisce una «galera»,³⁵² tant'è che manifesta il desiderio di andare all'osteria per provocare la reazione della ragazza, per inculcarle l'ansia di un suo possibile coinvolgimento con la realtà esterna e, quindi, del pericolo di perderlo:

– Perché ci andate all'osteria? Lasciatela stare l'osteria, che non fa per voi. – Si vede che siete una contadina! – rispondeva lui. – Voi altri credete che all'osteria ci sia il diavolo. [...]

– O voi non vi seccate a star qui in casa tutto il giorno? – No, ringrazio Iddio del come sto, e vorrei che i miei parenti fossero come me, che non mi manca nulla.³⁵³

La battuta finale rivela il convincimento di Lucia di potersi mantenere fedele al suo onore, nonostante la lenta e subdola opera di persuasione di Brasi che «si godeva il solluchero».

³⁵⁰ Ivi, p. 300.

³⁵¹ Ivi, p. 304.

³⁵² Come lo era stata per Lucia la casa del fratello Santo.

³⁵³ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 302. L'episodio permette di osservare la diversità tra la società più 'aperta' delle *Rusticane*, in cui emergono nuovi ceti e vi è una maggiore propensione verso il mondo 'esterno', e la società chiusa e claustrofobica de *I Malavoglia*, in cui l'osteria rappresenta il luogo di raccolta dei reietti della piccola comunità (come compare Cinghialenta o 'Ntoni), coloro che avendo infranto le leggi della collettività sono costretti a vivere ai margini di essa, anche in termini di spazio.

La scena della seduzione avviene nel luogo più interno della casa: la cantina, vasta, buia, silenziosa, che per un istante sembra animarsi ed illuminarsi, accendendosi del colore dell'amore e del desiderio, il rosso, dando luogo ad una vera «festa del rosso».³⁵⁴

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

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

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

Ella stavolta si lascia prendere la mano, senza rispondere, e quando Brasi le chiese che gli restituisse il bacio, ella glielo diede, *rossa di una cosa che non era vergogna soltanto*.³⁵⁵

³⁵⁴ G. SAVOCA, *Pane nero*, in AA. VV., «*Novelle rusticane*» di Giovanni Verga 1883-1983. *Lettere critiche*, cit., p. 125; poi, col titolo *Colori e personaggi in «Pane nero»*, in *Strutture e personaggi: da Verga a Bonaviri*, Roma, Bonacci, 1989, pp. 42-55. Il ricorso al cromatismo descrittivo nell'opera verghiana raggiunge esiti tra i più felici e significativi nella novella *La Lupa* in cui «il 'rosso' coglie magistralmente il profilo psicologico della *Lupa* esprimendone con energia il tratto caratteriale, il sensualismo panico (la *Lupa* semanticamente suggerisce l'idea della perfetta integrazione della libido con la natura fiera dell'animo e selvaggia dei luoghi), richiamando già in esordio l'inquieta suggestione di una esperienza cruenta e sublimante: "e su quel pallore due occhi grandi così, e delle labbra fresche e rosse, che vi mangiavano [...]". Nel tragico epilogo il rapporto tra i colori si fa più complesso generando la fusione emozionale nella ripresa cromatica dell'*incipit*: "La *Lupa* lo vide venire, pallido e stralunato, colla scure che luccicava al sole, e non si arretrò di un sol passo, non chinò gli occhi, seguì ad andargli incontro, con le mani piene di manipoli di papaveri rossi, e mangiandoselo con gli occhi neri. – Ah! Malanno all'anima vostra! – balbettò Nanni". La corrispondenza e l'inquieto equilibrio poggiano sul pallore (che trasmigra ora sul volto dell'amato), sugli occhi neri della *Lupa* e sulla cocente metafora dei papaveri rossi) (S. ZAPPULLA MUSCARÀ, «*La Lupa*» e *l'annullarsi cosciente*, in *EAD.*, «*La Lupa*». *Novella, dramma, tragedia lirica*, Palermo, Novecento, 1991, pp. 17-18; poi in AA. VV., *Verga e...*, cit., p. 121).

³⁵⁵ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, pp. 302-303.

Lucia crede che con quel bacio Brasi le abbia «suggellato sulla bocca la promessa di sposarla», e può finalmente parlargli francamente ed aprirgli il proprio cuore: «Ora voi state per conto vostro ed io per conto mio; ma quando ci sposeremo, saremo una cosa sola».³⁵⁶ Ma quel «cuore nero» di Brasi la riporta alla realtà, continuando nel suo tacito ricatto: convincerla a concedersi al padrone per ottenere le 20 onze e poterla, solo allora, finalmente sposare.

Una volta ceduto a don Venerando, Lucia si rintana sempre più nel profondo della casa («in cucina si cacciava nell'angolo più scuro»), fino a non lasciarsi «più vedere nemmeno fuori casa, né a messa, né a confessare, né a Pasqua, né a Natale», rimanendo esclusa, di fatto, da ogni possibile rapporto con l'esterno dal momento che anche il vicinato ed il paese tutto («Santo, il fratello, udi la cosa in piazza») sono a conoscenza del suo stato.³⁵⁷

C'è un'opposizione tra il rosso, il colore della vita, della passione amorosa e del desiderio, ed il nero, che simboleggia il tramonto del sentimento e degli ideali, lo scontro durissimo con una realtà in cui i principi morali non possono trovare spazio. A tal proposito Resnik ha notato che per Freud «la pulsione della vita e quella della morte fanno parte della “medesima tavolozza”, mentre il modo di guardare la vita – o il paesaggio – del quotidiano, è investito dal “colore”, ossia il modo d'espressione con il quale l'Io del soggetto s'impregna. Vita e morte, rosso e nero, nero e bianco costituiscono così un modo di esprimere, attraverso i colori, le nostre pulsioni e i nostri stati di pena e di mancanza».³⁵⁸

In *Pane nero* non esiste un'isola felice, un luogo o uno stato in cui ci si può matenere onesti: la casa stessa non rappresenta

³⁵⁶ Ivi, p. 303.

³⁵⁷ Ivi, pp. 305-306.

³⁵⁸ S. RESNIK, *Estetica del paesaggio*, in AA. VV., *Il paesaggio. Dalla percezione alla descrizione*, cit., p. 78. Conformemente a tale concezione, Savoca ha riscontrato nella novella un sistema a cinque colori: «di cui tre (il rosso il bianco e il verde) connotati in senso positivo, e due (il nero e il giallo) in senso negativo». Il bianco, nella novella, è legato al motivo del corredo, la «roba bianca», che «percorre come un miraggio inattingibile di benessere e onestà la storia di Lucia» (G. SAVOCA, *Pane nero*, cit., pp. 124, 126).

più un ideale positivo, ma diviene l'oscuro territorio delle trame di personaggi avidi e spregiudicati, luogo della corruzione, prigione in cui confinarsi per evitare il biasimo della gente e dei familiari, tomba su cui immolare le speranze giovanili ed i buoni sentimenti, sede di un'esistenza straniata da cui lo stesso narratore popolare sembra prendere le distanze:

Don Venerando adesso aveva preso a ben volere anche lui [Brasi], e gli regalava i vestiti smessi e gli stivali rotti. Allorché scendeva in cantina gli dava un bel gotto di vino, dicendogli: – Tè! bevi alla mia salute –.

E il pancione gli ballava dal tanto ridere, al vedere le smorfie che faceva Brasi, e al sentirlo barbugliare alla Lucia, pallido come un morto: – Il padrone è un galantuomo, comare Lucia! lasciate ciarlare i vicini, tutta gente invidiosa, che muore di fame, e vorrebbero essere al vostro posto.³⁵⁹

Santo e Nena si sono sposati perché innamorati ed hanno dovuto subire il deterioramento fisico ed affettivo come tributo versato alla necessità della sopravvivenza; Lucia ha cercato l'amore onestamente ma viene delusa perché le si preferisce una donna più ricca, e, in seguito, perché, invaghitasi di Brasi, comprende che anche la felicità ha un prezzo che deve essere pagato sacrificando i propri principi. Eppure, dopo il bisogno economico legato alla propria sussistenza, l'affettività si configura come una necessità altrettanto elementare, vitale e per questo imprescindibile.

Tra le due esemplari esperienze di Santo e Lucia, tese a illustrare il rapporto esistente tra economicità e sentimento, si colloca quella del fratello Carmenio che se da alcuni critici è stata ritenuta incomprensibile perché «that make no contribution to the theme»,³⁶⁰ o addirittura inutile in relazione all'ottica economica che

³⁵⁹ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 306.

³⁶⁰ D. WOOLF, *Three stories from the «Novelle rusticane»*, cit., pp. 235-261. Per il Woolf: «These episodes are the two passages dearling with Carmenio's fortunes. The first of them, the one that relates the outcome of Carmenio's employment with curatolo Vito, can perhaps be said to contribute indirectly by showing the extreme helplessness and vulnerability of the very poor, but the moral effect of this episode on Carmenio himself is never shown. He loses his health and his

attraversa la novella, al contrario, secondo altri, appare funzionale al racconto che non consiste «nella fredda dimostrazione della tesi materialistica, bensì nella ricreazione e visione dall'interno del destino di personaggi che si confrontano come possono, prima che con le necessità economiche, con i temi ancora più primitivi dell'amore e della solidarietà, della nascita e della morte».³⁶¹

A nostro avviso, all'interno della novella non prevale né la tesi materialistica né quella esistenziale; lo scrittore vuole documentare come la necessità economica deformi e travolga anche i sentimenti più elementari e naturali.

Considerate in quest'ottica le vicende che vedono protagonista il giovane pastore, quando perde il lavoro e, successivamente, quando è costretto ad assistere impotente alla morte della madre, sono strettamente inerenti al racconto sia dal punto di vista tematico che concettuale, come dimostra la loro inclusione nel tessuto della novella già dalla seconda redazione.

L'episodio di Carmenio licenziato e bastonato da zio Cheli e quello dell'agonia della madre alla Lamia, offrono lo spunto per una riflessione che coinvolge l'uomo e la natura, in cui il paesaggio si pone come cartina di tornasole della prospettiva ideologica sottesa a tale valutazione.

Carmenio lavora come pecoraio a Camemi per curatolo Vito ma, avendo contratto la malaria, si addormenta spossato dalla febbre, lasciando che le pecore irrompano nel terreno confinante dello zio Cheli:

Un povero maggese grande quanto un fazzoletto da naso, che l'arsura s'era mezzo mangiato. Nonostante zio Cheli, rincantucciato sotto un tettuccio di frasche, lo guardava come la pupilla

livelihood but we do not know what he makes of the situation nor how it influences his character nor its effect upon his outlook on life. The other episode, Carmenio's night of anguish, produces an extraordinarily powerful impression but appears to have no connection with the theme at all. Carmenio's thoughts on this occasion are entirely bound up with his present situation – his grief and his terror – but they shed no light whatsoever upon the way he views his life and the circumstances that have brought him to this pass. His role in the story is, in fact, purely dramatic, furthering the development of the plot but not that of the theme».

³⁶¹ G. SAVOCA, *Pane nero*, cit., p. 129.

*degli occhi suoi, quel seminato che gli costava tanti sudori, ed era la speranza dell'annata.*³⁶²

Come già per Santo e Nena, il seminato, pur misero ed asfittico, costituisce l'unico mezzo di sostentamento della famiglia, la speranza stessa della vita e del guadagno per il contadino.³⁶³

Di fronte alla *struggle for life*, ognuno ha il diritto-dovere di pensare alla propria sopravvivenza a scapito degli altri. Se Carmenio sbaglia perché debole e malato, zio Cheli lo bastona e cita in giudizio curatolo Vito il quale, a sua volta, licenzia e malmena anch'egli il povero ragazzo senza che il narratore metta in dubbio per un momento la validità della ragione economica da cui scaturisce il loro crudele comportamento. Come ha notato Bigazzi, «quando Carmenio prende la malaria, appare buona la giustificazione del proprietario del terreno, che emerge in indiretto libero, dopo un primo periodo in cui il “narratore” riconosce le ragioni economiche (benché ammantate di filantropia contraddittoria e ironica) di curatolo Vito,³⁶⁴ annullando perciò in anticipo ogni possibile protesta di ordine morale [...] [e dimostrando] che il favoreggiamento è in relazione con lo stato di necessità».³⁶⁵

³⁶² G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 296.

³⁶³ Nell'edizione del 1920 dopo avere osservato che il campicello di zio Cheli era solo «un povero maggese grande come un fazzoletto da naso», Verga aggiunge: «ma per lo zio Cheli, che non possedeva altro, era tutto il mondo». Secondo Cecchetti tale correzione è «una trascrizione riflessa del testo originale»; mentre la versione del 1882 «ci metteva innanzi l'animo dello zio Cheli, senza ragionarci su, quella del 1920 è, al confronto, un commento superficiale fatto dal di fuori, e per di più è inutile e ridondante» (G. CECCHETTI, *Pane nero*, cit., p. 149). È degno di nota, comunque, che nell'edizione vociana si voglia rendere ancora più esplicita l'importanza della terra per il contadino. Sulle drammatiche condizioni del proletariato nella seconda metà dell'800, sono illuminanti le epistole di Villari (P. VILLARI, *Le lettere meridionali ed altri scritti sulla questione sociale in Italia*, Torino, Fratelli Bocca, 1885 (2ª ediz.); ora a cura di L. Chiti, Torino, Loescher, 1972).

³⁶⁴ «Se il padrone fosse stato ricco gli avrebbe comprato le medicine; ma curatolo Vito era un povero diavolo che campava su di quel po' di mandra, e il ragazzo lo teneva proprio per carità, ché quelle quattro pecore avrebbe potuto guardarsele lui, se non fosse stata la paura della malaria. Poi voleva fare anche l'opera buona di dar pane all'orfanello di compare Nanni, per ingraziarsi la Provvidenza che doveva aiutarlo, doveva, se c'era giustizia in cielo» (G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 296).

³⁶⁵ R. BIGAZZI, *Su Verga novelliere*, cit., p. 87.

Nondimeno, se la povertà estrema porta a reazioni estreme, come l'inferire su un ragazzo indifeso e malato, ad accentuare l'effetto di «provocazione morale, bloccandolo al tempo stesso in una disperazione senza uscita»,³⁶⁶ concorre il narratore stesso con logica sconcertante:³⁶⁷

– Ah! quel birbante di Carmenio ci ha rovinati del tutto! Andate a far del bene, che ve lo rendono in tal maniera! Potevo forse stare nella malaria a guardare le pecore? [...] – Ma tant'è [Carmenio] dovette far fagotto su due piedi, dir addio al credito di due onze che ci aveva con curatolo Vito, e lasciar la mandra. Che curatolo Vito si contentava di pigliar lui le febbri un'altra volta, tante erano le sue disgrazie.³⁶⁸

Tornato a casa «nudo e crudo», Carmenio trova impiego come pastore a Santa Margherita presso don Venerando. Porta con sé la madre, che «perdeva terreno di giorno in giorno, e almeno alla mandra non le sarebbero mancate le ova, il latte e il brodo di carne di pecora»,³⁶⁹ la quale, lungi dal migliorare, si aggrava e Carmenio ne assiste all'agonia e alla morte, avvenimenti raccontati in uno dei brani più tragici e lirici della novella.

L'episodio è introdotto da connotazioni paesistiche, cronologiche e spaziali indefinite («Questo poi accadde l'anno della neve, che crollarono buon numero di tetti, e nel territorio ci fu una gran mortalità di bestiame, Dio liberi!»³⁷⁰), che creano «un'atmosfera vagamente biblica, arcaica, primitiva»,³⁷¹ volutamente evocativa di una circostanza avente portata cosmica e collettiva, di un evento negativo per la popolazione tutta che sembra presagire la perdita della madre di Carmenio.

³⁶⁶ V. SPINAZZOLA, *Il significato della passione. «La Lupa», «Jeli il pastore», «Pane nero»*, cit., p. 118.

³⁶⁷ L'episodio della presunta carità di curatolo Vito per Carmenio è, come sottolinea il Baldi, l'unico esempio di «straniamento rovesciato» presente nella novella (cfr. *«Pane nero»: le strutture narrative dell'anti-«Malavoglia»*, cit.).

³⁶⁸ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 297.

³⁶⁹ Ivi, p. 298.

³⁷⁰ Ivi, p. 306.

³⁷¹ M. STRAZZERI, *L'anima e la roba*, cit., p. 154.

Come una cinepresa che gradualmente stringe il suo obiettivo spostandosi dalla moltitudine al singolo, così l'occhio del regista invisibile si fissa su un luogo ed un tempo ben definiti: le montagne di Santa Margherita presso la Lamia, nei dintorni di Vizzini, durante la festa di Santa Lucia, in dicembre:

Alla Lamia e per la montagna di Santa Margherita, come vedevano scendere quella sera smorta, carica di nuvoloni di malaugurio, che i buoi si voltavano indietro sospettosi, e muggivano, la gente si affacciava dinanzi ai casolari, a guardar lontano verso il mare, colla mano sugli occhi, senza dir nulla. La campana del Monastero Vecchio, in cima al paese, suonava per scongiurare la malanotte, e sul poggio del Castello c'era un gran brulichio di comari, nere sull'orizzonte pallido, a vedere in cielo *la coda del drago*, una striscia color di pece, che puzzava di zolfo, dicevano, e voleva essere una brutta notte. Le donne gli facevano gli scongiuri colle dita, al drago, gli mostravano l'abitino della Madonna sul petto nudo, e gli sputavano in faccia, tirando giù la croce sull'ombelico, e pregavano Dio e le anime del purgatorio, e Santa Lucia, che era la sua vigilia, di proteggere i campi, e le bestie, e i loro uomini anch'essi, chi ce li avea fuori del paese.³⁷²

È il 'narratore implicito' a parlare, dando voce ai sentimenti provati dagli abitanti del luogo nel vedere approssimarsi una nottata che sembra promettere tempesta. Considerate dalla mentalità contadina capaci di avvertire taluni fenomeni che sfuggono agli uomini, le bestie sono le prime a percepire la vicina bufera, sono infatti irrequiete e «sospettose». Tutta la scena appare dominata da un silenzio inverosimile («la gente si affacciava... senza dir nulla»), interrotto solo dal nervoso muggire delle vacche e dal rintocco cadenzato e funereo della campana che «suonava per scongiurare la malanotte», tentando di allontanare il pericolo imminente col rumore prodotto.

La descrizione del paesaggio è resa con tratti che si colorano di toni impressionistici e surreali, carichi di tensione. Il poggio del Castello ferve del «brulichio»³⁷³ delle donne, e il termine sug-

³⁷² G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 307.

³⁷³ «Brulichio», «brulicare», «brulicame» sono termini ricorrenti in Verga; si

gerisce l'eccitazione, il fitto cicaleccio, l'ansia che serpeggia tra le comari che, nere, si stagliano sull'orizzonte pallido, creando un effetto chiaroscurale di grande suggestione.

Il sacro si mischia al profano: «un fenomeno meteorologico scientificamente dimostrabilissimo» per il popolino diviene «l'incarnazione del demonio»,³⁷⁴ simbolo di una «brutta notte», tanto che, uscite dalla chiesa, le donne³⁷⁵ fanno gli scongiuri utilizzando indistintamente rituali pagani e religiosi.

Strette in preghiera, chiedono a Dio di proteggere «i campi, e le bestie, e i loro uomini anch'essi», mettendo al primo posto, dunque, in ordine d'importanza, i campi e a seguire bestie e uomini. La circostanza non deve meravigliare poiché, in una società che basa la sua sopravvivenza sul rendimento agrario, ancora una volta il buon esito del raccolto e l'integrità del campo, appaiono più preziosi della stessa incolumità degli uomini. Questo concetto è ribadito più volte nella novella: nell'episodio di Nena che «ad ogni filo verde che liberava dalle erbacce, [sembrava] facesse un figliuolo», o allorché Carmenio malato viene malmenato per la disperazione a causa del danno arrecato al campicello del vicino.

L'obiettivo del regista-narratore si avvicina maggiormente, fi-

pensi, per far soltanto qualche esempio, ad *Eros* («Le Cascine brulicavano di spettatori»), *Cos'è il Re* («si vedeva [...] la folla nera brulicare al sole»), *L'agonia di un villaggio* («sul brulicare nero e indistinto di quei penitenti»), oltre che al celebre passo di *Fantasticheria* («Di tanto in tanto il tifo, il colera, la malannata, vengono a dare una buona spazzata in quel brulicame»).

³⁷⁴ C. CICCIA, *Il mondo popolare di Giovanni Verga*, cit., p. 107. Il cosiddetto «dragone», in siciliano «*cuda di dragu* o *dragumara*», è una «meteora in forma di nuvola conica con grande coda [...] lampeggiante, che di solito si risolve in pioggia dirotta e grandine grossa, altrimenti sovrverte ciò che incontra».

³⁷⁵ Nell'edizione del 1920 gli scongiuri non sono fatti dalle donne ma da un più generico «tutti»: «Tutti facevano scongiuri e corna al drago, alla nuvolaglia, con l'abitino della Madonna sul petto nudo, e gli sputavano in faccia, tirando giù la croce sull'ombelico, e Santa Lucia, che era la sua vigilia» (G. VERGA, *Le novelle*, cit., p. 395). Secondo Cecchetti «il Verga deve avere pensato che far fare queste cose alle donne era un po' sconveniente, e allora cambiò le donne in "tutti" [...] il che non solo è poco credibile, perché prima il Verga non aveva parlato che di "comari" [...] ma non prelude più agli scongiuri delle streghe che ritornano in mente a Carmenio proprio nell'episodio introdotto nella scena della "coda del drago"» (G. CECCHETTI, *Pane nero*, cit., p. 148).

no a focalizzarsi sulla figura di Carmenio che inizia ad intravedere i primi segni del malessere della madre:

La mamma quella sera non istava bene, e si affannava pel lettuccio, cogli occhi spalancati, e non voleva star più quieta come prima, e voleva questo, e voleva quell'altro, e voleva alzarsi, e voleva che la voltassero dall'altra parte.³⁷⁶

Un senso d'inquietudine e d'angoscia caratterizza la scena dell'agonia della madre.

Accuratamente descritto il luogo in cui è situato il casolare dove alloggiano Carmenio e l'inferma:

Il casolare era dall'altra parte del torrente, in fondo alla valle, fra due grossi pietroni che gli si arrampicavano sul tetto. Di faccia, la costa, ritta in piedi, cominciava a scomparire nel buio che saliva dal vallone, brulla e nera di sassi, fra i quali si perdeva la striscia biancastra del viottolo. Al calar del sole erano venuti i vicini della mandra dei fichidindia, a vedere se occorreva nulla per l'inferma, che non si muoveva più nel suo lettuccio, colla faccia in aria e la fuliggine al naso.

– Cattivo segno! – aveva detto curatolo Decu. – Se non avessi lassù le pecore, con questo tempo che si prepara, non ti lascierei solo stanotte. Chiamami, se mai!³⁷⁷

La posizione stessa della casa provoca un senso di oppressione, circondata com'è da una parte dal torrente (da supposti invalicabile in una notte di pioggia), dall'altra dalla costa, che antropomorficamente sta «ritta in piedi» quasi a sottolinearne lo sforzo (quello sopportato da Carmenio che sbircia l'orizzonte), e dalla vallata immensa, stretta tra due «grossi pietroni» alti e inaccessibili.

Ogni cosa è immersa nel buio: la costa aspra e la viottola sem-

³⁷⁶ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 307.

³⁷⁷ *Ibidem*. Il segno dell'imminenza della morte è dato dalla «fuliggine al naso» della madre di Carmenio; cfr. *Drammi intimi*, IV II, («col naso color fuliggine dei moribondi») e *Mastro-don Gesualdo* («la morte gli aveva pizzicato il naso e gli aveva lasciato il segno delle dita sotto gli occhi, un'ombra di filiggine che gli tingeva le narici assottigliate»).

brano svanire nell'oscurità, facendo così venir meno una possibile ideale via di fuga. Curatolo Decu, che sarebbe dovuto restare accanto a Carmenio e sua madre, va via, sottraendosi ad un elementare senso di solidarietà ed altruismo poiché la preoccupazione per la sua mandra è maggiore dell'urgenza di prestar soccorso ad un ragazzo solo e spaventato, facendo prevalere, ancora una volta, la legge dell'economicità sui buoni sentimenti.

Nella sequenza successiva è rappresentato un «sound-scape», un paesaggio la cui percezione è tutta affidata ai suoni che giungono a Carmenio destando in lui un'ansia crescente che si tramuta, in una *climax* lenta ma progressiva, in vero e proprio terrore:

La mandra si vedeva tuttora sulla roccia, verso il cielo, per quel po' di crepuscolo che si raccoglieva in cima ai monti, e straforava le macchie dei fichidindia. Lontan lontano, alla Lamia e verso la pianura, si udiva l'uggolare dei cani auuuh!... auuuh!... auuuh!... che arrivava appena sin là, e metteva freddo nelle ossa. Le pecore allora si spingevano a scorazzare in frotta pel chiuso, prese da un terrore pazzo, quasi sentissero il lupo nelle vicinanze, e a quello squillare brusco di campanacci sembrava che le tenebre si accendessero di tanti occhi infuocati, tutto in giro. Poi le pecore si arrestavano immobili, strette fra di loro, col muso a terra, e il cane finiva d'abbaiare in un uggolato lungo e lamentevole, seduto sulla coda.³⁷⁸

Il silenzio che ha invaso il ricovero di Carmenio e della madre dopo la partenza di curatolo Decu è rotto dai suoni, dapprima remoti poi sempre più vicini, che colpiscono l'orecchio del pastorello: in primo luogo l'uggolare dei cani che, sinesteticamente, «metteva freddo nelle ossa» giungendo da lontano come un pericolo indefinito.

Le pecore, animali bonari ed indifesi per eccellenza, «prese da un terrore pazzo, quasi sentissero il lupo nelle vicinanze»,³⁷⁹ metaforicamente riflettono e partecipano del medesimo stato d'animo vissuto da Carmenio; provano la stessa agitazione in-

³⁷⁸ Ivi, pp. 307-308.

³⁷⁹ Simbolicamente, infatti, per le pecore il lupo è l'emblema stesso della paura e della morte.

spiegabile che attanaglia il ragazzo, con la differenza però che mentre queste trovano conforto nello stare «strette fra di loro», Carmenio è solo,³⁸⁰ chiamato unicamente a contare sulle proprie forze in una notte di tempesta e dolore.

Lo squillare dei campanacci della mandra, lungi dal costituire un suono familiare e consolatore, appare sinistro poiché invece di allontanare sembra suscitare e moltiplicare il panico.³⁸¹

Tutto nel paesaggio si deforma in qualcosa di minaccioso: l'uscio diventa la bocca di un forno e le tenebre si accendono «di tanti occhi infuocati»; la natura è sentita come ostile e opprimente.

La scena si chiude col suono dell'uggolare del cane, «lungo e lamentevole», a sottolineare la durata e l'ansia crescente di una tensione emotiva che non riesce a trovare sfogo:

Di fuori, nelle tenebre, di tanto in tanto si udivano i campanacci della mandra che trasalivano. Dallo spiraglio si vedeva il quadro dell'uscio nero come la bocca di un forno; null'altro. E la costa dirimpetto, e la valle profonda, e la pianura della Lamia, tutto si sprofondava in quel nero senza fondo, che pareva si vedesse soltanto il rumore del torrente, laggìù, a montare verso il casolare, gonfio e minaccioso.³⁸²

Sinestesie e onomatopее si susseguono per rendere ancora più surreali ed espressionistici i tratti salienti del quadro descritto. I suoni sinistri continuano ad affollarsi: ai campanacci si aggiunge il rumore impetuoso del torrente, nuova minaccia. L'intera realtà circostante, come sottolinea il procedimento anaforico del poli-

³⁸⁰ La sua desolata solitudine è sottolineata dall'inserimento, nell'edizione vociana, della correzione: «Soli!... Soli!... – balbettava quasi fra di sé Carmenio.

– Ora che anche curatolo Decu se n'è andato!... –» (G. VERGA, *Le novelle*, cit., p. 396).

³⁸¹ Una situazione analoga, in cui il suono del campanaccio si perde nel silenzio conferendo alla scena «un tono d'angoscia vissuta con dignità e sofferenza», è riscontrabile in *Jeli il pastore*, quando Mara va via per andare a lavorare con gli altri a Marineo: «Il sole toccava le alte rocce del *poggio della Croce*, e per la campagna vasta, lontan lontano, non si udiva altro che il campanaccio della *bianca* nel silenzio che si allargava» (G. COSENTINI, *Il paesaggio nelle novelle verghiane*, in «Atti e memorie dell'Accademia Petrarca di Lettere Arti e Scienze in Arezzo», Arezzo, 1995, p. 31).

³⁸² G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 308.

sindeto, sembra inghiottita dai rumori della notte che rendono la paura palpabile.

Il paesaggio notturno riflette l'importanza che le tensioni psicologiche ed emotive attribuiscono alla componente naturale, sicché in questo particolare tipo di paesaggio si sperimenta la drammatica dimensione che scaturisce dal binomio buio-notte/buio-esistenza umana, il cui avvertimento è affidato alle sensazioni negative fatte emergere dai suoni e dai rumori che colpiscono la psiche del ragazzo, tanto che Verga ricorre alla sinestesia «pareva si vedesse soltanto il rumore del torrente», figura non frequente del suo linguaggio che viene mantenuta anche nell'edizione del 1920.

La descrizione dello sgomento e dell'ansia che progressivamente attanagliano Carmenio continua ad essere affidata alla sua percezione dei suoni, dal momento che si trova immerso nella semioscurità, interrotta a tratti dal chiarore dell'orizzonte. Prevale un silenzio inquietante, infranto solo dai rumori lontani che gli giungono indistinti e che contribuiscono ad ingigantire ed acuire tutte le sensazioni negative del ragazzo:

Dappertutto era un chiarore denso; sulla costa, nel vallone, laggiù al piano – come un silenzio fatto di bambagia. Ad un tratto arrivò soffocato il suono di una campana che veniva da lontano, 'nton! 'nton! 'nton! e pareva quagliasse nella neve.³⁸³

Il richiamo agli altri «cristiani», che non sortirà l'effetto di un aiuto concreto, lungi dal costituire un elemento di consolazione

³⁸³ *Ibidem*. Nell'edizione vociana il passo è corretto: «laggiù al piano, un silenzio fatto di bambagia. Ad un tratto arrivò soffocato il suono di una campana che veniva da lontano, 'nton! 'nton! 'nton! Come un mortorio». Quest'ultimo «è un particolare meglio confacente con lo stato d'animo di Carmenio, mentre “*pareva quagliasse nella neve*”, pure essendo un'espressione popolare, è un particolare musicale» (A. NAVARRIA, *Lettura di poesia nell'opera di Giovanni Verga*, cit., p. 151). Riguardo al significato di «pareva quagliasse nella neve», non è chiaro se s'intenda che «il suono si coagulava nella neve, come il formaggio nel latte (cioè se nascesse come da un silenzio di morte), o se derivi dallo spagnolo cagliare-quagliare col senso di tacere per timore» (M. BUZZI MARESCA, note a G. VERGA, *Tutte le novelle*, Milano, Mursia, 1986, p. 371). In ambedue i casi è comunque fondamentale l'idea dell'assoluto prevalere del silenzio.

rappresenta la tragica conferma dell'incomunicabilità dell'uomo, di come egli sia solo di fronte alla natura ed ai suoi misteri.

L'unica presenza che sembra volutamente rispondere a Carmenio, comunicandogli qualcosa, è la civetta, simbolo teriomorfo canonicamente foriero di morte.³⁸⁴ Rifacendosi agli studi di Durand³⁸⁵ che ha proposto l'esistenza di un «isomorfismo» fra le tenebre e i «simboli teriomorfi», in quanto gli animali possono contribuire ad accentuare «gli aspetti terrificanti delle tenebre notturne»,³⁸⁶ De Meijer nota che il ricorso alla civetta serve ad annunciare la fine imminente e che l'uggiolare dei cani e l'ululato dei lupi contribuiscono a rinforzare l'effetto drammatico della morte della madre di Carmenio.³⁸⁷

Del resto, l'ambientazione notturna per le scene di morte ed agonia è una costante dell'immaginazione umana che Verga riprende caricandola di nuovi significati: il terrore di Carmenio, infatti, non è dovuto solo all'oscurità della notte o allo stridere della civetta che porta in sé un presagio funesto, ma scaturisce dalla solitudine e dallo smarrimento comunicatogli dal silenzio e da quei suoni che, avvertiti come sinistri, colpiscono la sua immaginazione.

Il paesaggio che campeggia in queste e nelle successive sequenze è costituito da elementi astratti, esistenziali, emotivi, dati come «oggettività primaria alla coscienza, quasi fossero caratteri di una realtà empirica».³⁸⁸

La madre, ormai, non risponde più:

Mamma, che avete? Mamma, rispondetemi? Mamma avete freddo?
– Ella non fiatava, colla faccia scura. Accese il fuoco, fra i due sassi del focolare, e si mise a vedere come ardevano le frasche, che face-

³⁸⁴ Animale notturno per eccellenza, la civetta nel mondo verghiano ha la funzione di annunciare la morte: così, ad esempio, in *Rosso Malpelo* e nel *Maestro-don Gesualdo*.

³⁸⁵ Cfr. G. DURAND, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Bari, Dedalo, 1972.

³⁸⁶ P. DE MEIJER, *Costanti del mondo verghiano*, cit., p. 39.

³⁸⁷ Ivi, p. 41. Il critico nota, inoltre, che l'uggiolare dei cani accompagna solitamente scene di morte o avvenimenti funesti.

³⁸⁸ P. BETTA, *Paesaggio culturale e paesaggio narrato*, cit., p. 22.

vano una fiammata, e poi soffiavano come se ci dicessero su delle parole.³⁸⁹

La disperazione e l'avvilimento di Carmenio toccano il culmine: il fuoco acceso per fare un po' di luce e calore per sé e per la madre, vano tentativo di esorcizzare le ataviche paure del buio e della morte, si trasforma in una nuova angoscia. Le frasche sembrano sussurrare parole incomprensibili che spaventano ulteriormente il ragazzo, facendo riaffiorare ricordi paurosi, relativi alle storie di streghe e di creature soprannaturali che si è soliti raccontare per evitare di lasciarsi vincere dal sonno, per scuotersi dal torpore. Ma quelle favole lontane gli si stagliano ora innanzi più inquietanti che mai tanto che, quasi facendo appello ad un ancestrale istinto di sopravvivenza emotiva, Carmenio cerca un possibile conforto, se non materiale almeno psicologico, nella memoria, serbatoio cui attingere e in cui rifugiarsi per rivivere momenti lieti onde lenire le ansie presenti.

Dapprima si ricorre ai simboli religiosi, «l'abitino della Madonna e la fettuccia di santa Agrippina», in seguito il ricordo è veicolato dal ritrovamento dello zufolo di canna abitualmente suonato nelle sere d'estate.

La memoria di Carmenio attiva una percezione sensoriale affidata ai sensi dell'olfatto e dell'udito: gli tornano in mente il suono dello zufolo, quello caratteristico delle lodole che cantano e quello dei «grilli che scoppiettano nell'ora di mezzogiorno». Poi gli sembra di sentire l'odore «di nepitella e ramerino», come già nella scena dell'idillio di Santo e Nena a Castelluccio. Anche in questo caso *medium* delle sensazioni che producono il ricordo sono l'udito e l'olfatto: così se la vista del fuoco e l'osservazione delle frasche che si consumano in esso provocano sentimenti di paura ed inquietudine, ai suoni pieni di allegria delle serate estive e ai dolci profumi della campagna è assegnato il compito di dar sollievo all'animo sconvolto di Carmenio. Alla melodia dello zufolo emessa dall'uomo si accompagna quella di una natura che vorrebbe essere consolatrice, ma che lo è solo nell'idealizzazione

³⁸⁹ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 309.

della rimembranza. La nostalgia dell'estate in cui, per dirla con Teocrito, «tutto fragrava», o del Natale, festa della rinascita e della riconciliazione per eccellenza, coi suoi rassicuranti altarini illuminati, col profumo dolce e amaro insieme dell'arancia che satura l'aria, col tepore amichevole del sole, quasi a voler sciogliere il cupo gelo che stringe l'animo di Carmenio, sono solo precarie panacee.

Dando voce ai suoi pensieri così come gli si affollano nella mente, senza un ordine o una logica, il narratore, infatti, fa seguire a queste visioni positive una nuova immagine di smarrimento:

Ah! perché adesso ci aveva quella spina in cuore? e la mamma che non diceva più nulla! Ancora per mezzanotte ci voleva un gran pezzo. Fra i sassi delle pareti senza intonaco pareva che ci fossero tanti occhi ad ogni buco, che guardavano dentro, nel focolare, gelati e neri.³⁹⁰

L'ambiente circostante sembra osservare minacciosamente Carmenio con occhi «gelati e neri», cioè con gli occhi crudelmente inflessibili della morte.

Analogamente, ad esempio, ne *I Malavoglia* l'ostilità della natura è esemplificata attraverso l'immagine delle onde del mare che hanno occhi che atterriscono e predicano la catastrofe:

Tutt'a un tratto si era fatto oscuro che non ci si vedeva più neanche a bestemmiare. Soltanto le onde, quando passavano vicino alla Provvidenza, luccicavano come avessero gli occhi e volessero mangiarsela.³⁹¹

Vi è, dunque, una «discontinuità fatale fra paesaggio e condizione umana».³⁹² L'unica momentanea consolazione può venire dal ricordo, ma il ritorno alla realtà non fa che ribadire la profonda estraneità tra natura e uomo e lo stacco incolmabile esistente tra paesaggio e personaggio.

Ancora una volta *I Malavoglia* ci offrono materiale per meglio mettere a fuoco il concetto d'inconoscibilità ed indifferenza

³⁹⁰ Ivi, p. 310.

³⁹¹ G. VERGA, *I Malavoglia*, cit., p. 140.

³⁹² G. BARBERI SQUAROTTI, *Il paesaggio e i ritratti ne «I Malavoglia»*, cit., p. 41.

della natura presente nel romanzo e, in modo più lucido ed approfondito, nel successivo *corpus* delle novelle *Rusticane*. La gente di Trezza sa che la calma apparente del mare e del cielo può repentinamente volgersi in distruttiva violenza:

Dopo la mezzanotte il vento s'era messo a fare il diavolo, come se sul tetto ci fossero tutti i gatti del paese, e a scuotere le imposte. Il mare si udiva muggire attorno ai *fariglioni* che pareva ci fossero riuniti i buoi della fiera di S. Alfio, e il giorno era apparso nero peggio dell'anima di Giuda. [...] Le barche del villaggio erano tirate sulla spiaggia, e bene ammarate alle grosse pietre sotto il lavatoio; perciò i monelli si divertivano a vociare e fischiare quando si vedeva passare in lontananza qualche vela sbrindellata, in mezzo al vento e alla nebbia, che pareva ci avesse il diavolo in poppa; le donne invece si facevano la croce, quasi vedessero cogli occhi la povera gente che vi era dentro.³⁹³

Come la furia della natura è provocata da un'entità soprannaturale e diabolica («il vento s'era messo a fare il diavolo»; la vela sbrindellata «pareva ci avesse il diavolo in poppa»), così lo smarrimento di Carmenio, solo e prigioniero in uno spazio estraneo ed ostile, sembra prendere corpo materializzandosi in mostri minacciosi e terribili, simboli dell'arcano terrore dell'uomo per la morte di fronte alla quale emergono le più riposte ansie e l'irrazionalità trova sfogo, in un frammento in cui si raggiungono i massimi vertici di quella intonazione surrealistica ed impressionistica che caratterizza l'intero episodio della notte di Santa Lucia alla Lamia:

Sul suo stramazzo, in un angolo, era buttato un giubbone, lungo disteso, che pareva le maniche si gonfiassero; e il diavolo del San Michele Arcangelo, nella immagine appiccicata a capo del lettuccio, digrignava i denti bianchi, colle mani nei capelli, fra i zig-zag rossi dell'inferno.³⁹⁴

Quello in cui appare inserito Carmenio può essere definito nel contempo un 'paesaggio dell'interiorità' ed un 'paesaggio della fantasia' giacché se, come afferma Langer, «è la percezione mo-

³⁹³ G. VERGA, *I Malavoglia*, cit., p. 33.

³⁹⁴ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 310.

dellata dall'immaginazione che ci dà il mondo esterno»,³⁹⁵ la fantasia di Carmenio scaturisce dalla sua interiorità turbata e trova rifugio in un mondo onirico «desiderato dall'*io* che è voglioso di vivere una spazialità del tutto virtuale, tanto da essere sottratta all'obiettività della Natura, ma che tuttavia mantiene l'oggettività del concetto geografico di spazio reale e di tempo dell'uomo, poiché ne è un derivato esperienziale, ricavato dalla percezione del mondo di Natura».³⁹⁶

Il paesaggio 'ricordato' da Carmenio ed espresso per bocca del narratore «si offre nella virtualità contemplativa incerniata nella evocazione di ricordi lontani nella memoria che suscitano sentimenti di nostalgia, e, nel ritmo scandito della descrizione, diventa un monologo, in cui si evidenzia una soluzione liberatoria dalla ristrettezza dell'orizzonte del quotidiano vissuto e il desiderio di sfuggire dalla realtà».³⁹⁷

Similmente – ma in un contesto diverso in cui i suoni e l'oscurità della notte costituiscono sì il veicolo dell'immaginazione, ma di un'immaginazione languida e sognante, ben distinta da quella ora angosciosa ora consolatoria appartenente a Carmenio – nel *Mastro-don Gesualdo* Isabella proietta ed espande le sue sensazioni nella placida notte:

All'ombra dei noci, vicino alla sorgente, in fondo al viale che saliva dalla casina, c'era almeno una gran pace, un gran silenzio, s'udiva lo sgocciolare dell'acqua nella grotta, lo stormire delle frondi come un mare, lo squittire improvviso di qualche nibbio che appariva come un punto nell'azzurro immenso. [...] Si metteva alla finestra, fantasticando, guardando il cielo che formicolava di stelle. La sua anima errava vagamente dietro i rumori della campagna, il pianto del chiù, l'uggiolare lontano, le forme confuse che viaggiavano nella notte [...]. Sentiva quasi piovere dalla luna sul suo viso, sulle sue mani [...]. Le sembrava confusamente di vedere nel gran chiarore

³⁹⁵ S. LANGER, *Feeling and form. A theory of art developed from philosophy in a new key*, London, Routledge & Kegan, 1953; trad. ital. *Sentimento e forma*, Milano, Feltrinelli, 1975.

³⁹⁶ P. BETTA, *Il paesaggio tra reale e immaginativo*, cit., p. 68.

³⁹⁷ P. BETTA, *Paesaggio culturale e paesaggio narrato*, cit., p. 20.

bianco [...] viaggiare immagini note, memorie care, fantasie che avevano intermittenze luminose come la luce di certe stelle.³⁹⁸

Nell'edizione vociana di *Pane nero*, l'episodio finale concernente la morte della madre è notevolmente diverso poiché la minaccia derivante dal pensiero delle streghe è appena abbozzata, mentre il ricordo relativo ai pascoli estivi, alla novena di Natale ed alla messa di mezzanotte spariscono del tutto. Lo riportiamo per stabilire un confronto tra le due redazioni:

Ella non fiatava, con quella faccia immobile. Carmenio accese il fuoco, fra i due sassi, per riscaldarla almeno... Anche le frasche, a volte, dicono qualche cosa, se fanno la fiammata in un modo o in un altro. Quanti fantasmi! Le storie che soleva narrare quello di Francofonte a veglia nelle mandre di Resecone... di streghe che montano a cavallo delle scope, e fanno scongiuri sulla fiamma del focolare... Qui pure, tra i sassi delle pareti sembrava scorgere tanti occhi che lo guardavano, accesi... – Mamma! Mamma mia! – Anche il giubbone che aveva buttato in un canto e se ne stava lì lungo disteso... soltanto le maniche che si gonfiavano, tratto tratto, sembrava...³⁹⁹

Per Cecchetti, che ha dedicato un intero paragrafo del suo studio all'analisi delle correzioni apportate da Verga in *Pane nero*, ritenute in generale frutto «non di una involuzione ancora in corso di svolgimento [...] ma punto d'arrivo [...] di un'involuzione già compiuta che dà i suoi frutti estremi»,⁴⁰⁰ la trasformazione dell'episodio di Carmenio costituisce un esempio «clamoroso». La situazione in cui si trova il ragazzo non viene, infatti, concretamente rappresentata «ma solo detta attraverso una serie di esclamazioni, che son sempre indice di superficialità. Anche il grido rivolto alla madre rivela ben poca angoscia, e non si riduce in fondo ad altro che a una esclamazione come le altre».⁴⁰¹ Per Marchi, invece, la condensazione dell'episodio ed il conseguente

³⁹⁸ G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, cit., pp. 235-236.

³⁹⁹ G. VERGA, *Le novelle*, cit., p. 398.

⁴⁰⁰ G. CECCHETTI, *Pane nero*, cit., pp. 150-151.

⁴⁰¹ Ivi, p. 147.

venir meno di alcuni spunti suggestivi e poetici sono «in linea con la nuova impostazione della novella in quella direzione di pessimismo integrale e di ripudio di ogni forma di psicologismo che regge il lavoro di revisione delle novelle». ⁴⁰²

Sparendo lo zufolo di canna il cui ritrovamento attiva il ricordo che costituisce una momentanea anestesia del dolore ed un rifugio in un mondo 'altro', lontano dall'afflizione presente in cui è possibile rievocare un passato sentito come età felice, di unione e solidarietà familiare, viene meno il principale motivo d'interesse del brano che consiste nello scandaglio psicologico dell'animo di Carmenio.

Verga dà voce all'«Ungeschehenmachen» (l'«annullamento retroattivo») teorizzato da Freud, un meccanismo psichico, cioè, che porta un soggetto a cancellare dall'ordine dell'esistito parole, pensieri, accadimenti del passato. ⁴⁰³ Carmenio, infatti, seppure per un breve momento, complici prima il crepitio del fuoco e poi il ritrovamento di un oggetto a lui familiare, attiva il recupero di momenti felici e spensierati per esorcizzare la paura che viene così temporaneamente allontanata. Nel brano spicca la profonda conoscenza verghiana dei più remoti meccanismi dell'animo umano e dei traumi che si è costretti a soffrire da parte di una natura insondabile di fronte alla quale ci si sente irrimediabilmente impotenti.

L'episodio in cui Carmenio assiste alla scomparsa della madre appare insolitamente lungo nell'economia della novella nella quale, come accennato, riveste una funzione centrale. L'impatto del ragazzo con la morte e con tutte le sensazioni di precarietà, paura, angoscia, solitudine che suscita, gli permettono di fare i conti con una realtà naturale ed imprescindibile della condizione umana che diviene l'emblema di un destino comune ad ogni essere vivente.

⁴⁰² G.P. MARCHI, *Concordanze verghiane: cinque studi con un'appendice di scritti rari*, cit., p. 79.

⁴⁰³ Cfr. S. FREUD, *Inibizione, sintomo e angoscia*, in *Id., Opere 1924-1929*, Torino, Boringhieri, 1978, pp. 268-269. Porta, cioè, un individuo sottoposto a situazioni per lui traumatiche a non accettarle ed elaborarle razionalmente, respingendole nella zona più profonda dell'inconscio.

La perdita del genitore si configura come simbolo del definitivo disfacimento della famiglia di Santo, Lucia e Carmenio e di un più generale disfacimento cosmico, come dimostra il breve cappelletto che introduce l'episodio in cui vengono ricordati i danni sofferti dalla comunità nell'«anno della neve».

Al giovane pastore, nel momento di maggiore inquietudine, quando capisce che per la madre non c'è nulla da fare, il narratore fa esclamare: «Se sapeva, anche questa! prima che annottasse correva al paese a chiamare il fratello; e certo a quell'ora sarebbe qui con lui, ed anche Lucia e la cognata». ⁴⁰⁴ Carmenio sente il bisogno, cioè, di avere vicino la sua famiglia; ma questa è solo un'illusione in quanto l'unità parentale si è ormai irrimediabilmente spezzata a causa dei bisogni e dei problemi di ciascuno e l'ambiente, come sempre nelle *Rusticane*, ha preso il sopravvento sia a livello naturale che sociale, sancendo la morte di ogni eroismo o idealità.

Gli eroi di *Vita dei campi*, tali da dare un titolo spesso eponimo alle novelle, o alcuni dei personaggi positivamente connotati che incontriamo ne *I Malavoglia*, non ci sono più. In *Pane nero* ci sono tre fratelli sbandati che intorno al cadavere della madre seguono ciascuno i propri pensieri, espressione di una morale che la vita ha inculcato loro a caro prezzo, disperdendo e avvilendo la speranza di una esistenza soddisfacente sia a livello materiale che affettivo, affermando il definitivo crollo di ogni illusione e di una moralità che, ormai, appare superata ed impraticabile.

I personaggi della novella, alla fine, ci appaiono tutti sconfitti poiché hanno dovuto dolorosamente abdicare alla bieca logica della *struggle for life* la loro parte più spirituale.

In questo senso non si può che concordare con la critica che indica in *Pane nero* la novella più aspramente pessimista delle *Rusticane*, a differenza di altre in cui si può riscontrare un atteggiamento più realistico, in conformità all'ideologia del Verga che, in quest'opera, ci dimostra come «una concezione rigorosamente naturalistica possa valorizzare, con eccellenti risultati arti-

⁴⁰⁴ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 308.

stici, un ricco ed allusivo simbolismo che carica la realtà di valenze antropologiche complesse». ⁴⁰⁵

Pane nero costituisce, pertanto, un'anticipazione del *Mastro-don Gesualdo* sia per il tema della logica economica come causa di sofferenza e di disgregazione della famiglia e dei sentimenti più profondi dell'individuo, sia per l'importanza dello spazio dato all'introspezione psicologica dei personaggi che trovano in un paesaggio dai tratti marcatamente lirico-simbolici il riflesso della propria interiorità.

2.5 *I galantuomini - Libertà: paesaggio, società e scrittura*

Nel maggio 1876 Leopoldo Franchetti e Sidney Sonnino conducevano un'inchiesta 'privata' sulle condizioni sociali ed economiche della Sicilia, analizzando scientificamente fenomeni sino allora enunciati solo a livello polemico-moralistico.

A differenza della relazione Bonfandini, «tutta improntata ad ottimismo ufficiale, le conclusioni dei due giovani studiosi, pur non discostandosi da una impostazione alquanto paternalistica, scettica sulle reali possibilità di un'autonoma evoluzione locale, si incentravano sulla precisa denuncia di una questione sociale nell'isola. Ostacolo ad un sano sviluppo dell'economia locale, questa la loro tesi di fondo, è il prepotere del ceto agrario parasitario, dinanzi al quale la classe contadina appare del tutto succube, privata com'è dei più elementari diritti e sottoposta al più duro sfruttamento». ⁴⁰⁶

Nell'*incipit* de *I galantuomini*, apparsa per la prima volta a Roma, nel «Fanfulla della Domenica», il 26 marzo 1882, per poi

⁴⁰⁵ A. MARCHESE, *Narratore, personaggi e autore implicito nelle «Novelle rusticane» di Verga*, cit., p. 49.

⁴⁰⁶ A. COLETTI, *La questione meridionale*, Torino, SEI, 1979, p. 58. Sonnino indica nell'usura la vera cancrena sociale dell'isola: il tasso d'interesse, infatti, era del 25% circa, e le condizioni di miseria erano tali che bastava una cattiva annata per ritrovarsi pieni di debiti (S. SONNINO, *Introduzione a I contadini in Sicilia*, in L. FRANCHETTI – S. SONNINO, *Inchiesta in Sicilia*, Firenze, Vallecchi, introduzione di E. Cavalieri, nota storica di Z. Ciuffoletti, 1974, vol. II, p. 189).

confluire delle *Novelle rusticane* a partire dalla prima edizione, si fa esplicito riferimento a questa situazione:

*Sanno scrivere – qui sta il guaio. La brinata dell'alba scura, e il sollone della messe, se li pigliano come tutti gli altri poveri diavoli, giacché son fatti di carne e d'ossa come il prossimo, per andare a sorvegliare che il prossimo non rubi loro il tempo e il denaro della giornata. Ma se avete a far con essi, vi uncinano nome e cognome, e chi vi ha fatto, col beccuccio di quella penna, e non ve ne districate più dai loro libracci, inchiodati nel debito.*⁴⁰⁷

Nasce la questione meridionale come «elemento aggregante di un secolare processo di degradazione umana ed economica, come motivo ritornante dei mali storici e sociali del nostro Paese. [...] Negli archetipi di questo dibattito culturale, sociale e politico, che investiva alle fondamenta lo stesso processo di coagulo morale e territoriale della nostra gente il Verga s'inserì con autorevolezza e tradusse come meglio non si poteva l'insegnamento di Francesco De Sanctis, pensoso delle sorti del nostro popolo e sollecito del suo riscatto come sola via del progresso e della nazionalità».⁴⁰⁸

Esiste, dunque, un legame inscindibile tra il mondo meridionale e la narrativa verghiana, «in un'osmosi di temi e di problemi tali che la cronaca letteraria diviene anche indagine sociale e pre-testo per un discorso più ampio sulle condizioni della parte meno fortunata dell'Italia».⁴⁰⁹

Eterogenea e frammentaria, la materia de *I galantuomini* è composta da vari episodi all'interno dei quali agiscono diversi personaggi.

⁴⁰⁷ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 311

⁴⁰⁸ P. GIANNANTONIO, *Verga, il mezzogiorno e il mondo contadino*, in «Critica letteraria», Napoli, a. IX, n. 31, vol. II, 1981, pp. 211-236; poi in *Incontri siracusani su Giovanni Verga*, Floridia (Sr), Nuova Grafica, 1983, p. 25. Tra i contributi recenti in merito alla condizione dell'aristocrazia e della borghesia nell'Italia moderna, al ruolo dei contadini ed al sorgere della questione meridionale, cfr. U. DOTI, *La questione meridionale e i problemi del realismo (Verga – De Roberto – Pirandello)*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», Torino, a. CXVIII, n. 581, vol. CLXXVIII, gennaio-marzo 2001, pp. 1-46.

⁴⁰⁹ Ivi, p. 26.

È, tuttavia, possibile isolare il nucleo principale della *fabula* nelle vicissitudini di don Piddu e don Marcantonio Malerba, l'uno rovinato dalla «malannata», l'altro depauperato del proprio terreno, della casa e di tutti i beni dall'eruzione dell'Etna. Le due vicende, strettamente legate, sono raccontate in parallelo sino a quando il narratore non si sofferma su don Piddu e la sua famiglia, cui è dedicata la seconda parte della novella.

Il punto di vista interno è duplice, poiché dà voce sia ai mezzadri che ai galantuomini, per poi accomunarli nel segno di una natura matrigna, *exemplum*⁴¹⁰ del dominio universale del bisogno che opprime contadini e padroni giacché «anche i galantuomini hanno i loro guai».⁴¹¹ Nell'*explicit*, tuttavia, s'introduce il tema opposto:

– Vedete, vossignoria, anche gli altri poveretti, quando gli succede la stessa disgrazia... stanno zitti perché son poveri, e non sanno di lettera, e non sanno sfogarsi altrimenti che coll'andare in galera!

La soluzione «è inaspettata; si ha un movimento antitetico per cui viene collocato in un'altra dimensione il “discorso” su e dei galantuomini o viene sovrapposta retrospettivamente una dimensione di estraniamento: il *pathos* si congiunge con la satira».⁴¹²

Ne *I galantuomini*, il cui titolo fa riferimento ad una categoria sociale ben conosciuta dal Verga, egli stesso ‘galantuomo’ e piccolo possidente, la simpatia umana provata dallo scrittore nei loro confronti non gli impedisce di riconoscervi uno spirito «di ca-

⁴¹⁰ Cfr. R. BIGAZZI, *Su Verga novelliere*, cit., p. 71.

⁴¹¹ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 316. Per quanto riguarda le correzioni apportate per l'edizione vociana, Marchi nota che a parte alcune «di piccola entità («Sanno scrivere – qui sta il guaio»; «Scrivono e scrivono – qui sta il guaio»), il finale è rielaborato non senza abilità. I tagli sono quasi sempre opportuni e contribuiscono a mantenere la tensione drammatica» (G.P. MARCHI, *Concordanze verghiane: cinque studi con un'appendice di scritti rari*, cit., p. 80). In generale sono riscontrabili i consueti *escamotage* consistenti nel passaggio dal discorso indiretto libero e dal dialogo ad una struttura intervallata da esclamativi, punti di sospensione, interrogativi, ellissi del verbo, eliminazione delle coordinate, uso di domande retoriche. Per il testo frutto della revisione del 1920, cfr. G. VERGA, *Le novelle*, cit., pp. 400-408.

⁴¹² G. GUGLIELMI, *L'obiettivazione del Verga*, cit., pp. 122-123.

sta superiore chiusa ai contatti con il ceto più umile dei lavoratori della terra, e preoccupata di conservare l'antico costume di vita signorile». ⁴¹³

La chiusa della novella «non lascia dubbi sulla solidarietà umana e sociale del Verga con la classe contadina», mentre «la vicenda patetica di questi piccoli borghesi che cercavano di coprire con un pietoso velo di pudore i segni evidenti della rovina materiale presentava qualche somiglianza con la decadenza della vecchia nobiltà feudale che vedeva sgretolarsi i muri dei palazzi aviti, ma restava attaccata alla superbia baronale e al vecchio costume aristocratico». ⁴¹⁴

Verga giustifica la protesta dei piccoli proprietari contro l'ostinata politica di protezionismo doganale perpetrata dal governo centrale, asservito agli interessi del capitalismo rurale e industriale, e comprende che la crisi agraria coinvolgeva tutta la nazione e assumeva aspetti veramente preoccupanti, specie a livello sociale, nelle regioni più povere dell'isola.

La novella si conclude «all'insegna di una drammatica circolarità, d'una spirale che si ripiega su se stessa e, dopo aver lungamente differito, in una serie ininterrotta di rimandi e di slittamenti del senso, il decisivo incontro con un significato ultimo da attingere e un'essenza da possedere e godere, non riesce che a tornare vanamente sull'assunto iniziale: "Sanno scrivere – qui sta il guaio"». ⁴¹⁵

Se l'orizzonte teorico e storico tracciato è il medesimo sotteso all'indagine di Franchetti e Sonnino, non altrettanto si può dire

⁴¹³ S. LO NIGRO, *Ideologia e realtà sociale in Giovanni Verga*, cit., p. 718.

⁴¹⁴ Ivi, pp. 718-719. Si rilegga a tal proposito nel *Mastro-don Gesualdo* la descrizione del palazzo dei Trao: «muri rotti, scalcinati, corrosi; dalle fenditure che scendevano dal cornicione fino a terra; le finestre sgangherate e senza vetri; lo stemma logoro, scantonato, appeso ad un uncino arrugginito, al di sopra della porta», in cui si avverte «un tanfo di muffa e di cantina che saliva dal pavimento istoriato col blasone, seminato di cocci e di rottami, pioveva dalla volta scalcinata, veniva denso dal corridoio nero al pari di un sotterraneo, dalle sale buie che s'intravedevano in lunga fila, abbandonate e nude, per le strisce di luce che trapelavano dalle finestre sgangherate» (G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, cit., pp. 7, 225).

⁴¹⁵ A. DI GRADO, *I galantuomini*, in AA. VV., «*Novelle rusticane*» di *Giovanni Verga 1883-1983. Letture critiche*, cit., p. 140.

delle conclusioni cui giungono l'*Inchiesta* da un lato e la vicenda de *I galantuomini* dall'altro.

In realtà «la nuova classe dirigente liberale derivava un carattere nettamente conservatore, che ne fa veramente l'erede della tenace volontà di dominio dell'aristocrazia». ⁴¹⁶ Precisa a tal proposito Masiello: «Si comprende dunque in questa prospettiva, e sul fondamento di così pesante eredità che poteva essere liquidata solo con una radicale alternativa ideologica che certo Verga non ebbe, come il suo atteggiamento dinanzi ad una condizione umana e sociale che poteva pur apparire disperata ed amara, ma non ingiusta per umane responsabilità, e in ogni caso "fatale", si esaurisse ad un livello filantropico e paternalistico, restando al di qua [...] degli stessi termini allarmati e drammatici con cui la "questione" veniva messa sul tappeto e dibattuta dai più vigili uomini della Destra – da Franchetti e Sonnino a Villari – e al di qua di ogni volontà o tentativo di intervento, di ogni speranza di riscatto». ⁴¹⁷

I piccoli proprietari don Piddu e don Marcantonio appaiono rovinati «più che dalle storture inerenti al sistema dei contratti agricoli o a quello fiscale, più che dall'incalzare della crisi agraria, da una natura matrigna che non a caso esprime l'incontrollabile cecità della sua violenza attraverso catastrofi "naturali" quali la "malannata", la malaria, l'eruzione del vulcano». ⁴¹⁸

Tale considerazione, basilare per la corretta esegesi del racconto, è avvalorata dallo spazio, non ampio ma pregnante, riservato alle descrizioni paesaggistiche, principalmente al drammatico episodio della distruzione del potere di don Marco a causa dell'eruzione.

La notizia del disastro gli viene data «mentre era a tavola colla famiglia, dinanzi al piatto dei maccheroni», simbolo di una condizione psicologica e sociale destinata in breve a ribaltarsi:

Dal cortiletto davanti al palmento si vedeva la montagna che si accatastava attorno alla vigna, fumando, franando qua e là, con un ac-

⁴¹⁶ R. ROMEO, *Il Risorgimento in Sicilia*, cit., p. 261.

⁴¹⁷ V. MASIELLO, *Verga tra ideologia e realtà*, cit., p. 73.

⁴¹⁸ A. DI GRADO, *I galantuomini*, cit., p. 142.

ciottolio come se si fracassasse un monte di stoviglie, spaccandosi per lasciare vedere il fuoco rosso che bolliva dentro. Da lontano, prima ancora che fossero raggiunti, gli alberi più alti si agitavano e stormivano nell'aria queta; poi fumavano e scricchiolavano; ad un tratto avvampavano e facevano una fiammata sola. Sembravano delle torce che si accendessero ad una ad una nel tenebrore della campagna silenziosa, lungo il corso della lava. [...] Il palmento, spalancato, senza tetto, con tutta quella roba buttata nel cortile, in mezzo alla campagna spaventata, sembrava tremasse di paura, mentre lo spogliavano prima di abbandonarlo.⁴¹⁹

Questa spaventosa ed al contempo avvincente descrizione, che vede la forza della natura scatenarsi contro l'uomo, ha un antecedente nella novella *Un'altra inondazione*,⁴²⁰ in cui si ricorda l'incendio scoppiato nel maggio-giugno del 1879 che minacciò di bruciare i paesini di Linguaglossa e Castiglione, ubicati lungo l'Alcantara.

Il resoconto si concentra sull'immagine di un casolare situato sul fondo della valle che sta per essere completamente seppellito dal magma:

Davanti al casolare, c'era un cortiletto, cinto da un muricciuolo, il quale aveva arrestato per poco la corrente, e le scorie gli si ammonteggiavano addosso adagio adagio; sembrava si gonfiassero, come un rettile immane irritato, e scoppiavano in larghi crepacci infuocati. Allora il casolare ne era improvvisamente rischiarato, e si vedevano le finestre spalancate, una tettoia accanto alla porta, e un albero nel cortiletto. L'immensa valle era tutta nera di scorie fumanti, che si squarciavano qua e là, e avvampavano nelle tenebre, e le scorie irrompevano da quei crepacci, con un acciottolio prolungato e sinistro, come di un'immensa distesa di tegole che rovinasse. [...] Tutt'a un tratto l'albero accanto alla porta avvampò come una fiaccola, e la lava si rovesciò nel cortile. E nella immensa valle nera non si vide altro che il rosseggiare qua e là delle lave che irrompevano, accompagnate dall'acciottolio sinistro delle scorie che preci-

⁴¹⁹ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 315.

⁴²⁰ Scritta nel 1880 per un numero speciale del «Corriere dei comuni», a beneficio delle vittime dell'inondazione di Reggio Calabria, *Un'altra inondazione* è ora raccolta in G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. II, pp. 373-375.

pitavano. Alle volte, mentre la corrente infuocata si ammonticchiava a poco a poco per 50 metri d'altezza, non si udiva né si vedeva più nulla, tranne il fruscio soffocato della pioggia di cenere, che stampavasi come uno sterminato nuvolone nero sul pallido cielo di luna nuova, e le fiamme che si accendevano di tratto in tratto nella valle, e indicavano il corso della corrente di fuoco.⁴²¹

Lo 'spettacolo' della perdita istantanea di beni accumulati nel corso di un'intera vita di lavoro avviene sotto gli occhi di una folla di curiosi chiassosi ed eccitati che occupano, con il loro vociare, le strade della montagna «popolate di notte come alla vigilia di una festa»; stanno lì ad osservare e, nel mentre, stimano il valore delle migliaia di viti, delle aree di bosco bruciato, «insomma i particolari più desolanti, come il pepe nella pietanza, che facevano sospirare dal piacere pensando che non si aveva nemmeno un palmo di terra da quelle parti».⁴²²

A tale impudica, festosa euforia, si contrappone la cupa tragedia di un proprietario che vede i suoi averi inghiottiti dal lento ma inesorabile avanzare della lava. Di fronte ai contadini che si affannano frenetici per cercar di salvare il salvabile, le tegole, le imposte del palmento, le doghe delle botti, ordina di lasciar ogni cosa al suo posto, affinché la distruzione sia totale. Poi, con lucida, dolorosa accettazione, «baciò il cancello della vigna, che ancora rimaneva in piedi, e se n'andò, tirandosi dietro l'asinello».⁴²³

Ne *I galantuomini* la scena è la medesima,⁴²⁴ ma «la figurina di don Marco perde molto della chiusa e potente disperazione dell'innominato proprietario della pagina del 1880. [...] Verga oblia per un momento la ragione economica della sua rappresentazione dei galantuomini decaduti in uno stato di nascosta mise-

⁴²¹ Ivi, pp. 373-374.

⁴²² *Ibidem*.

⁴²³ *Ibidem*.

⁴²⁴ «Il palmento, spalancato, [...] sembrava tremasse di paura, mentre lo spogliavano prima di abbandonarlo. – Che cosa state facendo? – chiese don Marco al custode che voleva salvare le botti e gli attrezzi del palmento. – Lasciate stare. Ormai non ho più nulla, e non ho che metterci nelle botti. – Baciò il rastrello della vigna un'ultima volta prima di abbandonarla e se ne tornò indietro, tirandosi per la cavezza l'asinello» (ivi, p. 316).

ria da uno stato di benessere se non di ricchezza, e s'immerge nella visione degli alberi che s'accendono all'appressarsi della lava e soffrono come creature vive, insieme con la stessa campagna e tutte le cose atterrite». ⁴²⁵

Il tema del potere tremendo della natura, in particolare delle eruzioni del vulcano etneo, materia di *Un'altra inondazione* e de *I galantuomini*, è riproposto nella novella *L'agonia di un villaggio*, pubblicata nell'agosto del 1886 ne «L'imparziale», successivamente confluita nella raccolta *Vagabondaggio*.

Si tratta della cronaca dell'eruzione che, nel maggio del 1886, vide la lingua di fuoco lambire l'abitato della cittadina pedemontana di Nicolosi. Anche stavolta Verga contrappone il dramma dei ricchi proprietari di vigneti e castagneti sulle falde dell'Etna, che perdono ogni cosa in un *fiat* a causa degli incendi, rimanendo poveri e nudi, al comportamento della folla, accorsa da ogni dove per assistere all'evento, con una curiosità ed un egoismo che rasenta il cinismo, spazientendosi se gli alberi tardano ad accendersi o se una casa, già scoperciata, non viene rapidamente sepolta sotto l'impeto del fiume sulfureo che ribolle e fuma.

Siamo ben lontani dalla convenzionale ed idillica descrizione dell'Etna e del monte Ilice, presso Trecastagni, di *Storia di una capinera*:

Il sole tramontava da un lato, mentre la luna sorgeva dall'altro: alle due estremità due crepuscoli diversi, le nevi dell'Etna che sembravano di fuoco, qualche nuvoletta trasparente che viaggiava per l'azzurro del firmamento come un fiocco di neve, un profumo di tutte le vigorose vegetazioni della montagna, un silenzio solenne, laggiù il mare che s'inargentava ai primi raggi della luna, e sul lido, come una macchietta biancastra, Catania [...]; e poi, grado grado salendo verso di noi, tutti quei giardini, quelle vigne, quei villaggi che ci mandano da lontano il suono dell'avemaria, la vetta superba dell'Etna che si lancia verso il cielo, e le sue vallate che sono già tutte nere, e le sue nevi che risplendono degli ultimi raggi del sole, e i suoi boschi che fremono, che mormorano che si agitano. ⁴²⁶

⁴²⁵ A. NAVARRIA, *Lettura di poesia nell'opera di Giovanni Verga*, cit., pp. 77-78.

⁴²⁶ G. VERGA, *Storia di una capinera*, in *Id.*, *Le opere di G. Verga*, a cura di L. e V. Perroni, Milano, Mondadori, 1943, p. 20.

Al di là degli esempi riportati, la produzione verghiana volge le spalle alla montagna per guardare alle assolate campagne della provincia catanese o ai paesini di mare di Acitrezza e Acicastello. La predilezione per gli ambienti rusticani e cittadini, del resto, è comune a gran parte degli autori siciliani che hanno sentito poco l'Etna come fonte d'immediata ispirazione naturale.

Verga si sofferma in prevalenza sull'aspetto devastante e calamitoso della montagna. Certo, «l'interesse e il piacere estetico delle catastrofi assumono una grande importanza per l'effetto trascinante, per la potenza che sprigiona nella trasformazione del territorio, per lo sconvolgimento che procurano sul piano psicologico»,⁴²⁷ ma nel caso dello scrittore catanese la forza distruttiva dell'Etna è lo specchio della sorte ultima dell'uomo, destinato a soccombere sotto l'impeto di una natura che, indifferente, segue da sempre le sue eterne leggi.

Creatura infera, uscita dalle viscere della lava, è Malpelo, il cui colore fulvo dei capelli ed il carattere «malizioso e cattivo», «maligno e vendicativo»,⁴²⁸ ne tradiscono la demoniaca sostanza. Egli, infatti, «aveva il diavolo dalla sua», spesso «sembrava che stesse ad ascoltare qualche cosa che il suo diavolo gli sussurrava negli orecchi» e negli eccessi di rabbia pareva che «gli fosse entrato il diavolo in corpo, si vendicava a tradimento con qualche tiro che sembrava ci avesse messo la coda il diavolo».⁴²⁹

Nella novella, il paesaggio concorre a precisarne i tratti diabolici:

La sciara si stendeva malinconica e deserta, fin dove giungeva la vista, e saliva e scendeva in picchi e burroni, nera e rugosa, senza un grillo che vi trillasse, o un uccello che vi volasse su. Non si udiva nulla, nemmeno i colpi di piccone di coloro che lavoravano sotterra. E ogni volta Malpelo ripeteva che la terra lì sotto era tutta scavata dalle gallerie, per ogni dove, verso il monte e verso la valle [...]. Pure, durante le belle notti d'estate, le stelle splendevano lucenti anche sulla sciara, e la campagna circostante era nera anch'essa, come

⁴²⁷ R. MILANI, *L'arte del paesaggio*, cit., p. 151.

⁴²⁸ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, pp. 163, 172.

⁴²⁹ Ivi, pp. 166, 169.

la sciara, ma Malpelo, stanco della lunga giornata di lavoro, si sdraiava sul sacco, col viso verso il cielo, a godersi quella quiete e quella luminaria dell'alto; perciò odiava le notti di luna, in cui il mare formicola di scintille, e la campagna si disegna qua e là vagamente – allora la sciara sembra più brulla e desolata.

– Per noi che siamo fatti per vivere sotterra, – pensava Malpelo, – dovrebbe essere buio sempre e dappertutto. – La civetta strideva sulla sciara, e ramingava di qua e di là; ei pensava: – Anche la civetta sente i morti che son qua sotterra e si dispera perché non può andare a trovarli.⁴³⁰

L'orizzonte esistenziale di Malpelo è avvolto dal buio: l'interno della cava di rena rossa è oscuro, foriero di sofferenza e morte; oltre questa, il mondo esterno, la sciara,⁴³¹ bruna e increspata, la campagna ed ogni tratto del paesaggio circostante appaiono neri, simbolo di un destino che non conosce salvezza né riscatto, tant'è che il ragazzo odia «le notti di luna» che effondono luce, e quindi speranza, nell'universo cinico e crudele in cui vive. Solo nel ventre del vulcano Malpelo si sente a casa, immerso tra il rosso della terra ed il nero della sciara: «il rosso avuto per ventura dalla nascita lo lega, si direbbe, al rosso della rena della cava, che è tale per memorabile cataclisma naturale, per eruzione dell'Etna. Malpelo è dunque creatura perfettamente adeguata a quel

⁴³⁰ Ivi, pp. 173-174.

⁴³¹ Ad Édouard Rod, traduttore in francese delle sue opere, che chiede allo scrittore spiegazioni, Verga risponde: «*Sciara* – vocabolo siciliano, intraducibile in francese ed anche in italiano, che significa la crosta formata sul suolo dai torrenti lavici dell'Etna, i quali, raffreddatisi formano uno strato di roccia nerastra e dura come gli scogli, e dopo centinaia d'anni possono anche fertilizzarsi nuovamente» (G. VERGA, *Lettere al suo traduttore*, cit., p. 52; ora in *Carteggio Verga-Rod*, cit., p. 43). *Rosso Malpelo* è ambientata nel territorio catanese, esattamente nei quartieri di Monserrato, dove sorgeva la cava della Carvana, e Cifali: «...era conosciuto come la bettonica per tutto *Monserrato* e la *Carvana*...» (G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 164). Tra i contributi, numerosi, sul rapporto intertestuale tra *Rosso Malpelo* e *Ciàula scopre la Luna*, vedi P. CLEMENTE – F. FIDO – R. LUPERINI – M. PICONE – B. PORCELLI – A. STUSSI – D. DE CAMILLI, *Da «Rosso Malpelo» a «Ciàula scopre la Luna». Sei letture e un panorama di storia della critica*, a cura di B. Porcelli, in «*Italianistica*», Pisa-Roma, a. XXX, n.3, settembre-dicembre 2001, pp. 513-622 e L. TERRUSI, «*Rosso Malpelo*» e «*Ciàula*» moltiplicati in margine a una recente 'lettura multipla', in «*Testo*», Pisa-Roma, n. 46, luglio-dicembre 2003, pp. 115-123.

luogo [...], adeguata a quel sottosuolo di rischio e di pena, di metafisica condanna».⁴³²

Nel 1925 Pirandello dà vita ad un'altra figura ctonia, Ciàula, che non teme gli intricati cunicoli sotterranei perché «sapeva sempre dov'era; toccava con mano le viscere della montagna: e ci stava cieco e sicuro come dentro il suo alveo materno. Aveva paura, invece, del buio vano della notte».⁴³³ Simile a Malpelo nell'essere sottomesso, sfruttato, emarginato, anello finale di una catena di violenze e soprusi, Ciàula emerge, controvoglia, dalle tenebre rassicuranti della miniera per essere catapultato in un paesaggio che lo commuove fino al pianto: «Estatico, cadde a sedere sul suo carico, davanti alla buca. Eccola, eccola là, la Luna... C'era la Luna! la Luna!»,⁴³⁴ innescando, a differenza del personaggio verghiano, un processo di «recupero, di riumanizzazione, di salvezza»,⁴³⁵ di cui il paesaggio è puntuale riflesso.

Come in *Rosso Malpelo* e in *Ciàula*, anche ne *I galantuomini* il paesaggio è funzionale al racconto, in stretta relazione coi protagonisti. In questa novella Verga dà voce al suo pessimismo ed alla sua concezione materialistica, svela il volto antico ed amaro di una Sicilia in cui «speranze deluse e cataclismi ritornanti si srotolano lungo il millenario calvario di una gente, che della natura umana ammira la lussureggiante bellezza e ne sperimenta nel contempo l'avarizia e l'aridità».⁴³⁶

La visione esistenziale dello scrittore è tragica, legge e riconduce le vicende storiche ed umane alla luce di una radicata sfiducia in ogni possibilità di riscatto e di un forte ma inesorabile condizionamento da parte della natura: «una sfiducia che pur nella consapevolezza della oggettiva drammaticità di una disagiata

⁴³² V. CONSOLO, *Malpelo e Ciàula*, in AA. VV., *Nel mondo di Giovanni Verga*, a cura di E. Zappulla, Catania, la Cantinella, 2001, p. 136.

⁴³³ L. PIRANDELLO, *Ciàula scopre la Luna*, in *Novelle per un anno*, cit., vol. I, p. 1275. Secondo Battisti la grotta è una sorta di cupola capovolta, puntata verso la terra invece che verso il cielo. Le grotte sono i più antichi santuari dell'umanità da interpretare come grembi di una natura partoriente (cfr. E. BATTISTI, *L'antirinascimento*, Milano, Garzanti, 1989, 2 voll.).

⁴³⁴ Ivi, p. 1277.

⁴³⁵ V. CONSOLO, *Malpelo e Ciàula*, cit., p. 137.

⁴³⁶ P. GIANNANTONIO, *Verga, il mezzogiorno e il mondo contadino*, cit., p. 29.

condizione umana e sociale, ne iscrive le ragioni nel segno di un destino ineluttabile e comune e configura ogni tentativo di liberazione come un inane arrovellarsi a vuoto, come una disperata fatica di Sisifo, capace solo di portare disordine e corruzione». ⁴³⁷

Alla forza distruttiva della natura fa da contraltare la religione vista come superstizione e fanatismo più che come espressione di fede. Ricorrente nelle *Rusticane* (si pensi ai pani benedetti e alle immagini sante de *Il Reverendo* o alle offerte date e poi negate in *Il Mistero*, ma altri numerosi esempi si potrebbero portare), il motivo è da collegarsi all'orientamento antiromantico ed antispiritalistico della cultura siciliana dell'età del Risorgimento. ⁴³⁸

Ne *I galantuomini* don Piddu, «seduto su di un cestone sfondato, guardando tristamente l'aia magra, in mezzo alle stoppie riarse, sotto quel cielo di fuoco che non lo sentiva nemmeno sul capo nudo, dalla disperazione», nega il tributo a fra Giuseppe, reo di avergli «acchiappato mezza salma di grano perché S. Francesco mandasse la buonannata, e in compenso da tre mesi non piove dal cielo altro che fuoco». Il galantuomo pagherà con la diffamazione ed il costante boicottaggio della sua attività l'offesa inflitta al monaco: «Con don Piddu non dovete averci che fare. Guardate che è scomunicato da Dio, e la sua terra ha la maledizione addosso!».

Feroce è l'ironia dello scrittore nell'episodio degli esercizi spirituali svoltisi, in vista della quaresima, all'insegna di un'odiosa ipocrisia; caratteristici il disagio e la soggezione dei contadini da una parte, la finta umiltà e contrizione dei galantuomini dall'altra:

⁴³⁷ V. MASIELLO, *Verga tra ideologia e realtà*, cit., p. 94.

⁴³⁸ Non va dimenticato che Antonio Abate, maestro di Verga, fu un anticlericale e che già ne *I carbonari della montagna* «la tradizione ghibellina che faceva capo a Foscolo» si può cogliere come sostrato ideale del romanzo (G. RAGONESE, *Prolegomeni a «I carbonari della montagna»* Palermo, Manfredi, 1975, p. 52). A tal proposito, cfr. C. MUSUMARRA, *Vigilia della narrativa verghiana: cultura e letteratura nella prima metà dell'Ottocento*, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Catania, Catania, 1958, pp. 29-43; 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; G. GENTILE, *Il tramonto della cultura siciliana*, Firenze, Sansoni, 1985 (2^a ediz. riveduta e accresciuta), pp. 49-77.

I galantuomini si riunivano coi loro contadini a confessarsi e sentir le prediche; anzi, faceva loro le spese del mantenimento, *nella speranza che i garzoni si convertissero, se avevano rubato, e restituissero il mal tolto*. Quegli otto giorni degli esercizi spirituali, galantuomini e villani tornavano fratelli come al tempo di Adamo ed Eva; e i padroni per umiltà servivano a tavola i garzoni colle loro mani, *ché a costoro quella grazia di Dio andava giù di traverso per la soggezione*; e nel refettorio, al rumore di tutte quelle mascelle in moto, sembrava che ci fosse una stalla di bestiame, mentre i missionari predicavano l'inferno e il purgatorio.⁴³⁹

In occasione della distruzione dei campi di don Piddu, come già in *Un'altra inondazione* e in *Agonia di un villaggio*, si utilizzano le immagini dei santi per placare la furia del vulcano, si organizzano processioni, s'invoca il perdono di Dio, mischiando sacro e profano:⁴⁴⁰

La moglie del custode della vigna andava sostituendo più in qua le cannuce colle immagini benedette, man mano che s'accendevano come fiammiferi; e piangeva, spaventata, davanti a quella rovina, pensando che il padrone non aveva più bisogno di custode, e li avrebbe licenziati.⁴⁴¹

⁴³⁹ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 317. Similmente, ne *La Lupa* leggiamo: «Ora si avvicinava la Pasqua e il fattore mandava tutti gli uomini della fattoria a confessarsi, colla speranza che pel timor di Dio non rubassero più» (ivi, p. 20).

⁴⁴⁰ In *Un'altra inondazione*: «Ah! quanti alberi se ne andavano in quelle fiamme! e quanti filari di vigne zappati, potati, accarezzati, guardati cogli occhi assorti nei castelli in aria della povera gente! e quante cannuce con le immagini di sant'Agata miracolosa, che non erano valse ad arrestare il fuoco! e quante avemmarie biascicate colle labbra tremanti!» (ivi, p. 374); in *L'agonia di un villaggio*: «Dal paesetto perduto nell'oscurità giungeva sempre il suono delle campane, e un mormorio confuso e lamentevole, un formicolio di lumi che si avvicinavano, quasi delle lucciole in viaggio. Poi, dalle tenebre della via, sbucò una processione strana, uomini e donne scalzi, picchendosi il petto, salmodiando sottovoce, con una nota insistente e lamentosa della quale non si sentiva altro che: – Misericordia! misericordia! – E sul brulicame nero e indistinto di quei penitenti, fra quattro torce a vento fumose, un Cristo di legno, affumicato, rigido, quasi sinistro, barcollante sulle spalle degli uomini che affondavano nella sabbia» (ivi, p. 103).

⁴⁴¹ Ivi, p. 316.

Affine al tema della religione come superstizione, quello della sofferta quaresima dei poveri che, al seguito dei predicatori, minacciano di rompere «a sassate tutti i vetri», contrapponendosi al grottesco carnevale dei galantuomini, con le «coppie che andavano annaspando nella contraddanza». Altrove, invertitesi le parti, ai finti esercizi spirituali dei ricchi fa fronte «il violento carnevale dei poveri che sarà consumato nella novella successiva, e cioè “quel carnevale furibondo del mese di luglio” cui danno vita i ribelli di *Libertà*».⁴⁴²

Alla quadragesima, condizione punitiva ed autopunitiva, di repressione e castigo, è connesso il motivo della vergogna, tra i principali della novella.

La crisi economica dei galantuomini, ma anche l'estrema indigenza dei contadini, sono viste da Verga come frutto di un processo ingovernabile, esito dell'impotenza umana di fronte all'eterno ciclo della natura.

La rovina totale della roba è vissuta da don Piddu e don Marcantonio e dai loro familiari principalmente come privazione di uno *status* in cui la dignità dell'uomo è determinata dal possesso. La proprietà, come osserva Sonnino, è «dignità».⁴⁴³ La sua perdita, dunque, comporta un tracollo e una degradazione non soltanto economica ma anche, e in misura maggiore, etica. Don Giovannino non sposerà donna Saridda perché egli «non badava alla dote. Ma il disonore del pignoramento poi era un altro par di maniche!»; i familiari di don Piddu «tornavano a casa rasente al muro [...] con la faccia nascosta dentro il manto [...] perché quelli che son nati col *don* vanno soggetti anche alla vergogna». A don Piddu, «quando per carità l'avevano preso sorvegliante alle chiuse del Fiumegrande, nel tempo delle messe, che la malaria si mangiava i cristiani, non gli rinresceva della malaria; gli doleva solo

⁴⁴² A. DI GRADO, *I galantuomini*, cit., p. 146.

⁴⁴³ S. SONNINO, *Introduzione a I contadini in Sicilia*, cit., p. 103. Lo studioso afferma: «Il proprietario siciliano sdegnava di vendere la sua terra, anche quando ridotto all'estremo dai debiti o dalla sventura. L'alienazione di una parte delle sue proprietà gli appare come una vera *capitis diminutio*, come cosa indecorosa per lui e la sua famiglia».

che i contadini, allorché questionavano con lui, mettevano da parte il *don*, e lo trattavano a tu per tu». ⁴⁴⁴

I temi della vergogna, della quaresima, della scrittura (centrale perché ad essa è affidata la distinzione tra «galantuomini» e «poveri diavoli» ⁴⁴⁵), sono associati a quello della morte che percorre e ingloba tutta la materia del racconto.

In chiusura, sventato il proposito omicida di don Piddu e rivelata la sua colpa al frate, il narratore riflette:

il confessore che gli consigliava di offrire a Dio quell'angustia, avrebbe dovuto dirgli: – Vedete, vossignoria, anche gli altri poveretti, quando gli succede la stessa disgrazia... stanno zitti perché *son poveri, e non sanno di lettera*, e non sanno sfogarsi altrimenti che coll'andare in galera! ⁴⁴⁶

Partendo dal lapidario *incipit* «Sanno scrivere – qui sta il guaio», la narrazione trova nell'*explicit* la sua coesione.

L'atteggiamento di don Piddu che, di fronte al disonore ed alla vergogna, si confessa anziché lavare nel sangue l'offesa, come consueto nelle *Rusticane*, è riconducibile all'autocontrollo proprio dei galantuomini di cui è capace anche il raffinato protagonista di *Di là del mare*. ⁴⁴⁷

Le principali tematiche enucleate, che innervano e sorreggono il racconto, trovano efficace riscontro nelle descrizioni paesaggistiche e ambientali, nell'aggettivazione, nei pregnanti tratti cromatici, nel ripetersi di un elemento successivamente recuperato o modificato in modo eloquente, avvalorando l'ipotesi del-

⁴⁴⁴ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, pp. 313, 314. Il corsivo è nel testo.

⁴⁴⁵ Esiste una distinzione tra gli analfabeti, che attingono alla tradizione ed alla cultura antica, agli insegnamenti sapienziali contenuti nei proverbi e nelle esperienze tramandatisi di padre in figlio (valga per tutti l'esempio di Padron 'Ntoni), e coloro che «sanno scrivere», detentori di una abilità che è quasi sempre strumento di oppressione e di sopraffazione perché legata strettamente alla capacità di saper leggere e, quindi, di interpretare, in modo volutamente arbitrario e disonesto, la legge. Cfr., a tal proposito, *Il Reverendo* e *Don Licciu Papa*.

⁴⁴⁶ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 318.

⁴⁴⁷ «Non era il bisogno del pane, com'era accaduto a Pino il Tomo, né il coltellaccio del geloso che li divideva. Era qualcosa di più sottile e di più forte che li separava. Era la vita in cui vivevano e di cui erano fatti» (ivi, p. 331).

l'esistenza di una linea «implicitamente significativa» che percorre l'intera novella: «essa si annunzia, in apertura, nel rosso squillante del “sollione”, s'incupisce subito dopo nel reiterato accenno al “sangue” che padroni e contadini, svenandosi a furia di spese o di lavoro, versano come tributo alla terra assetata, poi si ottunde nella irrespirabile opacità delle “stoppie riarse” e del “cielo di fuoco”, quindi svara nei colori accesi del “martedì grasso” e successivamente, appunto, dà vita all'umiliante rossore della vergogna». ⁴⁴⁸

Il rosso, dunque, e il nero attraversano il paesaggio de *I galantuomini*, in un gioco di continui rimandi a motivi e situazioni peculiari della narrativa verghiana. ⁴⁴⁹

Rossi sono i capelli di Malpelo e la cava di rena in cui vive, nera e rugosa la sciarra che lo circonda, come nero è il pozzo d'accesso alle cavità sotterranee. Anche ne *La Lupa* i due colori sono dominanti e altamente simbolici e segnano in crescendo l'evolversi della devastante passione:

Una sera ella glielo disse, mentre gli uomini sonnacchiavano nell'aia, stanchi della lunga giornata e i cani uggiolavano per la vasta campagna *nera*: – Te voglio! Te che sei bello come il *sole*, e dolce come il *miele*! [...] Ei come la scorse da lontano, in mezzo ai seminati verdi, lasciò di zappare la vigna, e andò a staccare la scure dall'olmo. La Lupa lo vide divenire pallido e stralunato [...] e non si arretrò di un sol passo, non chinò gli occhi, seguì ad andargli incontro, con le mani piene di manipoli di papaveri *rossi* e mangiandoselo con gli occhi *neri*: – Ah! malanno all'anima vostra! – balbettò Nanni. ⁴⁵⁰

Il dramma dell'eros travolgente esplose in estate, in un paesaggio deserto, accecante per il sole, sfibrante per la sete e la ca-

⁴⁴⁸ A. DI GRADO, *I galantuomini*, cit., p. 143.

⁴⁴⁹ In *Libertà*, il nero e il rosso esemplificano il nesso «folla-sangue/morte-violenza» (G. MAZZACURATI, *La bilancia di «Libertà» ovvero della rotazione imperfetta*, in *Id.*, *Forma e ideologia: Dante, Boccaccio, Straparola, Manzoni, Nievo, Verga, Svevo*, Napoli, Liguori, 1974, p. 199). In particolare nel passo: «Il carbonaio le strappò dalle braccia il bambino lattante. L'altro fratello non vide niente: non vedeva altro che *nero e rosso*» (G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 322).

⁴⁵⁰ Ivi, p. 190.

lura che rendono gli uomini inerti e sonnolenti, in cui uno spicchio d'ombra può divenire il più sensuale dei rifugi. Così è per donna Marina⁴⁵¹ che come la Lupa – «sola anima viva che si vedesse errare per la campagna, sui sassi infuocati delle viottole [...] *in quell'ora fra Vespro e nona, in cui non ne va in volta femmina buona*»⁴⁵² –, prende l'iniziativa «nel meriggio di una calda giornata di luglio», ed anche se non ne possiede l'epica grandezza non le è inferiore per impeto passionale:

*Nel meriggio di una calda giornata di luglio, mentre i mosconi ronzavano nell'aia deserta, e i genitori cercavano di dormire col naso contro il muro, andò a trovare dietro il pagliaio il ragazzo, il quale si faceva rosso e balbettava ogni volta che ella gli ficcava gli occhi addosso, e l'afferrò pei capelli onde farsi dare un bacio.*⁴⁵³

Le scene di seduzione delle *Rusticane*, poco numerose e sempre rese con sobria misura, avvengono quasi sempre all'aperto, in un paesaggio afoso, in cui campeggiano il sole, rosso e caldo, ed una natura rigogliosa, veri fili d'Arianna che collegano queste novelle con quelle della precedente raccolta *Vita dei campi*.

Donna Marina, l'altra figlia di don Piddu [...] s'era buttata al ragazzo della stalla, dacché aveva persa la speranza di maritarsi [...]; i genitori la tenevano priva di uno straccio di veste nuova, senza un cane che gli abbaiasse dietro.⁴⁵⁴

⁴⁵¹ Il brano di donna Marina (che nell'edizione del 1920 diventa «Mariuccia») fu frettolosamente aggiunto dal Verga all'ultimo momento, su richiesta dell'editore Casanova che, per motivi tipografici, necessitava di qualche riga in più per quella pagina (G. TELLINI, *Nota ai testi*, in G. VERGA, *Le novelle*, cit., pp. 557-567). L'episodio costituisce, come ha evidenziato la Riccardi, un'antecedente della scena in cui Bianca Trao è sorpresa dal fratello col cugino ed amante don Nini Rubiera (C. RICCARDI, «*Mastro-don Gesualdo*», *dagli abbozzi al romanzo*, cit., pp. 31-32): «Allora si aprì l'uscio all'improvviso, e apparve donna Bianca, discinta, pallida come una morta, annaspando colle mani convulse, senza profferire parola, fissando sul fratello gli occhi pazzi di terrore e d'angoscia. Ad un tratto si piegò sulle ginocchia, aggrappandosi allo stipite, balbettando: – Ammazzatemi, don Diego!... Ammazzatemi pure!... ma non lasciate entrare nessuno qui!...».

⁴⁵² G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 188. Il corsivo è nel testo.

⁴⁵³ Ivi, p. 316.

⁴⁵⁴ *Ibidem*.

Il brano, in cui il narratore dà voce ai sentimenti ed ai pensieri della ragazza, ricorda quello analogo in cui Nena, poiché «nessuno la voleva [...] [e] per questo motivo faceva festa a ogni cane che passasse», seduce Santo:

– Io lo so che non ho nulla – diceva la Nena, seduta sul muricciuolo verso il sole che tramontava – [...] e nessuno vorrà togliersi addosso il peso della moglie senza dote. Ella aveva però la nuca bianca, come l’hanno le rosse; e mentre teneva il capo chino, [...] il sole le indorava dietro alle orecchie i capelli color d’oro, e le guance che ci avevano la peluria fine come le pesche.⁴⁵⁵

Così la Lupa «is as much a victim of the vehement midday sun (the libido symbol of her passion) with which she as ambiguous relationship or identification and by which she is driven and conquered as she is its apparent personification».⁴⁵⁶

Il paesaggio de *I galantuomini* è aspro, torrido, rosso dal fuoco, insidiato dalla malaria e dalla «malannata»; la natura si manifesta in tutta la sua tragica indifferenza nei confronti delle vicende umane, imponendo un’unica legge valida per uomini, animali, cose.

Svariati elementi indicano che il racconto si articola tra i dintorni di Vizzini (don Piddu è costretto a lavorare a Fiumegrande, dove mastro-don Gesualdo aveva preso l’appalto del ponte) e la zona etnea, periodicamente minacciata dalla lava.⁴⁵⁷

Come enunciato in *Di là del mare*, considerata compendio della concezione esistenziale sottesa alle *Rusticane*, il paesaggio è una «sfinge misteriosa» di fronte alla quale gli uomini sono solo «larve», «fantasmi passeggeri, con un carattere di necessità fatale».⁴⁵⁸

⁴⁵⁵ Ivi, p. 284.

⁴⁵⁶ N.J. PERELLA, *Midday in Italian Literature. Variations on an archetypal theme*, Princeton, Princeton University Press, 1979, p. 94. Nel saggio è contenuto, inoltre, un interessante parallelismo tra la Lupa e mastro-don Gesualdo, sulle loro passioni che si consumano sullo sfondo dell’infiucato paesaggio siciliano (ivi, pp. 93-97).

⁴⁵⁷ La presenza dell’elemento inorganico, privo di vita, dell’arsura, dello stato di abbandono si ricollega, del resto, alla celebre descrizione del paesaggio presente nel *Mastro-don Gesualdo* allorché il protagonista si reca a controllare i lavori alla Gola del Petrajo (G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, cit., pp. 65-66).

⁴⁵⁸ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 331.

La consueta antropomorfizzazione degli oggetti e del suolo, la loro prosperità o sterilità paragonate ad altrettante condizioni dell'essere umano, rivelano lo stretto legame esistente, valido per ogni ceti, tra l'uomo e la terra lavorata, vero discrimine della rovina o del benessere di intere famiglie e della collettività tutta. La messe improduttiva pare «scomunicata da Dio»; l'aia è «magra»; la terra «ha la maledizione addosso»; il palmento, «in mezzo alla campagna spaventata, sembrava tremasse di paura». Sui propri beni, sull'ambiente che costituisce il proprio familiare teatro d'azione, si riflettono i sentimenti più profondi ed elementari: paure, aspettative, ansie.

Centrale è l'analisi partecipe e, almeno intenzionalmente, obiettiva del problema della crisi agraria che attanaglia poveri e ricchi, esponenti di classi sociali diverse eppur 'necessarie' nell'economia del vivere civile, così come impongono le convenzioni umane.⁴⁵⁹

Ma se all'interno dei vari ceti esistono differenze, persino repentini cambiamenti causati dall'andare in rovina o dal tentativo di scalata sociale, ciò non si verifica nella natura, entità superiore ed eterna, che tutto governa, di fronte alla quale gli uomini sono uguali e a cui nessuno può sottrarsi nel suo cieco dispensare vita e morte, ricchezza e povertà.

Secondo Sconocchia – che in merito all'ultima produzione del Leopardi ha fornito interessanti spunti per istituire un confronto con l'idea della natura in Verga –, essa «non persegue scopi. Tutto nasce e muore: l'uomo non è il suo vero fine».⁴⁶⁰ Il Leopardi delle *Operette morali* aveva già mirabilmente espresso questa verità nel *Dialogo della Natura e di un Islandese*, in particolare nel celeberrimo passo in cui questa, personificata, «di volto mezzo tra bello e terribile» dichiara:

⁴⁵⁹ Ivi, p. 324. «I *galantuomini* non potevano lavorare le loro terre colle proprie mani, e la povera gente non poteva vivere senza i *galantuomini*. Fecero la pace».

⁴⁶⁰ S. SCONOCCHIA, *Mito della natura, del cielo, della luna: dalla storia della «Astronomia» all'ultimo Leopardi*, in AA. VV., *Leopardi e lo spettacolo della Natura*, a cura di V. Placella, Napoli, L'Orientale, 2001, pp. 388-389.

Immaginavi tu forse che il mondo fosse stato fatto per causa vostra? Ora sappi che nelle fatture, negli ordini e nelle operazioni mie, trattone pochissime, sempre ebbi ed ho l'intenzione a tutt'altro, che alla felicità degli uomini o all'infelicità. Quando io vi offendo in qualunque modo e con qual si sia mezzo, io non me ne avveggo, se non rarissime volte: come ordinariamente, se io vi diletto o vi benefico, io non lo so; e non ho fatto, come credete voi, quelle tali cose, o non fo quelle tali azioni, per dilettarvi o giovarvi. E finalmente, se anche mi avvenisse di estinguere tutta la vostra specie, io non me ne avvedrei.⁴⁶¹

L'accostamento non sembra azzardato, dal momento che «l'utilizzo di tematiche leopardiane è stato adombrato anche per *I Vicerè* di De Roberto», il quale, come si sa, aveva dedicato allo scrittore di Recanati un saggio.⁴⁶²

La posizione delle *Operette morali* trova un'eco nel noto brano di *Fantasticheria*:

Di tanto in tanto il tifo, il colera, la malannata, la burrasca, vengono a dare una buona spazzata in quel brulicame, il quale si crederebbe che non dovesse desiderar di meglio che essere spazzato e scomparire; eppure ripullula sempre nello stesso luogo; non so dirvi come né perché.⁴⁶³

Ma se per Leopardi è lecito parlare di pessimismo, nel caso del Verga è forse più corretto parlare di 'nichilismo' giacché questi «non osserva dall'alto di una certezza ideologica, religiosa o

⁴⁶¹ G. LEOPARDI, *Dialogo della Natura e di un Islandese*, cit., p. 322.

⁴⁶² Cfr. G. FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Federico De Roberto studioso di Leopardi*, in AA.VV., *Leopardi e l'Ottocento*, Atti del II convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 1-4 ottobre 1967), Firenze, Olschki, 1970, pp. 325-329; C.A. MADRIGNANI, *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto*, Bari, De Donato, 1972; G. LONARDI, *Leopardismo. Saggio sugli usi di Leopardi dall'Otto al Novecento*, Firenze, Sansoni, 1974; A. DI GRADO, *De Roberto e Leopardi*, in *Id.*, *Federico De Roberto e la «scuola antropologica»*, Bologna, Pàtron, 1982, pp. 27-44; N. BORSELLINO (a cura di) F. DE ROBERTO, *Leopardi*, Bologna, Lucarelli, 1987 e F. BRANCIFORTI, *De Roberto sulle rive della Sprea. Lettere di Schöpfung, Sandvoss e altri (con una postilla leopardiana ed una appendice)*, in «Annali della Fondazione Verga», Catania, 1996, vol. XIII, pp. 82-93.

⁴⁶³ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, pp. 122-123.

politica che sia ma dall'interno della cinica constatazione della triste sorte del destino dell'uomo a qualunque livello sociale egli appartenga». ⁴⁶⁴ Mentre Leopardi polemizza con la natura, Verga osserva e descrive la realtà come dato di fatto immutabile.

Viva disillusione e acuto pessimismo storico, attenzione alle classi sociali alte come alle disagiate, accomunate da un destino di dolore e sconfitta che si s'infrange di fronte l'assoluto predominio della Natura, entità autonoma e ineffabile, escludendo programmaticamente la speranza di una solidarietà di classe guastata dall'attaccamento alla roba e dal cieco individualismo, sfiducia nell'istituto giuridico, atto a formalizzare problemi ma incapace di trovare reali ed eque soluzioni, sguardo ironico sull'insensatezza delle passioni e dei desideri umani meccanicisticamente votati ad essere frustrati, sono temi comuni a *I galantuomini* e *Libertà*, anche tipograficamente correlate dall'immagine del «mare di sangue» che balena nella mente stravolta del galantuomo don Piddu nell'*explicit* della novella omonima e in quella della folla dei rivoltosi nell'*incipit* di *Libertà* paragonati al «mare in tempesta».

In entrambe le novelle, inoltre, si evidenzia come unico esito possibile della ribellione di abbienti e meno abbienti, del singolo e della collettività, l'«andare in galera».

Per quanto Verga eluda ogni indicazione cronotopica, *Libertà*, pubblicata per la prima volta nella «Domenica letteraria» ⁴⁶⁵ del 12 marzo 1882 e successivamente confluita nelle *Rusticane*, si riferisce in modo chiaro ad un episodio cruciale dell'epopea garibaldina: la rivolta contadina verificatasi a Bronte, centro

⁴⁶⁴ G. OLIVA, *Introduzione*, in G. VERGA, «*Vita dei campi*» e altre novelle, Milano, Mondadori, 1992, p. XIV. Ma cfr. pure G. RAYA, *Il realismo biologico di Verga* cit., p. 10, in cui leggiamo: «Pessimista è un Leopardi poiché, in qualsiasi fenomeno della natura, vede un disegno predisposto a danno degli uomini. Ma perché tacciare di pessimismo una descrizione dei fenomeni, e magari un'interpretazione [...] in senso peggiorativo, non però di condanna e querimonia? Il Verga che, nella sua lunga vita, non impreccò mai contro qualsiasi fato avverso, attaccato com'era al lavoro, al sesso, al denaro, alla buona tavola, al circolo "Unione" di via Etnea, ma tutto con moderazione e correttezza, non fu per nulla un pessimista».

⁴⁶⁵ Il settimanale romano fu fondato il 2 febbraio 1882 da Ferdinando Martini che invitò il Verga a collaborarvi. A tal proposito cfr. F. MARTINI, *Lettere (1860-1928)*, Milano, Mondadori, 1934, p. 126.

agricolo sulle pendici occidentali dell'Etna, tra il 2 ed il 5 agosto 1860, per rivendicare la divisione delle terre demaniali ordinata da un decreto del 2 giugno promulgato dallo stesso Garibaldi.

Senza indugiare in alcun antefatto, non menzionando neppure il nome di Bronte, il narratore-regista catapultava il lettore in *medias res*, e inquadra il paesino teatro della vicenda dall'alto, per rapide scene. Lo sguardo si muove dal campanile, da cui i rivoltosi sciorinano il «fazzoletto a tre colori», quindi si apre sulla piazza gremita dalla folla che «spumeggiava e ondeggiava», incitata dal frastuono delle campane che «suonavano a stormo», per poi scendere gradualmente e soffermarsi in breve sui singoli episodi di una sommossa «dai forti residui sacrali e rituali [caratterizzanti] l'azione tragica». ⁴⁶⁶ L'occhio del narratore-regista si abbassa ancora, quasi a voler circoscrivere il campo in cui la massa si muove. Ecco il casino dei galantuomini, il municipio, gli scalini della chiesa, ed infine la stradiciuola dove s'inalvea l'onda impetuosa della folla che irrompere in tutta la sua devastante violenza: «un mare di berrette bianche; le scuri e le falci che luccicavano».

Rapide e potenti zoommate danno una descrizione essenziale del luogo: un piazzale con la chiesa e il suo campanile, ai lati del quale si trovano il casino, ritrovo dei notabili (mentre ai «berretti» è riservata la piazza) e il municipio. Tutt'intorno le case, delimitate da strette e tortuose stradine, in cui le vittime della rivolta cercano di trovare scampo ma che invece bagneranno fatalmente col proprio sangue:

Don Antonio sgattaiolava a casa per le scorciatoie. Il primo colpo lo fece cascare colla faccia insanguinata contro il marciapiede. [...] Al reverendo che predicava l'inferno per chi rubava il pane. Egli tornava dal dir messa, coll'ostia consacrata nel pancione.

– Non mi ammazzate, ché sono in peccato mortale! – La gnà Lucia, il peccato mortale; la gnà Lucia che il padre gli aveva venduta a 14 anni, l'inverno della fame, e riempiva la Ruota e le strade di monelli affamati. Se quella carne di cane fosse valsa a qualche cosa, ora

⁴⁶⁶ G. MAZZACURATI, *La bilancia di «Libertà» ovvero della rotazione imperfetta*, cit., p. 193.

avrebbero potuto satollarsi, mentre la sbrandellavano sugli usci delle case e sui ciottoli della strada a colpi di scure.⁴⁶⁷

La fiumana è ormai straripata: le immagini del «mare in tempesta», della folla che «spumeggiava e ondeggiava», della «piena di un fiume» e del «torrente», tratte come di sovente dal mondo della natura, contribuiscono ad evocare l'idea della rivolta come evento ingovernabile e pauroso alla stregua di un uragano.⁴⁶⁸

Allorché la violenza esplode incontrollata, per spiegarla il narratore si rivolge alla sfera degli istinti, «richiamati da un adeguato parallelo col mondo naturale, esposto al presente per affermarne l'indiscutibile validità: "Anche il lupo allorché capita affamato in una mandra, non pensa a riempirsi il ventre, e sgozza dalla rabbia"».⁴⁶⁹

L'obiettivo del narratore-regista si muove ora lentamente, come attesta anche la sintassi più distesa, scruta da vicino lo svolgersi degli eventi:

– Il figliuolo della Signora, che era accorso per vedere cosa fosse – lo speciale, nel mentre chiudeva in fretta e in furia – don Paolo, il quale tornava dalla vigna a cavallo del somarello, colle bisacce magre in groppa. Pure teneva in capo un berrettino vecchio che la sua ragazza gli aveva ricamato tempo fa, quando il male non aveva ancora colpito la vigna. Sua moglie lo vide cadere dinanzi al portone, mentre aspettava coi cinque figliuoli la scarsa minestra che era nelle bisacce del marito. – Paolo! Paolo! – Il primo lo colse nella spalla con un colpo di scure. Un altro gli fu addosso colla falce, e lo sventrò mentre si attaccava col braccio sanguinante al martello.⁴⁷⁰

Magistrale la sequenza della morte di don Paolo ripresa come da una sensibile macchina da presa: dapprima il campo lungo del

⁴⁶⁷ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, pp. 319-320.

⁴⁶⁸ I termini «tempesta», «torrente», i verbi «irruppe», «spumeggiava e ondeggiava», indicano che Verga considera la rivolta un evento 'ambientale', irrazionale e quindi amorale, in cui la violenza è inevitabile conseguenza di un comportamento collettivo che sfugge alla norma etica individuale.

⁴⁶⁹ R. BIGAZZI, *Su Verga novelliere*, cit., p. 81.

⁴⁷⁰ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 320.

suo ritorno dalla vigna «colle bisacce magre», poi il primo piano dello sventurato che cade di fronte al portone di casa sotto gli occhi della moglie, infine il primissimo primo piano del battente della porta e il dettaglio del braccio sanguinante ad esso aggrappato.

Stessa tecnica per l'uccisione del figlio del notaio in cui è evidenziato il dettaglio dello scarpone che gli sfracella la guancia, ed il terribile fendente del taglialegna, «quasi avesse dovuto abbattere un rovere di cinquant'anni»; una voce fuori campo chiude la scena con l'amara sentenza: «Bah! egli sarebbe stato notaio, anche lui!».

La morte di Neddu segna in modo definitivo il passaggio da una visione iniziale che sostanzialmente coincide con quella dei rivoltosi⁴⁷¹ ad un atteggiamento del narratore che non risparmia notazioni valutative e veri e propri commenti:

Ma il peggio avvenne appena cadde il figliolo del notaio, un ragazzo di undici anni, biondo come l'oro, non si sa come, travolto nella folla. Suo padre si era rialzato due o tre volte prima di strascinarsi a finire nel mondezzaio, gridandogli: – Neddu! Neddu! – Neddu fuggiva, dal terrore, cogli occhi e la bocca spalancati senza poter gridare. Lo rovesciarono; si rizzò anch'esso su di un ginocchio come suo padre; il torrente gli passò di sopra; uno gli aveva messo lo scarpone sulla guancia e glie l'aveva sfracellata; nonostante il ragazzo chiedeva ancora grazia colle mani. – Non voleva morire, no, come aveva visto ammazzare suo padre; – strappava il cuore! – Il taglialegna, dalla pietà, gli menò un gran colpo di scure colle due mani, quasi avesse dovuto abbattere un rovere di cinquant'anni – e tremava come una foglia.⁴⁷²

⁴⁷¹ Il narratore, infatti, non nasconde le colpe dei notabili, anzi le denuncia attraverso le parole degli insorti: «– A te prima, barone! che hai fatto nerbare la gente dai tuoi campieri! – Innanzi a tutti gli altri una strega, coi vecchi capelli irti sul capo, armata soltanto delle unghie. – 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! – A te, guardaboschi! che hai venduto la tua carne e la carne del prossimo per due tari al giorno!» (ivi, p. 319).

⁴⁷² Ivi, p. 320.

L'indicazione del colore dei capelli del fanciullo non è casuale ma s'inserisce nel racconto come «un ulteriore elemento di pietà e una più forte condanna. [...] Contro lo sciame scuro della folla, il biondo-oro dei capelli rievoca purezze da reliquiario, intangibilità religiose profanate, come poco dopo “le carni bianche” del figlio della baronessa». ⁴⁷³

Altri particolari sono descritti recuperando «l'ottica degli assalitori (ad esempio, le donne attratte dagli “orecchini” e dagli “anelli d'oro” delle vittime), avvalendosi di allusive presupposizioni: “Quanti orecchini su delle facce insanguinate! e quanti anelli d'oro nelle mani che cercavano di parare i colpi di scure!” (dove la cupidigia è messa in rapporto alla ferocia della strage)». ⁴⁷⁴

Come è stato notato, «con le due operazioni combinate (diminuzione dell'odiosità delle vittime – aumento del loro grado di innocenza; abbandono della panoramica – incremento della messa a fuoco o visualizzazione del particolare), Verga sensibilizza il lettore al *pathos* tragico dell'avvenimento, tanto che il suo *alter-ego*, spettatore-narratore, può abbandonarsi a un commento: “Non era più la fame, le bastonate, le soperchierie che facevano ribollire la collera. Era il sangue innocente”». ⁴⁷⁵

L'occhio vigile del narratore-regista si posa ora sui palazzi nobiliari, sulle ricche abitazioni avite dei signori; il linguaggio rispecchia un'ambientazione ‘alta’: «nelle case, su per le scale, dentro le *alcove*, lacerando la seta e la tela fine». ⁴⁷⁶

La *climax* ascendente della drammatizzazione raggiunge l'acme nella scena, non riportata nelle cronache del tempo, dell'assalto alla casa della baronessa:

La baronessa aveva fatto barricare il portone: travi, carri di campagna, botti piene, dietro; e i campieri che sparavano dalle finestre per

⁴⁷³ G. MAZZACURATI, *La bilancia di «Libertà» ovvero della rotazione imperfetta*, cit., p. 195.

⁴⁷⁴ A. MARCHESE, *Narratore, personaggi e autore implicito nelle «Novelle rusticane» di Verga*, cit., p. 55.

⁴⁷⁵ P.M. SIPALA, *Libertà*, in AA. VV., «*Novelle rusticane» di Giovanni Verga 1883-1983. Letture critiche*, cit., p. 152.

⁴⁷⁶ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 321.

vender cara la pelle. La folla chinava il capo alle schioppettate, perché non aveva armi da rispondere. Prima c'era la pena di morte chi tenesse armi da fuoco. – Viva la libertà! – E sfondarono il portone. Poi nella corte, sulla gradinata, scavalcando i feriti. Lasciarono stare i campieri. – I campieri dopo! – I campieri dopo! – Prima volevano le carni della baronessa, le carni fatte di pernici e di vin buono. Ella correva di stanza in stanza col lattante al seno, scarmigliata – e le stanze erano molte.

Si udiva la folla urlare per quegli andirivieni, avvicinandosi come la piena di un fiume. Il figlio maggiore, di 16 anni, ancora colle carni bianche anch'esso, puntellava l'uscio colle sue mani tremanti, gridando: – Mamà! mamà! – Al primo urto gli rovesciarono l'uscio addosso. Egli si afferrava alle gambe che lo calpestavano. Non gridava più. Sua madre s'era rifugiata nel balcone, tenendo avvinghiato il bambino, chiudendogli la bocca colla mano perché non gridasse, pazza. L'altro figliolo voleva difenderla col suo corpo, stralunato, quasi avesse avuto cento mani, afferrando pel taglio tutte quelle scuri. Li separarono in un lampo. Uno abbrancò lei pei capelli, un altro per i fianchi, un altro per le vesti, sollevandola al di sopra della ringhiera. Il carbonaio le strappò dalle braccia il bambino lattante. L'altro fratello non vide niente; *non vedeva altro che nero e rosso*. Lo calpestavano, gli macinavano le ossa a colpi di tacchi ferrati; egli aveva addentato una mano che lo stringeva alla gola e non la lasciava più. Le scuri non potevano colpire nel mucchio e luccicavano in aria.⁴⁷⁷

In questa ferale sequenza, che segna il momento culminante della carneficina, numerose sono le spie di una ricchezza antica e radicata: il portone tanto vasto da essere necessari per barricarlo «travi, carri di campagna, botti piene e i campieri che sparavano dalle finestre»; i rivoltosi costretti a superare vari ostacoli prima di raggiungere la nobildonna: attraversare l'ampia corte d'ingresso, salire su per le gradinate monumentali, fino ad entrare in casa. La donna, in preda al terrore, corre scarmigliata col figlio lattante al seno e cerca rifugio in una delle stanze del palazzo, «e le stanze erano molte». L'apparentemente semplice notazione «dà la dimensione scenografica del palazzo baronale, e poi consente allo scrittore-regista di creare una prospettiva prolungata per la carrellata dell'inseguimento della donna, di stanza in stanza, sino al balcone, estremo confine, estremo rifugio dove il mas-

⁴⁷⁷ Ivi, pp. 321-322.

sacro si consuma su uno scenario all'aperto, in un movimento frenetico di masse, in un crescendo sincrono di ferocia (nei protagonisti), di orrore (degli spettatori)». ⁴⁷⁸

Eloquente il ruolo rivestito dal sistema dei colori.

Al figlio della baronessa che «non vedeva altro che nero e rosso», emblemi della folla e della morte da una parte, del sangue e della violenza dall'altra, si affianca «l'antitesi rosso-bianco che fin qui era stata il codice più o meno espresso dello scontro massa popolare-individuo borghese o nobile e che già conteneva sottili indizi di sapore rituale». ⁴⁷⁹ Questa contrapposizione è riassunta «nell'occhio "bianco" del fanciullo, in una diade ossessiva, funerea e demoniaca». ⁴⁸⁰

La prima macrosequenza si conclude con una panoramica del paese e con un rapido sommario che scandisce il passare del tempo nel luttuoso sabato della strage: «il 'mondo alla rovescia' dell'assurdo ed empio carnevale – fra gli urli ebbri della folla e gli ossessivi rintocchi della campana – è chiaramente bollato dalla condanna del narratore, che osserva il sovvertimento delle usanze e del tempo liturgico, come se il paese fosse caduto in mano ai "turchi"». ⁴⁸¹

Particolarmente felice l'immagine in cui il gruppo dei ribelli si scioglie e si disperde in singoli individui soli e muti che si rintanano nelle case a vegliare «su uno scorcio di paesaggio notturno di intenso ed allusivo valore espressionistico [...] dove le abitazioni violentate delle vittime sono significativamente contrapposte agli "uscì chiusi, paurosi" dei colpevoli e delle loro case senza pace»: ⁴⁸²

⁴⁷⁸ P.M. SIPALA, *Libertà*, cit., p. 155.

⁴⁷⁹ G. MAZZACURATI, *La bilancia di «Libertà» ovvero della rotazione imperfetta*, cit., p. 199.

⁴⁸⁰ *Ibidem*.

⁴⁸¹ A. MARCHESI, *Narratore, personaggi e autore implicito nelle «Novelle rusticane» di Verga*, cit., p. 56. «E in quel carnevale furibondo del mese di luglio, in mezzo agli urli briachi della folla digiuna, continuava a suonare a stormo la campana di Dio, fino a sera, senza mezzogiorno, senza avemaria, come in paese di turchi. Cominciavano a sbandarsi, stanchi della carneficina, mogli, mogli, ciascuno fuggendo il compagno».

⁴⁸² *Ibidem*.

Prima di notte tutti gli usci erano chiusi, paurosi, e in ogni casa vegliava il lume. Per le stradicciuole non si udivano altro che i cani, frugando per i canti, con un rosicchiare secco di ossa, *nel chiaro di luna che lavava ogni cosa, e mostrava spalancati i portoni e le finestre delle case deserte*.⁴⁸³

Il paesaggio sottintende «un volume, uno spessore, oltre che una dimensione orizzontale, corrispondente a quel tratto di geosfera in cui l'uomo vive ed è immerso»;⁴⁸⁴ infatti «nel quadro naturale devono [...] essere comprese tutte le direttrici visive poiché, in una dimensione spaziale completa, anche lo sviluppo verticale delle forme sensibili riveste un ruolo di fondamentale importanza».⁴⁸⁵

Ogni sera, scendendo l'oscurità sulla superficie terrestre, il paesaggio si offusca nei suoi contorni e, per contro, «acquistano nitidezza e consistenza proprio le forme brillanti e luminose della cupola celeste: la luna e le stelle. [...] La luna rappresenta, per l'individuo che indaga se stesso, l'immagine riflessa della propria vita, poiché essa spunta dall'oscurità, cresce, fiorisce, declina, scompare di nuovo nell'oscurità, seguendo quel percorso impietoso che è la caratteristica peculiare di ogni dimensione umana».⁴⁸⁶ Riflette specularmente la vera essenza delle tensioni psicologiche ed emotive che pervadono l'umanità, è l'emblema di «un oltretempo che vede il morir delle cose, l'affanno dei viventi, e risponde col suo silenzio a un interrogare che via via si spalanca sul deserto del senso».⁴⁸⁷

Estremamente allusiva, l'opposizione bianco-nero, luce-buio, esprime una contrapposizione da sempre insita nella natura umana: il peregrinare della luna (bianco → luce → vita) è eterno mentre la vita dell'uomo (nero → buio → morte) ha un termine.

La visione lunare che chiude la giornata del massacro in *Libertà* rivela, dunque, una pregnante carica simbolica tramite immagini che rimandano a «modelli di romanticismo lugubre, a vaghe re-

⁴⁸³ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 322.

⁴⁸⁴ E. TURRI, *Antropologia del paesaggio*, cit., p. 51.

⁴⁸⁵ M. MAGNANI, *Il paesaggio nella novellistica pirandelliana*, cit., p. 99.

⁴⁸⁶ Ivi, p. 100.

⁴⁸⁷ A. PRETE, *Finitudine e infinito: su Leopardi*, Milano, Feltrinelli, 1998, p. 36.

minescenze montiane e perfino foscoliane». Ogni immagine è un'accusa: «le veglie nascoste, sintomo [...] di rimorso e paura; i cani che compiono un loro probabilmente immondo festino sui cadaveri insepolti; la luna che illumina spietatamente la scena, quanto più i colpevoli la vorrebbero buia (quel “lavare” non è certo un detergere, ma un rendere visibile, un rinfacciare); infine le orbite vuote di portoni e finestre, nelle case dei morti».⁴⁸⁸

La presenza della luna, al cui cospetto si perpetrano atroci delitti svelati con evidenza inquisitrice dal suo chiarore, non è inusuale in Verga.

Per limitare il campo alle novelle, ricordiamo la descrizione dell'agguato a compare Cola ne *Il Mistero*:

Cola aveva la madre sulle spalle, che campava del suo lavoro, e non s'arrischiava più di andare da comare Venera; – un giorno, due, tre, *finché il diavolo lo tentò colla luna* che trapelava sino al letto dalle fessure delle imposte, e gli metteva dinanzi agli occhi ad ogni momento la stradiciuola deserta, e l'uscio della vedova, allo svoltare della piazzetta di faccia al campanile. Nanni aspettava, nell'ombra, *solo in mezzo alla piazza tutta bianca di luna*, e in un silenzio che si udiva suonare ogni quarto d'ora l'orologio di Viagrande, *e il trotterellare dei cani che andavano fiutando ad ogni cantuccio e frugavano col muso nella spazzatura*.⁴⁸⁹

E, in *Quelli del colera*, l'episodio in cui la folla dà addosso ai supposti untori, li uccide e li sbrana. A San Martino le vittime sono i commedianti, a Miraglia un'intera famiglia di zingari:

Nessuno chiuse occhio, quella notte, la vigilia di San Giovanni, *che c'era un chiaro di luna come di giorno*. Tutt'a un tratto, coloro che stavano a guardia, nascosti dietro il muro, videro lo zingaro che s'era avventurato carponi sino alle prime case, razzolando in un mondezzaio. Colà l'uccisero di una schioppettata, come un cane arrabbiato.⁴⁹⁰

⁴⁸⁸ G. MAZZACURATI, *La bilancia di «Libertà» ovvero della rotazione imperfetta*, cit., p. 202.

⁴⁸⁹ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 244.

⁴⁹⁰ Ivi, p. 140.

Mentre in Leopardi o in Pirandello la luna si configura per lo più come astro onnisciente, benevolo, comunque vicino all'uomo, in Verga assume spesso l'aspetto di un'entità fredda e indifferente, il cui chiarore non è un conforto «agli umani affanni», ma una luce che impudicamente mostra e denuncia l'eterno divenire del mondo, sempre uguale, immutabile, in cui il bene e il male si affrontano lasciando impotenti coloro che assistono a questa lotta incessante. Gli avvenimenti, all'interno della natura, seguono un loro ritmo prestabilito e anche l'uomo vi si deve adeguare; il mistero dell'universo, infatti, è al di sopra della sua comprensione.⁴⁹¹

Aggiornava; una domenica *senza gente in piazza* né messa che suonasse. Il sagrestano s'era rintanato; di preti non se ne trovavano più. I primi che cominciarono a far capannello sul sagrato si guardavano in faccia sospettosi; ciascuno ripensando a quel che doveva avere sulla coscienza il vicino. Poi, quando furono in molti, si diedero a mormorare. – Senza messa non potevano starci, un giorno di domenica, come i cani! – Il casino dei *galantuomini* era sbarrato, e non si sapeva dove andare a prendere gli ordini dei padroni per la settimana. Dal campanile penzolava sempre il fazzoletto tricolore, floscio, nella caldura gialla di luglio. E come l'ombra s'impiccioliva lentamente sul sagrato, la folla si ammassava tutta in un canto.⁴⁹²

Nella domenica successiva al massacro, lo scenario sembra immutato: la piazza, la chiesa, il campanile da cui il 'fazzoletto' penzola floscio, il casino dei nobili.

Ma tutto è deserto e su tutto incombe una «calura gialla»:⁴⁹³ la

⁴⁹¹ Nei brani ricordati è ricorrente l'immagine dei cani che frugano nella spazzatura in cerca di cibo, metafora di un'umanità indifferente ai drammi altrui, il cui istinto preponderante è quello della lotta per la sopravvivenza. Per l'importanza del paesaggio lunare in Pirandello e in Leopardi cfr. E. PESCE, *La faccia della luna nelle novelle di Pirandello*, in «La Nuova Antologia», Roma, a. XXVII, vol. CDLXXXIV, gennaio 1962, pp. 67-72; G. CAVALLINI, *La luna e il cielo notturno nella poesia dei «Canti»*, e di B. MARTINELLI, *Lo sguardo al cielo. Contemplazione e meditazione nel «Canto notturno»*, entrambi in AA. VV., *Leopardi e lo spettacolo della Natura*, cit., pp. 141-161, 75-141.

⁴⁹² G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 322.

⁴⁹³ Più volte abbiamo rilevato come in Verga il giallo è sinonimo di malattia e di morte.

disgregazione totale del tessuto sociale del piccolo paesino è tanto più evidente in questa giornata «senza gente in piazza», senza preti che dicono messa e padroni che impartiscono ordini, «il casino dei *galantuomini* sbarrato». Il cronotopo della piazza «rende possibili la dimensione ‘comunicativa’ e la costituzione ‘comunitaria’ dell’uomo privato. [...] Il palazzo (o la regia) e la piazza sono spazi tra loro funzionalmente comunicanti, in quanto nella piazza si manifesta in pubblico il ‘volto’ del potere, che vive in forma privata e nascosta nel palazzo: la piazza dell’antichità, [...] è “lo Stato stesso, il tribunale supremo, [...] e in esso c’è l’intero popolo”».⁴⁹⁴

Dal narratore la rottura dell’ordine tradizionale è avvertita «come degradante, la mancanza dei capi provoca sbandamento, ognuno pensa al suo ‘particolare’, alla roba che l’altro (il compagno della rivolta) potrebbe rubargli. Paradossalmente, il nuovo potere rivoluzionario abbisogna degli strumenti, delle norme e delle persone (il “perito”, il “notaio”) del vecchio regime».⁴⁹⁵

Lo sguardo del narratore-regista ora si apre radialmente sulla campagna circostante il paese, quasi a volere individuare il vero oggetto della contesa (i boschi e i campi demaniali), mostrando il sorgere dei primi contrasti per la spartizione della roba:

Fra due casucce della piazza, in fondo ad una stradiciola che scendeva a precipizio, si vedevano i campi giallastri nella pianura, i boschi cupi sui fianchi dell’Etna. Ora dovevano spartirsi quei boschi e quei campi. Ciascuno fra sé calcolava colle dita quello che gli sarebbe toccato di sua parte, e guardava in cagnesco il vicino. – Libertà voleva dire che doveva essercene per tutti!⁴⁹⁶

I colori sono sbiaditi o assenti: «“giallastri” i campi, “cupi” i boschi. L’accostamento è chiaroscurale; fulminato e precipite il

⁴⁹⁴ C.A. AUGIERI, *In cammino lontano dal palazzo, distante dalla piazza. Pasolini e la strada come cronotopo simbolico della verità ‘viandante’*, in AA. VV., *Il castello, il convento, il palazzo e altri scenari dell’ambientazione letteraria*, a cura di M. Cantelmo, Firenze, Olschki, 2000, p. 121.

⁴⁹⁵ A. MARCHESI, *Narratore, personaggi e autore implicito nelle «Novelle rusticane» di Verga*, cit., p. 56.

⁴⁹⁶ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, pp. 322-323.

paesaggio a causa del fondale prossimo alle due “casucce” (casuzzi) e dello sprofondare dell’occhio in un remoto figurativo-psicologico perfettamente rispondente all’anima siciliana dello scrittore. La costruzione simmetrica del periodo, quattro membri cesurati da tre virgole, ha una medesima funzione di riduzione non all’astratto, ma verso l’astratto. Verga vede spesso il paesaggio siciliano quasi spettralmente».⁴⁹⁷

La visione irrealistica si accompagna all’amara disillusione subentrata al massacro: «Libertà voleva dire che doveva essercene per tutti!».⁴⁹⁸ Il giorno dopo, il terzo del tempo in cui Verga ha concentrato le vicende della novella, giungono a Bronte i garibaldini di Nino Bixio («il generale, quello che faceva tremare la gente»):

Si vedevano le camicie rosse dei suoi soldati salire lentamente per il burrone, verso il paesetto; *sarebbe bastato rotolare dall’alto delle pietre per schiacciarli tutti. Ma nessuno si mosse.* [...] Ormai gli uomini, *neri* e colle barbe lunghe, stavano sul monte, colle mani fra le cosce, a vedere arrivare quei giovanetti stanchi, curvi sotto il fucile arrugginito, e quel generale piccino sopra il suo gran cavallo nero, innanzi a tutti, solo.

Il generale fece portare della paglia nella chiesa, e mise a dormire i suoi ragazzi come un padre. La mattina, prima dell’alba, se non si levavano al suono della tromba, egli entrava nella chiesa a cavallo, sacramentando come un turco. Questo era l’uomo.⁴⁹⁹

⁴⁹⁷ G. GIUDICE, *Gli scrittori siciliani e il paesaggio*, cit., p. 50.

⁴⁹⁸ Il termine – *leit-motiv* del racconto – mostra la sua polisemia: «dopo la vibrata pronuncia corale della prima convinzione e dell’entusiasmo rivoluzionario, appaiono le crepe dell’esegesi, le differenze di una rudimentale interpretazione: *voleva dire*. Libertà per la folla di quella domenica senza padroni voleva dire giustizia distributiva, parti eguali ma solo per chi lavora, senza più privilegi e sopraffazioni, soperchierie e prepotenze» (P.M. SIPALA, *Libertà*, cit., p. 156). Il critico nota, inoltre, che in quegli anni il desiderio di libertà e giustizia era sentito dalla popolazione intera; e a tal proposito cita quanto affermava Napoleone Colajanni: «In Sicilia, alla vigilia della rivoluzione del 1860 che doveva farla passare dal dominio dei Borboni sotto quella dei Sabaudi che avevano mangiato quasi tutto lo storico *carciofo*, i pochi che si occupavano di politica speravano la libertà; la massa aveva sete ardente di giustizia ed era intenso, se non certamente formulato, il bisogno di una trasformazione economico-sociale» (N. COLAJANNI, *Nel Regno della mafia (dai Borboni ai Sabaudi)*, Roma, Sandron, 1900, p. 43).

⁴⁹⁹ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 323.

Lo stravolgimento totale dell'ordine sociale porta il generale a fare accampare i suoi soldati in chiesa, in un luogo, cioè, per eccellenza tempio della pace e dell'indulgenza. Ma come la «libertà» «è considerata – nell'orientamento ideologico del testo – un'infrazione dell'ordine immutabile delle cose»,⁵⁰⁰ così l'ordine sociale e quello religioso sono equivalenti all'ordine naturale e, di conseguenza, possono essere infranti anch'essi.

La pregnante opposizione cromatica tra il 'rosso' delle camicie dei garibaldini – vere e proprie «figure di sangue»,⁵⁰¹ come del resto Bixio – e il 'nero' dei paesani, unitamente alla mancata reazione degli ex-rivoltosi ormai rassegnati e inerti, sottolinea in modo eloquente come la punizione-giustizia sia accettata fatalisticamente, quale evento ineluttabile.

Quindi, senza commenti, quasi a volere esibire la propria neutralità, si descrive con poche parole la punizione inferta agli ex-ribelli:

«E subito ordinò che glie ne fucilassero cinque o sei, Pippo, il nano, Pizzanello, i primi che capitaron».

L'esecuzione avviene ai margini dell'abitato:

Il taglialegna, mentre lo facevano inginocchiare addosso al *muro del cimitero*, piangeva come un ragazzo, per certe parole che gli aveva dette sua madre, e pel grido che essa aveva cacciato quando glie lo strapparono dalle braccia. Da lontano, *nelle viuzze più remote del paesetto, dietro gli usci, si udivano quelle schioppettate in fila come i mortaletti della festa.*⁵⁰²

⁵⁰⁰ A. MARCHESE, *Narratore, personaggi e autore implicito nelle «Novelle rusticane» di Verga*, cit., p. 57.

⁵⁰¹ M. GUGLIELMINETTI, in AA. VV., *La giustizia nella letteratura e nello spettacolo siciliani tra '800 e '900. Da Verga a Sciascia*, a cura di A. Zappulla, Catania, la Cantinella, 1997, p. 46.

⁵⁰² G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 323. Per Marchese, l'episodio del taglialegna che piange mentre sta per essere giustiziato a causa del dolore straziante della madre è importante poiché «attesta il recupero dei sentimenti familiari nei colpevoli: solo adesso, attraverso il castigo, esemplare anche se crudele, essi si riabilitano come uomini capaci di capire l'amore e la sofferenza» (A. MARCHESE, *Narratore, personaggi e autore implicito nelle «Novelle rusticane» di Verga*, cit., p. 57).

Ma l'eco delle esplosioni raggiunge tutti.⁵⁰³

«Dopo arrivarono i giudici per davvero»: alla sbrigativa giustizia di Bixio segue quella istituzionale dei giudici, essi stessi «galantuomini» come le vittime della sommossa, stanchi per il lungo viaggio e infastiditi dalle noiose procedure degli interrogatori.

Emessa la condanna, l'azione si sposta in città; il narratore non ha bisogno di specificare che si tratta di Catania, la città per eccellenza.

La rappresentazione, che usufruisce della tecnica del montaggio alternato, oscilla tra l'*urbs*, nel cui carcere sono rinchiusi i rivoltosi, e il paese dove, «per un processo irresistibile, si ricomponne l'ordine precostituito».⁵⁰⁴

A livello paesaggistico s'instaura una vera e propria dicotomia tra il paese con la campagna circostante, attraversata dai colpevoli «a piedi, incatenati a coppie, fra due file di soldati col moschetto pronto», e il centro cittadino:

Le loro donne li seguivano correndo per le lunghe strade di campagna, in mezzo ai solchi, in mezzo ai fichidindia, in mezzo alle vigne, in mezzo alle biade color d'oro, trafelate, zoppicando, chiamandoli

⁵⁰³ Non ci soffermeremo sulla divergenza di opinioni dei critici riguardo l'interpretazione su come avviene ed è narrata l'esecuzione dei rivoltosi, ma ne riporteremo, a scopo esemplificativo, due tra le più valide. Per Sipala: «i mortaretti che si succedono in scariche serrate durante le feste religiose paesane sono l'unico termine di paragone accessibile a quel livello della società popolare. È un dettaglio di realismo acustico che Verga ha inserito» (P.M. SIPALA, *Libertà*, cit., p. 159); per Luperini, invece, l'immagine dei mortaretti risulta «irritante» poiché «lo scrittore non dimostra neppure la sua solita pietà per i caduti (e neppure si deve dire che il Verga introduca il parlato dei contadini, ai quali la fucilazione dei compagni non può certo far venire in mente i mortaretti della festa)» (R. LUPERINI, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, cit., p. 128). Paragonando l'esplosione letale delle pallottole all'innocuo, gioioso fragore dei festeggiamenti, Verga realizza il voluto effetto antifrastico. Come è noto, Sciascia rilevò alcune alterazioni dei dati storici da parte del Verga che avrebbe operato una «mistificazione risorgimentale» omettendo la figura dell'avvocato e patriota Lombardo, che ebbe un importante ruolo nella rivolta, e compiendo altre manipolazioni in ragione delle sue posizioni politiche (monarchiche e crispine) (cfr. L. SCIASCIA, *Verga e la libertà*, in «Il Contemporaneo», Firenze, anno VI, n. 58, marzo 1963; poi in *La corda pazzo. Scrittori e cose di Sicilia*, Torino, Einaudi, 1970; ora in *Opere (1956-1971)*, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 2000, pp. 1036-52).

⁵⁰⁴ P.M. SIPALA, *Libertà*, cit., p. 159.

a nome ogni volta che la strada faceva gomito, e si potevano vedere in faccia i prigionieri.⁵⁰⁵

La descrizione del paesaggio attraverso gli occhi del narratore, «ormai apertamente dalla parte dei “poveretti”»,⁵⁰⁶ ci restituisce l'immagine di un luogo osservato con affetto e nostalgia, un luogo positivo, percepito proprio, amico, i cui elementi cromatici (l'oro, il verde) evocano un senso di tranquillità che stride con la sofferenza delle donne.

Le biade sono «color d'oro», il colore dell'eternità e della sacralità, i fichidindia e le vigne in mezzo ai quali si snodano le «lunghe strade di campagna» suggeriscono la ricchezza di quelle terre per la cui equa distribuzione tanto sangue è stato versato. Vi è una sorta di apologia della natura, e il fulcro «è il ciclo inalterabile dei lavori di campagna [...] la minaccia di un altro salto che ne rompa irreparabilmente l'economia naturale, col suo circuito obbligato dei raccolti e delle stagioni».⁵⁰⁷

Al microcosmo costituito dal paesino di Bronte («due casucce»; «una stradiciola»; «il paesetto con le sue viuzze») si oppone il macrocosmo della città di Catania con il suo «gran carcere alto e vasto».

Il centro cittadino è descritto estraneo e pericoloso, esteso e inconoscibile, ricettacolo di pericoli e di sofferenze materiali e spirituali:

Alla città li chiusero nel *gran carcere alto e vasto come un convento, tutto bucherellato da finestre colle inferriate*; e se le donne volevano vedere i loro uomini, soltanto il lunedì, in presenza dei guardiani, dietro il cancello di ferro. *E i poveretti divenivano sempre più gialli in quell'ombra perenne, senza scorgere mai il sole*. Ogni lunedì erano più taciturni, rispondevano appena, si lagnavano meno. Gli altri giorni, se le donne ronzavano per la piazza attorno alla pri-

⁵⁰⁵ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 324.

⁵⁰⁶ A. MARCHESI, *Narratore, personaggi e autore implicito nelle «Novelle rusticane» di Verga*, cit., p. 57.

⁵⁰⁷ G. MAZZACURATI, *La bilancia di «Libertà» ovvero della rotazione imperfetta*, cit., p. 214.

gione, le sentinelle minacciavano col fucile. Poi non sapere che fare, dove trovare lavoro nella città, né come buscarsi il pane. Il letto nello stallazzo costava due soldi; il pane bianco si mangiava in un boccone e non riempiva lo stomaco; se si accoccolavano a passare una notte sull'uscio di una chiesa, le guardie le arrestavano. A poco a poco rimpatriarono, prima le mogli, poi le mamme. *Un bel pezzo di giovinetta si perdette nella città e non se ne seppe più nulla.*⁵⁰⁸

Un buio opprimente avvolge ogni cosa, la freddezza pesante degli alti ed anonimi cancelli, degli edifici, blocchi cupi e monolitici, le cui uniche aperture sono difese dalle inferriate, è tangibile.

Il narratore insiste reiteratamente sulla mancanza di sole e, quindi, di luce sofferta dai carcerati: «E i poveretti divenivano sempre più gialli in quell'ombra perenne, senza scorgere mai il sole» e, a proposito degli anni di reclusione passati in attesa del verdetto, sottolinea: «tre anni di prigione e senza vedere il sole. Sicché quegli accusati parevano tanti morti della sepoltura, ogni volta che li conducevano ammanettati al tribunale».⁵⁰⁹

Imprescindibile fonte di luce e calore, il sole è simbolo della vita stessa. Secondo la teoria psicoanalitica dell'*anima esterna*, il *totem* per le culture primitive rappresenta un rifugio sicuro, nel quale l'anima viene accolta in modo da essere protetta dai pericoli, dal contatto con le ostilità del mondo.⁵¹⁰

La profonda sofferenza dei reclusi, il loro disperato desiderio di luce e di calore, vanno inseriti in tale contesto, giacché i benefici raggi del sole rappresentano un insostituibile conforto, un lenitivo alle sofferenze che rendono nota ed amica la realtà circostante. La lenta agonia dei prigionieri porta ad un graduale 'appassimento' (nelle *Rusticane* il giallo è il colore della vegetazione malata, ormai vicina al disseccamento ed alla morte) ed alla perdita dell'identità civile. Come spesso accade agli infelici personaggi verghiani, la carcerazione è un'esperienza di abbruttimento e sofferenza sproporzionata, talvolta perché i rei non sono neanche coscienti fino in fondo della gravità del delitto commesso,

⁵⁰⁸ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 324.

⁵⁰⁹ Ivi, p. 325.

⁵¹⁰ Cfr. S. FREUD, *Totem e tabù*, Torino, Boringhieri, 1969.

tal'altra perché la pena appare eccessiva rispetto al crimine. Ne *Il Mistero*, il marito di comare Filippa, che ha assassinato un uomo che voleva rubargli dei fichidindia, è portato via, al di là del mare, «ché dal mare non torna nessuno, e non se ne seppe più nulla, [...] legato coi compagni di galera, a resta come le cipolle».⁵¹¹

Analogamente i rivoltosi di Bronte si mostrano ai curiosi accorsi dal villaggio per vederli «stipati nella capponaia – ché capponi davvero si diventava là dentro!».⁵¹² Il carcere, specie quello a vita, rappresenta la morte dell'individuo che scompare inghiottito nel nulla, privato com'è di ogni connotazione storica e sociale.⁵¹³

Col passare del tempo si ritorna allo *status quo*; ogni azione volta al sovvertimento di un ordine eterno ed sempre uguale appare inutile oltre che illusoria:

I *galantuomini* non potevano lavorare le loro terre colle proprie mani, e la povera gente non poteva vivere senza i *galantuomini*;⁵¹⁴ [...] ormai nessuno ci pensava; solamente qualche madre, qualche vecchiarrello, se gli correvano gli occhi verso la pianura, dove era la città, o la domenica, al vedere gli altri che parlavano tranquillamente dei loro affari coi *galantuomini*, dinanzi al casino di conversazione, col berretto in mano, e si persuadevano che all'aria ci vanno i cenci.⁵¹⁵

L'assoluta incomprendimento dei meccanismi della società civile di cui soffrono i protagonisti verghiani è sintetizzata nell'esclamazione finale, epigrafe della novella: il carbonaio (con un senso di disorientamento pari a quello di Jeli il pastore allorché viene arrestato per l'omicidio di don Alfonso⁵¹⁶) esclama: «Dove mi conducete? – In galera? – O perché? Non mi è toccato

⁵¹¹ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 242.

⁵¹² Ivi, p. 325.

⁵¹³ Cfr. S. LO NIGRO, *Il Mistero*, in AA. VV., «*Novelle rusticane*» di Giovanni Verga 1883-1983. *Lecture critiche*, cit., p. 52.

⁵¹⁴ È la riscrittura del famoso apologo di Menenio Agrippa.

⁵¹⁵ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, pp. 324-325. Sui tre diversi tempi che scandiscono la novella cfr. E. FENZI, «*Se avevano detto che c'era la libertà!...*», in «Nuovi Argomenti», Roma, IV, n. 8, luglio-settembre 1996, pp. 57-64.

⁵¹⁶ «Come – diceva – non dovevo ucciderlo nemmeno?... Se mi aveva preso la Mara!...» (ivi, p. 162).

neppure un palmo di terra! Se avevano detto che c'era la libertà!...». ⁵¹⁷

Il candido stupore del carbonaio «mette crudelmente in luce l'ambiguità delle parole ideologiche: la libertà non può significare, per la "povera gente", un sovvertimento rivoluzionario dell'assetto sociale; per i signori è, al contrario, la garanzia (attraverso la legge) di un ordine sociale immutabile». ⁵¹⁸

La storia del piccolo paesino di Bronte «dimostra che *libertà* è un equivoco a più voci, che la giustizia sociale è un miraggio, che la giustizia penale è una burla, che la solidarietà di classe non esiste o non resiste all'egoismo della roba». ⁵¹⁹

Unica forza inarrestabile, che avrà sempre il sopravvento, è la natura. Questa verità, *trait d'union* dell'intero *corpus*, è esemplificata dal trattamento del paesaggio e dal ricorso ad immagini atinte dal mondo naturale.

Sin dall'*incipit* della novella, le metafore del «mare» e del «fiume» indicano il cieco ed irrefrenabile incedere della folla; la figura del «lupo affamato» ne esemplifica la ferocia; la presenza dei «cani» che rosicchiano i resti macilenti e della «luna» che rischiarata con la sua luce ogni cosa ricorda l'inarrestabilità del ciclo biologico. Espressiva, poi, l'*imago* della campagna, vero pomo della discordia, che assume connotati diversi a seconda della prospettiva da cui è osservata. Così per i rivoltosi, ancora sporchi del sangue delle vittime, i campi sono «giallastri» ed i boschi «cupi», irradiazione del loro senso di colpa, della diffidenza verso il vicino, dell'ansia per il futuro; allorché i colpevoli sono condotti in città per essere processati il paesaggio si apre in un trionfo di prosperità e feracità. Sono enumerati «i solchi», «i fichidindia», «le vigne», «le biade» in contrapposizione allo *status* delle donne che corrono «trafelate», «zoppicando», «chiamandoli» di continuo; la campagna tutta è «color d'oro», il colore dell'eterno, dell'incorruttibilità, della ricchezza.

⁵¹⁷ Ivi, p. 325.

⁵¹⁸ A. MARCHESE, *Narratore, personaggi e autore implicito nelle «Novelle rusticane» di Verga*, cit., p. 58.

⁵¹⁹ P.M. SIPALA, *Libertà*, cit., p. 161.

Immerse in siffatto paesaggio le passioni umane, all'occhio avveduto di chi sa che è la natura l'unica vera dispensatrice di vita o di morte, appaiono insensate e sterili, inghiottite da un tempo enorme e ciclico, che muta solo per ritornare uguale a se stesso, dando il senso dell'inutilità degli eventi. Nell'opera di Verga, infatti, «ci sono premesse, non soluzioni; premesse oggettive che scaturiscono dalla realtà delle cose senza diaframmi deformatori; da quelle premesse viene fuori una critica rivoluzionaria chiaramente avvertita dai più diversi lontani lettori». ⁵²⁰

L'argomento di *Libertà*, della sommossa popolare che degenera in violenza sanguinaria e indiscriminata, è stata ripreso da molti scrittori coevi e successivi al Verga, fra cui Gabriele d'Annunzio ⁵²¹ e Vincenzo Consolo. ⁵²²

Interessante il confronto col romanzo *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, che presenta come motivo centrale la rivolta contadina scatenatasi nel piccolo paesino siciliano di Alcàra Li Fusi, in seguito all'arrivo delle truppe garibaldine, sfociata in inenarrabili violenze nei confronti dei possidenti.

Il modello verghiano è ben presente allo scrittore siciliano che, sia nell'interpretazione e nel modo di trattare la materia, sia a livello linguistico e formale, tradisce la distanza tra un autore dell'Ottocento e uno del Novecento.

Si rilegga questa descrizione della piazza e del Casino al termine della carneficina e la si confronti con quella analoga di *Libertà*:

Nella calda piazza desolata orridi morti addimorati rovesciansi dall'uscio del Casino e vi s'ammucchiano davanti, sulle lastre, uomini fanciulli e anziani. Pesti, dilacerati, nello sporco di licori sec-

⁵²⁰ E. SCUDERI, *Interpretazioni verghiane*, Firenze, La Nuova Italia, 1937, p. 25.

⁵²¹ La materia della novella è rievocata ne *La morte del duca d'Ofena* (poi compresa tra le *Novelle della Pescara* del 1902), ma, com'era prevedibile, anche in questo testo le differenze tra Verga e d'Annunzio sono sostanziali. Per un confronto accurato tra *Libertà* e *La morte del duca d'Ofena*, si rinvia a G. BARBERI SQUAROTTI, *Fra Verga e d'Annunzio*, in *Giovanni Verga. Le finzioni dietro il verismo*, cit., pp. 209-223.

⁵²² V. CONSOLO, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, Torino, Einaudi, 1976; poi Milano, Mondadori, 1987, con introduzione di C. Segre, e 1997 con postfazione dell'autore.

che, fezze, sughi, chiazze, brandelli, e nel lezzo di fermenti grassi, d'acidumi, lieviti guasti, ova corrotte e pecorini sfatti. Sciami e ronzii di mosche, stercorarie e tafani. Era il meriggio pieno, senza fine. *Tutto è sconvolto. Non si può guardare.*⁵²³

Lo sconvolgente scorcio paesaggistico ritagliato da Consolo ci fa sentire l'odore della morte. È, infatti, uno «smell-scape» e, nel contempo, un «sound-scape», un paesaggio, cioè, in cui la descrizione è interamente consegnata all'evocazione di percezioni sonore ed olfattive capaci di provocare un'emozione, un moto interiore nel lettore al quale, diversamente dalla scena-matrice verghiana, non si offre una ricostruzione oggettiva dello spazio e di quel che contiene, ma si insuffla la sensazione stessa dell'orrore, della violenza, del disfacimento di un'epoca e dei suoi ideali.

Lo stravolgimento della realtà è tale che il narratore la rappresenta negandola: «*Non si può guardare*». Il senso di raccapriccio e disorientamento sotteso all'espressione è anche tipograficamente sottolineato dall'essere compresa tra i due punti e scritta in corsivo, ad accentuarne la portata semantica.

Similmente alla lezione verghiana, la violenza della passione si scatena nel «meriggio», ora in cui si compiono i tragici, tormentati destini di personaggi come la Lupa, mastro-don Gesualdo, Santo e Nena, Marina. Ma in Consolo il «meriggio» è «pieno», «senza fine», è molto di più, dunque, di un semplice momento della giornata, è l'emblema della violenza che da sempre accompagna le azioni umane.⁵²⁴

⁵²³ Ivi, pp. 106-107. A proposito del linguaggio di Consolo, a metà tra poesia e prosa, che riecheggia la metrica musicalità della tragedia greca ed è frutto d'inesausto sperimentalismo, significativo quest'altro brano del romanzo: «Le montagne erano nette nella messa di cupo cilestro contro il cielo mondo, viola parascève. Vi si distinguevano ancora le costole sanguigne delle rocche, le vene discendenti dei torrenti, strette, slarganti in basso verso le fiumare; ai piedi, ai fianchi, le chio-me mobili, grigio argento degli ulivi, e qua e là, nel piano, i fuochi intensi della sulla, dei papaveri, il giallo del frumento, l'azzurro tremulo del lino» (p. 87).

⁵²⁴ La consapevolezza della fragilità esistenziale accompagna e marca ciascuno: «E tu, e noi chi siamo? Figure emergenti o svanenti, palpiti, graffi indeciffrati» (V. CONSOLO, *Nottetempo, casa per casa*, Milano, Mondadori, 1992, p. 71). Per i punti di contatto e le divergenze d'impostazione narrativa tra *Il sorriso dell'ignoto marinaio* e *Libertà*, cfr. G. BALDI, «*Il sorriso dell'ignoto marinaio*» e *l'ipotesi di «Libertà»*, in «Italianistica», Pisa-Roma, n. 3, a. 2013, pp. 21-31.

Profonda è la distanza ‘ideale’ tra i due scrittori.

Consolo, pur denunciando l’impossibilità da parte degli intellettuali di penetrare profondamente le ragioni delle classi subalterne – per lui la scrittura dei «cosiddetti illuminati» è sempre «un’impostura» – esprime comunque fiducia e speranza in un riscatto futuro (un giorno «da soli conquisteranno que’ valori [Libertà, Eguaglianza, Democrazia, Patria], ed essi allora li chiameranno con parole nuove, vere per loro, e giocoforza vere anche per noi, vere perché i nomi saranno interamente riempiti dalle cose»).

Per Verga, invece, «è la mancanza di un’alternativa costruttiva, di una operante speranza di redenzione, a sommuovere quella pena soffocata ed amara che connota la rappresentazione del mondo provinciale e le conferisce dimensione drammatica; cioè a risolvere in termini di lirica compassione una condizione umana senza riscatto».⁵²⁵

Mostrando come inevitabile il fallimento del processo risorgimentale nel Meridione e come inconcludente il ricorso alla violenza, Verga – e il pensiero corre anche a De Roberto e Tomasi di Lampedusa – esprime l’idea della storia come «monotona ripetizione», e sancisce l’immobilismo di una realtà sempre uguale a se stessa, destinata a cercare di cambiare tutto senza, in definitiva, riuscire a cambiare niente.

2.6 *Il Mistero*: sceneggiatura del paesaggio

A lungo *Il Mistero*⁵²⁶ non ha goduto del favore della critica, che non ne ha apprezzato il contenuto e la struttura, accusandola di disordine compositivo e mancanza di uno stile unitario e coerente.

⁵²⁵ V. MASIELLO, *Verga tra ideologia e realtà*, cit., p. 78.

⁵²⁶ La novella fu pubblicata per la prima volta il 12 febbraio 1882 nella torinese «La Nuova Rivista. Pubblicazione settimanale politica, letteraria, artistica», a. II, n. 50, diretta da Roberto Marchetti. Il racconto apparve anche nella *Strenna delle strenne*, supplemento al numero di Natale e Capodanno 1914 della rivista «Varietas». Inclusa nella silloge delle *Rusticane* del 1883 e in quella riveduta e corretta per «La Voce» del 1920, ebbe ben quattro edizioni.

Se Russo la cita appena, giudicandola un «racconto del tutto infelice e imbrogliato»,⁵²⁷ Navarra la annovera tra le «cose informi» dello scrittore siciliano, caratterizzata da «idiotismi inutili, particolari impossibili o in contraddizione con gli altri della stessa pagina, luoghi oscuri o manierati». ⁵²⁸ Lo Nigro, al contrario, non vi riscontra l'andamento frammentario rimproveratole dagli studiosi, bensì una struttura narrativa nuova, in cui si alternano e si oppongono due piani stilistico-espressivi, quello dell'immaginario e quello del reale: «l'azione della novella, più che essere narrata, risulta così teatralizzata, in una successione di atti che fanno parte di un'unica rappresentazione, con un prologo comico-caricaturale e un epilogo tragico». ⁵²⁹

Il titolo allude alla drammatizzazione, di venerdì santo, in un paesino ubicato nella provincia di Catania⁵³⁰ (verosimilmente Viagrande), dell'episodio biblico *La fuga in Egitto*.⁵³¹

La storia è divisa in due parti cronologicamente distinte, correlate tra loro dall'interpretazione del narratore popolare, zio Giovanni, cui è affidato il compito di raccontarla.⁵³² Nella prima si descrivono preparazione, messa in scena del Sacro Mistero,

⁵²⁷ L. RUSSO, *Giovanni Verga*, cit., p. 200.

⁵²⁸ A. NAVARRIA, *Lettura di poesia nell'opera di Giovanni Verga*, cit., pp. 153-154.

⁵²⁹ S. LO NIGRO, *Il Mistero*, cit., p. 48.

⁵³⁰ All'interno della novella si fa riferimento all'orologio di Viagrande «che si udiva suonare ogni quarto d'ora» e al ricorso alla «candela della madonna di Valverde» per salvare Cola moribondo.

⁵³¹ Con la denominazione «misteri» s'indicavano, in epoca medievale, le rappresentazioni di episodi tratti dall'Antico e dal Nuovo Testamento. Dalla Spagna, nel secolo XV, dove queste erano messe in scena al «teatro de los misterios», vennero ad affermarsi anche nell'isola, complice la dominazione spagnola in Sicilia (dal 1412 al 1713). Sull'argomento cfr. G. PITRÈ, *Delle sacre rappresentazioni in Sicilia*, in *Id.*, *Spettacoli e feste popolari siciliane*, Palermo, Pedone Lauriel, 1880, pp. 1-146. Secondo lo studioso: «*La fuga in Egitto* [...] forma uno dei *diri o ditti*, specialità drammatica popolare anche in vari paesi dell'Etna. Un grandissimo palco sorge all'aperto adorno di alberi e rami; e lì attorno spettatori senza numero, come quelli che accorrono alla chiesa, come quelli che assistono alla processione» (*Feste patronali in Sicilia*, Torino-Palermo, Clausen, 1900, p. 455).

⁵³² In realtà, ne *Il Mistero* il narratore è doppio «perché quello consueto e anonimo “trascrive” la storia raccontata dallo zio Giovanni», confermando l'interscambiabilità tra narratore e personaggi caratteristica della raccolta (R. BIGAZZI, *Su Verga novelliere*, cit., p. 80, nota 16).

conseguenze psicologiche ed emotive sugli abitanti del luogo; nella seconda, più breve, ambientata ad un anno di distanza, sempre di venerdì santo, si ricorda l'esito tragico del triangolo amoroso creatosi tra comare Venera, compare Nanni e mastro Cola.

Pur ruotando intorno a tre figure principali, la novella riporta un'esperienza che coinvolge l'intera cittadina, per la quale la festa costituisce un momento nodale, capace di suscitare reazioni, opinioni e sensazioni nell'intera collettività.

Più che soffermarsi su un'attenta analisi dei singoli, infatti, Verga traccia in modo sommario ma incisivo i profili di tanti personaggi, i quali, a loro volta, sono portatori di altrettante vicende che racchiudono ed esprimono molti aspetti fondamentali delle piccole comunità. La coralità della composizione rende *Il Mistero* una novella *sui generis*, specialmente perché inserita dopo *Il Reverendo*, *Cos'è il Re* e *Don Licciu Papa* in cui si focalizza l'attenzione su un unico protagonista.

All'interno della narrazione il paesaggio diviene cifra emblematica di una vicenda che ha il suo tema centrale «nella visione materialistica e pessimistica di una società contadina, su cui incombe lo spettro della miseria e della fame a causa delle ricorrenti crisi agrarie e dello sfruttamento economico da parte del ceto borghese»⁵³³ e, aggiungiamo, dell'ordine clericale.

Con pochi asciutti tratti si delinea, nel primo segmento narrativo, la fisionomia del paesino, esso stesso sorta di scenario teatrale, costituito da poche casucce, dalla piazzetta, dalla chiesa con l'annesso campanile, delimitato ora dai campi ora dalla sciarra, arida e desolata piana lavica che, come nei *Malavoglia*, assume una valenza negativa, configurandosi confine oltre il quale si apre il mondo esterno, remoto e sconosciuto, simbolo dell'ignoto e della morte.⁵³⁴

⁵³³ Ivi, p. 49.

⁵³⁴ Allo zio Menico viene espropriata la casuccia «perché era fabbricata sulla sciarra della chiesa, e ci pesava addosso un censo di due tari all'anno che [...] non era riescito a pagar mai»; il marito di comare Filippa viene arrestato e condotto lontano: «E quando se l'erano portato via per mare, che non ci era mai stato, il poveretto, [...] egli si era voltato a guardarla per l'ultima volta con quella faccia, finché non la vide più, ché dal mare non torna nessuno, e non se ne seppe più nulla»

Lo stato dei campi costituisce il metro di misura della vita della gente, della sua miseria o prosperità, poiché è in grado di determinarne, più di ogni altro fattore, la sopravvivenza stessa. I fenomeni climatici e naturali (la cattiva annata) si ripercuotono sullo *status* economico e sociale, condizionando l'operato di tutti, costituendo il vero discrimine tra bene e male anche nella coscienza civile: il marito di comare Filippa ammazza per pochi fichidindia, la povertà estrema portando a reazioni estreme.

Nell'*incipit* lo zio Memmu osserva il sagrestano fare scempio dei rami del suo ulivo come se assistesse ad un sacrificio umano, doloroso ma necessario:

Lo zio Memmu, al vedere nella sua chiusa il sagrestano a stroncare e scavezzare rami interi, *si sentiva quei colpi di scure nello stomaco*, e gli gridava da lontano:

– Che non siete cristiano, compare Calogero? o non ve l'ha messo il prete l'olio santo, per dare così senza pietà su quell'ulivastro? – Ma sua moglie, pur *colle lagrime agli occhi*, andava calmandolo:

– È pel Mistero; lascialo fare. Il Signore ci manderà la buon'annata.⁵³⁵

I coniugi guardano al seminato come a un essere umano, con la stessa angoscia con cui si fissa un moribondo, provando un malessere anche fisico, non lesinando esclamazioni di pietà e commozione:

Non vedi quel seminato che *muore di sete*? Tutto giallo, *del verde-giallo che hanno i bambini malati, poveretto!* sulla terra bianca e

(G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, pp. 234, 242). Notoriamente la *sciara* è elemento ostile nell'immaginario verghiano; tra gli esempi più celebri, si pensi a *Rosso Malpelo* in cui «la sciara si estendeva malinconica e deserta fin dove giungeva la vista, e saliva e scendeva in picchi e burroni, nera e rugosa, senza un grillo che vi trillasse, o un uccello che vi volasse su» (ivi, p. 173), o all'VIII cap. de *I Malavoglia* in cui di essa, mai descritta esplicitamente, si suggerisce lo squallore tramite immagini indirette. Istituito un parallelismo tra la festa della Pasqua e il corrispondente risveglio della natura, dopo aver ricordato le colline rivestite di verde, i fichidindia in fiore, le farfalle bianche che svolazzano intorno al basilico, i passerai che fanno gazzarra sui tetti, lo scrittore conclude: «fin le povere ginestre della sciara avevano il loro fiorellino pallido» (G. VERGA, *I Malavoglia*, cit., p. 108). Gli unici esseri viventi che ospita la sciara, nascondiglio del contrabbandiere e del vagabondo, sono la ginestra e la lucertola.

⁵³⁵ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 240.

dura come una crosta, che se lo mangiava, e vi faceva venire l'arsura in gola al solo vederlo.⁵³⁶

Ricorrente, nelle *Rusticane*, il processo d'identificazione tra destino umano e vita vegetale.

La campagna, nell'esperienza del contadino emblema di sussistenza e guadagno o di carestia e povertà, diviene parametro preferenziale per valutare ed esprimere dinamiche politiche e sociali, immagine capace di rappresentare dimensioni psicologiche, stati d'animo, sentimenti e comportamenti umani, grazie al frequente ricorso a metafore fitomorfe.⁵³⁷

Come l'uomo, la natura è sottoposta al nascere e al morire continuo, immersa in un tempo eterno e ciclico, che muta solo in apparenza ma, in realtà, è sempre uguale a se stesso.

Nel *Mistero*, la campagna desolata è vista come umana, soffre e fa soffrire chi da lei dipende per la propria sopravvivenza.

La scena della mutilazione dell'olivastro e dell'accorata contemplazione dell'aridità del campo promana un senso di decadimento e squallore: il seminato è giallo, sinonimo di organismo malato, itterico, la terra è bianca, di un colore che colore non è. Giallo e bianco suggeriscono la totale assenza di vita; la siccità, la sterilità, l'arsura che minacciano il villaggio rendono necessario contribuire con offerte, intervenire al rito sacro, vero e proprio cerimoniale propiziatorio per la caduta della pioggia e la fecondità del suolo.

L'intero paese prende parte alla rappresentazione con un atteggiamento spesso penitenziale, spia di una religiosità naturale e istintiva:

Appena compariva [Maria Vergine], portando in collo Gesù Bambino, ch'era il figlio di comare Menica, e diceva ai ladri: «Ecco il mio

⁵³⁶ *Ibidem*.

⁵³⁷ In *Pane nero* Santo e Nena vedono il loro campo che «ingialliva a vista d'occhio, come un malato che se ne va all'altro mondo»; nel *Mistero*, «muore di sete», ed è «tutto giallo, del verde-giallo che hanno i bambini malati, poveretto!»; nel *Reverendo* i seminati sono «alti come un uomo», mentre in *Malaria* «i solchi fumano quasi avessero il sangue nelle vene appena c'entra il vomero in novembre» (ivi, pp. 288-289, 240, 222, 249). E gli esempi sarebbero numerosi.

sangue!» e la gente si picchiava il petto coi sassi, e si mettevano a gridare tutti in una volta: – Miseremini mei, Vergine Santa!⁵³⁸

L'episodio centrale della seconda parte della novella, l'agguato di Nanni a Cola, più che animato dai personaggi, posti in primo piano, è riportato attraverso le loro azioni, la descrizione del luogo e dell'atmosfera del delitto resi «con fine tecnica di tipo cinematografico, tutta impegnata sul piano della ricostruzione visiva e sonora»,⁵³⁹ che, «in un brano denso di riferimenti letterari (Manzoni e Leopardi)»,⁵⁴⁰ efficacemente suggerisce più che mostrare l'aggressione:

La donna aveva detto all'altro: – Guardatevi di compare Nanni. Egli ci ha in testa qualche cosa, al modo che mi guarda, e come fruga per la casa ogni volta che arriva! Cola aveva la madre sulle spalle, che campava del suo lavoro, e non s'arrischiava più di andare da comare Venera; – un giorno, due, tre, finché il diavolo lo tentò colla luna che trapelava sino al letto dalle fessure delle imposte, e gli metteva dinanzi agli occhi ad ogni momento la stradiciuola deserta, e l'uscio della vedova, allo svoltare della piazzetta di faccia al campanile. Nanni aspettava, nell'ombra, solo in mezzo alla piazza tutta bianca di luna, e in un silenzio che si udiva suonare ogni quarto d'ora l'orologio di Viagrande, e il trotterellare dei cani che andavano fiutando ad ogni cantuccio e frugavano col muso nella spazzatura. Infine si udì una pedata, rasente i muri, fermarsi all'uscio della Venera, e bus-sar piano, una, due volte, e poi più lieve ed in fretta, come uno che gli batte il cuore dal desiderio e dalla paura, e Nanni si sentiva picchiare anche lui dentro il petto quei colpi. Poi l'uscio si schiuse, adagio adagio, con uno spiraglio più nero dell'ombra, e si udì una schioppettata.

Mastro Cola cadde gridando: – Mamma mia! M'ammazzarono!⁵⁴¹

Nella piazza del paese è scesa la notte. Le indicazioni cronotopiche, pur presenti, non impediscono al lettore di sentirsi im-

⁵³⁸ Ivi, p. 241.

⁵³⁹ S. LO NIGRO, *Il Mistero*, cit., p. 53.

⁵⁴⁰ B. STAGNITTO, *Ruoli, strutture e simboli nelle «Novelle rusticanе»*, in «Rapporti», Roma, a. III, nn. 7-8, settembre-dicembre 1975, p. 557.

⁵⁴¹ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, pp. 244-245.

merso in un'aura surreale ed onirica. La luna inonda ogni cosa col suo chiarore conferendo alla scena un'atmosfera fredda e desolata, sospesa nel silenzio della strada deserta, interrotto solo dal mesto suono cadenzato delle ore, scandite in lontananza dall'orologio di Viagrande. Della luna si serve il Diavolo per tentare compare Cola, facendo filtrare dalle fessure delle imposte chiuse raggi sottili, simili a dita adunche, che lo destano dal sonno attirandolo fuori, in un percorso le cui tappe progressive (la stradicciuola deserta, l'uscio della vedova, la svolta «di faccia al campanile») lo conducono davanti la casa di comare Venera. Secondo la tradizione popolare, «durante la settimana santa e in particolare il venerdì, morto il Signore, il diavolo resta padrone del mondo»,⁵⁴² e ha il compito di indurre al delitto e al peccato le fragili coscienze umane, servendosi della luna come sua alleata.⁵⁴³

La dinamica dell'imboscata è narrata ricorrendo ad indicazioni uditive, visive ed emotive di cui l'invisibile regista si serve con tecnica concitata, in una *climax* crescente che dall'inquietante silenzio iniziale raggiunge l'acme nell'omicidio di Cola, s'arresta nel silenzio che segue la schioppettata, si conclude, in un'ultima impennata, con le urla strazianti del ferito.

Grazie alla minuziosa annotazione di suoni e rumori, dei pochi e chiaroscurali contorni delineati dalla luce lunare, il narratore interno descrive i luoghi e la dinamica dell'agguato.

Con la vista, l'udito è elemento imprescindibile nella percezione del reale, «difficilmente separabile [dalle] esperienze di paesaggio»⁵⁴⁴ e può contribuire nel conferire un tono rilassante o, al contrario, sinistro e angoscioso all'ambiente circostante. I sensi, infatti, «guidano l'atto cognitivo, nel quale si ravvisa il con-

⁵⁴² G. CORIA, *Diavoli e diavolerie in Sicilia*, Catania, Cavallotto, 1997, p. 63.

⁵⁴³ Il chiarore lunare, la piazza e le stradine deserte, i cani randagi che frugano negli angoli, la sensazione d'immobilità e d'incanto contrapposti al tumulto delle coscienze e all'inquietudine degli animi di coloro che sono in casa, richiamano alla mente il celebre brano di *Libertà*: «Prima di notte tutti gli uscì erano chiusi, paurosi, e in ogni casa vegliava il lume. Per le stradicciuole non si udivano altro che i cani, frugando per i canti, con un rosicchiare secco di ossa, nel chiaro di luna che lavava ogni cosa, e mostrava spalancati i portoni e le finestre delle case deserte» (G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol I, p. 322).

⁵⁴⁴ W. HELLPACH, *Geopsiche*, cit., pp. 268-269.

gregarsi di una situazione complessa e apparentemente in traducibile a livello mentale». ⁵⁴⁵

Insieme all'udito, lo sguardo restituisce al lettore uno scenario che diviene scenografia: nella piazzetta, freddamente illuminata dal bagliore lunare che disegna sinistre *silhouettes*, l'assassino non si vede, è un'ombra. Comare Venera è anch'essa «ombra nell'ombra, in contrapposizione dialettica con la piazza imbiancata [...], nella quale si precisano nettamente i contorni di Cola, la vittima». ⁵⁴⁶

Absolute silenzio e totale desolazione, interrotti appena dal regolare rintocco dell'orologio e dal trotterellare dei cani, connotano la scena; all'improvviso un rumore: è il suono sordo provocato da una pedata cui segue ancora silenzio e, infine, un affannoso battere alla porta con colpi sempre più forti e numerosi. Ad una nuova pausa, segue il leggero cigolio dell'uscio che si schiude pian piano. Improvvisamente lo scoppio della fucilata e, fuori campo, preceduto dal tonfo del corpo stramazzante in terra, un grido straziante: «Mamma mia! m'ammazzarono!».

Un minuto e appassionante montaggio cinematografico, degno di un film giallo, per una *pièce* di grande vivacità e impatto emotivo, soggetto privilegiato di numerosi palinsesti letterari e artistici. ⁵⁴⁷

⁵⁴⁵ P. BETTA, *Il paesaggio tra reale e immaginativo*, cit., p. 43.

⁵⁴⁶ F.C.M. ANCONA, *Struttura e linguaggio. Analisi di una novella di G. Verga*, Palermo, Ila Palma, 1982, pp. 36-37.

⁵⁴⁷ Non è un caso che Verga, già conoscitore dell'arte fotografica, insieme all'amico Capuana, fosse affascinato – malgrado le dure riserve espresse in più di un'occasione – dal cinema. La decima Musa, infatti, lo coinvolse direttamente, specie negli ultimi anni della sua vita quando redasse numerose sceneggiature firmate dall'amica Dina Castellazzi contessa di Sordevolo. Cfr. al riguardo: S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Contributi per una storia dei rapporti tra letteratura e cinema muto (Verga, De Roberto, Capuana, Martoglio e la settima arte)*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», Firenze, a. LXXXVI, n. 3, settembre-dicembre 1982; poi in *Letteratura Teatro e Cinema*, Catania, Tringale, 1984, pp. 217-310 e, ampliato, col titolo *Giovanni Verga e il cinema muto*, in AA. VV., *Rilettura di Verga*, a cura di R. Brambilla, Assisi, Pro Civitate Christiana, 1986; G. RAYA, *Verga e il cinema*, Roma, Herder, 1984; G. OLIVA (a cura di), G. VERGA, *Teatro*, Milano, Garzanti, 1987 (vd.: Appendice sceneggiature cinematografiche); AA. VV., *Verga e il cinema*, a cura di N. Genovese e S. Gesù, Catania, Maimone, 1996. Per un contributo recente sul Verga fotografo, cfr. *Giovanni Verga scrittore e fotografo*, a cura di R. Mutti, Novara, De Agostini, 2004.

Guglieminetti ha riconosciuto a Luigi Capuana novelliere una «smaccata e non dichiarata sottomissione ai modelli verghiani ‘rusticani’». ⁵⁴⁸ *Il Mistero*, difatti, avrebbe suggerito *Pasqua senz'alleluja*, compresa nella raccolta *Eh! La vita...*

Invero, confrontando le due novelle si riscontrano notevoli somiglianze sia a livello tematico che nelle singole scene riprese e sviluppate pedissequamente dallo scrittore mineolo. Il brano di seguito riportato costituisce un *pendant* dell'omicidio di Cola compiuto da Nanni:

Nel gran silenzio della notte le arrivava, ora sì, ora no, il lontano 'Ntio! 'Ntio! della campanella. [...] Ed ecco – mettevano i brividi, quasi lanciassero per l'aria un malaugurio – ecco i cento colpi dell'orologio – *din! don!* – che suonavano la mezzanotte dal campanile della Matrice. Arrivavano da lontano, fiochi, lenti... non finivano più.[...]

Nella casa e nella via silenzio profondo.

Acceso il lume, preparò il fagottino, infilò le scarpe, si buttò addosso lo scialle, e si sedette accosto alla finestra socchiusa. [...]

Udi lievi passi sotto la finestra. Spense il lume, aprì metà dell'imposta, e tossì leggermente. Le fu risposto allo stesso modo.

– Tieni! Scendo!

Il fagotto non era caduto per terra. L'imposta fu socchiusa, il lume riacceso; e due minuti appresso per la via dove ancora non erano i lampioni, nella fitta oscurità della notte, risuonarono i passi dei fuggitivi...

Immediatamente, allo svolto della cantonata, un gran grido di donna che chiamava: Aiuto! Aiuto!

Poi niente. ⁵⁴⁹

Dalla ben più efficace scena verghiana sono ripresi il sinistro rintocco delle campane, l'inquietante ticchettio dell'orologio, la

⁵⁴⁸ M. GUGLIELMINETTI, cit., p. 47. Sull'argomento ci sia consentito rinviare a D. MARCHESE, *Riscritture capuane di novelle verghiane sulla giustizia*, in AA.VV., *Capuana narratore e drammaturgo*, Atti del Congresso per il Centenario della morte di Luigi Capuana (Catania, 11-12 dicembre 2015), a cura di D. Marchese, in «Annali della Fondazione Verga», n.s., n. 8, Catania, 2016.

⁵⁴⁹ L. CAPUANA, *Pasqua senz'alleluja*, in *Id.*, *Eh! La vita...*, Milano, Quintieri, 1913, p. 35.

desolante calma delle viuzze, l'oscurità delle ombre disegnate da una flebile luce, i rumori furtivi e le urla che invocano aiuto.

Nell'aggressione a Cola particolare incidenza ha la parola 'uscio', che ritorna ben cinque volte nella mezza pagina in cui è descritto l'agguato e il ferimento, fino all'accorrere della madre.⁵⁵⁰

L'uscio, cioè la porta di casa della Venera, ha una duplice valenza. Per compare Cola è un confine da oltrepassare per appagare un primordiale bisogno di contatto e intimità, una sorta di utero cui fare ritorno, alla ricerca del calore e della consolazione dagli affanni della vita; è qualcosa da schiudere, da conquistare, cui accostarsi «come uno che gli batte il cuore dal desiderio e dalla paura». È simbolo dell'irresistibile attrazione per la vita che, tuttavia, come Giano bifronte, seduce con una faccia per mostrarne un'altra, amara e tragica.

Il lettore partecipa ad una vicenda primitiva, vissuta all'interno di un tempo ciclico, scandito dal ritmo delle stagioni e delle ricorrenze religiose, tipicamente rusticana per l'intrecciarsi di passione e violenza, tutta giocata su due categorie che si pongono a fondamento del vivere umano, *eros* e *thánatos*.

L'uscio, per compare Cola valico di gratificazione fisica e morale, costituisce per sua madre, novella Maria, il doloroso *limes* di un moderno Golgota, su cui levare un lamento da lauda sacra («Figlio mio! figlio mio!»), «magari quella celeberrima attribuita a Jacopone».⁵⁵¹

E come la Madonna nella poesia di Jacopone si rivolge direttamente alla croce («O croce, e que farai? El figlio meo torrai...») così la madre di Cola si rivolge all'uscio, inveendo contro la Venera:

⁵⁵⁰ Affine all'«uscio» la «soglia», in letteratura cronotopo «metaforico e simbolico, [...] dove si compiono gli eventi delle crisi, delle cadute, delle resurrezioni, dei rinnovamenti, delle illuminazioni, delle decisioni che determinano tutta la vita di un uomo» (M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, cit., pp. 395-396).

⁵⁵¹ M. GUGLIELMINETTI, cit., p. 45. Per lo studioso costanti nella novella sono i parallelismi tra drammi quotidiani ed episodi emblematici della religiosità: comare Filippa vede in San Giuseppe suo marito, «inseguito dai ladri peggio di un coniglio [...], quando gli era arrivato alla capannuccia della vigna tutto trafelato, coi gendarmi alle calcagna, che gli aveva detto: – Dammi un sorso d'acqua. Non ne posso più! –», rammentando il famoso *Sitio* della crocefissione di Gesù, al quale l'uomo è poi esplicitamente paragonato: «poi l'avevano ammanettato come Gesù all'orto...».

– I vicini si affacciarono coi lumi, e solo rimaneva chiuso quell’uscio *contro il quale* la madre disperata impreca così: – *Scellerata! scellerata! Mi hai assassinato il figliuolo!*⁵⁵²

L’episodio nodale della novella diviene teatralizzazione all’interno del racconto, vicenda privata racchiusa nel tessuto collettivo quotidiano. Gli attori della sacra rappresentazione si fanno personaggi reali di una fosca vicenda; l’ambiente e il paesaggio circostanti quinte per lo svolgimento del dramma, scenografia.

La natura, orizzonte alle tragedie umane, è indifferente. Così alla dolorosa agonia di compare Cola, al bianco e al giallo della morte, al nero dello stato d’animo dei congiunti, evidenza dell’umana precarietà, fanno da contraltare la feracità dei campi ed il calore del sole:

Ah! che nero faceva in quella casa! e dall’uscio aperto si vedeva il sole, e i seminati belli, ch  la gente quella volta non aveva avuto bisogno di pregare Dio per la buona annata, e lasciava solo don Angelino a battersi le spalle colla disciplina. [...] – Nella sua casa solo si piangeva! ora che tutti erano contenti! Nella sua casa sola! Buttata li davanti a quel lettuccio come un sacco di cenci, disfatta, diventata decrepita tutta in una volta, coi capelli grigi, pendenti di qua e di l  della faccia. E non udiva nessuno della gente che riempiva la stanza per curiosit . Non vedeva altro che quegli occhi appannati del figliuolo e quel naso affilato.⁵⁵³

L’epilogo della novella riporta alla visione scettico-materialistica della societ  e del destino umano sottesa alle *Rusticane*. Ogni atto teso a sovvertire l’immutabile *iter* biologico   destinato a fallire, annullando e vanificando i legami sentimentali ed affettivi.

Si giustifica in tal modo la mancanza di un’analisi approfondita della psicologia dei singoli protagonisti – assenza fortemente rimproverata dai detrattori della novella – poich  il narratore sceglie di soffermarsi sull’elemento collettivo, sugli istinti e gli at-

⁵⁵² G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 245.

⁵⁵³ *Ibidem*.

teggiamenti di una società «sempre vissuta in una dimensione atemporale, secondo leggi naturali che soltanto ora la storia comincia a intaccare». ⁵⁵⁴ Società, che cerca nella rappresentazione del Mistero, rito a metà tra sacro e profano, eco di pratiche ancestrali, propiziatrici della fertilità della terra, il tramite attraverso cui esorcizzare e controllare la sostanza irrazionale, paurosa, di un racconto che si fa *exemplum* dell'esperienza comune.

L'elemento paesaggistico, lungi dall'essere semplice sfondo, riveste un importante significato a livello simbolico.

Costituito prevalentemente dai campi seminati e dalla terra lavorata, il paesaggio è immagine di una natura impassibile. Così se all'inizio, nel clima generale di festa, lo zio Memmu e la moglie piangono il campo asfittico e sofferente proprio come si fa con un figlio moribondo, allo stesso modo, antitetivamente, durante la lenta e dolorosa agonia di Cola la madre scorge dall'uscio aperto della misera casina «il sole, e i seminati belli, ché la gente quella volta non aveva avuto bisogno di pregare Dio per la buona annata». ⁵⁵⁵ Questo procedimento, parallelo e di contrasto, riscontrabile in molte altre *Rusticane*, è ottenuto anche con la contrapposizione coloristico-ambientale tra il paesaggio della campagna e quello della cittadina raffigurati nell'*incipit* e nell'*explicit* della novella.

Nell'*ouverture*, e per tutta la prima parte del racconto, risaltano il giallo dei campi, simbolo di sofferenza, il bianco della terra screpolata, indice di aridità, l'arsura e la sterilità procurate dalla temperatura eccessiva e dall'accecente luce del sole. L'atmosfera circostante è tesa: la preoccupazione per la cattiva annata, l'ostilità verso il parroco, le penitenze auto-inflittesi dalla folla, l'emotività scatenata dall'immedesimazione col dramma sacro, suscitano nei partecipanti violente emozioni. La sciara sulla quale ha costruito zio Menico, la «faccia gialla» del marito di comare Filippa, il campo di fichidindia, il sudore di don Angelino, sono tut-

⁵⁵⁴ F. SPERA, *La funzione del mistero*, in «Sigma», Torino, a. X., f. 1-2, 1977, pp. 271-288; poi in *La realtà e la differenza. Studi sul secondo '800*, Torino, Genesi, 1994, p. 281.

⁵⁵⁵ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 245.

ti particolari che contribuiscono a suggerire immagini di calore e di sofferenza.

È stato notato che nell'episodio del marito di comare Filippa si profila una sorta di «triangolo semantico» fra le lacrime («piangeva come una fontana») – l'acqua («dammi un sorso d'acqua») – il mare («portato via per mare») e il successivo paragone col nero: «che gli pareva di vederlo, là, lontano, nel nero». ⁵⁵⁶ In effetti il nero, ed in generale i toni cupi e funerei, caratterizzano tutta la seconda parte. L'incontro tra Nanni e Cola, che si concluderà col ferimento a morte di quest'ultimo, avviene di notte, rischiarato appena dalla luce fredda e impenetrabile della luna che conferisce un senso di desolazione ed inquietudine. Dominano le ombre. Quelle di Venera, Nanni e Cola, tanto che «nessuno udì né vide nulla», e quella della sciagura abbattutasi sulla casa della mamma del moribondo: «Ah! che nero faceva in quella casa». I capelli della madre sono «grigi», gli occhi del figlio «appannati», «le labbra pallide». L'oscurità e il gelo avvolgono ogni cosa e, non a caso, compare Nanni sarà catturato in una notte buia e fredda, dopo essere scappato a lungo «per le sciare e le chiuse».

Ad un'attenta analisi, *Il Mistero* si rivela frutto di un'operazione letteraria più complessa e meditata di quanto possa apparire ad un primo approccio. Verga, del resto, oltre ad averne realizzato ben quattro edizioni, scelse questa novella per contrastare il successo del melodramma *Cavalleria rusticana* adattato da Mascagni, affidandola al maestro-compositore Domenico Monleone, mentre egli stesso e Giovanni Monleone, fratello di Domenico, ne curarono il libretto. Lo scrittore l'avrà ritenuta adatta alla drammatizzazione sia per la prevalenza dell'elemento corale, non estraneo al dramma personale, sia per l'intrecciarsi delle tematiche di amore e morte molto apprezzate dal pubblico.

Ma *Il Mistero*, «scene siciliane in un prologo e un atto», ⁵⁵⁷ andato in scena per la prima volta il 7 maggio 1921 al Teatro La Fe-

⁵⁵⁶ Cfr. F.C.M. ANCONA, *Struttura e linguaggio. Analisi di una novella di G. Verga*, cit., p. 36.

⁵⁵⁷ Cfr. G. VERGA – G. MONLEONE, «*Il Mistero*»: scene siciliane in un prologo ed un atto, musiche di D. Monleone, Milano, Sonzogno, 1921. La redazione

nice di Venezia, «fu sepolto vivo, insieme alla seconda *Cavalleria rusticana* musicata da Domenico Monleone e non ebbe la risonanza che forse meritava». ⁵⁵⁸

2.7 *Storia dell'asino di S. Giuseppe: paesaggio interiorizzato*

Stu barduinu mi duna la vita, / è lu compagno di la vita mia; / mi porta, e di tutt'uri mi fatica, / e la so simanata m'arricria. / Iddu, cu poca pàgghia si nutrica, / cà l'òriu, a li tanti, lu talia; / lu barduinu Diu lu binidica, / d'un barduinu Gesù si sirvia! ⁵⁵⁹

Il significativo documento, riportato da Salvatore Salomone Marino, testimonia l'attaccamento dei contadini siciliani all'asi-

ultima dello schema verghiano approntato per il libretto è edita da G. PACUVIO, *Verga e un «Mistero» derivato da «Cavalleria rusticana»*, in «Scenario», Roma, a. IX, n. 3, marzo 1940, pp. 112-116; poi in G. VERGA, «*Cavalleria rusticana*» e «*Il Mistero*». *Storia e testo*, con introduzioni di F. De Roberto e G. Pacuvio, Catania, Bonanno, 1994, pp. 65-76. Per un'analisi del libretto, cfr. I. GAMBACORTI, *Nel laboratorio verghiano: il libretto del «Mistero»*, in «Revue Des Études Italiennes», Paris, n. 1-2, a. 2006, pp. 117-129; G.P. MARCHI, *Il teatro nel teatro. Il libretto di Domenico Monleone per il melodramma «Il Mistero»*, in AA. VV., *Il teatro verista*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 24-26 novembre 2004), Catania, 2007, vol. I, pp. 265-279.

⁵⁵⁸ G. CORSI, *Nota introduttiva a F.C.M. ANCONA, Struttura e linguaggio. Analisi di una novella di G. Verga*, cit., p. 9. Sulla produzione teatrale del Verga cfr.: S. FERRONE, *Il teatro di Verga*, Roma, Bulzoni, 1972; A. BARSOTTI, *Verga drammaturgo*, Firenze, La Nuova Italia, 1974; S. NARDECCHIA, *Verga e il teatro inedito: divagazioni tra la prima e l'ultima opera*, Roma, Manzella, 1982; G. OLIVA, *La scena del vero: letteratura e teatro da Verga a Pirandello*, Roma, Bulzoni, 1992; *Verga da vedere*, a cura di F. Caffo, S. Zappulla Muscarà, E. Zappulla, Catania, Regione Siciliana, Assessorato ai Beni Culturali, 2003, che raccoglie tutto ciò che riguarda spettacoli teatrali, ma anche cinematografici e televisivi, tratti da opere verghiane attraverso manoscritti, libri, sceneggiature, partiture, bozzetti di scena, foto; S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Giovanni Verga invisibile burattinaio-artista, fra teatro, melodramma e cinema*, in AA. VV., *Giovanni Verga. Una biblioteca da ascoltare*, cit., pp. 41-88; poi in «Accademia di scienze lettere e belle arti degli Zelanti e dei Dafnici», Acireale, 1999, pp. 189-266.

⁵⁵⁹ S. SALOMONE MARINO, *Costumi e usanze dei contadini di Sicilia*, Palermo, Andò, 1968, pp. 295-305 («Questo asino mi dà la vita, è il compagno della mia vita; mi porta in groppa e lavora a tutte le ore, ed è il suo salario settimanale che mi dà respiro. Lui si nutre con poca paglia, giacché l'orzo lo vede di rado; Id-dio benedica l'asino, perché Gesù di un asino si serviva»).

no, non a caso definito «il solo bene» su cui poter contare. Lo conferma Pitrè: «L'asino è il compagno, l'amico invisibile del contadino; per esso egli ha le maggiori cure: lo netta, lo liscia, gli dà il cibo a preferenza che alle persone più care della sua famiglia. Quest'amore può parere una esorbitanza, ma non lo è; perché se potesse studiarsi intimamente si vedrebbe che è un amore egoista, un amore utilitario. L'asino dà da vivere al villano, e se muore, addio fave! Tra la morte della moglie e quella del ciuco, il povero villano forse non saprebbe vedere quale sia da scegliere». ⁵⁶⁰

Apparsa per la prima volta nel «Fanfulla della Domenica» del 17 aprile 1881, facente parte, con *La roba* e *Cos'è il Re*, del nucleo primigenio delle *Rusticane*, la novella *Storia dell'asino* di S. Giuseppe narra il percorso esistenziale di un somarello che da pulcino, desideroso del latte materno, vive una vita di fatica e di stenti, venduto e comprato da diversi padroni – riflesso di un'umanità travagliata e sofferente ma anche cinica ed egoista –, fino alla morte, vera e propria liberazione.

Considerata anche in tempi recenti novella minore del *corpus*, fu apprezzata da Capuana nella sua recensione alle *Rusticane* dell'83, in cui egli osserva che la vicenda dell'asinello «interessa e stringe il cuore come se fosse la storia di una creatura umana spietatamente sballottata di miseria in miseria dal destino». ⁵⁶¹

Il peculiare procedimento d'umanizzazione dell'asino, evidenziato anche da altri critici, diviene espressione ora di «pietà per l'uomo e l'animale uniti da un medesimo destino di rassegnazione», ⁵⁶² ora della «parabola elementare dell'esistenza come fatica e soggezione», ⁵⁶³ ora «simbolo dell'uomo e della sua *via crucis* eterna». ⁵⁶⁴

⁵⁶⁰ G. PITRÈ, *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano (1887-1888)*, cit., vol. III, p. 421. Un'eco di questa mentalità è ravvisabile ne *Gli orfani*, dove la perdita dell'asino è considerata ben più drammatica di quella della moglie: «– 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!».

⁵⁶¹ Il giudizio, apparso prima sul «Fanfulla della Domenica» e poi nel volume *Per l'arte*, è ora leggibile in Verga e d'Annunzio, cit., p. 89.

⁵⁶² R. LUPERINI, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, cit., p. 114.

⁵⁶³ N. BORSELLINO, *Storia di Verga*, cit., p. 92.

⁵⁶⁴ C. RICCARDI, *Introduzione*, in G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., p. XVII.

Largamente attestata e fortemente simbolica l'attenzione del Verga per l'ambito animale. Tra i romanzi giovanili: *Storia di una capinera*, il cui titolo suggerisce un parallelismo tra il destino dell'infelice Maria e quello dell'indifeso uccellino canoro, costretto in gabbia e destinato alla morte, e *Tigre reale*, allegoria della donna fatale, ricchissimo di metafore e similitudini zoomorfe. Se i personaggi della novella *Nella stalla* (poi *Inondazione*) sono esclusivamente animali, numerosi sono i riferimenti in *Vita dei campi*: dal puledro di *Jeli il pastore*, all'asino di *Rosso Malpelo*, alla metaforicità dell'epiteto *La Lupa*. Anche nelle opere maggiori, infine, è presente il tema dell'asino sfruttato dall'uomo: dai *Malavoglia* al *Mastro-don Gesualdo*.

Ad esclusione di *Nella stalla*, dunque, l'elemento animale è inserito nel tessuto della narrazione in subordine rispetto ai protagonisti umani. Nell'ottava novella delle *Rusticane*, invece, l'asino è il primo attore, «un vero e proprio eroe epico»,⁵⁶⁵ investito «della dignità di una persona e della esemplarità d'un'esperienza tipica. [...] Certo l'uomo e l'umanità vi sono richiamati, ma non dal fatto che si maschera, metonimicamente, con la storia dell'asino, la storia degli uomini che lo circondano».⁵⁶⁶

La funzione di personaggio principale di una storia, «ancorché antifrastico, umiliato, vinto, è già un fatto notevole, se non proprio una piccola rivoluzione narrativa in un universo, com'è quello verghiano, così ossessivamente antropocentrico. Se poi pensiamo [...] che l'autore regredisce e s'immedesima nella sua pelle e, oseremmo dire, nei suoi sentimenti, risulterà chiara l'eccezionalità della prospettiva e della tecnica dello straniamento, grazie a cui l'asino assume a emblema di una condizione creaturale più autentica dei suoi padroni, che lo sfruttano e lo maltrattano»⁵⁶⁷ con indifferente e cinico utilitarismo.

⁵⁶⁵ F. GIOVIALE, *Storia dell'asino di S. Giuseppe*, in AA. VV., «*Novelle rusticane*» di Giovanni Verga 1883-1983. *Lecture critiche*, cit., p. 108.

⁵⁶⁶ R. SALSANO, *Umanità dell'asino di S. Giuseppe*, in AA. VV., *Animali e metafore zoomorfe in Verga*, cit., p. 138.

⁵⁶⁷ A. MARCHESE, *Narratore, personaggi e autore implicito nelle «Novelle rusticane» di Verga*, cit., pp. 39-40.

Il racconto si articola in cinque unità narrative – isolate anche dalla presenza di spazi bianchi –, in cui s'accampa un narratore anonimo che ricorda quello di *Vita dei campi*, «soprattutto nelle movenze sintattiche del discorso che mimano abilmente le forme parlate, popolari e dialettali». ⁵⁶⁸

La scena iniziale della fiera di Buccheri – giudicata da Russo «un po' troppo ampia sull'insieme», ⁵⁶⁹ mentre da altri è stata definita «un abile saggio di arguzia espositiva e di precisione nei profili sociologici» ⁵⁷⁰ e, aggiungiamo, caratteriali –, rivela un narratore «mimetico ed ecolalico che si muove a suo agio, fra discorsi diretti e indiretti liberi, nel dipingere con *humor* divertito i tratti psicologici e linguistici dei personaggi impegnati nella schermaglia della contrattazione». ⁵⁷¹

Nel primo segmento narrativo il paesaggio e l'ambientazione sono peculiari del mondo rusticano, reso con tinte folkloriche che sfociano nell'impressionismo. Il variopinto mercato del paesino di provincia in cui ognuno si affanna a conseguire il proprio utile, le arguzie messe in atto da ciascuno a svantaggio dell'altro, la spiccata teatralità tipicamente siciliana, danno luogo a gustosi quadretti:

– Li ho minchionati! Io glielo avrei dato anche per venti lire; gli asini di quel colore li sono vigliacchi. – E compare Neli, tirandosi dietro il ciuco per la scesa, diceva: – Com'è vero Dio, glie l'ho rubato il pulledro! Il colore non fa niente. Vedete che pilastri di gambe, compare? Questo vale quaranta lire ad occhi chiusi. – Se non c'ero io – rispose l'amico – non ne facevate nulla. Qui ci ho ancora due lire e mezzo di vostro. E se volete, andremo a berle alla salute dell'asino. ⁵⁷²

I molteplici stati d'animo vissuti dal proprietario dell'animale e dalla moglie vengono riversati nella percezione stessa del paesaggio, in uno scenario in cui il sole, dapprima alto nel cielo, poi

⁵⁶⁸ *Ibidem*.

⁵⁶⁹ L. RUSSO, *Giovanni Verga*, cit., p. 217. Il critico riconosce però che la novella ha, in certi momenti, «il respiro di un piccolo capolavoro».

⁵⁷⁰ F. GIOVIALE, *Storia dell'asino di S. Giuseppe*, cit., p. 112.

⁵⁷¹ A. MARCHESE, *Narratore, personaggi e autore implicito nelle «Novelle rusticane» di Verga*, cit., p. 41.

⁵⁷² G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 274.

via via digradante sul pianoro, segna il passare del tempo e delle ore, istituendo una correlazione con le diverse tensioni dei personaggi:

Il sole di maggio era caldo, sicché di tratto in tratto, in mezzo al vocio e al brulichio della fiera, succedeva per tutto il campo un gran silenzio, come non ci fosse più nessuno; e allora la padrona dell'asino tornava a dire a suo marito:

– Non ti ostinare per cinque lire di più o di meno; che stasera non c'è da far la spesa; e poi sai che cinque lire il puledro se le mangia in un mese, se ci resta sulla pancia.

– Se non te ne vai – rispondeva suo marito – ti assesto una pedata di quelle buone!

Così passavano le ore alla fiera; ma nessuno di coloro che passavano davanti all'asino di san Giuseppe si fermava a guardarlo; [...]. Il puledro, dal tanto aspettare al sole, lasciava ciondolare il capo e le orecchie, e il suo padrone s'era messo a sedere tristamente sui sassi, colle mani penzoloni anch'esso fra le ginocchia e la cavezza nelle mani, guardando di qua e di là le ombre lunghe che cominciavano a fare nel piano, al sole che tramontava, le gambe di tutte quelle bestie che non avevano trovato un compratore.⁵⁷³

Al sorgere, culminare e tramontare del giorno corrisponde l'attesa, prima fiduciosa, poi dubbiosa, infine snervante, del venditore che proietta nell'ambiente circostante le sue intime speranze e apprensioni.

In mezzo al «vocio» ed all'attività frenetica della fiera «di tratto in tratto» sembra dominare un desolato silenzio, amplificato dal caldo pomeriggio di maggio; successivamente, il «tanto aspettare al sole» rende fiacco il puledro e triste il padrone, rassegnato a non portare a termine la compravendita. L'inquietudine del mercante si traduce nella stupenda immagine delle «ombre lunghe» disegnate dal sole (menzionato per ben tre volte nel breve passo), che si distendono mestamente sullo spiazzo desolato, personificazione delle angosce che lo tormentano: lo spettro della fame, la preoccupazione per il figlio malato, il sostentamento della famiglia.

⁵⁷³ Ivi, pp. 271-272.

Nelle sagome scure tracciate sul selciato dalle zampe delle bestie invendute, il padrone dell'asino di san Giuseppe scorge «lu malidittu bisognu», l'incertezza di poter comprare vivande e medicinali;⁵⁷⁴ eppure la miseria stessa lo costringe ad interpretare una 'parte', simulandosi contrario a concludere l'affare, così come poco propenso ad acquistarlo (per risparmiare) si finge compare Neli.

È il tramonto, la fine della giornata lavorativa, a sancire l'accordo definitivo in cui ciascuno è certo di aver «minchionato» l'altro: «Vedete che il sole è tramontato? Cosa aspettate ancora tutt'e due? – E strappò di mano al padrone la cavezza, mentre compare Neli, bestemmiano, tirava fuori dalla tasca il pugno colle trentacinque lire, e gliele dava senza guardarle, come gli strappassero il fegato».⁵⁷⁵

Con l'inizio della terza sequenza il tono cambia: «conclusa la prima parte della novella nel nome della "salute dell'asino", festeggiata con una buona bevuta, la ripresa anaforica sottolinea la crudeltà del motivo economico, il rapporto fra il costo della bestia e l'obbligo ("gli toccava") della salute e del lavoro, in forza di una legge che vale per gli animali come per gli uomini».⁵⁷⁶

La comunanza del destino di uomini ed animali è evidenziata dalla percezione che l'asino ha del paesaggio, visto attraverso i suoi occhi, filtrato dalle sue conoscenze e dai sentimenti provati sulla sua pelle:

Allora lasciava cascare il muso e le orecchie ciondoloni, come un asino fatto, coll'occhio spento, quasi fosse stanco di guardare quella vasta campagna bianca la quale fumava qua e là della polvere delle aie, e pareva non fosse fatta per altro che per lasciar morire di sete e far trottare sui covoni.⁵⁷⁷

⁵⁷⁴ «– Pigliatele! – suggeriva piano al marito la padrona dell'asino colle lagrime agli occhi. – Stasera non abbiamo da fare la spesa, e a Turiddu gli è tornata la febbre; ci vuole il solfato» (ivi, p. 273).

⁵⁷⁵ *Ibidem*.

⁵⁷⁶ A. MARCHESE, *Narratore, personaggi e autore implicito nelle «Novelle rusticane» di Verga*, cit., p. 42.

⁵⁷⁷ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 275.

La povera bestia assurge a dimensione umana; «solo il limite comparativo del “quasi” la attenua», pur esternando profonda malinconia e spossatezza, «poiché quest’asino sembra, lui, meditare sulla campagna bianca, lui riflettere su una lunga esperienza, lui covare nell’anima un’immagine del mondo legata a sé e alla sua specie (la campagna è fatta “per far trottare sui covoni”».⁵⁷⁸

La panoramica sui campi enfatizza l’umanità dell’asino, poiché «contemplare il paesaggio fa tutt’uno con il viverlo, in quanto orizzonte la cui esteticità in un modo o nell’altro qualifica la vita che in esso viviamo».⁵⁷⁹ Frequentemente, infatti, e non solo in questa novella, Verga avvicina l’uomo all’asino e l’asino all’uomo, «in una specularità reciproca che va ben oltre ogni puro gusto letterario-estetico della metafora».⁵⁸⁰

Le vicende successive ne ribadiscono l’umanizzazione a scapito del graduale imbestialimento dell’uomo, sempre più avido e crudele:

Alla sera tornava al villaggio colle bisacce piene, e il ragazzo del padrone seguitava a pungerlo nel garrese, *lungo le siepi del sentiero che parevano vive dal cinguettio delle cingallegre e dall’odor di nepitella e di ramerino, e l’asino avrebbe voluto darci una boccata, se non l’avessero fatto trottare sempre*, tanto che gli calò il sangue alle gambe, e dovettero portarlo dal maniscalco; ma il padrone non gliene importava nulla, perché la raccolta era stata buona, e il puledro si era buscate le sue trentadue lire e cinquanta. Il padrone diceva: – Ora il lavoro l’ha fatto, e se lo vendo anche per venti lire, ci ho sempre il mio guadagno.⁵⁸¹

Un paesaggio idillico, saturo di colori e di profumi penetranti, traboccante di vita, fa da sfondo alle indicibili sofferenze dell’animale, l’unico che sembra percepire la bellezza salvifica della natura, tanto che «avrebbe voluto darci una boccata» alle siepi fragranti dell’odore della campagna, «se non l’avessero fatto

⁵⁷⁸ R. SALSANO, *Umanità dell’asino di S. Giuseppe*, cit., p. 146.

⁵⁷⁹ R. ASSUNTO, *Saggio introduttivo*, in M. GIORGIANNI, *La pietra vissuta: il paesaggio degli Iblei*, Palermo, Sellerio, 1978, p. 9.

⁵⁸⁰ R. SALSANO, *Umanità dell’asino di S. Giuseppe*, cit., p. 147.

⁵⁸¹ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 275.

trottare sempre». La dura legge dell'utile che tutto governa impedisce all'*homo oeconomicus* di accorgersi dell'incanto del creato (e lo stesso *eros* ha vita breve⁵⁸²), di distogliere anche temporaneamente la mente dall'urgenza della nutrizione, della produzione, in ultima analisi, della sopravvivenza stessa.

In un universo come quello delle *Novelle rusticane*, in cui «gli uomini vivono ormai una vita stravolta, senza averne coscienza»,⁵⁸³ in cui su ogni aspetto della realtà incombe la brutta materialità di un mondo immobile e immodificabile, regolato unicamente dai principi biologico-economicistici della selezione naturale, «il darwinismo verghiano richiede, con cupa coerenza ideologica, che il più debole ceda non tanto al più forte, ma semplicemente al meno debole; e l'asino occupa un grado infimo nella catena sociale del lavoro e dello sfruttamento, perché 'animale' e perché 'mansueto', senza difese e senza vendette».⁵⁸⁴

L'asino cambia padrone; ad acquistarlo è mastro Cirino il li codiano che gli riconosce di avere «il cuore grande come la Piana di Catania», affrancandolo, così, dalla diceria secondo cui gli asini di san Giuseppe (vale a dire coperti da un «pelame bianco e nero come una gazza» che li rende brutti e goffi) sono «vigliacchi», cioè deboli, di scarso valore.

Il progressivo sfruttamento dell'asino, l'impiego sempre più esasperato delle sue risorse vitali, sono inquadrati in un paesaggio livido e desolato che rispecchia la cupa sofferenza della povera bestia, gli atroci patimenti sempre silenziosamente sopportati. L'esperienza dell'asino di san Giuseppe risulta così allegoria della legge del mondo, la pena dell'animale è la stessa condivisa da una proteiforme umanità:

Massaro Cirino aveva aggiogato l'asino all'aratro, colla cavalla vecchia che ci andava come una pietra d'anello, e tirava via il suo bravo solco tutto il giorno per miglia e miglia, dacché le lodole co-

⁵⁸² Si pensi alla Rossa in *Pane nero* che «adesso [il petto] lo buttava fuori al sole e al gelo; come roba la quale non serve altro che a dar latte, tale e quale come una giumenta» (ivi, p. 295).

⁵⁸³ R. BIGAZZI, *Su Verga novelliere*, cit., p.79.

⁵⁸⁴ F. GIOVIALE, *Storia dell'asino di S. Giuseppe*, cit., p.108.

minciano a trillare nel cielo bianco dell'alba, sino a quando i pettirossi correvano a rannicchiarsi dietro gli sterpi nudi che tremavano di freddo, col volo breve e il sibilo malinconico, nella nebbia che montava come un mare. Soltanto, siccome l'asino era più piccolo della cavalla, ci avevano messo un cuscinetto di stame sul basto, sotto il giogo, e stentava di più a strappare le zolle indurite dal gelo, a furia di spallate: – Questo mi risparmia la cavalla che è vecchia, – diceva massaro Cirino.⁵⁸⁵

Anche Pirandello si serve della figura dell'asino come simbolo del travaglio esistenziale, della specularità tra ambiente naturale e destino:

Ritornava, come tutti i giorni a quell'ora, dal suo podere quasi affacciato sul mare, all'orlo dell'altipiano. Più stanca e più triste di lui, la vecchia asinella s'affannava da un pezzo a superare le ultime pettate di quello stradone interminabile, tutto a volte e risvolte, attorno al colle, in cima al quale pareva s'addossassero fitte, una sull'altra, le decrepite case della cittaduzza. A quell'ora i contadini erano ritornati tutti dalla campagna; lo stradone era deserto.⁵⁸⁶

Il paesaggio diviene, dunque, volano ed espressione di ansie e speranze di uomini ed animali, accomunati da un fato meccanicisticamente immutabile ed ineffabile.

La campagna sfigurata dalla «malannata» è contemplata con lucida disperazione dalla moglie di massaro Cirino:

La donna guardava l'annata che si preparava, nel campicello sassoso e desolato, dove la terra era bianca e screpolata, da tanto che non ci pioveva, e l'acqua veniva tutta in nebbia, di quella che si mangia la semente; e quando fu l'ora di zappare il seminato pareva la barba del diavolo, tanto era rado e giallo, come se l'avessero bruciato coi fiammiferi.⁵⁸⁷

⁵⁸⁵ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 276.

⁵⁸⁶ L. PIRANDELLO, *La cattura*, in *Novelle per un anno*, cit., vol. II, p. 280.

⁵⁸⁷ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 276. Per De Michelis la correzione frutto della revisione del '20, che trasforma il brano in: «pareva la barba del diavolo, tanto era rado e giallo, quasi l'avesse bruciato il diavolo per accendersi la pipa», se da un lato conferisce «maggiore vivacità», dall'altra distrae «dall'animo della donna» (E. DE MICHELIS, *L'arte del Verga*, cit., p. 227).

Sconvolta di fronte allo spettacolo delle «spighe tutte ritte come pennacchi, che non ne voleva neppur l'asino; e sputava in aria verso quel cielo turchino senza una goccia d'acqua», la donna ha «un gruppo alla gola dinanzi al seminato arso, e rispondeva coi goccioloni che le venivano giù dagli occhi: – L'asino non fa nulla. A compare Neli ha portato la buon'annata. Ma noi siamo sfortunati».⁵⁸⁸

Scene siffatte non sono infrequenti nelle *Rusticane*.

Si pensi alla novella *Il Mistero*, in cui il contadino e la moglie osservano il seminato che «muore di sete», ed è «tutto giallo, del verde-giallo che hanno i bambini malati, poveretto! sulla terra bianca e dura come una crosta, che se lo mangiava, e vi faceva venire l'arsura in gola al solo vederlo»;⁵⁸⁹ o al campo di Santo e Nena in *Pane nero*, che «ingialliva a vista d'occhio, come un malato che se ne va all'altro mondo»;⁵⁹⁰ o alla disperazione di don Piddu ne *I galantuomini*, «seduto su di un cestone sfondato, guardando tristamente l'aia magra, in mezzo alle stoppie riarse, sotto quel cielo di fuoco che non lo sentiva nemmeno sul capo nudo, dalla disperazione»;⁵⁹¹ a riprova che le dure leggi della natura nel mondo rusticano valgono per tutti, dunque anche per i galantuomini.

Di fronte alla minaccia della morte e della povertà gli umili verghiani hanno come primo ed istintivo rimedio il ricorso a pratiche a metà tra la fede e la superstizione,⁵⁹² avvertimento di una sorte che sentono incombere sulle loro vite, senza possibilità di

⁵⁸⁸ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 277.

⁵⁸⁹ Ivi, p. 240.

⁵⁹⁰ Ivi, p. 288.

⁵⁹¹ Ivi, p. 312.

⁵⁹² «Massaro Cirino se ne tornò colla falce in spalla dal seminato, che non ci fu bisogno di mieterlo quell'anno, malgrado ci avessero messo le immagini dei santi infilate alle cannuce, e avessero speso due tari per farlo benedire dal prete. – Il diavolo ci vuole! – andava bestemmiando massaro Cirino» (*ibidem*). Analogamente ne *Il Reverendo*: «– In maggio, all'epoca in cui guardavano in cielo per scongiurare ogni nuvola che passava, sapevano che il padrone diceva la messa nella raccolta, e valeva più delle immagini dei santi, e dei pani benedetti per scacciare il malocchio e la malandata. Anzi il Reverendo *non voleva che spargessero i pani benedetti pel seminato*, perché non servono che ad attirare i passeri e gli altri uccelli nocivi»; e ne *Il Mistero* «– Che non siete cristiano, compare Calogero? o non ve l'ha messo il prete l'olio santo, per dare così senza pietà su quell'ulivastro?

remissione: «la vita degli uomini è sostanzialmente ripetizione e tautologia come la vita animale».⁵⁹³

Per spiegare la centralità assegnata da Verga nella sua opera al rapporto di parità uomo-animale, bisogna rifarsi al suo scetticismo, alla sua concezione dell'esistenza che lo portò «a ritenere del darwinismo non la lezione 'progressista' ed ottimista cara ai filosofi del positivismo, bensì il suo risvolto negativo»; lo scrittore riesce a trovare «il suo invero artistico solo radicandosi al quadro storico-antropologico della Sicilia ottocentesca segnata dalla fame e dalla *struggle for life*».⁵⁹⁴

In questo contesto l'asino, particolarmente nel mondo delle *Rusticane*, riveste una funzione vitale, «fino ad imporsi non solo nella dinamica dei rapporti sociali, ma nell'immaginario esistenziale».⁵⁹⁵ È, infatti, «la bestia più di tutte condannata al lavoro senza requie, allo sfruttamento intensivo, al sovraccarico, alle avversità climatiche, alle botte e agli scherni, ai proverbi infamanti, alla degradazione di una animalità comunemente avvertita come ignobile nei confronti della nobiltà equina [...]. L'asino è l'emblema della bestia da soma, condannata a lavori umili e servili, tipici di modi di produzione arretrati e di ambienti umani abbruttiti dalla fatica e, quindi, disposti più a frustare che ad accarezzare».⁵⁹⁶

L'umile animale racchiude in sé una variegata simbologia e ricopre importanti funzioni all'interno del mondo rusticano. Ora è metafora della lotta per l'esistenza che contrappone individuo ad individuo, come ne *Il Reverendo*;⁵⁹⁷ ora ne è parametro, come ne *I galantuomini* in cui don Marco, di fronte alla distruzione dei

– Ma sua moglie, pur colle lagrime agli occhi, andava calmandolo: – È pel Mistero; lascialo fare. Il Signore ci manderà la buon'annata» (ivi, pp. 222, 240).

⁵⁹³ R. LUPERINI, *L'orgoglio e la disperata rassegnazione. Natura e società, maschera e realtà nell'ultimo Verga*, cit., p. 37.

⁵⁹⁴ M. GIAMMARCO, *La lupa e il lupo*, in AA. VV., *Animali e metafore zoomorfe in Verga*, cit., pp. 55-56.

⁵⁹⁵ R. SALSANO, *Umanità dell'asino di S. Giuseppe*, cit., p. 141.

⁵⁹⁶ F. GIOVIALE, *Storia dell'asino di S. Giuseppe*, cit., p. 116.

⁵⁹⁷ «Nell'anno della carestia, che lo zio Carmenio ci aveva lasciato il sudore e la fatica nelle chiuse del Reverendo, gli toccò di lasciarvi anche l'asino, alla messe, per saldare il debito, e se andava a mani vuote, bestemmiando delle parolacce da far tremare cielo e terra. Il Reverendo, che non era lì per confessare, lasciava dire, e si tirava l'asino nella stalla» (G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 222).

suoi beni causata dall'eruzione decide di abbandonare ogni cosa ma non l'asinello, unica speranza di riscatto nella rovina.⁵⁹⁸ Ora rappresenta il sostegno necessario e insostituibile del *ménage* quotidiano, quanto e forse più dei singoli membri della famiglia, come ne *Gli orfani*;⁵⁹⁹ ora è immagine capace di suscitare reazioni emergenti dall'inconscio più profondo, come ne *La roba* in cui al neo-arricchito Mazzarò la vista di un ragazzo seminudo, «curvo sotto il peso come un asino stanco», ma pur sempre giovane e forte, provoca tanta rabbia che «gli lanciava il suo bastone fra le gambe, per invidia, e borbottava: – Guardate chi ha i giorni lunghi! Costui che non ha niente!».⁶⁰⁰

È dunque comprensibile la scelta compiuta da Verga di dedicare un'intera novella alla 'storia' di un asino, di un protagonista cioè che da sempre ha affiancato e accompagnato l'uomo lungo il suo *iter* esistenziale, fino a divenirne termine di paragone e icona.

La *pietas* sottesa al racconto dell'infelice vita dell'animale è più evidente nelle ultime sequenze, quando l'asinello passa al servizio di «quello del gesso», in cui «emerge netta la voce di un narratore onnisciente che s'immedesima nell'asino crocifisso sotto i pesi, con le orecchie cascanti («a paracqua»), ormai immemore dell'infanzia felice».⁶⁰¹

L'inverno, che il lavoro era più scarso, e la legna da far cuocere il gesso più rara e lontana, e i sentieri gelati non avevano una foglia nelle siepi, o una boccata di stoppia lungo il fossatello gelato, la vita era più dura per quelle povere bestie; e il padrone lo sapeva che l'inverno se ne mangiava la metà; sicché soleva comperarne una buona provvista in primavera.⁶⁰²

⁵⁹⁸ «Che cosa state facendo? – chiese don Marco al custode che voleva salvare le botti e gli attrezzi del palmento. – Lasciate stare. Ormai non ho più nulla, e non ho che metterci nelle botti. Baciò il rastrello della vigna un'ultima volta prima di abbandonarla e se ne tornò indietro, tirandosi per la cavezza l'asinello» (ivi, p. 316).

⁵⁹⁹ Per confortare compare Meno della perdita della moglie, le donne lo redarguiscono: «Guardate piuttosto la povera comare Angela! Prima le è morto il marito, poi il figliuolo grande, e adesso le muore anche l'asino!» (ivi, p. 261).

⁶⁰⁰ Ivi, p. 267.

⁶⁰¹ A. MARCHESE, *Narratore, personaggi e autore implicito nelle «Novelle rusticane» di Verga*, cit., p. 43.

⁶⁰² G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 279.

La considerazione dello squallore e della povertà del paesaggio circostante, privo persino di «una foglia nelle siepi» o di una «boccata di stoppia» lungo i fossati, appartengono all'asino che sembra lamentare il suo stato di perenne denutrizione e sofferenza causata ora dal troppo lavoro, ora dalla sua mancanza. L'intervento del punto di vista del narratore appartiene al padrone e conferma, nuovamente, come l'animale non sia altro che uno strumento fra i tanti, seppur indispensabile, dal momento che conviene farne «buona provvista» per non rischiare l'esaurimento, giacché «l'inverno se ne mangiava la metà». Nella novella, infatti, «le variazioni del regime alimentare [dell'asino] conseguenti alla progressiva perdita di forza-lavoro sono evidenziate da Verga per sottolineare come esso sia nutrito in proporzione al guadagno che si spera di ricavarne e quando questo non è più sufficiente a coprire le spese per il suo fabbisogno, secondo la logica dello sfruttamento, è abbandonato ai capricci della natura». ⁶⁰³

Il brano seguente, tra i più commoventi, mostra le «povere bestie» lasciate all'addiaccio, in balia dei rigori dell'inverno e della notte:

La notte il branco restava allo scoperto, accanto alla fornace, e le bestie si facevano schermo stringendosi fra di loro. Ma quelle stelle che luccicavano come spade li passavano da parte a parte, malgrado il loro cuoio duro, e tutti quei guidaleschi rabbrivivano e tremavano al freddo come avessero la parola. ⁶⁰⁴

Una natura indifferente, se non palesemente avversa, incornicia una notte – solo apparentemente placida e luminosa, rischiarata com'è da una moltitudine di stelle –, il cui rigore costringe le povere bestie a stringersi fra di loro per farsi scudo, per ripararsi dall'asprezza di un clima metafora della condizione esistenziale.

La luminosità degli astri appare infida; si scorge in essi qualcosa di minaccioso: il loro sinistro bagliore è espressione di un riverbero di morte e sofferenza. ⁶⁰⁵ Le stelle sono assimilate a spa-

⁶⁰³ T. PARDI, *Animali e istinto fagico*, in AA. VV., *Animali e metafore zoomorfe in Verga*, cit., p. 250.

⁶⁰⁴ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 279.

⁶⁰⁵ Per la considerazione che in Verga la natura quanto più appare idillica tan-

de, e come spade affilate penetrano nel «cuoio» delle bestie che è «duro» materialmente e metaforicamente perché ispessito dalle fatiche, rotto ad ogni tipo di violenza. Veicolate da una suggestiva metonimia, le ferite stesse urlano alla notte il loro strazio tremendo, in una rappresentazione pregna di 'surreale realismo' in cui il battere dei denti degli infelici animali si tramuta in parole per noi incomprensibili, ma dal significato facilmente intuibile.

La figura umanizzata dell'asino stanco e vessato si rispecchia «in una natura implacabilmente ostile, che diviene proiezione simbolica di uno stato di abbandono e di abdicazione alla vita»;⁶⁰⁶ a ciò contribuisce «l'evidenza mirabile delle immagini [che] coglie con la fermezza impatetica, con la cristallina commozione che è propria del Verga, la pena di quelle povere creature [...]. Ecco, dunque, ciò che unisce profondamente l'animale all'uomo, nella condizione di indigenza che è propria dei poveri e dei deboli: la necessità del dolore».⁶⁰⁷

«Pure c'è tanti cristiani che non stanno meglio» si osserva, significativamente, nel capoverso successivo.

La «povera vedova», che abita un casolare sgangherato «dove le stelle penetravano dal tetto come spade, quasi fosse all'aperto», ultima e più bisognosa acquirente dell'asino, è paragonata alle «povere bestie», trafitta anche lei dall'ostilità della natura. Sebbene consideri l'asino di S. Giuseppe «come un tesoro» è spinta dalla povertà a sfruttarlo fino alla fine. L'opprimente necessità la obbliga a tramutare le cure affettuose in smodate richieste di lavoro («La donna spingendosi innanzi l'asino carico di legna come una montagna, che non gli si vedevano le orecchie»⁶⁰⁸).

to più, in realtà, è angosciata e amara si vedano, tra gli altri, l'episodio della morte del padre di Malpelo («Fuori della cava il cielo formicolava di stelle, e laggù la lanterna fumava e girava al pari di un arcolai»), e, ne *I Malavoglia*, la notte precedente la festa dei Morti e il naufragio della *Provvidenza* («Le stelle ammiccavano più forte, quasi s'accendessero, e i *Tre Re* scintillavano sui *faraglioni* col le braccia in croce, come Sant'Andrea»).

⁶⁰⁶ A. DI SILVESTRO, *Paesaggio e sogno*, cit., p. 192.

⁶⁰⁷ A. MARCHESI, *Narratore, personaggi e autore implicito nelle «Novelle rusticane» di Verga*, cit., p. 43.

⁶⁰⁸ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 280.

Osserva Bigazzi che «la pietà, sempre pronta per l'asino, non lo è altrettanto per la vedova, non appena punta sull'animale le sue speranze di guadagni maggiori e meno faticosi. Allora scatta l'unico criterio di giudizio non sentimentale che sembra avere questo 'narratore', e che si basa sulla capacità o meno di avvalersi delle leggi economiche e darwiniane [...]; e infatti il paragrafo che segue registra ancora pietà per il vecchio asino, mentre la compassione verso la donna comincia a dar luogo a uno dei soliti ritratti indifferenti e crudeli [...]. L'asino troppo carico, i castelli in aria, il credere di farsi ricchi, sono appunto tutte sottolineature spregiative dell'insipienza della vedova, ma nessuna parola è spesa contro le "legnate" del campiere che al 'narratore' non sembrano evidentemente sproporzionate rispetto al "rubar fresche"». ⁶⁰⁹ Per Marchese, invece, «l'atteggiamento del 'narratore' nel descrivere i "castelli in aria" della povera donna non è affatto improntato a malanimo, a crudele indifferenza e addirittura disprezzo. Chi narra guarda piuttosto con un sorriso amaro e compassionevole quell'illusoria ricerca del benessere che nasce e si sviluppa anche nelle più umili condizioni». ⁶¹⁰

I poveri sono esseri umani e come tali portati a rivalersi sulle bestie indifese che, nel mondo verghiano, rappresentano l'espressione dell'unica vera purezza. In tal senso, la novità più significativa della novella consiste nel denunciare che la spietata crudeltà umana, volta alla ricerca dell'utile, appartiene non a personaggi 'fuori chiave', come in *Rosso Malpelo*, o indegni, come nei *Malavoglia*, ma a uomini comuni, come gli innumerevoli proprietari occasionali di cui compare Cirino è il vessillo quando, crudamente, ma dando voce all'opinione dei più, afferma: «ogni giorno che campa l'asino di san Giuseppe son quindici tari guadagnati [...]. Col suo cuoio devo rifare il mio». ⁶¹¹

Nella totale degradazione di una collettività in cui ognuno è costretto dalla necessità a imbestialirsi, l'asino è «il destinatario

⁶⁰⁹ R. BIGAZZI, *Su Verga novelliere*, cit., pp. 77-78.

⁶¹⁰ A. MARCHESE, *Narratore, personaggi e autore implicito nelle «Novelle rusticane» di Verga*, cit., p. 44.

⁶¹¹ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 278.

inconsapevole dell'inevitabile furore umano, come nella scena terribile della vedova costretta a essere madre vera contro la bestia, già gratificata con occasionale e strumentale zelo materno»:⁶¹²

Il medico per curare il ragazzo si mangiò i soldi del fazzoletto, la provvista di legna, e tutto quello che c'era da vendere, e non era molto; sicché la madre una notte che il suo ragazzo farneticava dalla febbre, col viso acceso contro il muro, e non c'era un boccone di pane in casa, uscì fuori smanando e parlando da sola come avesse la febbre anche lei, e andò a scavezzare un mandorlo lì vicino, che non pareva vero come ci fosse arrivata, e all'alba lo caricò sull'asino per andare a venderlo. Ma l'asino, dal peso, nella salita s'inginocchiò tale e quale l'asino di san Giuseppe davanti al Bambino Gesù, e non volle più alzarsi.⁶¹³

Nell'*explicit*, un «grande momento di cristianesimo laico», la novella trova «il suo momento più alto, e un narratore religiosamente assorto a dipingere con pochi tratti seccamente scanditi un grande affresco di sublimazione sacra».⁶¹⁴

A proposito delle frequenti metafore zoomorfe presenti nei *Malavoglia*, Vitaliano Brancati osserva: gli animali «non stanno a significare un grado più basso di umanità, ma al contrario l'aspetto più umile della santità»; e aggiunge: «non rappresentano affatto l'animalità, il sesso, come accade nel neorealismo» ma «la pazienza, il silenzio, la mancanza di protesta e di critica».⁶¹⁵ «I teneri somarelli di Francis Jammes, il sereno mondo asinino di certe pagine fiamminghe di Camille Lemonnier, “i sereni animali che avvicinano a Dio” ripresi più tardi in una celebre poesia di

⁶¹² F. GIOVIALE, *Storia dell'asino di S. Giuseppe*, cit., p. 118.

⁶¹³ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 280. La scena dell'asino che si piega sulle ginocchia nello sforzo estremo richiama quella analoga di *Rosso Malpelo* in cui il grigio arranca sulla ripida salita, «rifinito, curvo, sotto il peso, ansante e coll'occhio spento».

⁶¹⁴ F. GIOVIALE, *Storia dell'asino di S. Giuseppe*, cit., p. 118.

⁶¹⁵ V. BRANCATI, *L'orologio di Verga*, in «Il Mondo», Roma, a. VII, n. 39, 27 settembre 1955, pp. 9-10; ora in *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, a cura di M. Dondero, con un saggio di G. Ferroni, Milano, Mondadori, 2003, pp. 1783-1795.

Saba», afferma Giachery, «non sono lontani, anche se in Verga si trova la consueta nota di severa malinconia». ⁶¹⁶

Nel finale della novella il contrattare della vedova e del carrettiere, indifferenti all'agonia dell'asinello, unitamente all'ultimo gesto crudele della pedata sferrata sul «carcame», sono esemplari e hanno «funzione analoga a quella che avrà il parlottare irriverente dei servitori intorno al letto di mastro-don Gesualdo morente»: ⁶¹⁷

E i passanti tiravano l'asino per la coda e gli mordevano gli orecchi per farlo rialzare. [...] La donna intanto pensava al suo ragazzo che farneticava, col viso rosso dalla febbre, e balbettava:

– Ora che faremo? Ora che faremo?

– Se volete venderlo con tutta la legna ve ne do cinque tari – disse il carrettiere il quale aveva il carro scarico. E come la donna lo guardava cogli occhi stralunati, soggiunse: – Comprò soltanto la legna, perché l'asino ecco cosa vale! – E diede una pedata sul carcame, che suonò come un tamburo sfondato. ⁶¹⁸

L'epilogo ricorda quello de *Gli orfani*, altrettanto crudo ed eloquente: «Ora che ci aspettate a fare scuoiare l'asino? Almeno pigliate i denari della pelle». Qui il parallelismo uomo-asino è volto a ribadire l'innocenza dell'uno e la cinica abiezione dell'altro cui, tuttavia, il narratore guarda con *pietas* amara, scorgendone la sofferenza nell'inutile ricerca del 'meglio'.

Uomo ed asino sono sì uniti dal comune destino della necessità e del dolore, ma questo legame è più evidente nelle sorti dei giovani diseredati protagonisti della novellistica verghiana, per i quali la fanciullezza coincide, anche se non per molto, con l'età dell'innocenza, quando si è in profondo contatto con la natura.

Se il pensiero va subito a Malpelo, non si può non ricordare la creatura più umana e indifesa di tutta l'opera del Verga: il pastore

⁶¹⁶ E. GIACHERY, *Il periodo lungo*, in *Verga e d'Annunzio*, cit., p. 37.

⁶¹⁷ B. STAGNITTO, *Ruoli, strutture e simboli nelle «Novelle rusticane»*, cit., p. 551.

⁶¹⁸ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 281. De Michelis, a proposito dell'*explicit* corretto per l'edizione del 1920, sottolinea che l'espunzione dell'aggettivo «sfondato» da parte del Verga basta a «spegnere» l'ultima battuta e, in generale, ad impoverire l'intera scena (E. DE MICHELIS, *L'arte del Verga*, cit., p. 225).

Jeli. Per il ragazzo, come per l'asino di san Giuseppe, «la giovinezza può essere ancora, all'inizio, promessa di vita, ma poi le dure vicende dell'esistenza, e l'incapacità di opporvisi, trascinano il pastore e l'asino verso la catastrofe, verso un'esperienza di morte». ⁶¹⁹ Jeli come il puledro ha provato il dolore, sa che non c'è differenza tra essere umano e animale di fronte alla vita, alla morte, all'amore. E tuttavia nelle *Novelle rusticane* il fatalismo materialistico di Verga si radicalizza.

Nella *Storia dell'asino di S. Giuseppe* Luperini individua un «tono malavogliesco», ⁶²⁰ giustificato dalla vicinanza cronologica tra il romanzo e la novella (tra le prime delle *Rusticane*). Un'eco è ravvisabile proprio nel parallelismo che si può istituire tra un brano del primo romanzo della serie dei *Vinti* e la novella. Alfio Mosca, discorrendo con Nunziata, dopo aver rievocato con nostalgia la felicità del passato, medita sull'incertezza del presente e sull'angoscia del futuro:

Ah Nunziata! [...] Adesso, vedi, che ci ho il mulo, e ogni cosa come desideravo, che se fosse venuto a dirmelo l'angelo del cielo non ci avrei creduto, adesso penso sempre a quelle sere là, quando udivo la voce di voialtre, mentre governavo l'asino, e vedevo il lume nella casa del nespolo, che ora è chiusa, e quando son tornato non ho trovato più niente di quel che avevo lasciato, e comare Mena non mi è parsa più quella. Uno che se ne va dal paese è meglio non ci torni più. Vedi, ora penso pure a quel povero asino che ha lavorato con me tanto tempo, e andava sempre, sole o pioggia, col capo basso e le orecchie larghe. Adesso chissà dove lo cacciano, e con quali carichi, e per quali strade, colle orecchie più basse ancora, ché anch'egli fiuta col naso la terra che deve raccogliarlo, come si fa vecchio, povera bestia! ⁶²¹

Il destino dell'asino, omologo a quello di Padron 'Ntoni che viene intanto portato all'ospedale, è metafora della «melanconia soffocante» ⁶²² che caratterizza la visione esistenziale del Verga

⁶¹⁹ F. GIOVIALE, *Storia dell'asino di S. Giuseppe*, cit., p.102.

⁶²⁰ R. LUPERINI, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, cit., p. 114.

⁶²¹ G. VERGA, *I Malavoglia*, cit., pp. 261-262.

⁶²² Questa espressione, riferita all'«impressione complessiva» dei *Malavo-*

per cui «il senso della vita [è] ripetizione e attesa della morte».⁶²³ La caratteristica *ring composition* della novella prende abbrivio da un felice stato iniziale, ricco di promesse e aspettative, com'era in casa Malavoglia, e giunge alla rovina ed alla 'catastrofe' finale vera e propria liberazione.

Il tempo narrativo concorre a connotare il racconto in senso parabolico: la vicenda inizia in primavera, immagine di vita e speranza, e si conclude in inverno, stagione di morte e sconfitta. La vicenda dell'asino lo consacra emblema dell'innocenza originaria che l'uomo, piegato e corrotto dal bisogno, ha smarrito per rincorrere il proprio utile. La sua immagine evoca la santità per la capacità di sopportare tutto senza lamentarsi e di essere sottoposto ad umili lavori e ad immani fatiche. Se la rassegnazione e la docilità dell'asino ne costituiscono lo scarto più evidente rispetto all'uomo, pure, in ultima analisi, entrambi sono soggetti ad un'entità più grande e più forte: la natura che dispensa fatiche e sofferenze a l'uno e a l'altro, esercitando con freddo meccanicismo la logica della *struggle for life*.

Nelle descrizioni paesaggistiche presenti nella novella risiede il segno tangibile del sapore malavogliesco riconosciuto dai critici. Se il paesaggio de *I Malavoglia* è considerato «lo spazio di un'estraneità e di un'opposizione rispetto a ciò che i personaggi desiderano, sia pure segretamente»,⁶²⁴ è vero che lo stesso «non può dirsi in riferimento a quei momenti in cui il paesaggio si pone in un rapporto dialettico con le innocenti ed elementari aspirazioni dei Malavoglia».⁶²⁵ Le aperture paesaggistiche, dunque, «assolvono anche la funzione di lumeggiare il travaglio interiore

glia, è riportata dal Verga in una lettera al Capuana del 25 febbraio 1881 (cfr. G. RAYA, *Lettere a Luigi Capuana*, cit., p. 164). *Storia dell'asino di S. Giuseppe* fu pubblicata nell'aprile dello stesso anno.

⁶²³ R. LUPERINI, *L'orgoglio e la disperata rassegnazione, Natura e società, maschera e realtà nell'ultimo Verga*, cit., p. 61.

⁶²⁴ G. BARBERI SQUAROTTI, *Il paesaggio e i ritratti ne «I Malavoglia»*, cit., p. 58. Per l'analisi del paesaggio ne «*I Malavoglia*» cfr. anche P.M. SIPALA, *Funzione del paesaggio nei «Malavoglia»*, Roma, Editrice M. Ciranna, estratto da «Narrativa», Siracusa, n. 1, vol. VII, marzo 1962; poi in *L'ultimo Verga ed altri scritti verghiani*, Catania, Bonanno, 1969, pp. 23-32.

⁶²⁵ A. DI SILVESTRO, *Paesaggio e sogno*, cit., p. 185.

e le aspirazioni dei protagonisti, sempre mantenendosi nell'essenzialità e nella sobrietà». ⁶²⁶ Analogamente nella *Storia dell'asino di S. Giuseppe* il paesaggio si configura come sfondo peculiare della vicenda, cui è affidato il compito di rispecchiare i turbamenti interiori dei vari personaggi ma soprattutto del vero 'mattatore' del racconto.

Il registro della descrizione paesaggistica, pertanto, muta e si plasma *in progress*, restituito attraverso l'ottica di un altrettanto mobile narratore che a volte cede la parola all'asino stesso, tratteggiando l'affresco amaro e commovente di una condizione che non è quella soltanto dei contadini siciliani ma dell'intera umanità.

La presenza di scorci di paesaggio che danno voce all'interiorità di un protagonista d'eccezione com'è l'asino – delineato per di più con tratti di un eroe epico –, costituiscono un *unicum* per le *Novelle rusticane* in cui, generalmente, la natura si mostra sempre sorda e indifferente alle umane vicissitudini.

2.8 *Don Licciu Papa - Cos'è il Re - Gli orfani*: scorci di paesaggio

Spazio vissuto dall'uomo, il paesaggio esiste in quanto «lo scopre e lo vede l'uomo, [...] poiché è sempre e prima di tutto un dato dei sensi». ⁶²⁷ Relatività e soggettività rispetto colui che lo osserva e descrive sono sue peculiarità.

Riflettendo sul valore socialmente aggregante e sulla natura 'artificiale' degli elementi costituenti gli scorci ambientali presenti all'interno di una narrazione, in particolare di un racconto, possiamo definirli 'spazi', accogliendo la tesi di Leroi-Gourhan per cui «l'uomo è organizzatore dello spazio, lo spazio dell'habitat da lui creato è distinto dal caos della natura, fornisce un inquadramento al sistema sociale e mette ordine nell'universo circostante». ⁶²⁸ Lo

⁶²⁶ *Ibidem*.

⁶²⁷ E. TURRI, *Antropologia del paesaggio*, cit., p. 72.

⁶²⁸ A. LEROI-GOURHAN, *Le geste et la parole*, Paris, Albin Michel, 1965; trad. ital. *Il gesto e la parola*, Torino, Einaudi, 1977, p. 374.

spazio diviene, dunque, «prodotto di una costruzione sociale».⁶²⁹

Nelle novelle *Cos'è il Re* e *Don Licciu Papa*⁶³⁰ il paesaggio è franto, delineato per rapidi accenni, funzionale al racconto e di conseguenza variabile a seconda del punto di vista del personaggio cui il narratore interno dà voce; negli *Orfani*,⁶³¹ l'ambiente naturale è assente ma alcuni luoghi sono investiti di una forte carica simbolica.

Dopo la demolizione degli ideali religiosi nel *Reverendo*, nella seconda e nella terza novella della silloge si affrontano i temi del Potere e della Giustizia, quest'ultimo caro al Verga che l'aveva già trattato in precedenza e che terrà sempre presente anche dopo l'esperienza delle *Novelle rusticane*.⁶³²

⁶²⁹ F. LAI, *Antropologia del paesaggio*, cit., p. 21.

⁶³⁰ *Cos'è il Re* apparve per la prima volta il 15 febbraio 1881, a Napoli, sulla «Rivista nuova di scienze, lettere ed arti», diretta dal saggista e romanziere Carlo Del Balzo; *Don Licciu Papa* su «La rassegna settimanale di politica, scienze, lettere ed arti», il 22 gennaio 1882. Entrambe confluirono nelle *Rusticane* già dalla prima edizione.

⁶³¹ *Gli orfani* nacque a seguito di un invito rivolto al Verga da parte del direttore della rivista romana «Fiammetta», come testimonia il breve carteggio intercorso tra i due. Il catanese Giuseppe Aurelio Costanzo scrisse al Verga, il 7 ottobre del 1881, chiedendogli un breve racconto da inserire nel numero d'apertura; la novella uscì sul primo fascicolo il 25 dicembre dello stesso anno. In realtà lo scrittore, in un primo momento, rifiutò l'invito del Costanzo: «ho troppa roba adesso sulle braccia, troppi impegni presi, e non vorrei pel momento assumerne degli altri che non fossi certo di mantenere puntualmente. Spero di poterle mostrare nei fatti in avvenire quanto sarei lieto di collaborare alla *Fiammetta* cui auguro prospera e lunga vita; ma risponderle adesso con delle promesse vaghe e indeterminate mi parrebbe far torto a Lei, ai lettori del suo giornale ed anche a me». Contrariamente a quanto asserito, invece, dopo circa dieci giorni, l'11 novembre, il Verga comunicava a Costanzo: «rispondo oggi stesso al sig. De Luca, proprietario di *Fiammetta*, per avvertirlo che gli ho spedito oggi stesso un bozzetto intitolato *Gli orfani*». Probabilmente lo scrittore, che per la pubblicazione su rivista delle future *Novelle rusticane* ricevette un compenso di 100 lire ciascuna, si risolse ad accettare l'invito di Costanzo inviandogli precipitosamente un suo lavoro proprio perché attirato dalla possibilità di nuovi introiti. E tuttavia le sue speranze furono disattese poiché la «Fiammetta» chiuse i battenti dopo appena tre numeri a causa delle scarse risorse finanziarie del De Luca, ed il Verga, malgrado l'avesse più volte sollecitato, non ricevette mai il compenso pattuito per il racconto (cfr. G. NATALI, *Lettere inedite di Verga e Pirandello a G.A. Costanzo*, in «La Nuova Antologia», Roma, a. XCIII, vol. CDLXXIII, maggio 1958, pp. 124-129; O. MAJOLO MOLINARI, *La stampa periodica romana dell'Ottocento*, Roma, Istituto di Studi Romani Editore, 1963, vol. I, p. 387).

⁶³² Cfr. al riguardo: AA. VV., *La giustizia nella letteratura e nello spettacolo siciliani tra '800 e '900. Da Verga a Sciascia*, cit. Afferma Guglielminetti:

*Don Licciu Papa*⁶³³ è una satira amara e tagliente dell'istituto giuridico-politico, dei suoi rappresentanti ed esecutori, esemplificati dalla figura ridicola e caricaturale della guardia eponima che diventa «strumento passivo della prepotenza borghese a danno della classe contadina debole e indifesa».⁶³⁴

La narrazione si articola in tre brevi quadri, lacerti di vita paesana che mettono in scena personaggi e situazioni diverse ma con finali simili, volti a dimostrare che chi è socialmente debole e svantaggiato è destinato ad essere sconfitto: così comare Santa è condannata a pagare la multa, curatolo Arcangelo finisce in prigione e compare Vito viene privato dell'asino.⁶³⁵ Emblematica l'esclamazione di compare Vito, epigrammatica sintesi della no-

«esclusa *Fantasticheria e Rosso Malpelo*» in tutte le altre novelle di *Vita dei campi* «è costantemente rappresentata la giustizia ed i suoi esecutori» (ivi, p. 38). La tematica è trattata anche nei grandi romanzi *I Malavoglia* e *Mastro-don Gesualdo* in cui, ad esempio, la figura di don Licciu è da una parte anticipata da don Michele, il brigadiere delle guardie doganali, dall'altra ripresa, accentuandone il ruolo di macchietta, dal quasi omonimo (non più «Licciu» ma «Liccio») don Liccio Papa del secondo romanzo dei *Vinti*. Per l'evoluzione del tipo dello «sbirro» dai *Malavoglia* al *Mastro* cfr. B. STAGNITTO, *Ruoli, strutture e simboli nelle «Novelle rusticane»*, cit., pp. 542-544.

⁶³³ Momigliano osserva che il carattere di fantoccio automatico dello sbirro, «colla tracolla dello sciabolotto attraverso la pancia», è funzionale all'introduzione di un tono caricaturale all'interno dei drammi dei poveri diavoli rappresentati dal Verga, mentre Russo ritiene che «il protagonista del racconto è un pretesto, artisticamente poco felice», ma «quello che rimane nella memoria invece è l'accento rassegnato dei colpiti dalla giustizia, i quali soggiacciono ad essa, come a un destino» (A. MOMIGLIANO, *Impressioni di un lettore contemporaneo*, cit., p. 199-201; L. RUSSO, *Giovanni Verga*, cit., p. 221). Per Luperini *Don Licciu Papa*, insieme a *I galantuomini* e *La roba*, «rivelano un impegno nuovo, che tende a risolversi in un'analisi più attenta della realtà, non più idealizzata ma vista nella sua spietata assenza» (R. LUPERINI, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, cit., p. 123).

⁶³⁴ S. LO NIGRO, *Ideologia e realtà sociale in Giovanni Verga*, cit., p. 723.

⁶³⁵ I tre episodi prevedono in chiusura l'intervento tardivo di don Licciu Papa, sempre preceduto dall'esclamazione canonica: «Largo alla Giustizia! largo alla Giustizia!», circoscrivendo la sua presenza a poche e stereotipate comparse. A tal proposito ci si è chiesti perché mai Verga abbia voluto intitolare la novella ad un personaggio che appare di rado, sempre con atteggiamenti e movenze burattinesche e grottesche. In realtà don Licciu Papa rappresenta, agli occhi degli umili personaggi del racconto e nella fantasia popolare, l'incarnazione stessa della Giustizia: «don Licciu Papa è tra tutti i personaggi delle *Rusticane* quello che con il minimo uso di risorse narrative esprime e riassume una condizione sociologica molto complessa» (G. CAPONETTO, *Don Licciu Papa*, in AA. VV., «*Novelle rusticane*» di Giovanni Verga 1883-1983. *Lecture critiche*, cit., p. 34).

vella, il quale al grido ricorrente di don Licciu Papa «Fermo alla Giustizia! Fermo alla Giustizia!», risponde: «– Che Giustizia! [...] – La Giustizia è fatta per quelli che hanno da spendere».⁶³⁶ Nell'epilogo, gli fa eco curatolo Arcangelo che, ottenuto dal tribunale l'avvocato d'ufficio, commenta: «Almeno stavolta la giustizia non mi costa nulla»,⁶³⁷ rimarcando lo stretto legame tra economicità e diritto propria della concezione del Verga il quale, nota il Russo, «né crede né discrede [...]; se mai egli ha un'oscura fede in una vaga giustizia, ma che non è giustizia per tutti».⁶³⁸

Il racconto, a primo acchito, appare desolatamente privo di aperture paesaggistiche: non troviamo i campi rigogliosi e feraci del *Reverendo* e di *Malaria* o la ricca vastità delle terre di Mazzarò, né i seminati gialli e asfittici colpiti dalla «malannata» o distrutti dalla lava di *Pane nero*, del *Mistero* e dei *Galantuomini*, né il punto di vista inedito dell'eroico asino di san Giuseppe o il nostalgico Eden vagheggiato dagli amanti di *Di là del mare*. In tutta la novella non compare un albero, una collina, un fiume, una campagna, non vi è nessuna traccia di paesaggio naturale.

Grazie ad un uso sapiente dell'indiretto libero si possono individuare tutt'al più efficaci scorci ambientali, rappresentati da un narratore che consente al Verga di realizzare «un mirabile esempio di “straniamento”, che col minimo spreco di energie espressive ottiene il massimo grado di comunicazione».⁶³⁹

La vicenda è ambientata a Vizzini o nel suo *hinterland*, come si deduce dai riferimenti alla «chiusa dei Grilli» o ai «pascoli di Carramone» situati rispettivamente a nord ed a est del paese. Sono luoghi cari al Verga e ben conosciuti, luoghi dell'infanzia che lo scrittore, partendo dalla soggettività del proprio passato, universalizza, inserendoli in questo come in altri racconti (si pensi a

⁶³⁶ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 236.

⁶³⁷ Ivi, p. 239.

⁶³⁸ L. RUSSO, *Giovanni Verga*, cit., p. 219.

⁶³⁹ G. CAPONETTO, *Don Licciu Papa*, cit., p. 46. Come acutamente osservato da Pellini, «novelle come questa quasi realizzano l'impossibile sogno flaubertiano del racconto *sur rien* (“su nulla”: su argomenti insignificanti, riscattati per virtù di stile); e precorrono la modernità novecentesca di una narrazione senza trama e senza *pathos*» (P. PELLINI, *Verga e le forme della novella moderna*, cit., p. 374).

molte novelle di *Vita dei campi* o al *Mastro-don Gesualdo*), poiché «il paesaggio culturale è la storia del vissuto spaziale soggettivo, ma oggettivato».⁶⁴⁰

La campagna vizzinese rimane sostanzialmente sullo sfondo, ma numerosi sono i riferimenti alla cittadina, agli usci davanti ai quali «le comari filavano al sole», alla piazza, al municipio, e soprattutto ad un'imprecisata «stradicciuola», vero teatro dell'azione.

È nella stretta stradicciuola che l'acchiappaporci sarà colpito dalla zia Santa costretta, per l'aggressione, a pagare una multa, evitando la prigione solo grazie all'intervento del barone «il quale aveva la finestra di cucina lì di faccia nella stradicciuola».⁶⁴¹ È dalla vista del pattume ivi cosperso che nasce la riflessione di massaro Vito secondo cui «tutto quel concime sarebbe tant'oro per la chiusa dei Grilli»,⁶⁴² salvo poi incappare nel pignoramento della mula ad opera di massaro Venerando. È sempre sulla stradicciuola, infine, che s'affaccia la «casuccia» di curatolo Arcangelo oggetto della contesa tra il Reverendo e il barone.

Nel contesto narrativo la strada riveste la funzione di cronotopo riconosciuta da Bachtin, poiché è «il punto in cui gli eventi si annodano e si compiono», ed è anche la linea che «passa attraverso il proprio *paese natio*» svelandone «la *varietà storico-sociale*».⁶⁴³ Inoltre, se «i centri organizzativi dei principali eventi dell'intreccio»⁶⁴⁴ costituiscono un cronotopo e la casa è «alla base di *Don Licciu Papa*»,⁶⁴⁵ di conseguenza quest'ultima rappresenta un altro importante cronotopo all'interno della novella.

La casa di curatolo Arcangelo, infatti, costituisce il pomo della discordia prima tra lui ed il Reverendo, successivamente tra questi e il barone, infine, dal momento che «il Reverendo trovò il modo

⁶⁴⁰ P. BETTA, *Saggi sul paesaggio del «mondo narrato»*, cit., p. 17. Sul concetto di paesaggio culturale cfr. G. ANDREOTTI, *Paesaggi culturali. Teorie e casi di studio*, Milano, Unicopli, 1996; *EAD.*, *Alle origini del paesaggio culturale*, Milano, Unicopli, 1998.

⁶⁴¹ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 234.

⁶⁴² *Ibidem.*

⁶⁴³ M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, cit., pp. 391-392. Il corsivo è nel testo.

⁶⁴⁴ *Ivi*, p. 397.

⁶⁴⁵ G. MARIANI, *Giovanni Verga*, cit., p. 1240.

di aggiustare la lite col barone», del Reverendo e del barone contro il povero curatolo il quale, dopo aver perso «il sonno della notte e il riso della bocca» ed essersi dissanguato a spese per rivolgersi alla Giustizia, rinuncia alla sua abitazione, «ché quella maledetta casa non voleva vederla più, finché era al mondo». ⁶⁴⁶

Colpito dai superstiziosi commenti della piccola comunità, secondo cui «le pecore gli morivano come mosche» in quanto «il Signore lo castigava perché se la pigliava colla Chiesa», ⁶⁴⁷ curatolo Arcangelo decide di trasferirsi con la figlia Nina nelle grotte del Carramone.

Per Merleau-Ponty esistono «tanti spazi quante sono le [...] esperienze spaziali», ⁶⁴⁸ da cui «deriva una sequela di paesaggi diversi che si propongono diversamente all'esperienza sensoriale umana». ⁶⁴⁹ Dunque la spazialità è soggetta all'influsso dei ricordi, dei sentimenti, delle esperienze personali, «risolvendosi in pura spazialità affettiva o emozionale dell'*io*». ⁶⁵⁰

Spazio della contesa, la casa di curatolo Arcangelo è povera e cadente ma per lui rappresenta un avere prezioso, un segno d'appartenenza, un legame col territorio, cosicché – commenta ironicamente il narratore – egli «si ostinava a voler morire [...] dove era nato»:

Tanto, non ci veniva che una volta al sabato; ma quei sassi lo conoscevano, e se pensava al paese, nei pascoli del Carramone, non lo vedeva altrimenti che sotto forma di quell'uscio rattoppato, e di quella finestra senza vetri. ⁶⁵¹

Un bene materiale e affettivo si trasforma in motivo d'angoscia a causa delle manovre dell'astuto religioso che si serve della 'giustizia' per i suoi scopi. Il Reverendo, infatti, «dacché s'era

⁶⁴⁶ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 237.

⁶⁴⁷ *Ibidem*.

⁶⁴⁸ M. MERLEAU-PONTY, *Phenomenologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945; trad. ital., *Fenomenologia della percezione*, a cura di A. Bonomi, Milano, il Saggiatore, 1965.

⁶⁴⁹ P. BETTA, *Paesaggio culturale e paesaggio narrato*, cit., p. 15.

⁶⁵⁰ *Ivi*, p. 16.

⁶⁵¹ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 236.

fatto ricco, aveva ingrandito la casuccia paterna, di qua e di là, come fa il porcospino che si gonfia per scacciare i vicini dalla tana». Acquisire la casa di curatolo Arcangelo, ignaro di «che colpa avesse il suo tetto», è per lui una ‘necessità’: «– Vedete, [...] senza cucina non ci posso stare! Bisogna che siate ragionevole». ⁶⁵² Al giudice, al cancelliere, ed a tutti coloro che «guardavano cogli occhiali sul naso, e pigliavano misure», quel «tettuccio piatto e ammuffato pareva un tetto di barone», ⁶⁵³ valutandone non il valore intrinseco ma quello attribuitogli dal Reverendo.

Quando curatolo Arcangelo si arrende alla coercizione, la figlia

non finiva di piangere, quasi ci avesse avuto il cuore attaccato a quei muri e a quei chiodi delle pareti. Suo padre, poveraccio, tentava di consolarla come meglio poteva, dicendole che laggiù, nelle grotte del Carramone, ci si stava da principi, senza vicini e senza acchiappaporci. ⁶⁵⁴

L’abitazione diviene correlativo oggettivo dei sentimenti e dello stato d’animo non già di Nina ma del padre, che ha lui «il cuore attaccato a quei muri e a quei chiodi delle pareti». Diverso il timore della ragazza:

– Al Carramone il *signorino* non potrà più andarla a trovare, di sera, quando compare Arcangelo è colle sue pecore. Per questo la Nina piange come una fontana. ⁶⁵⁵

Per curatolo Arcangelo emblema di sofferenza, pretesto per i dispetti ed i soprusi dei vicini, dapprima del Reverendo, successivamente del barone e del figlio, ⁶⁵⁶ la finestra di casa è per sua figlia Nina valico per la felicità, luogo in cui nasce e matura la relazione col *signorino*:

Lo vedeva tutti i giorni alla finestra, appena si alzava, e gli faceva segno se poteva andare a trovarla la sera. In tal modo la Nina c’era

⁶⁵² *Ibidem*.

⁶⁵³ Ivi, p. 237.

⁶⁵⁴ Ivi, p. 238.

⁶⁵⁵ *Ibidem*. Il corsivo è nel testo.

⁶⁵⁶ «E dalla finestra del Reverendo piovevano sul tetto di curatolo Arcangelo

cascata, col veder tutti i giorni alla finestra il *signorino*, che dapprincipio le rideva, e le mandava i baci e il fumo della pipa, e le vicine schiattavano d'invidia.⁶⁵⁷

Se la finestra è fonte di destabilizzazione finanziaria ed emotiva per il padre, volano dell'approccio amoroso e del risarcimento nei confronti della comunità invidiosa per Nina, l'angusto spazio costituito dalla casa del barone, da quella del Reverendo e dal «tetto ammuffato» di curatolo Arcangelo, costituisce il simbolo ed il mezzo della rivalsa sociale ed economica dei ricchi e potenti a danno dei poveri e deboli. Del resto, «la discriminazione socio-culturale sarà sempre [...] discriminazione territoriale e paesistica».⁶⁵⁸

Venuto a conoscenza della relazione tra la figlia e il *signorino*, curatolo Arcangelo «gli spaccò la testa come una noce con una legnata».⁶⁵⁹

La novella si chiude, ancora una volta, all'insegna della satira amara, mettendo in rilievo la corruzione del sistema giudiziario e riferendo le sofistiche argomentazioni con cui l'avvocato riesce a scagionare il povero curatolo Arcangelo:

fu condannato soltanto a 5 anni, la Nina rimase col *signorino*, il barone *allargò la sua dispensa*, e il Reverendo *fabbricò una bella casa nuova su quella vecchia di curatolo Arcangelo, con un balcone e due finestre verdi*.⁶⁶⁰

Ricorrono, sintetizzati, i moventi delle sopraffazioni subite da curatolo Arcangelo, rese legittime, anzi avallate, dall'uso strumentale ed interessato dell'istituto giuridico.

La «dispensa», la «casa», il «balcone», le «finestre», la «stradicciuola», costituiscono gli spazi più significativi della novella. Eludendo la consueta determinazione geografica di spazio, si

cocci di stoviglie, sassi, acqua sporca; e riducevano il cantuccio dov'era il letto peggio di un porcile» (ivi, p. 236).

⁶⁵⁷ Ivi, p. 238.

⁶⁵⁸ E. TURRI, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio al territorio rappresentato*, cit., p. 100.

⁶⁵⁹ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 239.

⁶⁶⁰ *Ibidem*. Il corsivo «signorino» è nel testo.

configurano come teatro degli eventi, oggetti della disputa, mezzi dei quali la Giustizia si serve per favorire i potenti e danneggiare gli indifesi.

Il piccolo centro di Vizzini, con le sue stradine e le sue case, rappresenta un microcosmo metafora di un mondo governato dalla legge del «pesce grosso mangia pesce piccolo», secondo l'allegorico titolo dato da Brueghel il Vecchio ad una sua opera,⁶⁶¹ ripreso da Campailla in un capitolo di una fortunata monografia.⁶⁶²

L'ingiustizia umana che consente a 'chi ha' e a 'chi sa' di avere la meglio su 'chi non ha' e 'chi non sa' di legge, è riflesso di una forza vitale che regola ogni contesto sociale e naturale.⁶⁶³ La struttura portante del microcosmo è la stessa vigente nel macrocosmo. Le umane istituzioni altro non sono che maschere della natura; «la società», nota Spinazzola, «svilupandosi in forme sempre più complesse, offre soltanto la scena di uno scontro di interessi particolari destinato a ripetersi nei secoli con modalità invariate».⁶⁶⁴

Nell'edizione vociana, Verga cambia il finale della novella:

Ma quando dovettero chiudere in fretta e furia quel balcone e quelle finestre verdi, per lo scandalo che la nipote minacciava di far nasce-

⁶⁶¹ Il dipinto è conservato presso l'Accademia Albertina di Vienna ed è un esempio visivo di darwinismo *ante-litteram*.

⁶⁶² Ci riferiamo al noto *Anatomie verghiane*, in cui il critico analizza i rapporti di forza presenti nel mondo verghiano attraverso l'ottica del fagismo.

⁶⁶³ Nel *Reverendo*, ma anche in *Libertà*, ne *I Malavoglia* e nella maggior parte delle novelle di *Vita dei campi*, chi conosce la legge (non già insieme di normative universali e immutabili valide per tutti, ma mezzo di sopraffazione usato di volta in volta per interessi specifici ed individuali), ha la meglio. Nell'universo verghiano vige l'equazione «sapere è potere», quasi sempre supportata dall'altrettanto pregnante «potere è avere». Esempio il brano del *Reverendo*: «col Reverendo non si può litigare, ché lui sa la legge! Se la sapeva! Quand'erano davanti al giudice, coll'avvocato, egli chiudeva la bocca a tutti col dire: – La legge è così e così. – Ed era sempre come giovava a lui», e dei *Galantuomini*: «Sanno scrivere – qui sta il guaio. La brinata dell'alba scura, e il sollione della messe, se li pigliano come tutti gli altri poveri diavoli, giacché son fatti di carne e d'ossa come il prossimo, per andare a sorvegliare che il prossimo non rubi loro il tempo e il denaro della giornata. Ma se avete a far con essi, vi uncinano nome e cognome, e chi vi ha fatto, col beccuccio di quella penna, e non ve ne districate più dai loro libracci, inchiodati nel debito» (G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, pp. 224, 311).

⁶⁶⁴ V. SPINAZZOLA, *Verismo e positivismo*, cit., pp. 17-18.

re in casa del Reverendo, e quando la Nina tirò una bella schioppettata al signorino che andava a prender moglie, ogni volta che vennero a chiamare don Licciu Papa, pel buon ordine, egli non volle muoversi neppure.

– A me la contate? Io non sono più nulla da che ci hanno messi quelli del cappellaccio a tre punte. Io fo il pensionato e il benestante –.⁶⁶⁵

Al 'lieto fine' dell'edizione Casanova, che sanciva la vittoria degli interessi del Reverendo e del barone a scapito di quelli del povero Arcangelo, nell'edizione del 1920 sia il Reverendo che il *signorino* sono travolti dallo scandalo, sperimentando sulla propria pelle come gli eterni principi che governano natura e società «annullano ogni successo, apparentando ai vinti i vincitori».⁶⁶⁶

Significativamente, la prima conseguenza della tempesta che minaccia di abbattersi sulla casa del Reverendo è il dover «chiudere in fretta e furia quel balcone e quelle finestre verdi» che, da segni tangibili degli intrighi e delle malversazioni perpetrate dal prete, diventano simboli evidenti della corruzione e della vergogna abbattutesi su di lui.⁶⁶⁷ Il pessimismo del Verga sembra acuirsi nell'ultima edizione delle *Rusticane*, ribadendo con forza come le leggi della natura vanifichino ogni presunto moto di «progresso» umano, risolvendosi sempre in sconfitta.

Distanza tra ricchi e poveri, timore della giustizia al servizio dei potenti, senso di straniamento di fronte allo scorrere della storia ed al mutare della società nel periodo pre e post-unitario, ironia nella trattazione di personaggi e situazioni, sono motivi presenti anche in *Cos'è il Re*.

Recentemente rivalutata dalla critica,⁶⁶⁸ la novella smitizza il potere sovrano, la sua grandiosità e distanza, conformemente al

⁶⁶⁵ G. VERGA, *Le novelle*, cit., p. 315.

⁶⁶⁶ R. BIGAZZI, *Su Verga novelliere*, cit., p. 66.

⁶⁶⁷ In *Don Licciu Papa* si riscontra la presenza di personaggi e situazioni presenti non solo in altre *Rusticane*, ma anche nel *Mastro-don Gesualdo* (quasi a riproporre la tecnica balzacchiana del ritorno dei personaggi). Queste considerazioni valgono in particolar modo per la figura del Reverendo, per il riferimento alla «tresca con la nipote» ed ai poveri diavoli costretti a vendere i miseri beni perché incastrati dall'ignoranza delle leggi e dalla precarietà economica.

⁶⁶⁸ Come per molte *Novelle rusticane*, su *Cos'è il Re* ha gravato il giudizio negativo di Russo che afferma: «vorrebbe essere l'analisi dello stupore e del senso

clima delle *Rusticane* in cui ogni ideale cade spazzato dal realismo delle eterne leggi naturali e sociali che regolano e dominano gli uomini.

della regalità in un primitivo, ed ha alcune battute assai felici, ma poi s'irrigidisce in questa statica psicologia del protagonista»; e di seguito: «vi sono tratti assai efficaci, in cui il senso della maestà è tradotto in linee corporali e in una visione plastica, ma la conclusione ha anch'essa qualcosa di epigrammatico» (L. RUSSO, *Giovanni Verga*, cit., p. 200, 224). Al Momigliano i periodi appaiono «più trascinati che costruiti, con qualcosa di cascante», mentre per Luperini l'umorismo che impregna il racconto «è così insistito da mostrare la corda di un atteggiamento improntato all'aristocratica superiorità di chi sfrutta, per far ridere il lettore borghese, la solida dabbenaggine della povera gente» (A. MOMIGLIANO, *Impressioni di un lettore contemporaneo*, cit., p. 199; R. LUPERINI, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, cit., p. 122). Mazzacurati, tra i primi a sottolinearne il valore dal punto di vista narrativo e linguistico, ne ha messo a fuoco la grande carica innovativa affermando che «*Cos'è il Re* è forse l'estrema prova limite che Verga abbia tentato, sperimentando la tenuta narrativa autonoma dell'indiretto libero, nella forma che registra e incrocia nella scrittura le testimonianze del soggetto "corale" e quelle del soggetto monologante» (G. MAZZACURATI, *Il testimone scisso: radiografia di una novella verghiana*, in «Sigma», Torino, a. X. f. 1-2, 1977, p. 45. Il saggio contiene, fra l'altro, la descrizione dell'autografo e il testo della novella come apparve nella «Rivista Nuova» e nella prima edizione Casanova del 1883). Il racconto si articola attraverso il costante interscambio tra il punto di vista degli 'altri' e il punto di vista del protagonista; tra l'ottica dell' 'intellettuale', che ha accesso ad una visione più profonda degli eventi, e l'ottica 'oggettiva', attinente alla concretezza dei fatti. Patrizi osserva che l'*explicit* della novella è da ritenersi «un vero e proprio *exploit* del testo che si riappropria, in una sorta di indice-compendio, di tutti i nuclei delle precedenti sequenze narrative, esibendo tutta la sua capacità diegetica e il suo strutturarsi aderendo strettamente, indissolubilmente, all'esperienza vissuta». Nota, inoltre, che dal raffronto con la redazione vociana del 1920 emerge il carattere sperimentale del racconto, poiché si possono considerare «due diverse redazioni [...] più che varianti, tanto massicci e decisivi appaiono gli interventi dell'autore sul testo» da ricondurre ad una volontà «di ridimensionamento dell'audacia di certi scorci narrativi che caratterizzano la stesura degli anni Ottanta, dovuta evidentemente al clima di continua, tenace sperimentazione» (G. PATRIZI, *Dal fatto al racconto: «Cos'è il Re»*, in *Id.*, *Il mondo da lontano. Il fatto e il racconto nella poetica verghiana*, Catania, Fondazione Verga, 1989, pp. 62, 65). Per Marchi, i notevoli rimaneggiamenti riguardano «un'accentuazione caricaturale del personaggio di Cosimo», mentre la Riccardi rileva una generale tendenza «a sostituire il racconto indiretto del narratore anonimo con lo squarcio lirico del ricordo o del rimpianto»: nell'*incipit* si notano «l'eliminazione delle coordinate, l'ellissi del verbo, le domande retoriche alla folla»; mentre nell'*explicit*, oltre all'uso del discorso diretto costruito con proposizioni esclamative e interrogative, «quasi una serie di massime sulla situazione contemporanea», viene radicalmente trasformato il finale (G.P. MARCHI, *Concordanze verghiane: cinque studi con un'appendice di scritti rari*, cit., p. 69; C. RICCARDI, *Introduzione*, in G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., pp. XXVIII-XXIX). Secondo Bigazzi, infine, viene a mancare l'unico spazio riservato dallo scrittore al narratore popolare che attraverso «l'occulto filtro comico dell'indiretto libero [...] rivelerà con una sola battuta il suo occhio poco benevolo verso

Il tono di amara ironia e dolente partecipazione che caratterizza tutta la raccolta, ha qui la funzione di esporre «l'argomento che il corso della novella e l'epilogo si incaricano di concludere nel senso antifrastico e amaramente epigrammatico».⁶⁶⁹

Compare Cosimo, dopo avere vissuto la traumatica esperienza di trasportare sulla sua lettiga il re e la moglie per le strade non carrozzabili che collegano Caltagirone a Catania, quando, dopo molti anni, gli pignorano le mule perché non ha pagato un debito e, per di più, gli portano via il figlio, «che lo chiamavano Turco, tanto era nero e forte, per farlo artigliere», rimane attonito e smarrito e non vuol rassegnarsi a capire che «il Re adesso era un altro, e quello vecchio l'avevano buttato giù di sella». Sicché:

Diceva che se fosse stato lì il Re, li avrebbe mandati via contenti, lui e sua moglie, ché gli aveva battuto sulla spalla, e lo conosceva e l'aveva visto proprio sul mostaccio, coi calzoni rossi e la sciabola appesa alla pancia, e con una parola poteva far tagliare il collo alla gente, e mandare puranco a pignorare le mule, se uno non pagava il debito, e pigliarsi i figliuoli per soldati, come gli piaceva.⁶⁷⁰

la semplicità del lettighiere», verso la sua totale incomprensione nei confronti di un processo storico i cui significati profondi gli sono preclusi (R. BIGAZZI, *Su Verga novelliere*, cit., p. 86).

⁶⁶⁹ M. TROPEA, *L'apologo, la favola, il grottesco: «forme semplici» e strutture simboliche nelle «Novelle rusticane» di Giovanni Verga*, cit., p. 285, nota 21.

⁶⁷⁰ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 232. L'ostilità e l'incomprensione del popolo nei confronti dell'obbligo alla leva è una tematica frequente non soltanto nella narrativa verghiana. Se ne *I Malavoglia* leggiamo: «Il re faceva così che i ragazzi se li pigliava per la leva quando erano atti a buscarsi il pane; ma sinché erano di peso alla famiglia avevano a tirarli su per soldati» (G. VERGA, *I Malavoglia*, cit., p. 13), ne *I Vicerè* si osserva: «Allora, perché s'era fatta la rivoluzione? [...] Senza contare la leva, la più bella gioventù strappata alle famiglie, perita nella guerra, quando la Sicilia era stata sempre esente, per antico privilegio, dal tributo militare? Eran questi i vantaggi dell'Italia una?» (F. DE ROBERTO, *I Vicerè*, Milano, Garzanti, 1976 (2ª ediz.), p. 381). Il re, Ferdinando II di Borbone, governò il regno delle Due Sicilie dal 1810 al 1859. A «buttarlo giù di sella» fu, nel 1960, dopo l'Unità d'Italia, Vittorio Emanuele II. La città di Caltagirone sia durante i moti del '20 che del '48 rimase fedele ai Borboni e per questo fu addirittura menzionata a patronimico, nel marzo 1857, per il titolo di «Conte di Caltagirone» attribuito al nuovo nato di Ferdinando II.

Lo sgomento di fronte agli avvenimenti della storia e della società caratterizza gran parte degli umili protagonisti verghiani, non soltanto delle *Novelle rusticane*.⁶⁷¹

I grandi stravolgimenti politici, in questo caso l'unificazione dell'Italia, risultano indecifrabili per le persone povere e prive d'istruzione che subiscono le conseguenze di fatti e situazioni di cui non comprendono neppure le ragioni.⁶⁷²

Se la vicenda sembra richiamare i toni apparentemente spensierati e beffardi di novelle come *Pentolaccia* o *Guerra di Santi*, ad un'attenta analisi rivela un inedito spessore, giocando sull'assoluta incapacità di compare Cosimo di comprendere la storia e i suoi mutamenti: non c'è differenza tra un Borbone e un Savoia, come non c'è differenza tra un re che con una sola parola può far decapitare o meno un uomo ed uno che impone le tasse al nuovo stato, recluta le leve, amministra la giustizia, si occupa del demanio. Compare Cosimo è un personaggio comico-grottesco, «addirittura pre-malavogliesco, se è vero che nel romanzo anche i più retrivi conservatori (come compare Cipolla) hanno coscienza della novità dell'Italia unita e, anzi, il dibattito politico costituisce uno dei motivi più interessanti di rappresentazione ironica straniata».⁶⁷³

⁶⁷¹ Nell'*explicit* di *Libertà* il carbonaio domanda: «– Dove mi conducete? In galera? O perché? Non mi è toccato neppure un palmo di terra! Se avevano detto che c'era la libertà!...»; analogamente Jeli il pastore: «Non dovevo ucciderlo nemmeno?... Se mi aveva preso la Mara!...» (G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., pp. 325, 162).

⁶⁷² Per Tellini «l'intontimento del lettighiere è proporzionale alla sua storica mitizzazione della figura del re, simbolo stravolto in senso grottesco del caos logico di una voce popolare contaminata dall'obiettivo esclusivo del proprio interesse» (G. TELLINI, *Nota introduttiva*, in G. VERGA, *Le novelle*, cit., p. 286). Compare Cosimo «nel suo superstizioso lealismo di uomo dell'antica società» si sente, ancora dopo tanti anni, «amico e creditore [del re], né sa capacitarsi, ora, di quel "sopruso" che gli tocca quasi a conclusione della sua vita»: «la chiusa, stupida e farneticante [...] riporta all'assunto fondamentale del racconto, cioè all'alienazione del primitivo di fronte al mutare delle condizioni in cui è vissuto, al "debito" che egli sente confusamente avere la nuova società aperto nei suoi confronti, e sottolinea quindi il rapporto con la storia sempre sottesa sullo sfondo di queste novelle, ad onta dell'apparente immobilismo che Verga sembra proporsi di ritrarvi» (M. TROPEA, *L'apologo, la favola, il grottesco: «forme semplici» e strutture simboliche nelle «Novelle rusticane» di Giovanni Verga*, cit., p. 21).

⁶⁷³ A. MARCHESI, *Narratore, personaggi e autore implicito nelle «Novelle rusticane» di Verga*, cit., p. 16.

Il racconto si articola in tre parti distinte: prima, durante e dopo l'avventura. All'interno si possono distinguere due grandi macrosequenze: una più ampia, in cui si descrive lo stato d'animo di compare Cosimo nell'imminenza del viaggio e durante il viaggio stesso; l'altra, più breve e riassuntiva, in cui si racconta quel che accade «molti anni dopo», e si conclude con lo stupito sgomento del protagonista dinnanzi a ciò che non capisce e che per lui costituisce un'ingiustizia.

L'area geografica in cui la vicenda si svolge è indicata in più punti con precisione:⁶⁷⁴

... fin quando arrivarono alla *Zia Lisa*, che era accorsa una gran folla a vedere il Re.⁶⁷⁵

... la baia [...] era sdruciolata due volte sui ciottoli umidi delle *viottole di Grammichele*.

... c'era tal via vai quella volta per le *strade di Caltagirone* che pareva la festa di San Giacomo.

... gli disse che Sua Maestà desiderava la sua lettiga [...] per andare a *Catania*.

... non si godette [...] né la banda che suonava in *piazza* [...] né la *chiesa di San Giacomo*⁶⁷⁶ tutta illuminata.

La frequente citazione di luoghi ed edifici cittadini permette di ancorare allo spazio (Grammichele, Caltagirone, Catania) e al tempo (prima e dopo il 1960) la vicenda che, tuttavia, appare avvolta da un'aura atemporale, chiusa nell'acronia del mito.

⁶⁷⁴ Nell'edizione del 1920, il generico riferimento al «torrente [che] poteva essere ingrossato», per cui si teme di passarlo a guado, è corretto sostituendo «fiume» a «torrente», e nominando esplicitamente il Simeto: «... gli batteva il cuore come un martello soltanto a pensare che laggiù il Simeto dovevano passarlo a guado!» (G. VERGA, *Le novelle*, cit., p. 305).

⁶⁷⁵ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 227. La piazza è ricordata, di nuovo, più avanti: «... tanto che nella gran piazza non ci sarebbe entrato più uno spillo...». Anche la chiesa è ricordata più volte: «La chiesa di san Giacomo sputava ancora fuoco e fiamme, in cima alla scalinata che non finiva più...» (ivi, p. 228).

⁶⁷⁶ Ivi, p. 226.

Pur narrando di un fatto realmente avvenuto (la visita, il 10 ottobre 1838, di Ferdinando II e Maria Teresa d'Asburgo-Lorena a Caltagirone ed i conseguenti festeggiamenti in onore della coppia reale), il protagonista vive situazioni ed emozioni privo di ogni nozione di tempo storico; egli «non scorge il mutamento e le diversità: il suo è il mito della regalità potente e lontana, temibile e imperscrutabile [...]; un mito che continua ad essere valido, nonostante le verifiche negative (il pignoramento delle mule e l'arruolamento del figlio), nelle farneticazioni del solitario eroe di un mondo idillico che non c'è più, o non è mai esistito».⁶⁷⁷

Nell'ordito del racconto, al paesaggio è affidato il compito di evidenziare il senso di straniamento del protagonista, contrappo-
nendo alla frenesia della città e alla placidità della campagna il suo rovello interiore, grazie ad una sapiente tecnica formale che si avvale di colorite vedute come tessere di un mosaico volto a ricomporsi nella scena *clou* del trasporto della regina.

Alle prime luci del giorno, tutto è buio, il paesaggio appare
uggioso e vasto:

La chiesa di San Giacomo sputava ancora fuoco e fiamme, *in cima alla scalinata che non finiva più*, aspettando il Re, per dargli il buon viaggio, e suonava con tutte le sue campane per dirgli che era ora di andarsene. [...] Intanto nel piano di San Giacomo spuntava appena *l'alba cenerognola, e la vallata era tutta un mare di nebbia*; eppure *la folla era fitta come le mosche*, col naso nel cappotto, e appena vi-

⁶⁷⁷ A. MARCHESE, *Narratore, personaggi e autore implicito nelle «Novelle rusticane» di Verga*, cit., p. 17. Mitica è la figura del re che alla prestantza fisica, emblema della sua autorità e potenza («era un bel pezzo d'uomo, grande e grosso, coi calzoni rossi e la sciabola appesa alla pancia»), unisce comportamenti imperscrutabili, interpretati come segno della sua 'eccezionalità' dalla fervida fantasia popolare. Il re, infatti, «non parla» con nessuno se non per interposta persona (e quando rivolge la parola a Cosimo «col suo parlare napoletano» il poveretto è così sconvolto da sentirsi «rientrare le gambe nel ventre»); può far tagliare la testa o ringraziare a suo piacimento; pesa «il doppio di tutti gli altri», tanto che per trasportarlo il lettighiere ritiene opportuno rimpinzare le mule d'orzo «sino alla gola, per metterle in vigore». A suo confronto 'gli altri' appaiono ridicole macchiette: «il vescovo, il sindaco, il sottintendente, e un altro sciame di galantuomini coi guanti e il fazzoletto da collo bianco, e vestiti di nero che dovevano averci la tarantola nelle ossa con quel po' di tramontana che spazzava la nebbia dal piano di San Giacomo».

de arrivare la lettiga *voleva soffocare* compare Cosimo e le sue mule, che credeva ci fosse dentro il Re.⁶⁷⁸

Reiterato il ricorso alle figure retoriche. L'alba è «cenerognola», la vallata è un «mare di nebbia», la folla è «fitta come le mosche» e lo vuole «soffocare», iperbole che ha lo scopo di enfatizzare il senso di sopraffazione fisica e psicologica vissuta dal protagonista.

Il vento freddo del nord, che risparmia il re poiché è «un bel pezzo d'uomo, grande e grosso», forte e robusto, non perdona le deboli e goffe figure del suo seguito, che «dovevano averci la tarantola nelle ossa»⁶⁷⁹ a causa della tramontana.

Nella macrosequenza successiva il paesaggio inizia pian piano ad aprirsi, a far da sfondo ad un episodio nodale per lo svolgimento della *fabula*: la concessione della grazia di fronte ad una folla che «ondeggia come un mare di spighe».⁶⁸⁰ La metafora naturalistica vuole indicare vastità e forza, mentre nell'edizione vociana il testo è corretto: «la folla ondeggiò come un mare in tempesta»,⁶⁸¹ sottolineando il valore negativo e minaccioso del movimento della massa paragonato a quello ingovernabile della forza della natura.

La comicità, amara, si gioca sulla contrapposizione tra il tra-

⁶⁷⁸ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 228.

⁶⁷⁹ *Ibidem*.

⁶⁸⁰ È il momento in cui il re «disse una parola ad uno che gli era vicino, e bastò perché non tagliassero la testa al padre della ragazza», circostanza ricordata da zio Cosimo quando gli portano via il figlio per farlo soldato e la moglie piange disperata: «quella ragazza ch'era venuta a buttarsi ai piedi del Re gridando grazia! E il Re con una parola l'aveva mandata via contenta». L'episodio racchiude la riflessione e la profonda disillusione del Verga riguardo i mutamenti della società italiana intorno agli anni '60. Il passo, infatti, fa da contraltare all'amaro *explicit* della novella: «Né voleva capire che il Re adesso era un altro, e quello vecchio l'avevano buttato giù di sella. Diceva che se fosse stato lì il Re li avrebbe mandati via contenti, lui e sua moglie...». Nota a tal proposito Tropea: «Se poteva avvenire il miracolo di quella grazia che mandava tutta racconsolata la ragazza e faceva salvo il padre cospiratore, per merito di un re dai tratti ancora di tangibile umanità, e quindi di vera regalità, [...] con quest'altro re, ancora più anonimo e distante che lo aveva sostituito, non c'era più neanche quella speranza, e il processo, almeno per uomini come compare Cosimo, era senza contropartite e senza scampo» (M. TROPEA, *Cos'è il Re*, in AA. VV., «*Novelle rusticane*» di Giovanni Verga 1883-1983. *Lecture critiche*, cit., p. 29).

⁶⁸¹ G. VERGA, *Le novelle*, cit., p. 304.

vaglio interiore di compare Cosimo e l'atmosfera di festa generale, la solitudine dell'eroe e la vitalità della gente, il gran fracasso, le grida scomposte, la vivacità dello scampanio e dello scopio dei mortaretti.

Nella parte centrale del racconto, uno scorcio di paesaggio, esemplare nella sua brevità, suggerito più che descritto, è di grande eloquenza:

A che gli giovava il sole e la bella giornata a compare Cosimo? Se ci aveva *il cuore più nero del nuvolo*, e non si arrischiava di levare gli occhi dai ciottoli su cui le mule posavano le zampe come se camminassero sulle uova; *né stava a guardare come venissero i seminati, né a rallegrarsi nel veder pendere i grappoli delle ulive, lungo le siepi, né pensava al gran bene che aveva fatto tutta quella pioggia della settimana*, ché gli batteva il cuore come un martello soltanto al pensare che il torrente poteva essere ingrossato, e dovevano passarlo a guado! Non si arrischiava a mettersi a cavalcioni sulle stanghe, come soleva fare quando non portava la sua Regina, e lasciarsi cadere la testa sul petto a schiacciare un sonnellino, sotto quel bel sole e colla strada piana che le mule l'avrebbero fatta ad occhi chiusi; *mentre le mule* che non avevano giudizio, e non sapevano quel che portassero, *si godevano la strada piana ed asciutta, il sole tiepido e la campagna verde, scodinzolavano e scuotevano allegramente le sonagliere*, che per poco non si mettevano a trottare, e compare Cosimo si sentiva saltare lo stomaco alla gola dalla paura soltanto al vedere mettere in brio le sue bestie, senza un pensiero al mondo né della Regina, né di nulla.⁶⁸²

Rimarcando il contrasto tra lo stato d'animo del lettighiere ed il paesaggio che gli fa da quinta e cornice, il brano vuole negare e ribaltare ogni processo osmotico, prossimo alla eliotiana teoria del correlativo oggettivo, spesso presente nella narrativa verghiana, ribadire lo scollamento tra uomo e natura, evidenziare il processo antifrastico che innesca la comicità.

Il paesaggio appare placido e radioso, insensibile al tormento di compare Cosimo: «il sole e la bella giornata» non gli giovano, non riescono cioè ad alleviare le sue preoccupazioni, a distrarlo dai suoi timori. Le abitudini, gli oggetti fino ad allora amici e fa-

⁶⁸² G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, pp. 230-231.

miliari, si trasformano in potenziali pericoli, come sottolineato dalla frequenza delle negazioni: «non si arrischiava... (adoperato ben due volte); né stava a guardare...; né a rallegrarsi...; né pensava...». Volutamente avulso dal contesto circostante, il lettighiere scorge solo ciò che può costituire un rischio per le mule e, indirettamente, per la sua vita. Guarda, senza vederli realmente, i seminati, gli uliveti, le siepi, fino a quel momento grengo abituale in cui muoversi. La consueta percezione di un ambiente fidato, i sentimenti scaturiti dall'essere immerso in un paesaggio noto e rassicurante, sono capovolti da un'ottica straniata.

Solitamente apportatrice di fecondità e benessere per la terra resa fruttifera dall'acqua, la pioggia diviene dannosa perché può rendere la strada scivolosa e far aumentare il livello del torrente; i routinari espedienti volti ad ammazzare la noia del lungo percorso, stare a cavalcioni sulle stanghe o schiacciare un sonnellino, costituiscono potenziali minacce perché possono mettere a repentaglio il prezioso carico. Il quotidiano, semplice rituale del trasporto in lettiga viene trasformato e deformato in chiave comico-grottesca da consuetudine positiva e piacevole ad elemento negativo e ansiogeno.

Il paesaggio intorno e le bestie appaiono tranquilli e pacifici: la campagna è verde, colore della quiete e della serenità, specchio del rigoglio e della prosperità della natura; le mule (giudicate stizzosamente dal lettighiere «prive di giudizio») si godono il tepore del sole, i profumi e l'atmosfera campestri.

Ripetuto l'uso del sostantivo seguito dall'aggettivo: la strada è «piana e asciutta», il sole è bello e «tiepido», la campagna è «verde». Pace e gaiezza avvolgono tutto: le mule «scodinzolavano e scuotevano i sonagli allegramente», la campagna, silenziosa e immobile, rinvigorita dalla pioggia, assiste noncurante. Ogni elemento crea uno straniamento ironico all'interno di un paesaggio idillico che, per zio Cosimo, invece, rappresenta una sorta di percorso purgatoriale.

L'umanizzazione dell'ambiente naturale e degli animali è frequente in Verga, riconducibile alla sua concezione materialistica, alimentata dalla lezione darwiniana.

Fra le *Rusticane*, ricordiamo i seminati «alti come un uomo»

del *Reverendo* e il campo di Santo e Nena che in *Pane nero* «ingialliva a vista d'occhio, come un malato che se ne va all'altro mondo». In *Cos'è il Re* si assiste ad un'interazione panica tra uomini, animali e paesaggio. Nota Russo: vi è una costante «unità nel *pathos* del poeta, in questo suo sentire complessivo gli uomini e le cose [...]. Le sensazioni paesistiche degli stessi animali sono sollevate a sensazioni umane, quasi a simbolo di questa unità; [...] [in] *Cos'è il Re*, [...] il lettighiere, preoccupato di portare la Regina, non ha occhi per vedere la bella campagna, risciacquata dalla pioggia, a differenza delle sue mule che si godono, spensierate, la strada piana ed asciutta».⁶⁸³

La scena, comica e drammatica insieme, per la sobria potenza dell'affresco tracciato dallo scrittore rievoca la pittura di Giovanni Fattori, il *Cavalleggero* in particolare.

Al termine del viaggio, quando finalmente la compagnia giunge a Catania, anche il paesaggio cittadino sembra essere indifferente se non addirittura ostile al lettighiere.

La descrizione della vivace borgata catanese, oltre ad essere una «raffinata maniera di presentare un ambiente è soprattutto il sottofondo e la sottolineatura dell'evento che si svolge o delle passioni che vivono negli animi dei protagonisti».⁶⁸⁴ Nella città etnea si ritrovano, amplificati, lo stesso clima di festa lasciato a Caltagirone e la gran folla accorsa per vedere il re. Alla calca soffocante fa riscontro la vivacità del quartiere della zia Lisa dove «davanti ad ogni bettola c'era il suo pezzo di maiale appeso», in opposizione, comica, allo stato d'animo di compare Cosimo che, pur avendo condotto a buon fine la sua 'missione', non riesce a sciogliere la tensione e ritrovare la serenità, chiudendosi in casa più sofferente di prima.

Nell'*explicit* della novella «il tempo verbale replica all'infinito, in una sorta di deformazione aberrata del dato esperienziale, l'oggettività dell'accaduto, descrivendo precisamente il passaggio dal piano della storia quotidiana a quello del mito individuale ed insieme alludendo alla motivazione primaria che presiede alla

⁶⁸³ L. RUSSO, *Giovanni Verga*, cit., p. 212.

⁶⁸⁴ G. COSENTINI, *Il paesaggio nelle novelle verghiane*, cit., p. 16.

genesi del racconto nel “testimone popolare”: quella della recriminazione dolorosa, dell’invettiva, dell’immaginazione come disperato risarcimento della realtà». ⁶⁸⁵

Le «strade carrozzabili» diventano discriminine della vicenda, spia di una rappresentazione metatemporale in cui domina la totale mancanza di coscienza storica da parte del protagonista, simbolo – più dell’obbligo della leva o delle tasse – di un cambiamento da lui non avvertito e tuttavia già avvenuto. C’è una precisa contrapposizione tra un ‘prima’ («*e allora non c’erano le strade carrozzabili, ché la Regina si sarebbe rotto l’osso del collo, se non fosse stato per la sua lettiga...*»⁶⁸⁶) di sapore epico, e un ‘dopo’, all’insegna del crudo realismo, in cui «la gente diceva che il Re e la Regina *erano venuti apposta* in Sicilia per fare le strade, che non ce n’erano ancora, ed era una porcheria». ⁶⁸⁷

Il protagonista vive l’avvicinarsi di un re ad un altro come un tradimento, uno sgarbo fattogli di proposito. Quel re che in passato aveva avuto bisogno di lui per il trasporto della moglie, adesso, inspiegabilmente, distrugge in un *fiat* tutto il suo piccolo mondo, venendo «apposta» in Sicilia per fare le strade, mettere le tasse, prendersi i figli e le mule, tradendo un tacito patto d’onore.

Da qui la comicità della situazione: «che è appunto quel re a cui compare Cosimo è così devoto [...] che decreta [...] la costru-

⁶⁸⁵ G. PATRIZI, *Dal fatto al racconto: «Cos’è il Re»*, cit., p. 67

⁶⁸⁶ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 232.

⁶⁸⁷ *Ibidem*. A proposito delle strade carrozzabili e, in generale, della profonda arretratezza della Sicilia, è interessante la testimonianza del Lawrence, traduttore inglese di Verga: «L’ambiente del sud della Sicilia descritto in *Mastro-don Gesualdo* è forse più vicino a un vero medioevo di qualsiasi altra cosa della letteratura moderna, compreso il medievalismo sardo di Grazia Deledda. L’isola è incredibilmente povera e incredibilmente arretrata. Non esistono praticamente strade per veicoli provvisti di ruote, e di conseguenza non esistono veicoli provvisti di ruote, né carri né carrozze, al di fuori delle città. Tutto viene caricato sul dorso di asini o di muli, gli uomini viaggiano a cavallo o a piedi, e, se sono malati, su lettighe trascinate da muli. La terra è nelle mani dei grandi latifondisti, i contadini sono quasi servi della gleba» (*Leggere Verga: antologia della critica verghiana*, a cura di P. Pullega, Bologna, Zanichelli, 1973, p. 139). Lo stesso De Roberto, citando un articolo di Louis Gillet comparso sulla «Revue de deux Mondes», scriveva: «Nelle campagne e nelle spiagge isolate si conduceva sessanta anni addietro “una vita mezzo pastorale e mezzo agricola” che doveva essere press’a poco la stessa dei tempi di Virgilio e di Teocrito» (F. DE ROBERTO, *Nell’anniversario della morte di Giovanni Verga*, ora in *Casa Verga e altri saggi verghiani*, cit., p. 273).

zione delle strade carrozzabili, mettendo in moto un irreversibile “progresso” anche in quelle remote strutture. [...] La darwiniana lotta per l’esistenza (sotto il segno qui paradossale e mitizzato di un re Borbone venuto a decretare la costruzione di strade carrozzabili) presenta quindi l’aspetto di disgregazione e mutamento più che di miglioramenti reali». ⁶⁸⁸

Celato dall’apparente impersonalità della sentenza del narratore popolare («Né voleva capire che il Re adesso era un altro, e quello vecchio l’avevano buttato giù di sella...») emerge il giudizio storico di Verga e di gran parte dell’opinione pubblica del periodo. Giudizio che, dal giovanile *I carbonari della montagna*, passando dai *Malavoglia* e dal *Mastro-don Gesualdo*, fino a *Dal tuo al mio*, bolla il Risorgimento italiano come una rivoluzione fallita, le cui spese sono state fatte solo dagli umili e dai poveri, *communis opinio* condivisa da altri grandi scrittori siciliani quali – in diversi modi e tempi – Capuana, De Roberto, Pirandello, Tomasi di Lampedusa.

A tal proposito, Woolf afferma: «In *Cos’è il Re* the story is about Cosimo’s journey with the king and the theme arises from it is the peasant’s view of authority. But because the narrative is arranged in such a way that the emphasis [...] is thrown upon the characters involved, we are shown that this view of authority, instead of being peculiar to Cosimo himself, is but one example of a general attitude of mind». ⁶⁸⁹

L’intero *corpus* delle *Rusticane*, infatti, è immerso in una realtà immobile e atemporale la cui stasi «è determinata dal prepotente impero delle leggi della natura, che volgono al negativo ogni presunto moto di “progresso”». ⁶⁹⁰

In questo contesto, il paesaggio ha il compito di mettere in rilievo lo scollamento tra uomo e ambiente, tra tempo umano della storia e tempo immutabile della natura, attraverso l’accostamento oppositivo tra il travaglio delle aspirazioni individuali e la dura necessità delle darwiniane leggi che regolano il mondo fisico

⁶⁸⁸ M. TROPEA, *Cos’è il Re*, cit., pp. 27-28.

⁶⁸⁹ D. WOOLF, *Three stories from the «Novelle rusticane»*, cit., pp. 236-237.

⁶⁹⁰ R. BIGAZZI, *Su Verga novelliere*, cit., pp. 66-67.

e sociale, concorrendo a creare l'intonazione comico-grottesca che costituisce la peculiarità della novella.

Situazioni paradossali e umoristiche, spietatezza della *struggle for life* e incidenza della prospettiva economica anche all'interno dei rapporti umani, scorci della società contadina piegata dal bisogno e chiusa in un'aura autarchica e senza tempo, sono temi presenti anche ne *Gli orfani*.

La gravidanza rivestita dai titoli di molte *Novelle rusticane*, come *Cos'è il Re*, *Libertà* o *Pane nero*, carichi di forte valenza simbolica volta a riassumerne spesso la tesi di fondo e a caratterizzarla in senso antifrastico o amaramente ironico, è riscontrabile anche in questa novella. Qui orfano non è colui che è rimasto privo di uno o entrambi i genitori (la figlia di compare Meno), bensì coloro che hanno perso un bene più che affettivo economico, attinente alla sfera della sussistenza. Così mentre la bambina, realmente e doppiamente orfana perché prima ha perduto la madre ed ora assiste alla scomparsa della zia-matrigna, non è menzionata col nome proprio ma è genericamente appellata «orfanel-la»,⁶⁹¹ compare Meno e comare Angela sono considerati i veri orfani, perni intorno ai quali si dipana l'azione. L'uno ha perduto la moglie che badava alla casa, accudiva lui e la nipote, governava le bestie, amministrava con saggezza ed onestà le limitate risorse, fornendo un valido ed indispensabile aiuto sia a livello pratico che psicologico; l'altra, non più giovane, già priva del marito e del figlio maggiore, vede morire sotto gli occhi il suo asino, unica fonte di sostentamento.

In *Vita dei campi* e ne *I Malavoglia* orfani sono Jeli il pastore,

⁶⁹¹ «A quest'altra le voleva bene come fosse sua mamma davvero, perché l'*orfanel*la era anche sua nipote...»; «L'*orfanel*la ascoltò seria seria, sgranando gli occhi...»; «Un'altra moglie dovete cercarvela, se non altro per rispetto di questa *orfanel*la...»; «Un'altra, che non fosse sua zia, me la guarda di malocchio, questa *orfanel*la...»; «Se pigliaste la terza figlia di curatolo Nino s'aggiusterebbe ogni cosa, per l'*orfana* e per la dote...»; «Non potrò scordarmela mai più [...] E neppure questa povera *orfanel*la se la scorderà»; «Bisogna cercarvi un'altra moglie, per riguardo di questa povera *orfanel*la che resta in mezzo a una strada...»;

«L'*orfanel*la gli correva dietro come un pulcino, adesso che non aveva altri al mondo». Il termine «orfana», «orfanel

Rosso Malpelo, Lia e i suoi fratelli. Luperini osserva che «nel momento stesso in cui la famiglia in qualche modo si indebolisce, perché muore il capo-famiglia, la condizione di orfano è la condizione del più indifeso, e quindi sull'orfano si scatena la violenza della società. Osservazione tipica della cultura positivistica perché presente anche nell'*Inchiesta in Sicilia* di Franchetti e Sonnino, negli studi sulla questione meridionale, negli articoli che uscivano sulla "Rassegna settimanale" dove questo elemento (e cioè che gli orfani restavano senza protezione, e quindi erano i peggio trattati) veniva spesso notato dai sociologi, dagli studiosi della condizione delle masse popolari di allora».⁶⁹²

La novella, considerata minore dalla critica,⁶⁹³ ci pone di fronte, in filigrana ma non senza efficacia, ad uno spaccato della società agricola di allora, in cui la quotidiana lotta per la sopravvivenza è tale da non concedere agli individui il tempo e la capacità di elaborare un lutto sul piano dei sentimenti, ma di valutarlo solo attraverso l'ottica dell'economia e del tornaconto personale.

In una realtà come quella contadina dell'Italia meridionale alla fine dell'800, in cui il lavoro quotidiano tiene impegnati uomini e donne in campagna da mattina a sera, diviene indispensabile che ciascuno abbia i propri compiti e ruoli. Alla donna, che in più

⁶⁹² R. LUPERINI, *Conclusioni sui temi del convegno: a proposito della religione della famiglia*, in AA. VV., *Famiglia e società nell'opera di G. Verga*, cit., pp. 207-208.

⁶⁹³ Per la Finocchiaro Chimirri *Gli orfani* fu percepita dallo scrittore «"inferiore" rispetto al corpus unitario che forma il volume delle *Rusticane* [...]; è la novella più breve, nonostante si debba ritenere l'autore abbia assolto alla richiesta dell'editore Casanova, il quale gli chiedeva l'aggiunta di dieci o dodici righe, [...] [per il testo] non è possibile effettuare riscontri, poiché il manoscritto autografo non è pervenuto, né si rinviene, allo stato attuale, la rivista "Fiammetta", [...] e nella bibliografia delle traduzioni in lingue straniere è la meno tradotta e, nei florilegi italiani, risulta la meno antologizzata» (G. FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Gli orfani*, in AA. VV., «*Novelle rusticane*» di Giovanni Verga 1883-1983. *Lecture critiche*, cit., p. 78). Se Russo – analizzando le singole *Rusticane* – la lascia per ultima, nominandola appena: «E infine abbiamo *Gli orfani*»; «E infine, negli *orfani*...»; per la Riccardi «il dialogo è ancora di impianto malavogliesco», Luperini cita la novella solamente una volta accomunandola alle altre della raccolta in cui è preminente «il motivo materialistico ed economico della roba» (L. RUSSO, *Giovanni Verga*, cit., p. 199; C. RICCARDI, *Introduzione*, in G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., p. XXVI; R. LUPERINI, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, cit., p. 117). Gli studi critici sono poco numerosi e quasi mai a carattere monografico.

consegnava al marito la dote, è riservata la funzione di mantenere saldo ed intatto il focolare domestico, di educare e nutrire i figli, di partecipare alla mietitura e alla trebbiatura.

Il narratore popolare entra subito *in medias res*, non descrive i personaggi ma li presenta attraverso azioni e battute, conferendo alla novella un andamento spiccatamente teatrale poiché gran parte della narrazione è affidata ai dialoghi delle comari, tra di loro o col vedovo, alla presenza di brevi didascalie, all'uso di una lingua «quanto più possibile neutra e distaccata (premessa alla lingua *obiettiva* del *Mastro*)». ⁶⁹⁴

Frequenti i paragoni attinti dalla sfera naturale, inerenti al ristretto campo esperienziale proprio di quel mondo («rossa come un pomodoro»; «colla testa bassa come un mulo»; «col pelo arruffato al pari di un gatto morto», ecc.).

Attraverso il succedersi di rapide scene, registrate da un punto di vista esterno alla vicenda ma interno al *modus vivendi* ed *operandi* della piccola comunità, il lettore partecipa alla morte dell'asino di comare Angela e della moglie di compare Meno, ravvisando nella narrazione un atteggiamento a metà tra la distratta indifferenza e la cinica crudeltà. Invero, la maggior parte dei dialoghi della novella appaiono surreali, vicini al pirandelliano 'sentimento del contrario' per cui se alcune affermazioni e situazioni a primo acchito suscitano il riso, a questo subentra un senso di sgoimenta amarezza. ⁶⁹⁵

⁶⁹⁴ B. STAGNITTO, *Ruoli, strutture e simboli nelle «Novelle rusticate»*, cit., p. 553.

⁶⁹⁵ Quando la bambina vuol portare la focaccia alla madre, le si risponde: «la mamma non c'è più. Statti qua». Compare Meno fa uso e abuso del pronome personale, per cui ogni azione lodevole della moglie è, ai suoi occhi, unicamente rivolta verso se stesso ed il proprio benessere: «E pensava sempre a me, alla casa, al da fare che ci era, a questo e a quell'altro, che non finiva più di parlare, e di farmi le ultime raccomandazioni, come uno quando parte per un viaggio lungo, che la sentivo brontolare continuamente tra veglia e sonno. E se ne andava contenta all'altro mondo! col crocifisso sul petto, e le mani giunte di sopra. Non ha bisogno di messe e di rosari, quella santa! I denari pel prete sarebbero buttati via». Si veda anche il modo in cui le comari valutano le possibili mogli adatte a compare Meno, riconoscendo, alla fine, nella cugina Alfia la più idonea dal momento che «di roba bianca [...] ne aveva molta» e, non essendo più tanto giovane, non «ci sarebbe il pericolo che vi riempisse la casa di figliuoli»: «- Se pigliaste la terza figlia di curatolo Nino s'aggiusterebbe ogni cosa, per l'orfana e per la dote. Osser-

La ‘prospettiva economica’ con la quale compare Meno guarda al lutto, non deve essere interpretata come cinismo o insensibilità nei confronti di una persona cara, ma come unica prospettiva possibile all’interno di un sistema di estrema povertà, in cui l’affettività coincide e si esprime con la laboriosità e col comune impegno a mantenere e accrescere le scarse risorse della famiglia. È conseguenza della vita stravolta che gli uomini sono costretti a vivere, per cui «al vedovo non è concesso separare amore e economia».⁶⁹⁶ In *Pane nero* la madre di Santo raccomanda: «cerca d’innamorarti della vedova di massaro Mariano, che è ricca, e non avrà molte pretese»;⁶⁹⁷ allo stesso principio s’ispira il comportamento di Brasi e Pino il Tomo.

La ‘brutalità’ della soluzione proposta a comare Angela che chiude il racconto («– Ora che ci aspettate a fare scuoiare l’asino? Almeno pigliate i denari della pelle») deve essere spiegata come «unico aiuto concreto che quella comunità, partecipe e compassionevole, è in grado di dare: e lo dà senza indulgere a inutili pianti o alla sterile commozione per l’aggravarsi della già miserevole condizione economica della vedova».⁶⁹⁸

L’asino è ormai agonizzante e presto morirà; la sua funzione principale, la capacità di produrre, è venuta meno, dunque non resta che trarne il maggior giovamento per tamponare la difficile situazione. La perdita dell’animale per la vedova è esattamente equivalente a quella della moglie per compare Meno. Comare Angela, assiste impietrita all’agonia della povera bestia che – secondo la consueta antropomorfizzazione verghiana di piante ed animali – «batteva l’aria colle zampe, di tanto in tanto, *tale e quale come un moribondo*».⁶⁹⁹

vò la Licodiana. – Questo dico io. Ma non me ne parlate, ché ci ho tuttora la bocca amara come il fiele. [...] La cugina Alfia *vide che era tempo d’accostarsi* anche lei, *colla faccia lunga*, e ricominciò le lodi della morta. Ella l’aveva acconciata colle sue mani nella bara, e le aveva messo sul viso un fazzoletto di tela fine. *Di roba bianca, non faceva per dire, ne aveva molta*» (G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, pp. 257, 259, 258, 261).

⁶⁹⁶ R. BIGAZZI, *Su Verga novelliere*, cit., p. 79.

⁶⁹⁷ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 285.

⁶⁹⁸ G. FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Gli orfani*, cit., p. 84.

⁶⁹⁹ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 260. L’asino riveste una centra-

La collettività si stringe intorno ai due orfani perché il fantasma della morte, vista come perdita dell'indispensabile forza lavoro, incombe su ognuno. Scatta la solidarietà di una comunità che se da una parte si vede costretta ad accettare le inesorabili leggi della natura, dall'altra cerca, secondo le proprie conoscenze e possibilità, di fornire un aiuto a suoi sfortunati componenti.

C'è una contrapposizione tra il microcosmo dai confini chiusi e limitati, povero, teatro della vicenda, e la compatta e tenace resistenza dei suoi membri che sostengono il loro diritto alla vita. Questa contrapposizione si riflette sull'ambientazione della novella, caratterizzata dalla totale assenza di notazioni paesaggistiche e d'indicazioni ambientali. Non vi è alcuna descrizione della campagna circostante, che pure indirettamente viene evocata dai discorsi dei personaggi, né del villaggio in cui si svolge la vicenda, nessuna indicazione topografica o geografica: «non c'è un albero, un fiore, e nemmeno si registrano presenze animali. La natura è assente. Non si scorgono luci di astri, non esiste la volta del cielo. Le storie parallele dei due "orfani" si svolgono in due ambienti ben delimitati e chiusi, carichi di significati simbolici. Sono ambienti circoscritti, tutti giocati dentro spazi brevi».⁷⁰⁰

La mancanza di notazioni paesaggistiche, che non permettono di guardare ad aree vaste e aperte, l'ambientazione in luoghi claustrofobici ed opachi,⁷⁰¹ sono emblemi di un'economia chiusa, limitata, poverissima, e nel contempo simbolo della piccolezza e precarietà dell'essere umano che non può realmente migliorare il suo stato, ma può cercare nella forza della solidarietà un balsamo alle sofferenze.⁷⁰²

lità particolare non soltanto nelle *Rusticane*; lo si incontra quasi sempre, rappresenta il «parametro essenziale di vivibilità dell'esistenza» (R. SALSANO, *Umanità dell'asino di San Giuseppe*, cit., p. 142). Per l'importanza dell'asino nell'universo verghiano cfr. *infra* § 2.7 «Storia dell'asino di S. Giuseppe»: *paesaggio interiorizzato*.

⁷⁰⁰ G. FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Gli orfani*, cit., p. 84.

⁷⁰¹ Nella novella si fa riferimento al «bugigattolo del forno», all'«uscio» chiuso a chiave o dal quale ci si affaccia un momento, «allo scalino dell'uscio» su cui siede la bambina, al «cantuccio» in cui la piccola si nasconde, a compare Meno che si siede «in un canto».

⁷⁰² A differenza de *I Malavoglia* in cui «la gente del paese, con gli interessi materiali che la nutrono e sollecitano, con le ostilità, le tensioni, le malignità ed i

Due realtà, apparentemente opposte, convivono nella novella: da una parte viene aperto uno squarcio sulla degradazione spirituale cui costringono la povertà e il bisogno, dall'altra la solidarietà della comunità che partecipa della stessa logica economica ed utilitaristica. Il tentativo di aiutare in concreto coloro che hanno subito la perdita con consigli e con pragmatica efficienza, costituisce un dato positivo in un mondo, come quello delle *Novelle rusticane*, in cui il pessimismo verghiano si acuisce.

Quest'ambivalenza si riflette sul valore simbolico attribuibile ai due unici ambienti della vicenda: il cortile ed il forno.

Il cortile è un luogo opaco e senza luce, caratterizzato dalla presenza di sassi che trasmettono un senso di asperità e sterilità. È il simbolo stesso della povertà, opportuna cornice del brano cui lo scrittore ha voluto imprimere un'alta drammaticità:

L'asino della vicina Angela era disteso in mezzo al cortile, col muso freddo e le orecchie pendenti, annaspando di tanto in tanto colle quattro zampe in aria, allorché la doglia gli contraeva i fianchi come un mantice. La vedova, seduta lì davanti, sui sassi, colle mani fra i capelli grigi, e gli occhi asciutti e disperati, stava a guardare, pallida come una morta.

Compare Meno si diede a girare intorno alla bestia, toccandole le orecchie, guardandola negli occhi spenti, e come vide che il sangue

pettegolezzi» non manifesta una reale e sincera solidarietà, assorbita com'è tra le maglie del mondo «dell'astuzia, dell'intrigo, del piccolo guadagno e dell'invidia, degli interessi economici e delle paure e delle cattiverie gratuite e dei riti sociali compiuti per pura obbedienza formale», ne *Gli orfani* assistiamo ad una maggiore condivisione dei problemi da parte della comunità (G. BÀRBERI SQUAROTTI, «*I Malavoglia*»: *la famiglia e la casa*, in AA. VV., *Famiglia e società nell'opera di G. Verga*, cit., p. 110). La vicenda lascia comunque l'amaro in bocca e, pur nella sua semplicità elementare, sembra catapultarci in un'atmosfera pirandelliana, almeno per quanto riguarda la percezione di un'anomalia nel comportamento dei due 'orfani' e della comunità: rimpianto circoscritto alle soli doti 'produttive' dell'estinta, drammatizzazione quasi comica dell'agonia dell'asino, scarsa sensibilità della comunità, comicità di alcune situazioni grottesche che evocano simultaneamente riso, biasimo e pietà, ad esempio, nel passo: «- Non ce ne sono, ve lo dico io! Non la trovo un'altra moglie come quella! Non potrò scordarmela mai più, se torno a maritarmi dieci volte! E neppure questa povera orfanella se la scorderà. - Calmatevi, ché ve la scorderete. E anche la bambina se la scorderà. Non se l'è scordata la sua madre vera? Guardate invece la vicina Angela, ora che le muore l'asino! e non possiede altro! Quella sì che dovrà pensarci sempre!» (G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 261).

gli colava ancora dalla cinghiaia, nero, a goccia a goccia, aggrumandosi in cima ai peli irsuti, domandò:

– L'hanno anche salassato?

La vedova gli fissò in volto gli occhi foschi, senza parlare, e disse di sì col capo.

– Allora non c'è più che fare, conchiuse compare Meno; e stette a guardare l'asino che si allungava sui sassi, rigido, col pelo tutto arruffato al pari di un gatto morto.

– È la volontà di Dio, sorella mia! – le disse per confortarla. – Siamo rovinati tutti e due.

Egli s'era messo a sedere sui sassi, accanto alla vedova, colla figliuola fra le ginocchia, e rimasero entrambi a guardare la povera bestia che batteva l'aria colle zampe, di tanto in tanto, tale e quale come un moribondo.⁷⁰³

Un alone di morte e di disperazione pervade la descrizione. Efficace l'uso di verbi ed espressioni quali «annaspava», «contraeva i fianchi come un mantice», «salassare», «si allungava sui sassi», «arruffato», «batteva l'aria colle zampe», e la presenza di un'aggettivazione tesa a dipingere un'atmosfera cupa e pesante, di forte impatto emotivo. L'asino ha il «muso freddo» e il sangue che gli cola dalla cinghiaia è nero e denso, la vedova ha i capelli grigi, è smorta, i suoi occhi sono ora «asciutti e disperati» ora «foschi».

Il nero, il grigio, il pallore di comare Angela, colori funerei e spenti, il senso di aridità e durezza del suolo, la sorda disperazione della vedova che rimane in assoluto silenzio e non riesce a versare neppure una lacrima, conferiscono un'angosciosa monocromia alla scena.

Il forno, al contrario, si configura come elemento positivo, simbolo di sopravvivenza e di rinnovamento, luogo che produce cibo e calore, emblemi della vita, spazio in cui si può esprimere concretamente solidarietà e aiuto da parte della collettività. È appena un «bugigattolo», ma è il luogo che permette all'energia e all'operosità delle donne di fornire un supporto tangibile a compare Meno e a sua figlia. La bambina viene accolta amorevol-

⁷⁰³ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 260.

mente e subito le si dona un focaccia calda; al vedovo, dopo essere stato «compassionato», vengono offerti «pane caldo, colle olive nere, un pezzo di formaggio di pecora, e il fiasco del vino», unica nota di sollievo nella drammaticità dell'intero racconto.

Al plumbeo monocromatismo delle scene di lutto si oppone il bianco candore della farina, la lavorazione del pane e quindi il forno, che contrasta, quasi a volerlo esorcizzare, col luttuoso fazzoletto di compare Meno: «Le donne, al veder gli il fazzoletto nero al collo, gli fecero cerchio intorno, colle mani intrise di farina, compassionandolo in coro». ⁷⁰⁴

La farina, ingrediente primario per realizzare il cibo più antico del mondo, base di un'economia elementare, e il forno, dove lievita e s'indora il pane, sono gli unici simboli positivi che mettono in luce l'aspetto più umano dei personaggi della novella.

Al rito dell'alimentazione è, infatti, legata l'esistenza stessa dell'individuo, «che non consente di anteporre nulla alla sua urgenza». ⁷⁰⁵

Quando raggiunge le comari, compare Meno è digiuno da un pezzo, poiché il lutto è sinonimo di morte, e la morte è assenza di vita e quindi di cibo:

Compare Meno entrò senza dir nulla, e sedette in un canto colle mani penzoloni fra le ginocchia, la faccia lunga, e le labbra bianche come la carta, *ché dal giorno innanzi non ci aveva messo un pezzo di pane in bocca dal crepacuore*. Guardava le comari come a dire: – Poveretto me! ⁷⁰⁶

In seguito le donne gli offrono del cibo per confortarlo e scuoterlo dal dolore, per farlo ritornare alla vita e, contemporaneamente, gli prospettano anche una soluzione alla grave perdita; comare Sidora, intanto, prepara una focaccia per la bambina e gliela offre a mo' di consolazione:

– Se pigliaste la terza figlia di curatolo Nino s'aggiusterebbe ogni

⁷⁰⁴ Ivi, p. 257.

⁷⁰⁵ T. PARDI, *Animali e istinto fagico*, cit., p. 249.

⁷⁰⁶ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 257.

cosa... [...] – Non son discorsi da farsi adesso. [...] – Mangiate un boccone piuttosto, compare Meno, che siete tutto contraffatto.⁷⁰⁷

Comare Sidora levò dal forno la focaccia, la ripulì dalla cenere, e la porse calda calda alla bambina, che la prese nel grembiale, e se ne andava adagio adagio, soffiandovi sopra.⁷⁰⁸

Da parte sua la piccina, seppur affamata, ha come primo impulso quello di portare la focaccia alla madre morente, estremo tentativo di farle tornare l'appetito sottraendola alla morte.

Centralità del forno, dunque, come luogo dove si produce il cibo e la vita: «tanto il forno quanto il cortile sono delle forme cave, circondate da pareti; ora, è noto, la simbologia psicoanalitica vede nelle forme di tal fatta la raffigurazione inconscia del ventre materno, ossia quel luogo dentro il quale, unicamente, all'individuo è assicurato il benessere».⁷⁰⁹

Al bianco della farina (immagine del pane e, quindi, della continuità della vita), si collega il bianco della roba della cugina Alfia, indicata dalla comunità come la soluzione più veloce e vantaggiosa per risolvere la crisi di compare Meno. Anche in questo caso il bianco ha valore positivo: la ricchezza, quella 'dote' che lungi dall'essere valutabile sul piano dei sentimenti ha come unico metro di misura il fattore economico. Per compare Meno la cugina Alfia diviene ora la sposa ideale poiché possiede molta «roba bianca», «la casa e un pezzo di vigna», inoltre, non è più giovane e non rischia di «riempire la casa di figliuoli», cioè di altre bocche da sfamare, e di mettere al mondo figlie femmine: «– Se fossero maschi pazienza! [lamenta compare Meno] Ma c'è anche a temere che vengano delle femmine. Sono tanto disgraziato!».⁷¹⁰

⁷⁰⁷ Ivi, p. 258.

⁷⁰⁸ Ivi, pp. 256-257.

⁷⁰⁹ G. FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Gli orfani*, cit., p. 88.

⁷¹⁰ Nella novella ritorna il motivo del vedovo che sopravvive alle numerose mogli; tra le *Rusticane*, si pensi alla figura di «Ammazzamogli» in *Malaria* («gli aveva preso quattro mogli, l'una dopo l'altra, tanto che lo chiamavano "Ammazzamogli" e dicevano che ci aveva fatto il callo [...]». – Ma non era vero che ci avesse fatto il callo, perché quando gli era morta comare Santa, ed era la terza, egli sino all'ora di colazione non ci aveva messo un boccone di pane in bocca, né un sorso d'acqua, e piangeva per davvero dietro il banco dell'osteria»). Sempre in

La struttura della novella si avvale della tecnica del parallelismo e del contrasto, come accennato, ricorrente nelle *Novelle rusticane*. All'orfana priva dei genitori, sono speculari gli orfani privi degli strumenti da lavoro rappresentati dall'asino e dalla moglie, istituendo così la corrispondenza donna-asino. All'oscurità circoscritta e claustrofobica di luoghi come il cortile, desolato e sassoso, si contrappone il forno, caldo mezzo di produzione del cibo. Al tempo dell'agonia e della sofferenza della prima parte della novella, subentra quello della cottura del pane e della progettualità della vendita della pelle dell'asino e delle nuove nozze di compare Meno della seconda.

Il racconto si basa sull'antitesi vita-morte, sentimento-necessità, ma c'è un momento in cui «tempo della vita e tempo della morte si compongono nell'immobilità assoluta del silenzio»: è l'istante il cui compare Meno posa gli occhi su Alfia e, dopo un attimo d'esitazione, la cugina si fa avanti: «ricompare così un tipico motivo malavogliesco, quello della vita che continua nonostante tutto, ma destituito d'ogni *ethos*». ⁷¹¹

In occasione dell'edizione del 1920, Verga stravolge totalmente lo spirito e le caratteristiche formali del bozzetto.

La vivace struttura dialogica ed il discorso indiretto libero vengono frammentati in segmenti dall'inclusione di numerosi punti esclamativi, interrogativi, puntini di sospensione. Il tono asciutto ma pregnante con cui è tracciato il profilo della piccola comunità e del dramma che sta vivendo è appesantito da inclu-

Malaria si ritrova la concezione popolare per cui la nascita di figlie femmine è da considerarsi una disgrazia così come, per converso, la morte dei figli maschi: «l'oste del lago, aveva persi allo stesso modo i suoi figliuoli tutt'e cinque, l'un dopo l'altro, tre maschi e due femmine. Pazienza le femmine! Ma i maschi morivano appunto quando erano grandi, nell'età di guadagnarsi il pane». In *Pane nero* Santo dice: «Femmina! Compare mio. La disgrazia mi perseguita sin qui, e mi è nata una femmina. Mia moglie non sa far altro». Lo stesso mastro-don Gesualdo esclama: «Va a vedere come s'è storta fin la trave del tetto, ora ch'è nata una bambina in questa casa!», espressione che riecheggia il proverbio secondo il quale «quando nasce una figlia femmina si storce sin la trave della casa» presente in *Guerra di santi*, in cui uno dei protagonisti afferma: «quando nasce una figlia femmina si rompono persino i travicelli del tetto».

⁷¹¹ B. STAGNITTO, *Ruoli, strutture e simboli nelle «Novelle rusticane»*, cit., p. 554. Lo studioso giudica la novella «un piccolo capolavoro» (p. 553).

sioni superflue e dolciastre, che contrastano con l'essenzialità della prima versione.

La straordinaria capacità del narratore di fare emergere come in controluce la figura dell'orfanella, per accenni rapidi e indiretti, mettendo in primo piano, per converso, il dolore di compare Meno e comare Angela, diventa più palese, alterata da un atteggiamento patetico. Comare Angela è esplicitamente definita «povera disgraziata»⁷¹² ed anche i commenti del narratore appaiono espliciti:

comare Sidora [...] venne lei pure, con la cugina Alfia, che si era messa la veste nuova, e il fazzoletto di seta in testa. *Non si sa mai...*⁷¹³

Quando compare Meno vede per la prima volta la cugina nella nuova prospettiva di possibile moglie, al più asettico ed allusivo: «Compare Meno mise gli occhi sulla cugina Alfia, la quale fingeva di guardare l'asino»,⁷¹⁴ è sostituito: «L'altra fingeva di non sentire. Compare Meno le mise gli occhi addosso».⁷¹⁵

Ma le differenze più interessanti ai fini dell'interpretazione della novella sono quelle relative al finale e all'agonia dell'asino. Nella redazione del 1920, infatti, non è un «asino» ma un'«asina» a morire dopo avere partorito da poco, lasciando «il puledro appena nato» che «voleva il latte», quasi a voler rendere due volte più drammatica la perdita della povera vedova. La vicenda, tuttavia, sembra concludersi positivamente con una ritrovata serenità:

Il mondo è così fatto. *Ma alle volte dopo la cattiva sera, spunta la bella giornata* –. *E guardò Meno con un sorriso che le irradiava la faccia come un sole.* – Vediamo, voi che *siete tanto bravo, e avete il cuore buono...* vediamo di aiutarla questa poveretta... Tanto che Meno, *col sole in cuore anche lui*, si volse alla vicina Angela che aveva il cuore nero invece, e non diceva nulla. – Vedremo se posso trovarvi un'altra mamma pel vostro puledro che muore di fame. Almeno

⁷¹² G. VERGA, *Le novelle*, cit., p. 342.

⁷¹³ *Ibidem*.

⁷¹⁴ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 261.

⁷¹⁵ G. VERGA, *Le novelle*, cit., p. 343.

vi resta qualche cosa. – Bravo! – *escalmò Alfia battendo le mani, accarezzandolo tutto con quel sorriso.* – Avete il cuore buono, compare Meno! L'ho sempre detto io!⁷¹⁶

La tensione drammatica dell'edizione Casanova, fatta di gesti e parole scarne ed essenziali, viene spezzata, «allentando in ottimismo il tono cupo, il tono lirico della novella».⁷¹⁷ Il paragone col sole, ripreso successivamente in voluto contrasto col «cuore nero» di comare Angela, l'inopportuno entusiasmo della cugina Alfia che blandisce spudoratamente compare Meno («voi che *siete tanto bravo, e avete il cuore buono...*»), «batte le mani» e lo «accarezza tutto» col sorriso, la battuta finale pronunciata da comare Sidora, anziché dallo stesso Meno – l'unico che in quella circostanza potesse davvero comprendere il dolore della vedova –, privano l'epilogo della novella della consueta gravidanza ed epigrammaticità peculiari del Verga, spezzano il senso di desolata e pungente denuncia delle aberrazioni cui conduce la miseria, in una parola banalizzano e depauperano il racconto del suo più profondo significato e valore.

Gli orfani costituiscono una breccia sulla realtà di un mondo attraversato dalla fatica e dalla sofferenza, in cui l'impellente necessità non lascia spazio ai sentimenti o all'esistenza di una qualsivoglia dimensione interiore, in cui la mortalità, altissima, è vissuta come una tappa naturale della vita, inevitabile e, di conseguenza, da superare in fretta, ma nel contempo è un monito: l'eccessiva cura per la roba, sia pure dettata da un incoercibile istinto di sopravvivenza, porta l'uomo ad imbestialirsi, a svilire la sua parte spirituale, considerando «orfani» coloro che hanno perduto un bene materiale e non curandosi, come già era accaduto a Malpelo, della profonda sofferenza e del disagio interiore vissuto da chi «orfano» lo è davvero.

⁷¹⁶ Ivi, pp. 343-344.

⁷¹⁷ E. DE MICHELIS, *L'arte del Verga*, cit., p. 226.

2.9 *Di là del mare*: imperscrutabilità del paesaggio

Nel «Fanfulla della Domenica» del 14 gennaio 1883, recensendo le *Rusticane*, Luigi Capuana informava i lettori del progetto del Verga di realizzare una nuova raccolta di novelle, la futura *Per le vie*, uscita nel luglio di quello stesso anno, avente per oggetto l'indagine sul proletariato urbano della «città più città d'Italia»:

Pare che colle *Novelle rusticane* lo scrittore voglia prendere congedo dalla sua Sicilia. Il suo occhio osservatore ha già tolto di mira la vita bassa delle città e un giorno o l'altro lo vedremo comparire con un volume di *Novelle milanesi* che faranno un bel riscontro a questi meravigliosi quadretti della vita siciliana: il processo artistico dell'*impersonalità* conterà senza dubbio un trionfo di più.⁷¹⁸

Cerniera ideale tra le due raccolte è *Di là del mare*, dodicesima ed ultima delle *Novelle rusticane*, apparsa per la prima volta in volume nell'edizione Casanova del 1883, non prevista, come *Pane nero*, nel progetto originario della silloge.

A differenza degli altri racconti che danno voce «agli umili attori degli umili drammi», *Di là del mare* è d'ambientazione borghese. I protagonisti, infatti, appartengono ad una classe sociale elevata e vivono il tormento di un amore infelice perché nato al di fuori del vincolo coniugale, soggetto a scontrarsi con le ferree leggi morali e le norme comportamentali proprie del loro cetto.

Conformemente alla *fabula*, il cui perno è costituito dall'analisi interiore e dallo scandaglio psicologico dei moti d'anima dei due amanti più che dalla vicenda *tout court*, il linguaggio di cui si serve il narratore, che può essere facilmente identificato col Verga stesso, recupera i vecchi stilemi della prima stagione narrativa, impregnato com'è di lirismo e ricco di moduli espressivi riconducibili al codice romantico.

La critica ha quasi concordemente riconosciuto il valore dell'opera non tanto nel livello artistico e stilistico raggiunto, quanto, sul piano teorico e programmatico, nelle rilevanti dichia-

⁷¹⁸ Il giudizio, apparso prima sulla rivista «Fanfulla della Domenica» e poi nel volume *Per l'arte*, è ora leggibile in *Verga e d'Annunzio*, cit., p. 90.

razioni di poetica e di metodo fornite inerenti sia all'ambito delle *Rusticane*, di cui si riassumono temi e personaggi ponendoli nei luoghi e nell'ambiente in cui agiscono, sia a quello più ampio della ricerca letteraria condotta dallo scrittore in quegli anni.⁷¹⁹

Eclissatosi rigorosamente nelle altre novelle della raccolta, l'autore prende adesso la parola per meglio ribadire la concezione narrativa ed esistenziale sottesa al *corpus* e riservarsi uno spazio privilegiato per la propria riflessione, come già aveva fatto in *Fantasticheria*⁷²⁰ o nelle introduzioni a *Nedda*, *L'amante di Gramigna* e *I Malavoglia*, e come farà successivamente in *Il bastione di Monforte*, *Lacrymae rerum* e *Fra le scene della vita*.

⁷¹⁹ Al riguardo cfr. R. BIGAZZI, *Su Verga novelliere*, cit., p. 73. Carla Riccardi nega ogni valore artistico al racconto, giustificandone la genesi per motivi editoriali e come momento di riflessione scaturito da una «crisi espressiva anticipata dalla novella stessa». La studiosa afferma inoltre che «i goffi e stentati soliloqui dei protagonisti, sia pure filtrati attraverso l'indiretto libero, sono la prima testimonianza della fragilità e dell'inadeguatezza delle soluzioni stilistiche sperimentate qui dal Verga, cioè la mimesi del parlato di personaggi che appartengono ad una sfera sociale più elevata con l'obbligatoria adozione di un lessico e di una sintassi strettamente italiani, che, nel caso di Verga, significano astratti, indeterminati, in una parola letterari» (C. RICCARDI, «Mastro-don Gesualdo», *dagli abbozzi al romanzo*, cit., p. 39).

⁷²⁰ Immaneabile il *pendant* istituito tra *Fantasticheria* e la nostra novella, volto ad individuarne similitudini e differenze. In entrambe un gentiluomo, identificabile con Verga, si accosta ad una dama del bel mondo cercando d'introdurla nell'umile realtà della vita quotidiana dei pescatori e dei contadini siciliani. Dallo scarto tra vita cittadina-mondana degli uni e vita marinara/campestre-umile degli altri nascono le considerazioni dell'autore. Gino Tellini, tuttavia, afferma che esiste una differenza significativa nel rapporto instaurato dallo scrittore con la donna di *Fantasticheria* rispetto a quella di *Di là del mare*. Quest'ultima infatti non si pone in opposizione e in contrasto con l'autore (come la dama di *Fantasticheria* che non riesce a capire la vita degli semplici pescatori di Trezza), ma, al contrario, instaura una vera e propria empatia con i personaggi delle vicende narrate, tanto che i due ci appaiono spettatori concordi e affiatati (G. TELLINI, *Verga verso il Novecento*, in «Il Ponte», Genova, a. XXXIII, n. 7, 31 luglio 1977, pp. 758-759). Un'altra importante differenza è stata sottolineata dalla Lepschy: mentre in *Fantasticheria* Verga «introduce personaggi che ritroveremo più avanti nei *Malavoglia*, secondo un procedimento cataforico, che punta al futuro, in *Di là del mare* i personaggi vengono dalle *Novelle rusticane* precedenti, per cui abbiamo un processo anaforico, cioè rivolto al passato» (A.L. LEPSCHY, *Pirandellismo verghiano: «Di là del mare» e il mondo dello scrittore*, in *EAD., Narrativa e teatro fra due secoli: Verga, Invernizio, Svevo, Pirandello*, Firenze, Olschki, 1984, p. 17). Per un contributo più recente sulle due novelle vedi C. OTT, *Giovanni Verga: «Fantasticheria», romantische Fantasien eines zynischen Realisten*, in «Italienisch», Frankfurt am Main, a. LIII, n. 1, maggio 2005, pp. 28-43.

Nonostante l'esiguità dei contributi dedicati alla novella, definita «rievocazione lirica», «commentario fuor d'opera», «dichiarazione al pubblico», «racconto-epilogo», «sintesi (riassuntiva) [appartenente] al momento strutturale dell'arte del Verga»,⁷²¹ *Di là del mare* è di fondamentale importanza per l'analisi della funzione del paesaggio nelle *Rusticane*, poiché questo, oggetto di esplicite considerazioni da parte dell'autore-narratore, in più punti evocato e descritto, inserito quale protagonista tra i protagonisti, si conferma filo d'Arianna dell'intero *corpus*, elemento spia in cui si coagulano i nodi interni al *milieu* rusticano, entità capace di personificare ed esprimere la positivista visione che investe quel mondo, di fornire la chiave di lettura per meglio comprendere le singole novelle della silloge ed anche, anticipandone alcune idee cardine, della successiva *Per le vie*.

Nell'*ouverture* di *Di là del mare*, lo scorcio di un paesaggio notturno, marittimo,⁷²² immerso nel buio appena interrotto dal tenue scintillare delle stelle.

L'intera cognizione dell'ambiente circostante è affidata alla percezione dei suoni che nell'oscurità riescono a sostituire lo sguardo poiché, con Bachelard, «l'oreille est le sens de la nuit»:⁷²³

Ella ascoltava, [...] fissando i grandi occhi pensosi nelle ombre vaganti del mare. Le stelle scintillavano sul loro capo, e attorno a loro non si udiva altro che il sordo rumore della macchina, e il muggito delle onde che si perdevano verso orizzonti sconfinati. A poppa, dietro le

⁷²¹ L. RUSSO, *Le «Novelle rusticane»*, in «La Cultura», Roma, agosto 1924, pp. 452-453; R. BIGAZZI, *Su Verga novelliere*, cit., p. 65; R. SCRIVANO, *La narrativa di Giovanni Verga*, Roma, Bulzoni, 1979, p. 169; E. GIACHERY, *Arte e tecnica nella novella «La roba»*, cit., p. 61; C. RICCARDI, *Introduzione*, in G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., p. XXIV.

⁷²² «La nave in viaggio è la metafora naturale dell'umanità che si avventura sui misteriosi flutti della vita: “siamo tutti nella stessa barca”, “qui c'è da remare”, “qualcuno rema contro”, “va tutto a gonfie vele”, “tira una brutta aria di tempesta”, “tirare i remi in barca”, non sono che alcuni dei diffusissimi modi di dire che sottendono nella nave e nell'equipaggio la metafora della comunità nella sua avventura terrena, l'umanità di fronte ai propri travagli e alle proprie mete» (R. MUSSAPI, *Inferni, mari, isole. Storie di viaggi nella letteratura*, Milano, Mondadori, 2002, p. 50).

⁷²³ G. BACHELARD, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Corti, 1965, p. 194; trad. ital. *La terra e il riposo*, Como, Red, 1994.

loro spalle, una voce che sembrava lontana, canticchiava sommessamente una canzone popolare, accompagnandosi coll'organetto.⁷²⁴

Siamo di fronte ad un «sound-scape», un paesaggio sonoro, in cui fanno la loro prima comparsa la «canzone popolare» e l'«organetto» che ritorneranno più volte non solo all'interno di questa novella, ma anche in molte altre delle *Rusticane*, e che, significativamente, si ritroveranno nel primo racconto di *Per le vie*.

Se le «immagini sonore» costituiscono un motivo ricorrente della narrativa verghiana,⁷²⁵ nel passo riportato l'associazione tra il suono meccanico, emesso dai motori della nave, il rumore delle onde e la melodia della canzone triste e monotona tendono a conferire un carattere malinconico ed angosciante al paesaggio, dove echi lontani e vaghi paiono ostacolare una visuale pura e netta della massa equorea di cui si scorgono solo «orizzonti sconfinati», «abissi inesplorati», indefiniti e perciò minacciosi.

Il mare, che qui fa la sua prima ed unica comparsa tra le *Novelle rusticane* tutte d'ambientazione campestre, lungi dal rivestire una funzione consolatrice e positiva, si configura come elemento ostile, viva rappresentazione del fato, del destino crudele, foriero di separazione e quindi di sofferenza a causa dell'addio imminente degli amanti.⁷²⁶

La scena è avvolta da un silenzio irreali che nessun suono o rumore riesce veramente a scalfire; la donna ogni tanto interrompe i suoi pensieri gravi per darvi voce, ma come parlando da sola:

– Domani! – sospirò. Egli chinò il capo senza rispondere. – Vi ricorderete sempre di questa ultima sera? – Egli non rispose.
– Io sì!⁷²⁷

⁷²⁴ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 326.

⁷²⁵ Cfr. P. DE MEIJER, *Costanti del mondo verghiano*, cit., pp. 98-112.

⁷²⁶ L'unico altro accenno è ne *Il Mistero* in cui si legge che il marito di comare Filippa «se l'erano portato via per mare», caricando di significati negativi quel viaggio poiché «dal mare non ritorna nessuno, e non se ne seppe più nulla» (G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 242).

⁷²⁷ Ivi, p. 327.

Ognuno è chiuso nel proprio dolore. L'avverbio «sempre» nel corso della narrazione assumerà un valore particolarmente pregnante poiché il suo significato indurrà l'uomo ad un rimuginio amaro, catapultandolo in un silenzio che sembra preconizzare quello in cui si chiuse orgogliosamente Verga nell'ultima stagione della sua vita.

Se l'atmosfera che vivono i protagonisti nell'*incipit* della novella è quella languida e sognante del ricordo agrodolce del tempo trascorso insieme, velato da una profonda tristezza, che accomuna i suoni ed i rumori che li circondano (i rombi delle macchine sono «sordi», lo sciabordio delle onde è un «muggito», la canzone è cantata «sommessamente», i pensieri della donna sono vaghi, gli occhi fissi e meditabondi⁷²⁸), quella in cui si trovano immerarsi il giorno dopo è diversa, decisamente più spettrale e mesta.

Nell'immaginario collettivo simbolo di rinascita e di speranza, l'alba assume una valenza negativa, di morte (morte dell'amore), ed introduce un quadro dai toni decadenti, «di un decadentismo più mondano, ormai psicologico e quasi fogazzariano»,⁷²⁹ che sfumano in quel senso di disfacimento e d'impotenza che attraversa tutta la raccolta, caratterizzando, in particolare, le *ouvertures* di *Malaria* e *La roba*.

L'autore vive un sentimento antitetico, a metà tra l'eccitazione suscitata dal fascino di una terra profondamente amata – riconosciuta straordinaria e mitica,⁷³⁰ la cui visione provoca un improvviso entusiasmo –, e la malinconia che s'impadronisce di lui man mano che si avvicina alla costa ed all'approdo sull'isola che segnerà irrimediabilmente la fine dell'idillio.

⁷²⁸ Lo scrittore ritorna su questi elementi riproponendoli poche righe dopo, ed estendendone il valore metaforico dai due amanti alle altre persone presenti sull'imbarcazione e quindi, simbolicamente, all'umanità tutta: «A prua si udiva sempre la mesta cantilena siciliana, che narrava a modo suo di gioie, di dolori, o di speranze umili, in mezzo al muggito uniforme del mare, e al va e vieni regolare e impassibile dello stantuffo» (*ibidem*).

⁷²⁹ R. LUPERINI, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, cit., p. 117.

⁷³⁰ «La Sicilia sorgeva come una nuvola in fondo all'orizzonte. Poi l'Etna si accese tutt'a un tratto d'oro e di rubini, e la costa bianchiccia si squarciò qua e là in seni e promontori oscuri» (G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 327).

L'atmosfera greve, evanescente, l'opprimente attesa, contrastano col fulgore della descrizione dell'Etna. Lo scenario appare surreale, vagamente crepuscolare: i passeggeri simili a fantasmi, il silenzio rotto da sinistri stridori avvolge ogni cosa, la febbrile attività del porto e dell'imbarcazione sembra avvenire *a rallenti*, le navi circostanti sono punti indefiniti nello spazio, la costa vicina rievoca le stragi di marinai perpetrate dai funesti Scilla e Cariddi che ancora oggi si protendono minacciosi:

I passeggeri salivano ad uno ad uno sul ponte, *pallidi, stralunati, imbacuccati* diversamente, masticando un sigaro e *barcollando*. *La grù cominciava a stridere*, e la canzone della notte *taceva come sbi-gottita e disorientata* in tutto quel movimento. Sul mare turchino e lucente, delle grandi vele spiegate passavano a poppa, dondolando i *vasti scafi che sembravano vuoti*, con pochi uomini a bordo che si mettevano la mano sugli occhi per vedere passare il vapore superbo. In fondo, delle *altre barchette* più piccole ancora, *come punti neri*, e le coste che si coronavano di spuma; a sinistra la Calabria, a destra la Punta del Faro sabbiosa, Cariddi che allungava le braccia bianche verso Scilla rocciosa e altera.⁷³¹

Come il progressivo avvicinarsi alla terra accompagna la graduale presa di coscienza dell'imminente separazione degli amanti, così, metaforicamente, i due lembi di terra apparentemente uniti sono divisi da «un fiume turchino», discriminare tra un 'al di qua' e un 'al di là' in cui si apre, sterminato, il mare.

Allo stesso modo la vita pare unirli nell'amore ma in realtà li allontana perché 'al di là' dei loro sentimenti c'è il 'mare' delle convenzioni e dei doveri, un'esistenza strettamente regolata da leggi umane e naturali cui non è dato sottrarsi. Da una parte le occupazioni mondane del teatro e delle feste, dall'altra le umili storie degli infelici cui lo scrittore dà voce con le sue opere. Due

⁷³¹ *Ibidem*. Scilla è il promontorio della costa calabra, antistante la spiaggia del Faro, mentre Cariddi è il vortice che le si forma davanti, accompagnato da un violento rimescolio delle acque. Nella mitologia greca Scilla e Cariddi erano due creature mostruose che divoravano e terrorizzavano i marinai in transito nello Stretto. Ma l'immagine verghiana più che evocare la pericolosità del mare, vuole suggerire l'antichità e l'importanza delle tradizioni legate alla terra di Sicilia, la centralità che quest'isola ha rivestito da sempre nella storia del Mediterraneo.

stili di vita, due universi entrano in contatto: l'ambiente rusticano con la società urbana, la solitudine dei campi col turbinio delle grandi città.

Queste antinomie, unitamente al tema della centralità del riscatto affidato alla letteratura, costituiscono il *leit-motiv* della novella, giocata sull'opposizione tra presente e passato, città e campagna, realtà-illusione, partenza-ritorno, umiltà-mondanità, vita-narrativa. La reazione nel vedere la donna in compagnia del marito venuto ad accoglierla, mostra lo scollamento tra l'istintualità popolare dell'amante geloso e passionale e l'autocontrollo misurato che deve esibire un gentiluomo borghese.

In tal senso la scrittura riveste una funzione catartica e salvifica:

Ed egli la vide porgere le labbra all'uomo che era venuto ad incontrarla nella barchetta. E nella mente gli passavano delle larve sinistre, i fantasmi dei personaggi delle sue leggende, col cipiglio bieco e il coltellaccio in mano⁷³²

e consente un'ideale fuga dalla realtà e dagli affanni quotidiani:

La donna [...] voleva che egli le indicasse le montagne di Licodia e la Piana di Catania, o il Biviere di Lentini dalle sponde piatte. Egli le accennava da lontano, dietro le montagne azzurre, le linee larghe e melanconiche della pianura biancastra, le chine molli e grigie d'ulivi, le rupi aspre di fichidindia, le alpestri viottole erbose e profumate. Pareva che quei luoghi si animassero dei personaggi della leggenda, mentre egli li accennava ad uno ad uno. Colà la Malaria; su quel versante dell'Etna il paesetto dove la libertà irruppe come una vendetta; laggiù gli umili drammi del Mistero, e la giustizia ironica di Don Licciu Papa. Ella ascoltando dimenticava persino il dramma palpitante in cui loro due si agitavano.⁷³³

Spariti gli eroici protagonisti di *Vita dei campi*, nelle *Novelle rusticane* Verga dà spazio all'intreccio di voci plurime, vicende collettive, riflessioni inerenti le grandi categorie della Giustizia, della Religione, del Potere, della Libertà, «si che i giudizi formu-

⁷³² Ivi, p. 328.

⁷³³ *Ibidem*.

lati finiscono con l'essere proposti non come valutazioni parziali, storiche e ambientali, ma come leggi immutabili di natura, principi assolutizzati». ⁷³⁴

Il paesaggio che l'uomo mostra all'amata è pre-costituito, plasmato come teatro e sfondo per le creature dei suoi racconti, proiezione di un mondo irreal e fantastico in cui vorrebbero rifugiarsi. Il semplice rievocare le «leggende» che animano quei luoghi gli permette di dimenticare per un momento il proprio «dramma palpitante».

Come è stato fin dagli albori della storia della letteratura, la donna diviene il pretesto per cui scrivere e raccontare, poiché l'utente privilegiato, il destinatario principale delle novelle, era costituito per gran parte dal pubblico femminile cui Verga manifestamente si rivolgeva. ⁷³⁵

Centralità del paesaggio e della scrittura, dunque.

Se, con Barthes, «l'immagine si costituisce in un sistema linguistico», ne consegue che non vi è opposizione tra paesaggio e linguaggio ma, al contrario, i due fattori sono in stretto rapporto fra loro. Osservava a tal proposito Cézanne: «Tutto il paesaggio è invaso dalle parole, non è più, ai nostri occhi, se non una variante della parola, e parlare del suo "stile" significa per noi fare una metafora. In un certo senso, come dice Husserl, tutta la filosofia consiste nel restituire [...] una espressione dell'esperienza attraverso l'esperienza che illumina specialmente la sfera particolare del linguaggio». ⁷³⁶ Esperienza visiva e testo letterario sono facce della stessa medaglia, per cui «penna e pennello giustapposti divengono strumenti per farci conoscere un immaginario fantastico che diviene reale nel momento stesso in cui è dipinto o narrato». ⁷³⁷

⁷³⁴ G. TELLINI, *Introduzione*, in G. VERGA, *Le novelle*, cit., p. XXVIII.

⁷³⁵ Alberto Savinio scrisse che le civiltà, le culture, le letterature «si fanno per le donne», e aggiunse che le donne rappresentano l'interlocutore privilegiato di chiunque intenda cimentarsi «in versi d'amore e prose di romanzi» (A. SAVINIO, *Nuova enciclopedia*, Milano, Adelphi, 1977, p. 275).

⁷³⁶ Riportato in M. MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964; trad. ital. *Il visibile e l'invisibile*, a cura di M. Carbone, Milano, Bompiani, 1993, p. 170.

⁷³⁷ R. MILANI, *L'arte del paesaggio*, cit., p. 70.

«In una casetta isolata, in mezzo alle vigne», gli innamorati si danno appuntamento dopo alcuni mesi:

Era d'autunno ancora, ma *pioveva e tirava vento* come d'inverno. Egli nascosto dietro l'uscio, ansioso, col cuore che gli martellava, spiava avidamente se le righe di pioggia che solcavano lo spiraglio cominciassero a diradarsi. *Le foglie secche turbinavano* dietro la soglia come il fruscio di una veste. Che faceva essa? Sarebbe venuta? L'orologio rispondeva sempre di no, di no, ad ogni quarto d'ora, dal paesetto vicino. Finalmente *un raggio di sole penetrò da una tegola smossa*. La campagna tutta s'irradiava. I carrubbi stormivano sul tetto, e in fondo, dietro i viali sgocciolanti, si apriva il sentieruolo fiorito di margherite gialle e bianche. Di là sarebbe comparso il suo ombrellino bianco, di là, o al disopra del muricciuolo a destra. Una vespa ronzava nel raggio dorato che penetrava dalle commessure, e urtava contro le imposte, dicendo:

– Viene! viene!⁷³⁸

Una natura cupa ed ostile, che rispecchia l'ansia e il turbamento passionale di cui è preda l'uomo, dà voce al tormento dell'attesa.

Con l'arrivo dell'amata, improvvisamente, il paesaggio si apre, s'illumina, si mostra in tutto il suo splendido rigoglio. Non reale ma interiorizzato, è un «inscape», espressione di uno stato d'animo, trasfigurazione lirica di paure e desideri.

Ritorna l'opposizione tra speranza e realtà, sogno e verità, simbolicamente raffigurata dallo scollamento tra un 'dentro' e un 'fuori', tra un 'al di là' e un 'al di qua' dell'uscio in cui penetrano labili raggi di sole, emblemi di una precaria felicità.⁷³⁹

⁷³⁸ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 329. Si noti il riferimento all'ombrellino e, più avanti, quando s'incontreranno alla festa, al «seno bianco e delicato» che «tempesta dentro il merletto trasparente» dell'abito della donna, parchi riferimenti alle ben più ampie e ricche descrizioni dei romanzi giovanili in cui i vestiti e gli accessori dell'abbigliamento, soprattutto femminile, costituiscono una vera e propria ossessione del Verga, ai limiti del feticismo (cfr. a tal proposito T. WLASSICS, *Dal feticcio al mito*, in *Id.*, *Nel mondo dei «Malavoglia»*. *Saggi vergiani*, Pisa, Giardini, 1986, pp. 9-26).

⁷³⁹ Scrive Musumarra: «le margherite bianche e gialle del sentiero sono quelle che fioriscono alle finestre delle ragazze di Trezza; la casetta con le tegole rotte, i muriccioli, i carrubi sgocciolanti di pioggia, sono quelli di tante altre novelle

Da un buco del muro potevano scorgersi i riflessi delle foglie che si agitavano, e alternavano ombre e luce verde come in fondo a un lago. Così la vita.⁷⁴⁰

Se il brano sembra attingere ai «moduli espressivi del più vieto repertorio romantico»,⁷⁴¹ in effetti rivela quella «sensibilità pre-decadente» riconosciutagli da Luperini,⁷⁴² riscontrabile nel senso di disfacimento e d'inerzia che avvolge ogni cosa, in un certo gusto per il surreale: «Il tarlo impassibile e monotono continuava a rodere i vecchi travicelli del tetto»; «L'orologio del paesetto vicino lasciava cadere le ore ad una ad una»; «L'orologio rispondeva sempre di no, di no, ad ogni quarto d'ora, dal paesetto vicino».⁷⁴³

La sensazione di mestizia e caducità continua nella scena seguente, allorché la donna, al crepuscolo, dice all'amato: «Non ti lascio più». La promessa si tradurrà nella mente dello scrittore in

di ambiente campestre, nel quale fa stridente contrasto l'ombrellino bianco della dama, che si abbandona svenevolmente tra le braccia del suo amante e appoggia appassionatamente la sua bocca contro la bocca di lui. Il contrasto è troppo paese per non essere voluto, e continua senza pietà» (C. MUSUMARRA, *Di là del mare*, in AA. VV., «*Novelle rusticane* di Giovanni Verga 1883-1983. *Lecture critiche*, cit., p. 169; poi, col titolo *Quasi un'introduzione: «Di là del mare»*, in «*Di là del mare»*. *Saggi di critica verghiana*, Palermo, Palumbo, 1993, pp. 11-19).

⁷⁴⁰ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 329.

⁷⁴¹ F. SPERA, *La funzione del mistero*, cit., p. 273.

⁷⁴² R. LUPERINI, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, cit., p. 117.

⁷⁴³ L'immagine sembra evocare i celebri orologi molli di Dalí. La carica simbolica attribuita all'orologio ed al suo lento scandire il tempo è presente in molti altri scritti verghiani ma, come suggerisce De Meijer, il luogo in cui viene maggiormente estesa ed approfondita è in *Tigre reale* dove, come nella nostra novella, si rappresenta un orologio il cui scoccare delle ore segna «il movimento della vita» nel suo aspetto negativo, cioè il passare «monotono ed impassibile» del tempo (P. DE MEIJER, *Costanti del mondo verghiano*, cit., p. 104). Questi ultimi due aggettivi sono riferiti nel romanzo alle ore e nella novella al tarlo che rode le travi del tetto, in una corrispondenza suggestiva tra immagine sonora ed immagine visiva: «L'orologio della camera suonava lentamente le ore una dopo l'altra, con rintocchi netti e sonori, come uno squillo che gli era familiare anch'esso; poi rispondeva l'orologio della chiesa vicina, poi, ad uno ad uno, nel silenzio della notte, spesso confondendo insieme i rintocchi, tutti gli altri che conosceva, che gli rammentavano delle altre ore passate in quella stessa camera. [...] Le ore continuavano a suonare, monotone, impassibili, l'una dietro l'altra, con lunghi intervalli» (G. VERGA, *Tigre reale*, Milano, Mondadori, 1959, pp. 392-393).

quel «per sempre» la cui eco rimbomberà insieme al ricordo dell'esperienza amorosa.

La decisione degli amanti di fuggire assieme, lontano, è attuata sullo sfondo di un paesaggio muto e assorto, immobile, dai tratti spettrali, d'un «impressionismo quasi pascoliano»,⁷⁴⁴ in cui serpeggia un senso di fastidio, procurato dagli insetti, un silenzio funereo, una vaga aura di mistero:

Degli insetti ronzavano sul ciglione del sentiero. Dalle *terre screpolate* si levava una *nebbia grave e mesta*. Non una voce umana, non un abbaiai di cani. Lontano ammiccava nelle tenebre un lume solitario. [...] Partirono insieme; andarono lontano, lontano, in mezzo a quelle *montagne misteriose* di cui egli le aveva parlato, che a lei sembrava di conoscere.⁷⁴⁵

L'idillio si consuma con la complicità di una natura mitica e compiacente, la cui gioiosa esuberanza è riverbero della passione e della libertà cui possono finalmente abbandonarsi i due:

Essi si levavano col giorno, scorazzavano pei campi, nelle prime rugiade, sedevano al meriggio nel folto delle piante, all'ombra degli abeti, di cui le foglie bianche fremevano senza vento, *felici di sentirsi soli*, nel gran silenzio. Indugiavano a tarda sera, per veder morire il giorno sulle vette dei monti, quando i vetri si accendevano a un tratto e scoprivano casupole lontane. L'ombra saliva lungo le viottole della valle che assumevano un aspetto malinconico; poi il raggio color d'oro si fermava un istante su di un cespuglio in cima al muricciuolo.⁷⁴⁶

Ma è solo l'illusione di un attimo.

In un primo tempo *rêverie* del sogno d'amore, il paesaggio è capace di stimolare la memoria e di attivare la riflessione tramite il più umile dei suoi componenti: un comune cespuglio⁷⁴⁷ che ca-

⁷⁴⁴ R. LUPERINI, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, cit., p. 117.

⁷⁴⁵ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 330.

⁷⁴⁶ *Ibidem*.

⁷⁴⁷ «Anche quel cespuglio aveva la sua ora, e il suo raggio di sole. [...] Al tornare dell'inverno il cespuglio sarebbe scomparso e il sole e la notte si sarebbero

tapulta lo scrittore nel mondo della sua *inventio* letteraria, in una dimensione in cui riaffiora «un vissuto che è già dato», in cui «i fatti si depositano in attesa di essere narrati “con l’efficacia dell’essere stato”». ⁷⁴⁸

Pagine tra le più importanti della novella per la centralità che vi riveste il paesaggio ed alla luce delle dichiarazioni di poetica contenute che esprimono la concezione esistenziale sottesa alla raccolta.

Verga rievoca i fatti e i personaggi di alcune *Rusticane* come storie già avvenute, all’indomani della sua creazione narrativa, quando il passare del tempo sembra avere corroso ogni traccia di quelle labili presenze. ⁷⁴⁹ Come il cespuglio «al tornare dell’inverno [...] sarebbe scomparso», così «erano scomparsi il casolare del gesso, e l’osteria di “Ammazzamogli” in cima al monticello deserto» di cui restano solo «le rovine sbocconcellate [...] nere nella porpora del tramonto»; il Biviere risulta «uno specchio appannato», mentre sull’immensa roba di Mazzarò «il tramonto scendeva più fosco» ed i pascoli «svanivano nella gloria dell’occidente»: «Nessuno sapeva più di Cirino, di compare Carmine, o di altri. Le larve erano passate». ⁷⁵⁰

Con l’inverno, cioè col procedere delle stagioni e col fluire della vita, ogni cosa cambia e si modifica. I personaggi scaturiti dalla fantasia dell’autore sarebbero divenuti anch’essi «larve», soggetti alla transitorietà ed all’oblio, se la sua penna non li avesse fissati sulla carta consegnandoli *ab aeterno* alla collettività, strappandoli ad un’esistenza fittizia che ha consistenza reale soltanto per il tramite della scrittura: siamo davvero ad un passo dal varcare quella soglia che Pirandello attraverserà compiutamente coi suoi *Sei personaggi in cerca d’autore*.

alternati ancora sui sassi nudi e tristi, umidi di pioggia» (*ibidem*). Il cespuglio, prendendo in prestito la terminologia del Richard, può essere definito un «oggetto ermeneutico» (J.P. RICHARD, *Proust et le monde sensible*, Paris, Seuil, 1974; trad. ital., *Proust e il mondo sensibile*, Milano, Garzanti, 1976, pp. 166-191).

⁷⁴⁸ G. PATRIZI, *Il mondo da lontano. Il fatto e il racconto nella poetica verghiana*, cit., p. 152, 157.

⁷⁴⁹ Le novelle cui si fa riferimento sono: *Don Licciu Papa, Il Mistero, Malaria, Libertà, La roba, Storia dell’asino di S. Giuseppe, Pane nero*.

⁷⁵⁰ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 330.

Verga rivendica il ruolo assegnato alla letteratura come unico mezzo per oltrepassare e sconfiggere i limiti naturali e sociali che vincolano l'uomo.⁷⁵¹ Concezione ribadita nell'*explicit* della novella allorché lo scrittore fa ritorno «nella immensa città nebbiosa e triste» e ripensa al muretto, intravisto dal treno, su cui «due innamorati avevano lasciato scritto a gran lettere di carbone i loro nomi oscuri». Questa immagine, unitamente alle sensazioni contrastate suscitate dalle «due parole – *per sempre* – che ella gli aveva lasciato» scolpite «nella sua memoria e nel suo cuore», lo accompagnerà tempo dopo quando, ripreso il tran tran quotidiano, «gli tornava in mente il nome di quei due sconosciuti che avevano scritto la storia delle loro umili gioie sul muro di una casa». La reminiscenza di quel rapporto lo tormenta e lo esalta, l'emozione di quei giorni felici è ancora forte in lui, ed allora «avrebbe voluto mettere il nome di lei su di una pagina o su di un sasso, al pari di quei due sconosciuti che avevano scritto il ricordo del loro amore sul muro di una stazione lontana»,⁷⁵² avrebbe voluto, come ha fatto, rendere vive ed eterne quelle vicende consegnandole alla scrittura.

Non a caso alla rievocazione dei principali personaggi della silloge, alla considerazione che «le larve erano passate», segue un'importante metafora, vera chiave interpretativa della raccolta, del pensiero che innerva l'intera produzione verista del Verga:

Solo rimaneva *soleenne e immutabile* il paesaggio, colle larghe linee orientali, dai toni caldi e robusti. *Sfinge misteriosa*, che rappresentava i fantasmi passeggeri, con un carattere di *necessità fatale*.⁷⁵³

Il paesaggio è ipostasi della natura, entità inconoscibile, regolata dalle ferree leggi darwiniane cui nessuno può opporsi o sottrarsi. Riprendendo un'immagine di Eraclito, anche per Verga *παντα ρηι*, «tutto scorre», tutto è in continuo divenire,

⁷⁵¹ In una lettera al Capuana scrive: «L'opera d'arte non val più dell'autore? Se è riuscita ben inteso. Parmi che si deve arrivare a sopprimere il nome dell'artista dal piedistallo della sua opera, quando questa vive da sé» (G. VERGA, *Lettere a Luigi Capuana*, cit., p. 158).

⁷⁵² G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 335.

⁷⁵³ Ivi, pp. 330-331.

soggetto a norme perenni, valide per ognuno in ogni tempo. L'autore insiste, infatti, nella citazione delle sue storie emblematiche, capaci di esemplificare il «movimento della vita» (De Meijer) che fluisce e si rinnova al di là dei conflitti di potere, dei soprusi, delle ingiustizie, della povertà e dell'asprezza del clima, al di là delle contingenze umane destinate a perdersi se qualcuno non desse loro voce:

Nel paesello i figli delle vittime *avevano fatto pace* cogli strumenti ciechi e sanguinari della libertà; curatolo Arcangelo *strascinava la tarda vecchiaia* a spese del signorino; una figlia di compare Santo *era andata sposa* nella casa di mastro Cola. All'osteria del Biviere un cane spelato e mezzo cieco, che i diversi padroni nel succedersi l'uno all'altro avevano dimenticato sulla porta, abbaïava tristamente ai rari viandanti che passavano. Poi *il cespuglio si faceva smorto anch'esso* a poco a poco, e l'assiolo si metteva a cantare nel bosco lontano.⁷⁵⁴

Infine il cespuglio si fa «smorto», si appresta cioè a dissolversi anch'esso come ogni cosa.

Grande pregnanza in *Di là del mare* rivestono dunque i temi della rivendicazione del ruolo della scrittura, in particolare della nuova concezione artistica e di metodo introdotta dal Verga, della fiducia nell'ideologia positivista darwiniana e spenceriana (scevra, però, di ottimismo scientifico), dell'attenzione prestata al mondo della borghesia e dell'ambiente cittadino, milanese in specie, che si pone in stretta connessione non solo con la realizzazione della coeva raccolta *Per le vie*, ma anche col progetto, purtroppo non portato a compimento ma in quel periodo ancora vivo e presente, di realizzare, dopo *I Malavoglia* ed il *Mastrodon Gesualdo*, *La duchessa di Leyra* e gli altri romanzi della serie dei *Vinti*.

Nel capoverso successivo al brano precedentemente citato, l'uomo pronuncia un malinconico addio di chiara ascendenza manzoniana:⁷⁵⁵

⁷⁵⁴ Ivi, p. 331.

⁷⁵⁵ Tellini nota che l'intero racconto è caratterizzato da «vistosi recuperi da

Addio, tramonti del paese lontano! Addio abeti solitari alla cui ombra ella aveva tante volte ascoltato le storie che egli le narrava, che stormivate al loro passaggio, e avete visto passare tanta gente, e sorgere e tramontare il sole tante volte laggiù! Addio! Anch'essa è lontana.⁷⁵⁶

Un confronto «troppo diretto per giudicarlo fortuito»; al contrario Verga vuole «di proposito, porre in rilievo una diversità di stile, di poetiche, di linguaggi, di atteggiamenti letterari, di modi del narrare», vuole, insomma, «decretare la fine di un'epoca storico-letteraria e mostrare la novità della nuova scuola da lui inaugurata».⁷⁵⁷

Ma qual è il significato da attribuire alla storia d'amore vissuta dallo scrittore, particolarmente all'idillio consumatosi all'interno di una natura favolosa e arcana?

Per Spera il senso del racconto risiede nel contrasto esistente tra il vagheggiamento della vita rusticana (non tanto della sua spontaneità o semplicità bensì nel «mistero» presente in essa, vale a dire in quei «comportamenti indecifrabili secondo il codice psicologico borghese»⁷⁵⁸) e la realtà della vuota e manierata vita propria di questa classe sociale, divario che si concretizza poi in una fuga dalla città per la campagna. Dall'opposizione tra questi ambienti e dalla successiva presa di coscienza dell'incomprensibilità dell'umile mondo contadino nascerebbe la crisi dell'amore

Manzoni, soprattutto lessicali e ritmici». Si segnalano, tra gli altri, oltre i tre «Addio» presenti nella novella, la «gioia trepida» e la «trepidante [...] gioia» che ricordano la «trepida/gioia» del *Cinque maggio*, la «gloria dell'occidente» che richiama il «trepido occidente» di Ermengarda nell'*Adelchi*, il binomio «seni e [...] promontori» riscontrabili nell'abbrivio dei *Promessi sposi* (G. TELLINI, *Di là del mare*, in G. VERGA, *Le novelle*, cit., p. 425). Suggerzioni manzoniane – a livello linguistico e tematico – Rossi ravvisa pure in *Libertà*; cfr. S. ROSSI, *La novella «Libertà» di Giovanni Verga*, in *Id.*, *La nausea nel cuore e altri saggi verghiani*, Palermo, Palumbo, 1997, pp. 63-67.

⁷⁵⁶ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 331. L'aggettivo «lontano» e l'espressione «in lontananza» ricorrono per più di venti volte nelle cinque pagine della novella, facendo la loro comparsa sia nell'*incipit* che nell'*explicit*, quasi a voler rievocare alcune frasi della celebre introduzione alla serie dei *Vinti*: «a misura che la sfera dell'azione umana si allarga» e, ancor di più, quel «cammino fatale [...] grandioso nel suo risultato, visto nell'insieme, da lontano».

⁷⁵⁷ C. MUSUMARRA, *Di là del mare*, cit., pp. 170-171.

⁷⁵⁸ F. SPERA, *La funzione del mistero*, cit., p. 275.

fra i due, tanto che il richiamo all'ordine da parte del marito «appare quasi una liberazione». ⁷⁵⁹

Per lo studioso «la funzione di *Di là del mare* consiste nel proporre [...] il punto di vista del personaggio borghese così stordito ed eccitato da un distorto ideale romantico da ravvisare nel mondo rusticano un tipo di vita inimitabile, un modello esemplare che permette di realizzare concretamente il mito della passione assoluta. [...] I due personaggi finiscono con l'intuire [...] la possibilità di compiere un analogo gesto trasgressivo, mitizzato sì come estrema affermazione di libertà ma talmente lontano dalla loro effettiva forma di vita da intimorirli e metterli in crisi». ⁷⁶⁰

Invero, il personaggio borghese non appare né «stordito» né «eccitato» bensì lucido osservatore di un'esperienza amorosa che, eccetto per qualche istante di umano trasporto, sente quanto meno problematica poiché, a differenza della donna, non si lancia mai in apodittiche affermazioni sull'eternità della loro passione, parla poco e anche quando sembra nutrire la speranza dell'esistenza di una dimensione in cui i due possano amarsi serenamente, al riparo da tutto e da tutti, lascia trasparire da subito la convinzione di essere di fronte ad un qualcosa d'irraggiungibile.

La vanità e la caducità di ogni pulsione umana è coscienza immediata nel protagonista, consapevole che niente è «per sempre» nella vita come nella fantasia letteraria. Solo la scrittura ha una funzione salvifica e può consegnare ai posteri, fissandoli e rendendoli eterni, fantasie, sogni, attese, sconfitte.

Non a caso dopo l'incontro nella casetta fra le vigne appare l'immagine del tarlo che logora ogni cosa e quella di «ombre e luci» che si alternano al di fuori della piccola nicchia che essi si sono ritagliati, portandolo a concludere: «Così la vita».

Altrove, allorché la donna viene richiamata dal marito, l'auto-re-narratore riflette:

Innamorati, giovani, ricchi tutti e due, tutti e due che s'erano detti di voler restare uniti per sempre, era bastata una parola di quell'uomo

⁷⁵⁹ Ivi, p. 276.

⁷⁶⁰ Ivi, p. 274.

per separarli. Non era il bisogno del pane, com'era accaduto a Pino il Tomo, né il coltellaccio del geloso che li divideva. Era qualcosa di più sottile e di più forte che li separava. *Era la vita in cui vivevano e di cui erano fatti.*⁷⁶¹

Non c'è una netta opposizione tra mondo rusticano sede di libertà e felicità, luogo in cui le emozioni sono genuinamente vissute, e mondo cittadino in cui amore e passione non possono sussistere perché soffocati dalle leggi ipocrite della società.⁷⁶²

È pur vero che i codici comportamentali dei due contesti sono diversi e spesso antitetici, ma la sconfitta, lo scacco operato dalla natura è di ambedue i mondi: nell'uno è legata ai bisogni primari, di libertà, giustizia, amore, sussistenza, nell'altro è originata dalle regole che si sono date gli uomini stessi, dalle convenzioni, dalla morale, dalle apparenze che valgono più della sostanza. Ma sia in quell'universo che nell'altro l'unica norma valida, sempre vigente, è quella di una natura leopardianamente ineffabile ed inconoscibile.

Fin dai tempi remoti il paesaggio è il simbolo stesso del volto della terra, i cui meccanismi appaiono oscuri, tanto da giungere alla consapevolezza della distanza e della solitudine di fronte ad essa: «il paesaggio ci è estraneo, e terribilmente solo è l'uomo in mezzo agli alberi che fioriscono e ai ruscelli che scorrono. [...] Per quanto grande è il mistero della morte, ancora più grande è il mistero di una vita che non è la nostra vita, che non partecipa alla nostra e che, come ignorandoci, celebra feste alle quali noi guardiamo con un certo imbarazzo, come ospiti sopravvenuti

⁷⁶¹ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 331. Il concetto è ribadito con più forza nel testo del 1920, in cui Verga corregge: «Gli amanti ammutolivano e chinavano il capo dinanzi alla volontà del marito» in «Essi ammutolirono e chinarono il capo dinanzi alla legge della loro vita» (G. VERGA, *Le novelle*, cit., p. 425).

⁷⁶² Come accennato, nelle *Rusticane* si dà voce non solo alle classi contadine ma anche a quelle elevate, siano esse rappresentate dai nuovi ricchi (don Venerando di *Pane nero* o lo stesso Mazzarò de *La roba*) o di antica famiglia benestante, così nei *Galantuomini* in cui si afferma che «anche i galantuomini hanno i loro guai». Tutte le classi sociali, dunque, sono soggette alle leggi della Natura e della Storia. In *Libertà*, ad esempio, muoiono i poveri diavoli così come i 'cappelli': il barone, il prete, lo sbirro, il guardaboschi, ecc; quando poi si fa la 'pace' il narratore commenta: «I galantuomini non potevano lavorare le loro terre colle proprie mani, e la povera gente non poteva vivere senza i galantuomini».

per caso». ⁷⁶³ Proprio perché esprime l'assoluta immensità della natura, sembra essere un enigma. ⁷⁶⁴

La concezione del paesaggio come «spazialità immota e immutabile che sconfigge la temporalità, il divenire, la storia» ⁷⁶⁵ è propria del Verga e attraverso la sua opera confluisce nel codice paesaggistico di scrittori come Luigi Pirandello e Giuseppe Tomasi di Lampedusa.

Se, da una parte, Pirandello si discosta nettamente dall'autore catanese per gli elementi eversivi che costituiscono la cifra della sua invenzione letteraria, dall'altra ne riprende l'immagine degli esseri umani piccoli ed indifesi di fronte ad una natura (di cui sono manifestazione il clima e l'ambiente) indifferente all'uomo. ⁷⁶⁶ Gli fa eco il celebre paesaggio «irredimibile» de *Il Gattopardo*, ⁷⁶⁷ espressione dell'assoluta sfiducia in ogni forma di cambiamento e di riscatto, di quello stesso scetticismo cui Verga ha dato voce nelle *Novelle rusticane*. «È la stasi determinata dal prepotente impero delle leggi della natura, che volgono al negativo ogni presunto moto di progresso» ⁷⁶⁸ a dominare la raccolta.

Non essendoci una vera alternativa, una via di fuga dalla realtà, all'artista spetta solo raccontare, pessimisticamente, o meglio, realisticamente le «leggende» di coloro che «la corrente ha deposti sulla riva, dopo averli travolti e annegati». ⁷⁶⁹

⁷⁶³ R.M. RILKE, *Del paesaggio e altri scritti*, cit., p. 37.

⁷⁶⁴ Cfr. G. CARCHIA, *Il paesaggio e l'enigma*, in AA.VV. *Da Cézanne a Mondrian*, a cura di M. Goldin, Treviso, Linea d'ombra, 1999, pp. 325-331.

⁷⁶⁵ G.P. BIASIN, *Epifanie siciliane. Ideologia del paesaggio*, cit., p. 202.

⁷⁶⁶ «Ci ostiniamo purtroppo a volere essere ombre noi, qua, in Sicilia. O inetti o sfiduciati o servili. La colpa è un po' del sole. Il sole ci addormenta finanche le parole in bocca» (L. PIRANDELLO, *I vecchi e i giovani*, in *Id.*, *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia, Milano, Mondadori, 1973, pp. 199-200).

⁷⁶⁷ Tale appare a Chevalley che l'osserva dalla sua carrozza: «Chevalley era solo; fra urti e scossoni si bagnò di saliva la punta dell'indice, ripulì il vetro per l'ampiezza di un occhio. Guardò dinanzi a lui sotto la luce di cenere, il paesaggio sobbalzava, irredimibile» (G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, cit., p. 168).

⁷⁶⁸ R. BIGAZZI, *Su Verga novelliere*, cit., p. 66. Per il critico: «L'apparente elegia tardo-romantica nasce in *Di là del mare* dalla coscienza che ogni dramma umile o alto, è sottoposto alla precarietà, è un incidente trascurabile in un sistema eterno che si muove secondo altre regole» (ivi, p. 93).

⁷⁶⁹ G. VERGA, *I Malavoglia*, cit., p. 5. Nella stessa introduzione Verga ribadisce il compito affidato alla scrittura: «solo l'osservatore, travolto anch'esso dalla

L'immagine della fiumana, che investe e sovrasta ogni cosa, rinvia a quella del «turbini delle grandi città» e della «vertigine del carnevale», visioni frenetiche e travolgenti che racchiudono in sé un carattere di precarietà e angoscia.

Ma queste immagini inerenti al «movimento della vita», riconducibili per lo più al mondo cittadino, si pongono in *pendant* con la staticità e il silenzio della dimensione contadina, con la «solitudine dei campi». Tra i due, il cui carattere antitetico emerge chiaramente all'interno della novella, la distanza è più apparente che effettiva, poiché in entrambi gli ambienti l'uomo appare solo contro l'impeto della fiumana.

Come suggerito dall'immagine del treno con cui lo scrittore fa ritorno al nord, lasciandosi alle spalle gli amati campi siciliani, l'individuo incorre nella sconfitta sia in città che in campagna:

Il treno si mosse. Prima scomparve la città, le vie formicolanti di lumi, il sobborgo festante di brigatelle allegre. Poi cominciò a passare come un lampo la campagna solitaria, i prati aperti, i fiumicelli che luccicavano nell'ombra. Di tanto in tanto un casolare che fumava, della gente raccolta dinanzi a un uscio.⁷⁷⁰

La ferrovia è *medium* tra due mondi, «uno primitivo, violento, soggetto al potere, l'altro apparentemente libero e evoluto, ma ugualmente drammatico che si osservano senza incontrarsi».⁷⁷¹ In *Malaria* la visione del convoglio riaccende in Ammazzamogli la memoria di speranze e sogni impossibili, di cui però il lettore coglie l'oscuro rovescio della medaglia nell'abbagliante ostentazione che quel mondo fa di sé. Il treno «è ordigno negativo principalmente perché trasporta mode e lusso, i due elementi su cui si

fiumana, guardandosi attorno, ha il diritto di interessarsi ai deboli che restano per via, ai fiacchi che si lasciano sorpassare dall'onda per finire più presto, ai vinti che levano le braccia disperate, e piegano il capo sotto il piede brutale dei sopravvengenti, i vincitori d'oggi, affrettati anch'essi, avidi anch'essi d'arrivare, e che saranno sorpassati domani» (ivi, pp. 4-5). Leggenda è, nel senso etimologico del termine, «cosa da leggere», storia i cui connotati sfumano nel mito, sbiaditi dal passare del tempo. Tali sarebbero gli anonimi drammi delle creature verghiane se lo scrittore non ce ne restituisse la memoria.

⁷⁷⁰ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 333.

⁷⁷¹ C. RICCARDI, *Introduzione*, in G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., p. XXIV.

fonda, secondo Thoreau, il ricatto (e l'autoricatto) dell'uomo moderno, sì da costringerlo alla insoddisfazione perpetua e alla infelicità». ⁷⁷²

Unico bene il ricordo, la fugace sensazione di felicità scaturita dal tentativo, irrealizzabile, di allontanarsi da tutto e da tutti, di isolarsi, di sfuggire alle costrizioni dell'esistenza:

Chissà quante volte si rammentavano ancora di quel tempo, in mezzo alle ebbrezze diverse, alle feste febbrili, al turbinoso avvicinarsi degli eventi, alle aspre bisogne della vita? Quante volte ella si sarà ricordata del paesetto *lontano*, del *deserto* in cui erano stati *solì* col loro amore... ⁷⁷³

Il rimpianto di un passato avvertito remoto e pervaso di dolente nostalgia induce lo scrittore a formulare un secondo addio ai luoghi che lo videro felice, sia pure per pochi giorni:

Addio, *tramonti lontani del paese lontano!* Anche lui, allorché levava il capo *stanco* a fissare nell'aureola della *lampada solitaria* le *larve del passato*, quante immagini e quanti ricordi! di qua e di là pel mondo, nella *solitudine dei campi*, e nel *turbinio delle grandi città!* ⁷⁷⁴

L'amore tra i protagonisti, in effetti, sembra nutrirsi più dei ricordi, delle attese, del vagheggiamento di un sentimento, che del sentimento e della passione stessi: è un amore costruito sulle sensazioni, sul fremito dato dalla trasgressione dei canoni sociali, sul desiderio di evasione e libertà. La vita è il vero ostacolo, ma ad essa non ci si può opporre.

Quando, dopo molto tempo, si rincontrano, il contesto psicologico e materiale in cui sono immersi è cupo e malinconico, specchio del disagio interiore ed esistenziale di cui è icona il carnevale

⁷⁷² G. BERTONE, *Lo sguardo escluso: l'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, cit., p. 214. La citazione interna deriva da H.D. THOREAU, *Walden or life in the woods*, London, J.M. Dent, 1919; trad. ital. *Walden ovvero Vita nei boschi*, a cura di P. Sanavio, Milano, Rizzoli, 1988, p. 96.

⁷⁷³ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 331.

⁷⁷⁴ Ivi, p. 332.

che assume un aspetto luttuoso e sinistro, preludio alla riflessione ed espiazione propri della quaresima:⁷⁷⁵

Infine si rivedevano nella vertigine del carnevale. Egli era andato alla festa per veder lei, *coll'anima stanca e il cuore serrato d'angoscia*. Ella era lì difatti, splendente, circondata e lusingata in cento modi. Pure *aveva il viso stanco anch'essa, e il sorriso triste e distratto*. I loro occhi s'incontrarono e scintillarono. Nulla più. Sul tardi si trovarono accanto come per caso, *nell'ombra dei grandi palmizi immobili*.⁷⁷⁶

Malgrado l'eccitazione convulsa dei festeggiamenti cui prendono parte, i due sembrano essere assolutamente soli, chiusi in se stessi, nelle loro paure, nelle loro aspettative, avvolti da un'aura di staticità e di disfacimento. Gli aggettivi «stanco», «angosciato», «distratto» ricorrono a rimarcare la futilità e la vacuità di un mondo che vive solo di apparenze, di finzioni. All'ombra dei palmizi «immobili», l'unica emozione positiva è suscitata dall'euforia per l'appuntamento fissato per il giorno seguente, dall'attesa «squisita e trepidante» di quell'incontro:

Ma allorché si rividero l'indomani non era più la stessa cosa. Chissà perché?... Essi avevano assaporato il frutto velenoso della scienza mondana; il piacere raffinato dello sguardo e della parola scambiati di nascosto in mezzo a duecento persone, *di una promessa che val più della realtà*, perché è mormorata dietro il ventaglio e in mezzo al profumo dei fiori, allo scintillio delle gemme e all'eccitamento della musica.⁷⁷⁷

Il brano, incentrato sull'opposizione tra illusione e realtà, falsità ed autenticità, può essere accostato all'altro in cui lo scrittore, dopo avere detto addio per sempre alla donna e fatto ritorno alla

⁷⁷⁵ Sul tema del carnevale cui segue la purificazione della quaresima, presente nelle novelle *Libertà* e *I galantuomini*, ma che percorre l'intera narrativa verghiana, vedi le interessanti considerazioni di G.P. MARCHI (*Concordanze verghiane: cinque studi con un'appendice di scritti rari*, cit., pp. 255-257) e A. DI GRADO (*I galantuomini*, cit., pp. 145-146).

⁷⁷⁶ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 332.

⁷⁷⁷ *Ibidem*.

«città nebbiosa e triste», si ritrova ad osservare una coppia d'innamorati:

Due giovanetti biondi e *calmi* passeggiavano *lentamente* pei larghi viali del giardino tenendosi per mano; il giovane aveva regalato alla ragazza un mazzolino di rose purpuree che *aveva mercanteggiato ansiosamente un quarto d'ora* da una vecchierella cenciosa e triste; la giovinetta, colle sue rose in seno, come una regina, dileguavasi seco lui *lontano dalla folla delle amazzoni e dei cocchi superbi*. Quando furono *soli* sotto i grandi alberi della riviera, sedettero accanto, parlandosi *sottovoce* colla *calma* espansione del loro affetto.⁷⁷⁸

L'antinomia di un amore vissuto tra le fatuità e le ipocrisie dei salotti e quello autentico e stabile dei più umili (non a caso si accenna alla preoccupazione del ragazzo nel contrattare il prezzo di un semplice mazzo di fiori) è volutamente evidenziata dal Verga che, per di più, sottolinea con insistenza la calma e la serenità della dimensione emotiva vissuta dai giovani in contrapposizione alla frenesia della città che sembra non toccarli.

I parallelismi proseguono e alla camelia «superba», «purpurea come il sangue» che «un altro» aveva regalato alla gentildonna tra «gli allegri rumori della festa», ponendogliela vanitosamente fra i capelli, si oppone la rosa che la fanciulla porta sul petto, vicino al cuore, capace di farla sentire una regina.⁷⁷⁹

A questo punto, quasi che non voglia ancora congedarsi, Verga pronuncia il terzo addio alla sua amata terra ed all'esperienza d'amore vissuta in quei luoghi:

Addio, dolce melanconia del tramonto, ombre discrete e larghi orizzonti solitari del noto paese. Addio, viottole profumate dove era così

⁷⁷⁸ Ivi, p. 334.

⁷⁷⁹ Come noto, la camelia è la pianta più ricercata e alla moda del periodo, simbolo di vanità e mondanità, la rosa è metafora, al contempo, di virtù (per la bellezza delicata ed il profumo) e di lussuria (per la voluttà sensuale dei petali). Qui simboleggia la purezza e la durata del vero amore (F. BENZI – L. BERLIOCCHI, *Paesaggio mediterraneo*, Milano, Federico Motta Editore, 1999, pp. 159 e 150-151). Anche il paragone della «nuca del color della magnolia» può leggersi in quest'ottica poiché il fiore della magnolia era considerato il simbolo stesso del fascino e della sensualità.

bello passeggiare tenendosi abbracciati. Addio, povera gente ignota che sgranavate gli occhi al veder passare i due felici.⁷⁸⁰

Nel ricordo, lo sguardo vaga per l'ampia campagna, prima aprendosi sulla vastità dell'orizzonte, poi restringendosi sulle viuzze di cui si avvertono ancora gli odori, infine circoscrivendosi agli anonimi ma partecipi abitanti del luogo, fonte «di pace e d'oblio».

Di là del mare, dunque, si caratterizza per il contenuto fortemente simbolico, quasi un codice da decifrare e interpretare minutamente, conformemente al carattere di novella-manifesto assegnatole dal Verga.

Nelle ultime pagine del racconto il narratore mostra il vero volto della vita scintillante – in realtà falsa e vuota – della grande e affollata metropoli: i teschi messi in fila e le scarpe vecchie simboleggiano un'umanità precaria, per cui lo spettro della morte è dietro l'angolo:

In mezzo al via vai affollato e frettoloso, al frastuono incessante, alla febbre dell'immensa attività generale, affannosa e inesorabile, ai cocchi sfarzosi, agli uomini che passavano nel fango, fra due assi coperte d'affissi, dinanzi alle splendide vetrine scintillanti di gemme, accanto alle stamberghe che *schieravano in fila teschi umani e scarpe vecchie*.⁷⁸¹

Viene ripresa l'immagine dell'organino, presente nell'*ouverture*:

Il sole tramontava nell'occidente smorto; e *anche là*, nei viali solitari, *giungeva il suono di un organino*, con cui un *mendicante dei paesi lontani andava cercando il pane in una lingua sconosciuta*.⁷⁸²

Emblema d'evasione e denuncia – funzione rivestita anche dall'impegno letterario –, il suono della fisarmonica è il mezzo

⁷⁸⁰ G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 334.

⁷⁸¹ *Ibidem*.

⁷⁸² *Ibidem*.

con cui «un mendicante dei paesi lontani» si procura «il pane in una lingua sconosciuta». Palesemente, Verga allude a se stesso ed alla sua condizione di scrittore costretto a vivere il rimpianto per la terra natia, per «tutte le cose care e lontane che ci avete in cuore, e dalle quali non avreste voluto staccarvi mai», per inseguire «uno strano sentimento della vanità dell'arte e della vita, un incubo del nulla che vi si stringe attorno da ogni parte».⁷⁸³ Così Musumarra interpreta il riferimento al «mendicante», salvo leggerlo erroneamente come «emigrante»,⁷⁸⁴ termine che non compare né nella prima redazione né nell'ultima revisione compiuta per «La Voce».⁷⁸⁵

La «lingua sconosciuta» è metafora della difficoltà di dialogare tra chi proviene da una realtà povera ma genuina e chi appartiene ad un mondo fatuo e artefatto. La problematicità del comunicare è la stessa sperimentata tra lo scrittore e la gentildonna di *Di là del mare*, così come la constatazione della precarietà dell'esistenza riguarda entrambi i contesti sociali.

Vero e proprio *leit-motiv* all'interno della novella, la musica dell'organino riesce a rendere sonoramente il senso di caducità e malinconia che ne costituisce l'aspetto peculiare. La sua mesta canzone giunge «anche là, nei viali solitari», non è, dunque, appannaggio esclusivo dell'ambiente siciliano-rusticano ma attiene pure al mondo cittadino-borghese. Il Verga preconizza così i tratti

⁷⁸³ Ivi, pp. 383, 380. La novella *I dintorni di Milano* fu scritta nel 1881 per «*Milano 1881*», pubblicazione celebrativa dell'Esposizione Nazionale industriale e artistica. Sul «trauma psicologico», i sensi di colpa e il bisogno di perdono, specialmente nei confronti della madre, vissuti dal Verga allorché intraprese il mestiere di scrittore, recandosi prima a Firenze e poi a Milano, disagio che si riverbera in molti protagonisti dei suoi racconti, vedi le interessanti considerazioni di R. LUPERINI, «*Immaginarmi il ritorno*». *Sull'autobiografismo 'en travesti' di Giovanni Verga*, in *Verga moderno*, cit., pp. 20-34.

⁷⁸⁴ E dopo avere riportato il brano in questione con la sostituzione della parola «mendicante» con «emigrante», evidentemente frutto di una *lectio facillior*, conclude: «Proprio così. Egli era costretto ad emigrare periodicamente verso la nebbiosa Milano, in cerca del suo pane, e lo cercava in una lingua che era sconosciuta in quella città, la lingua incomprensibile che non è fatta solo di parole, ma anche di vita vissuta e di cose» (C. MUSUMARRA, *Di là del mare*, cit., p. 172).

⁷⁸⁵ Nella revisione vociana, a parte l'impoverimento e la banalizzazione generale del tessuto narrativo concordemente riconosciuti dalla critica, il Verga non ha effettuato sostanziali modifiche.

salienti della successiva *Per le vie*, cui stava già lavorando, e, non a caso, nella prima novella, *Il bastione di Monforte*, racconto-prologo,⁷⁸⁶ recupera il tema dell'organetto che accompagna con la sua melodia lo scorrere della vita tra speranze, attese e illusioni, avvolgendo ogni cosa di tristezza:

L'organetto che suonava il mattino gaio, in qualche osteria del sobborgo, e le cantava in cuore tutte le liete promesse della speranza, torna a passare collo stesso motivo già velato dalla mestizia della sera.⁷⁸⁷

Ricorrono, inoltre, i motivi della stazione come luogo di transito delle storie umane, del ricordo e della nostalgia per la propria terra, dell'importanza della parola scritta, della vita intesa come mistero i cui abissi possono essere svelati solo dall'artista, presenti in *Di là del mare*.⁷⁸⁸

Anche ne *Il bastione di Monforte* l'elemento paesaggistico assume un'importanza sostanziale; lo dimostra l'*incipit*, interamente rivolto alla descrizione del paesaggio che l'autore-narratore osserva dalla sua finestra. Verga mette a confronto il paesaggio cittadino milanese, in cui si consumano gli umili drammi dei personaggi della raccolta, e il paesaggio rusticano siciliano, Eden cui fare ritorno, giocando sull'oscillazione continua tra presente e passato:

⁷⁸⁶ C. RICCARDI, *Introduzione*, in G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., p. XXXIII.

⁷⁸⁷ Ivi, p. 341.

⁷⁸⁸ Si rilegga, tra gli altri, questo brano: «seguitò ad andare diritto e fiero per la sua via, portando negli occhi la visione di tutte le camerette nude e fredde in cui si sono strascinati i suoi sogni di giovinezza e i suoi bauli sconquassati, pieni solo di scartafacci, nel vagabondare dietro un sogno. Quanti dolori ha incontrato per quella via, e quante grida d'amore o di fame ha sentito attraverso le pareti sottili di quelle camerette? Più tardi forse andrà a pranzare con una tazza di caffè e latte fra gli specchi e le dorature del Biffi, pensando a quella donna che aspettava colla stanchezza dell'anima negli occhi, mentre l'orchestra suona la mazurca dell'Excelsior. Ora l'operaio che gli passa allato, strascinando un carretto, non gli bada neppure. La città è troppo vasta, e ce ne son tanti. E il tramonto in alto si spegne, tranquillo, in un cinguettio confuso, con mille rumori indistinti che dileguano insieme all'azzurro che svanisce lontano, lontano, verso il paese dei sogni e delle memorie; e vi trasporta ai giorni in cui sentiste le prime mestizie della sera, e la prima canzone d'amore vi si gonfiò melodiosa nell'anima» (ivi, p. 342).

Le belle passeggiate d'allora nel meriggio caldo e silenzioso, quando le cicale stridevano nella valletta addormentata al sole! Accanto serpeggia verso l'alto la linea bruna di un tronco, rendendo immagine del sentiero che ascendeva fra i pascoli ed il sommacco di un noto poggio; e in cima, dove l'azzurro scappa infine libero, sembra di scorgere quella vetta che vedeva tanta campagna intorno. Un dì che voci allegre fra i sommacchi di quel poggio e le vigne di quel monticello! e tutta la comitiva che s'arrampicava festante per l'erta in quel dolce tramonto d'ottobre! E il chiaro di luna della sera in cui si aspettavano da quella vetta i fuochi della festa al paesetto lontano, e che bagna ancora l'anima di luce malinconica al tornare di queste memorie!⁷⁸⁹

Alla rievocazione mitica della campagna siciliana seguono, sotto forma d'interrogativi, le stesse considerazioni che figurano in *Di là del mare* sotto forma d'esclamazioni pronunciate dallo scrittore all'indomani della separazione dalla sua donna: «Quanto tempo è trascorso? Quanto è lontano ormai quel paesetto? Ora il carrozino postale vi porta la sola cosa viva che rimanga di tanta festa, sotto un francobollo da venti centesimi».⁷⁹⁰ Alla lettera, e quindi alla scrittura ed alla memoria, è affidato il riscatto da una vita vuota e triste.

Le analogie potrebbero continuare, ma è sufficiente ribadire che *Di là del mare* costituisce un ponte tra le *Novelle rusticane* e *Per le vie* e la centralità del paesaggio ritorna in quella come in questa raccolta a conferma del fatto che non di semplice *frons scaenae* si tratta ma di elemento funzionale al racconto.

Se abbiamo riconosciuto i temi cardini della novella nella rilevanza del ruolo affidato alla letteratura *tout court* ed alla svolta rivoluzionaria impressa in essa dal nuovo metodo verghiano, sia a livello di tecnica narrativa che di contenuto, nella visione meccanicistica dell'esistenza che investe le classi umili come le agiate, nell'importanza della reminiscenza e del nostalgico recupero della propria terra, nello scarto esistente tra illusione e realtà, passato e presente, altro tema rilevante è quello dell'amore che a

⁷⁸⁹ Ivi, pp. 340-341.

⁷⁹⁰ *Ibidem*.

prima vista può apparire, come di fatto è apparso, dissonante rispetto agli altri racconti del *corpus* e riconducibile agli stilemi della prima stagione narrativa del Verga.

In realtà l'amore si configura come bisogno primario, proprio di contadini e borghesi, di campagnoli e cittadini che, tuttavia, lo vivono in modo diverso: con immediatezza ed istintività gli uni, costretti a districarsi tra divieti e convenzioni gli altri.

Ma anche la sfera affettiva è soggetta a scontrarsi con le dure leggi naturali che, per cause economiche (si pensi, facendo riferimento alle novelle citate nel corso del racconto, a Santo e Nena o a Lucia e Pino il Tomo di *Pane nero*), per l'incapacità di sottomettere l'istinto (*Il Mistero*), perché schiavi delle norme sociali (*Di là del mare*), frustreranno nei protagonisti la speranza di un affetto duraturo, capace di colmare quel senso d'impotenza e di solitudine peculiari di tanti personaggi dell'universo verghiano.

Nel *Mastro-don Gesualdo*, di cui secondo la Riccardi le *Novelle rusticane* costituiscono «i cartoni preparatori del disegno più vasto e complesso del romanzo»,⁷⁹¹ lo spazio dato anche indirettamente all'amore è considerevole dal momento che né Bianca e Ninì, né Gesualdo e Diodata, né Isabella e Corrado potranno seguire i loro veri sentimenti, stritolati dalle aspre norme economiche e sociali che imporranno loro scelte diverse capaci di modificarne l'intera esistenza e di condannarli all'infelicità perenne. Nel *Mastro-don Gesualdo*, come nel successivo incompiuto romanzo *La duchessa di Leyra*, l'amore è sacrificato sull'altare della «vanità aristocratica» più che su quello del bisogno, ma il risultato finale è comunque la sofferenza, l'impossibilità dell'uomo di sottrarsi «al meccanismo delle passioni», da quelle ancestrali a quelle determinate dalla «ricerca del meglio» e dalla «conquista del progresso».⁷⁹²

In *Di là del mare* il racconto della sfortunata storia d'amore vissuta dallo scrittore diviene un *escamotage* per riflettere sull'impotenza dell'uomo di fronte alla natura a qualsiasi livello so-

⁷⁹¹ C. RICCARDI, «*Mastro-don Gesualdo*», *dagli abbozzi al romanzo*, cit., p. 15.

⁷⁹² G. VERGA, *I Malavoglia*, cit., pp. 3-5.

ciali egli appartenga; la tematica amorosa è un mezzo più che un fine all'interno della *fabula*.

Questa interpretazione si distanzia notevolmente dall'altra proposta dalla Dillon Wanke, che assegna invece a tale tematica un ruolo chiave, che costituisce «l'intenzione più vera e recondita del suo racconto. La quale [...] è consegnata alla facile chiave di lettura emergente dal piano della biografia sentimentale e [...] dell'omaggio galante». ⁷⁹³ Per la studiosa Verga «racconta dal vero un episodio realmente accaduto della sua vita», ⁷⁹⁴ e cioè la sfortunata storia con Giselda Fojanesi, poi andata in moglie al Rapisardi.

Al là della 'facilità' sottesa ad un puntuale e sicuro recupero del dato biografico che, inevitabilmente, costringe a muoversi comunque sul piano delle ipotesi, ⁷⁹⁵ l'amore appare uno dei tanti ed importanti motivi confluiti nel tessuto della novella, ma non il principale. Il De Meijer in un contributo in cui analizza, tra l'altro, il Tempo in relazione agli incontri ed alle successive separazioni degli amanti delle opere verghiane (Eva ed Enrico in *Eva*, Nata e Giorgio in *Tigre Reale*, Erminia e Carlo in *Eros*), nota che l'esito del ritrovarsi tra amanti costretti a lasciarsi consiste sem-

⁷⁹³ M. DILLON WANKE, *L'abisso inesplorato e il livello della scrittura in «Di là del mare»*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», Firenze, a. LXXXIV, nn. 1-2, gennaio-agosto 1980, p. 215.

⁷⁹⁴ Ivi, p. 216.

⁷⁹⁵ A tal proposito, il Musumarra indica in più punti la protagonista di *Di là del mare* come «amica milanese» o «signora milanese» senza che tale provenienza possa essere desunta da alcun passo della novella. Invero, in nessun luogo si dice che la donna amata sia di Milano, o che comunque appartenga ad una qualche città dell'Italia settentrionale; insieme partono da Messina (per trascorre qualche giorno nei pressi di Napoli – come si evince dal riferimento al teatro San Carlo e alla spiaggia di Chiaia –) ed insieme rientrano a Messina dove, inoltre, la dama è attesa dal marito che è venuto a prenderla. Anche il loro ultimo incontro è ambientato in Sicilia e se la donna fa ritorno, verosimilmente, in città, dal marito, lo scrittore parte «per l'immensa città nebbiosa e triste» in cui si accentua il doloroso recupero dei ricordi dei momenti passati con lei nella terra natia. Forse lo studioso la identifica con la dama di *Fantasticheria* che è sicuramente settentrionale e che, proprio per questo, appare profondamente estranea all'universo mostratole dal Verga come nuovo fulcro tematico della sua poetica (C. MUSUMARRA, *Di là del mare*, cit., pp. 170-171). In proposito già Cattaneo sembrava non avere dubbi nell'individuare nella donna di *Fantasticheria* Paolina Greppi Lester (G. CATTANEO, *Giovanni Verga*, Torino, UTET, 1963, p. 169).

pre nella presa di coscienza dell'impossibilità del recupero dei sentimenti e delle sensazioni provate un tempo: «come il ricordo, il ritorno rende finalmente ancora più chiara l'invincibilità del tempo. Non si può dominare la "fiumana" neanche nella stessa creazione letteraria».⁷⁹⁶

Non è un caso che il tema del Tempo, e quindi della memoria, insieme alle riflessioni circa la centralità e la funzione dell'opera letteraria, siano elementi essenziali e costanti di novelle come *Fantasticheria*, *Di là del mare*, *Il bastione di Monforte*, in cui lo scrittore instaura un ideale dialogo con il lettore.

Notevole è che Verga si serva del paesaggio per veicolare le sue dichiarazioni di poetica e per esemplificare la concezione esistenziale posta alla base delle sue opere.

Il paesaggio che si accampa in *Di là del mare* è un «inscape», un paesaggio della mente, dal momento che «i luoghi non sono quelli reali, perché le località della piana di Catania vengono trasferite sull'Etna e la topografia nei villaggi è cambiata».⁷⁹⁷ I suoi tratti salienti sono gli stessi che ritroviamo negli altri della raccolta, anzi è grazie al rinvio a taluni scorci paesaggistici che lo scrittore può riferirsi a determinate vicende contenute nella silloge senza nominarle esplicitamente.

L'elemento paesaggistico viene così a costituire il collante delle *Novelle rusticane*, il comune denominatore che, tramite un assiduo gioco di rimandi e corrispondenze, ne costituisce la cifra più autentica poiché incarna il simbolo della fatalità del destino umano e del prevalere del movente economico che ritroveremo nel *Mastro-don Gesualdo*.

La rievocazione, spesso nostalgica, del paesaggio della sua giovinezza, della terra di Sicilia ormai lontana, rappresenta per Verga il recupero di «un'anima nascosta al di là della superficie colta dai nostri occhi»,⁷⁹⁸ poiché è il poeta che rende universale la sua realtà individuale.

⁷⁹⁶ P. DE MEIJER, *La Sicilia tra mito e storia nei romanzi di Verga*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», Firenze, a. LXVII, n. 1, 1963, p. 120.

⁷⁹⁷ C. MUSUMARRA, *Di là del mare*, cit., p. 169.

⁷⁹⁸ L'espressione è di Nabokov, riportata in D.L. CARMICHAEL – J. HUBERT

Come volle sottolineare in *Di là del mare*, Verga comprese lo straordinario compito affidato all'artista che, solo fra tutti gli uomini, ha osservato, amato, recuperato e narrato il paesaggio per farne metafora dell'esistenza umana.

INDICAZIONI BIBLIOGRAFICHE

Edizioni e studi citati e/o funzionali alle argomentazioni presenti all'interno del volume.

Su Verga e il Verismo

Opere di Giovanni Verga

Dell'Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, prevista in ventitré volumi (epistolario escluso), promossa dalla Fondazione Verga di Catania (editi da Banco di Sicilia-Le Monnier, Firenze), sono stati pubblicati:

Vita dei campi, ediz. crit. a cura di C. Riccardi, vol. XIV, 1987.

Drammi intimi, ediz. crit. a cura di G. Alfieri, vol. XVII, 1987.

I Carbonari della montagna. Sulle lagune, ediz. crit. a cura di R. Verdierame, vol. I, 1988.

Tigre reale I, ediz. crit. a cura di M. Spampinato Berretta, vol. V, 1988.

I ricordi del capitano d'Arce, ediz. crit. a cura di S. Rapisarda, vol. XIX, 1992.

Mastro-don Gesualdo 1888, a cura di C. Riccardi, vol. X, 1993.

Mastro-don Gesualdo 1888, ediz. crit. a cura di C. Riccardi, vol. XI, 1993

Tigre reale II, ediz. crit. a cura di M. Spampinato Berretta, vol. VI, 1993.

Don Candeloro e Cⁱ., a cura di C. Cucinotta, vol. XX, 1994.

Dal tuo al mio, ediz. crit. a cura di T. Basile, vol. XII, 1995.

Per le vie, a cura di R. Morabito, vol. XVI, 2003.

– Nell'ambito della nuova serie sono usciti: *I Malavoglia*, ediz. crit. a cura di F. Cecco, Interlinea, Novara, 2014; *Novelle rusticane*, ediz. crit. a cura di G. Forni, Interlinea, Novara, 2016.

Per l'Edizione Nazionale delle opere si veda: G. Galasso, F. Branciforti, *I tempi e le opere di Giovanni Verga. Contributi per l'edizione naziona-*

le, Le Monnier, Firenze, 1986. La migliore silloge complessiva commentata è quella curata per Mursia da G. Tellini: *Opere*, Milano, 1988 (con bibliografia ragionata); ma si vedano pure: *Le opere di G. Verga*, a cura di L. e V. Perroni Milano, Mondadori, 1939-1946; e *Opere di Giovanni Verga*, a cura di N. Cappellani, Firenze, Le Monnier, 1940. I romanzi sono raccolti in *Tutti i romanzi*, a cura di E. Ghidetti, Sansoni, Firenze, 1983, 3 voll. Nei «Meridiani» sono usciti *I grandi romanzi*, a cura di F. Cecco e C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1972 (comprende *I Malavoglia* e *Mastro-don Gesualdo*); *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1979 (con il testo delle ediz. originali). Le ultime lezioni dell'autore sono riportate in *Le Novelle*, a cura di G. Tellini, Roma, Salerno, 1980, 2 voll. (per le *Novelle rusticane* si propone sia il testo del 1883 che quello del 1920). Si vedano anche *Tutte le novelle*, a cura di M. Buzzi Maresca, Milano, Mursia, 1986; «*Vita dei campi*» e *altre novelle*, a cura di G. Oliva, Milano, Mondadori, 1992; *Tutte le novelle*, a cura di G. Zaccaria, Torino, Einaudi, 2011. Per i testi di teatro e per le sceneggiature: *Due sceneggiature inedite*, a cura di C. Riccardi, Milano, Bompiani, 1995 (comprende *Caccia alla volpe* e *Storia di una capinera*); e *Tutto il teatro. Con i libretti d'opera e le sceneggiature*, a cura di G. Oliva, Milano, Garzanti, 2000. Un'ampia silloge è offerta dai due volumi curati da M. Pieri, Torino Utet: *Romanzi*, 1998; *Novelle e teatro*, 2002; e da *Giovanni Verga*, a cura di S. Cigliana, con introduzione di R. Fedi, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 2002.

Delle numerosissime e varie edizioni delle singole opere, si segnalano tra le più significative:

- Romanzi giovanili o minori: *Sulle lagune*, a cura di G. Niccolai, Modena, STEM- Mucchi, 1973; *I Carbonari della montagna. Sulle lagune*, a cura di C. Annoni, Milano, Vita e pensiero, 1975; *I Carbonari della montagna. Sulle lagune*, letti da F. Branciforti e G. Cingari, Palermo, Edikronos, 1981; *Una peccatrice. Storia di una capinera, Eva. Tigre reale*, a cura di G. Croci e C. Simioni, Milano, Mondadori, 1980; *Eros*, a cura di R. Cantini e C. Simioni, Milano, Mondadori, 1976; *Storia di una capinera*, a cura di S. Campailla, Roma, Newton Compton, 2010. *Una peccatrice* (1990), *Storia di una capinera* (1990), *Eva* (1991), *Eros* (1997), tutti editi da Mursia, Milano, a cura di G. Tellini. *Il marito di Elena*, introduzione di M. Vitta, Milano, Mondadori, 1980; e, recente-

mente, a cura di T. Iermano, Atripalda (Av), Mephite, 2004. Per i lacerti della *Duchessa di Leyra*, pubblicati da F. De Roberto in «La Lettera», 1992, cfr. Id., *Casa Verga e altri saggi verghiani*, a cura di C. Musumara, Firenze, Le Monnier, 1964, pp. 234-46.

- Romanzi maggiori: *I Malavoglia*, a cura di R. Luperini, Milano, Mondadori, 1988; a cura di F. Cecco, Torino, Einaudi, 1995; a cura di M. Giannattanasio, Loreto, La spiga, 2015; a cura di Nerola, Milano, Garzanti, 2015. *Mastro-don Gesualdo: Mastro-don Gesualdo 1889. In appendice l'edizione 1888*, a cura di G. Mazzacurati, Torino, Einaudi, 1993; e, a cura di R. Luperini, Milano, Mondadori, 1992.

- Novelle: *Cavalleria rusticana*, a cura di R. Fedi, Roma, Salerno, 1990 (riporta il testo della novella, del dramma e del libretto dell'opera lirica); *La lupa: novella, dramma, tragedia lirica*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Palermo, Novecento, 1991; *Dal tuo al mio. Dramma e romanzo*, a cura di G. Lo Castro, Rende, Centro Editoriale e Librario-Università della Calabria, 1999.

I manoscritti autografi di *Eva* e dei *Malavoglia* sono disponibili in edizione digitale pubblicati a cura di S. Bosco nella Collana Biblioteca Digitale, Materiali, Regione Siciliana assessorato Beni Culturali e Identità Siciliana, Dipartimento Beni Culturali e Identità Siciliana.

Carteggi

M. Borgese (a cura di), *Lettere inedite di G. Verga* [a Felice Cameroni], in «Occidente», IV, 10-11, 1 gennaio-30 aprile 1935, pp. 7-22; S. Pescatori (a cura di), *Lettere inedite a Carlo Del Balzo*, in «La ruota», III serie 6, settembre 1940, pp. 227-243; F. Chiappelli (a cura di), G. Verga, *Lettere al suo traduttore*, Firenze, Le Monnier, 1954; G. Natali (a cura di), *Lettere inedite di Verga e Pirandello a G.A. Costanzo*, in «Nuova Antologia», vol. 473, maggio 1958; G. Raya, (a cura di), G. Verga, *Lettere a Dina*, Roma, Ciranna, 1962 (ed. accresciuta, *Lettere d'amore*, Roma, Tindalo, 1971); G. Raya (a cura di), G. Verga, *Lettere a Luigi Capuana*, Firenze, Le Monnier, 1975; G. Finocchiaro Chimirri (a cura di), *Regesto delle lettere a stampa di Giovanni Verga*, Catania, Società di Storia patria per la Sicilia Orientale, 1977; G. Finocchiaro Chimirri (a cura di), G. Verga, *Lettere sparse*, Roma, Bulzoni, 1979; S. Zappulla Muscarà (a cura di), *Carteggio inedito Capuana-Verga-Navarro*, in

«Osservatore politico letterario», dicembre 1979; poi in S. Zappulla Muscarà, *Luigi Capuana e le carte messaggiere*, Catania, CUECM, 1996, 2 voll.; G. Raya (a cura di), G. Verga, *Lettere a Paolina*, Roma, Fermenti, 1980; G. Raya (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1984; G.P. Marchi, *I «consigli al pittore». Lettere di Giovanni Verga ad Alfredo Montaldi*, in AA. VV., *Letteratura Lingua e Società in Sicilia*, Studi per C. Musumarra, Palermo, Palumbo, 1989, pp. 275-294; G. Longo (introduzione e note), *Carteggio Verga-Rod*, Catania, Fondazione Verga, 2004; G. Sorbello (a cura di), G. Verga, *Lettere ai nipoti*, Caltanissetta, Lussografica, 2007; G. Savoca e A. Di Silvestro (a cura di), G. Verga, *Lettere alla famiglia (1851-1880)*, Acireale-Roma, Bonanno, 2011; A. Di Silvestro, *Verga "poeta". E 10 lettere inedite al Capuana*, in «Otto-Novecento», n. 2, 2012, pp. 53-68.

Atti di convegni

A cura della Fondazione Verga: *I romanzi catanesi di Giovanni Verga*, Atti del I Convegno di studi (Catania, 23-24 novembre 1979), Catania, 1981; *I romanzi fiorentini di Giovanni Verga*, Atti del II Convegno di studi (Catania, 21-22 novembre 1980), Catania, 1981; *I Malavoglia*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 26-28 novembre 1981), Catania, 1982, 2 voll.; *Naturalismo e verismo. I generi: poetiche e tecniche*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 10-13 febbraio 1986), Catania, 1988, 2 voll.; *Il centenario del «Mastro-don Gesualdo»*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 15-18 marzo 1989), Catania, 1991, 2 voll.; *I verismi regionali*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 27-28 aprile 1992), Catania, 1996, 2 voll.; *Il teatro verista*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 24-26 novembre 2004), Catania, 2007, 2 voll.; *Il punto su... Verga e il verismo*, Atti delle giornate di studio (Catania, 12-13 dicembre 2008), presentazione di N. Mineo, a cura di G. Sorbello, in «Annali della Fondazione Verga», n. s., n. 2, 2009; *L'unità d'Italia nella rappresentazione dei veristi*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Catania, 13-16 dicembre 2010), a cura di G. Sorbello, in «Annali della Fondazione Verga», n. s., n. 3, 2010; *Capuana narratore e drammaturgo*, Atti del Congresso per il centenario della morte di Luigi Capuana (Catania, 11-12 dicembre 2015), a cura

di D. Marchese, in «Annali della Fondazione Verga», n.s., n. 8, 2016.
Dal 1984 al 2001 sono stati pubblicati diciotto volumi degli «Annali della Fondazione Verga» su Verga e il verismo; dal 2008 è stata avviata la nuova serie che, ad oggi, comprende altri sette volumi.

Saggi critici, monografie, profili

- Primo Novecento:

A. Lancellotti, *La Sicilia nelle opere di Giovanni Verga*, in «Humanitas», n. 21, luglio, 1912; L. Russo, *Giovanni Verga*, Napoli, Ricciardi, 1919-1920; G. Titta Rosa, *Il paesaggio di Sicilia nell'opera di Giovanni Verga*, in «Le vie d'Italia», a. XLVI (1940), pp. 1000-1009; A. Momi-gliano, *Impressioni di un lettore contemporaneo*, Milano, Mondadori, 1928; poi in *Id.*, *Dante, Manzoni, Verga*, Messina-Firenze, D'Anna, 1944; E. Scuderi, *Interpretazioni verghiane*, Firenze, La Nuova Italia, 1937; E. De Michelis, *L'arte del Verga*, Firenze, La Nuova Italia, 1941; *Id.*, *Dostojevskij minore con un saggio sul Verga europeo*, Firenze, La Nuova Italia, 1954; V. Brancati, *L'orologio del Verga*, in «Il Mondo», 27 settembre 1955, pp. 9-10; G. Mariani, *Giovanni Verga*, in AA.VV., *I Maggiori*, Milano, Marzorati, II, 1956; C. Musumarra, *Vigilia della narrativa verghiana. Cultura e letteratura nella prima metà dell'Ottocento*, Catania, Università di Catania, Facoltà di Lettere e Filosofia, 1958; G. Cocchiara, *Verga e il mondo popolare*, in *Popolo e letteratura in Italia*, Torino, Einaudi, 1959; L. Russo, *Verga romanziere e novelliere*, Torino, ERI, 1959.

- Anni Sessanta/Settanta:

G. Sinicropi, *La natura nelle opere di Giovanni Verga*, in «Italice», XXXVII, n. 2 (giugno 1960), pp. 89-107; G. Cecchetti, *Leopardi e Verga: sette studi*, Firenze, La Nuova Italia, 1962; A. Navarra, *Lettura di poesia nell'opera di Giovanni Verga*, Messina-Firenze, D'Anna, 1962; P. De Meijer, *La Sicilia tra mito e storia nei romanzi di Verga*, in «La Rassegna della letteratura italiana», LXVII (1963), pp. 116-128; F. De Roberto, *Casa Verga e altri saggi verghiani*, a cura di C. Musumarra, Firenze, Le Monnier, 1964; G. Ragonese, *Interpretazione del Verga*, Palermo, Manfredi, 1965; G. Raya, *L'amore come antropofagia*, Roma, Ciranna, 1966; G. Centorbi, *Il paesaggio di Sicilia nell'opera di G. Ver-*

ga, in «Vie d'Italia», giugno 1967, pp.684-696; C. Ciccia, *Il mondo popolare di Giovanni Verga*, Milano, Gastaldi, 1967; E. Giachery, *Verga e D'annunzio*, Milano, Silva, 1968; R. Bigazzi, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, Pisa, Nistri-Lischi, 1969; P. De Meijer, *Costanti del mondo verghiano*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1969; G.P. Marchi, *Concordanze verghiane: cinque studi con un'appendice di scritti rari*, Verona, Fiorini, 1969; AA.Vv., 'Speciale' su Giovanni Verga, in «Le ragioni critiche», II, n. 6, ottobre-dicembre 1972; A. Asor Rosa, *Il caso Verga*, Palermo, Palumbo, 1972; V. Masiello, *Verga tra ideologia e realtà*, Bari, De Donato, 1972; M. Vaccarelli, *Nostalgia for Sicily: the fictional modes of Giovanni Verga and D.H. Lawrence*, Diss. Catholic University of America, 1972; AA.Vv., *Leggere Verga: antologia della critica verghiana*, a cura di P. Pullega, Bologna, Zanichelli, 1973; G. Ragonese, *Verga visto da Pirandello*, in *Id.*, *Fra Ottocento e Novecento*, Palermo, Manfredi, 1973; G. Gugliemi, *Ironia e negazione*, Torino, Einaudi, 1974; R. Luperini, *L'orgoglio e la disperata rassegnazione. Natura e società, maschera e realtà nell'ultimo Verga*, Roma, Savelli, 1974; G. Raya, *La fame: filosofia senza maiuscole*, Roma, Ciranna, 1974; G.B. Bronzini, *Componente siciliana e popolare in Verga*, in «Lares», n. 3-4 (1975); G. Garra Agosta, *La biblioteca di Giovanni Verga*, Catania, Edizioni Greco, 1977; G. Tellini, *Verga verso il Novecento*, in «Il Ponte», XXXIII, n. 7, 31 luglio 1977; S. Campailla, *Anatomie verghiane*, Bologna, Pàtron Editore, 1978; G. Cecchetti, *Il Verga maggiore. Sette studi*, Firenze, La Nuova Italia, 1978; R. Scrivano, *La narrativa di Giovanni Verga*, Roma, Bulzoni, 1979.

- Anni Ottanta/Novanta:

G. Baldi, *L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologia del Verga verista*, Napoli, Liguori, 1980; G. Raya, *Eros verghiano*, Roma, Fermenti, 1981; G. Bárberi Squarotti, *Giovanni Verga. Le finzioni dietro il verismo*, Palermo, Flaccovio, 1982; N. Borsellino, *Storia di Verga*, Bari, Laterza, 1982; G. Raya, *Il realismo biologico di Verga*, in «Biologia culturale», XVII, n. 1, marzo 1982, pp. 7-13; AA.Vv., «*Novelle rusticane*» di Giovanni Verga 1883-1983. *Lecture critiche*, a cura di C. Musumarra, Palermo, Palumbo, 1984; S. Bernard Chandler, *Il cielo azzurro e l'evasione mentale nelle opere di Giovanni Verga*, in «Otto-Novecento», XVIII, 1994, pp. 129-138; AA.Vv., *Incontri siracusani su*

Giovanni Verga, Floridia (Sr), Nuova Grafica, 1983; G.P. Marchi, *I «consigli al pittore». Lettere inedite di Giovanni Verga ad Alfredo Montaldi*, in AA.Vv., *Letteratura, lingua e società in Sicilia*, Studi offerti a C. Musumarra, Palermo, Palumbo, 1989, pp. 275-294; G. Patrizi, *Il mondo da lontano. Il fatto e il racconto nella poetica verghiana*, Fondazione Verga, Catania, 1989; E. Pellegrini, *La morte dei vinti*, Ravenna, Essegi, 1989; R. Melis, *La bella stagione del Verga. Francesco Torraca e i primi critici verghiani (1875-1885)*, Catania, Fondazione Verga, 1990; G. P. Marchi, *Le bellezze diverse. Storia delle edizioni illustrate di Giovanni Verga*, Palermo, Sellerio, 1991; R. Luperini, *Simbolo e costruzione allegorica in Verga*, Bologna, il Mulino, 1992; N. Cacciaglia, *Eros, personaggi diabolici e immagini macabre nella narrativa verghiana*, in «Romanische Forschungen: Zeitschrift für romanische Sprachen und Literaturen», 1993, pp. 25-49; AA.Vv., *Verga e ...*, a cura di E. Pappalardo, Catania, la Cantinella, 1996; AA.Vv., *La giustizia nella letteratura e nello spettacolo siciliani tra '800 e '900. Da Verga a Sciascia*, a cura di A. Zappulla, Catania, la Cantinella, 1997; G. Oliva, *L'operosa stagione: Verga, D'Annunzio e altri studi di letteratura postunitaria*, Roma, Bulzoni, 1997; G. Romani, *La madre verghiana: tra ordine e trasgressione*, in «Romance Languages Annual», n. 8, 1997, pp. 318-323; S. Rossi, *La nausea nel cuore e altri saggi*, Palermo, Palumbo, 1997; AA.Vv., *Giovanni Verga. Una biblioteca da ascoltare*, Catania, De Luca, 1999.

- Dal Duemila:

A. Di Silvestro, *Le intermittenze del cuore. Verga e il linguaggio dell'interiorità*, Catania, Fondazione Verga, 2000; AA.Vv., *Le robe di casa Verga*, a cura di S. Zappulla Muscarà e E. Zappulla, foto di G. Leone, Catania, Provincia Regionale di Catania, 2001; AA.Vv., *Nel mondo di Giovanni Verga*, a cura di E. Zappulla, Catania, la Cantinella, 2001; V. Roda, *Verga e le patologie della casa*, Bologna, Clueb, 2002; R. Luperini, *Verga moderno*, Roma-Bari, Laterza, 2005; N. Merola, *La linea siciliana nella narrativa moderna. Verga, Pirandello e c.*, Soveria Mannelli, Rubettino, 2006; R.M. Monastra, *Le finestre di Verga e altri saggi tra Otto e Novecento*, Acireale-Roma, Bonanno, 2008; M. Di Giovanna, *La dimensione dell'io nelle maglie del realismo e altri studi verghiani*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 2009; A. Vecchio, «Una peccatrice» e la ge-

nesi della personalità verghiana, Perugia, Morlacchi, 2010; G. Lo Castro, *La verità difficile. Indagini su Verga*, Napoli, Liguori, 2012; L. Tinti, *Giovanni Verga: la rivoluzione regressiva*, Napoli, Liguori, 2013; A. Manganaro, *Partenze senza ritorno. Interpretare Verga*, Catania, Edizioni del Prisma, 2014; G. Rando, *Verga, Pirandello e altri siciliani*, Milano, Angeli, 2014.

- Profili sul Verga e la sua opera:

N. Scalia, *Giovanni Verga*, Ferrara, Editrice Taddei, 1922; M. Fusco, *L'opera di Giovanni Verga*, Catania, SEM, 1934; D. Garrone, *Giovanni Verga*, Firenze, Vallecchi, 1941; G. Cattaneo, *Giovanni Verga*, Torino, UTET, 1963; A. Navarra, *Giovanni Verga*, Catania, La Navicella, 1964; E. Ghidetti, *Verga. Guida storico-critica*, Roma, Editori Riuniti, 1971; V. Masiello, *Il punto su Verga*, Roma, Laterza, 1986; I. Gherarducci – E. Ghidetti, *Guida alla lettura di Verga*, Firenze, La Nuova Italia, 1994; G. Lo Castro, *Giovanni Verga. Una lettura critica*, Soveria Mannelli, Rubettino, 2001; S. Cigliana, *L'immaginario di Verga. Saggi critici. Con documenti dal laboratorio verghiano*, Roma, Salerno, 2006; A. Manganaro, *Verga*, Acireale-Roma, Bonanno, 2011; F. Pilato-L. Mesiano, *Verga*, Roma, Carocci, 2011; P. Pellini, *Verga*, Bologna, il Mulino, 2012; G. Alfieri, *Verga*, Roma, Salerno, 2016.

- Sul primo Verga:

G. Ragonese, *Prolegomeni a «I carbonari della montagna»*, Palermo, Manfredi, 1975; V. Roda, *La finestra della capinera*, in «Studi e problemi di critica testuale», LVIII, n. 58, aprile 1999, pp. 103-133. Sul periodo fiorentino e i romanzi “mondani”: I. Gambacorti, *Verga a Firenze. Nel laboratorio della «Storia di una capinera»*, Firenze, Le Lettere, 1994; M. Muscariello, *Le passioni della scrittura. Studio sul primo Verga*, Napoli, Liguori, 1989; L. Iannuzzi, *Sul primo Verga*, prefazione di U. Russo, Pescara, Ianieri, 2012; I. Moretti, *I soggiorni fiorentini di Giovanni Verga (1865-1879)*, Roma, Bulzoni, 2013; E. Palma, *La grafologia come disvelamento: l'evoluzione letteraria di Verga durante gli anni milanesi*, Napoli, Loffredo, 2013.

- Sulle novelle:

R. Bigazzi, *Su Verga novelliere*, Pisa, Nistri-Lischi, 1975; E. Esposito,

La «fine della storia» nelle novelle di Giovanni Verga, in «Narrativa» (Nanterre), Centre de recherches italiennes, Université Paris, 1993, pp. 27-58; M.D. Wanke, *I fotogrammi della memoria da «Nedda» alle «Rusticane» di Verga*, Modena, Mucchi, 1994; G. Cosentini, *Il paesaggio nelle novelle verghiane*, in «Atti e memorie dell'Accademia Petrarca di Lettere Arti e Scienze in Arezzo», 1995, pp. 15-35; I. Petrucci, *I titoli delle novelle di Giovanni Verga*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Siena», Firenze, Olschki, 1999, p. 121-146; A. Manganaro, *Le novelle verghiane nella critica*, in *Il punto su... Verga e il verismo*, cit., pp. 85-108; P. Pellini, *Verga e le forme della novella moderna*, in «Nuova Antologia», fasc. 2269 e 2270, Firenze, Le Monnier, 2014, pp.367-376 e 351-360.

Su *Vita dei campi*: A. Navarria, «*L'amante di Raja*» e «*L'amante di Gramigna*», in «Belfagor», 31 marzo 1951; J. Testa, *The novels of Verga and Zola: contrasts and parallels*, Diss. Catholic University of Michigan, 1964; A.L. Lepschy, *Aspects of Verga's narrative technique in «Vita dei campi» and «Novelle rusticane»: pointers forward and flashbacks*, in «Forum Italicum», vol. 13, n. 4, Winter 1979; G. Cavallini, *Postilla alle novelle «La lupa» e «La roba»*, in *Id.*, Verga, Tozzi, Biamonti: tre tritici con una premessa comune, Roma, Bulzoni, 1998, p. 37-60. Il vol XVII (2000) degli «Annali della Fondazione Verga» è interamente dedicato a *Vita dei campi*. A *Rosso Malpelo* è stato dedicato il volume di P. Clemente, F. Fido, R. Luperini, M. Picone, B. Porcelli, A. Stussi, D. De Camilli, *Da «Rosso Malpelo» a «Ciàula scopre la luna»*. Sei letture e un panorama di storia della critica, a cura di B. Porcelli, in «Italianistica», XXX (2001), n.3, pp. 513-638.

Sulle *Novelle rusticane*: L. Capuana, *Le «Novelle rusticane» (1883)*, in «Fanfulla della Domenica», Roma, 15 gennaio 1883; poi, col titolo *Truciolì*, in *Per l'arte*, Catania, Giannotta, 1885; ora in *Verga e D'Annunzio*, a cura di M. Pomilio, Bologna, Cappelli, 1972; L. Russo, *Le «Novelle rusticane»*, in «La Cultura», agosto 1924, pp. 452-453; ora in *Introduzione a G. Verga, «Novelle rusticane»*, a cura di L. Russo, Firenze, Vallecchi, 1925; E. De Michelis, «*Novelle rusticane*», e *Le correzioni delle «Novelle rusticane»*, in *Id.*, *L'arte del Verga*, Firenze, La Nuova Italia, 1941, pp. 115-131, e pp. 221-228; G. Mariani, «*Novelle rustica-*

ne», in AA.VV., *I Maggiori. Giovanni Verga*, Milano, Marzorati, II, 1956, pp. 1238-1240; E. Giachery, «*La roba*» e *l'arte verghiana*, in «Quaderni di Marsia», Roma, 1959; poi, col titolo *Arte e tecnica nella novella «La roba»* in *Verga e D'Annunzio*, Milano, Silva, 1968, pp. 49-96; F. Chiappelli, *Una lettura verghiana*, in «Lettere Italiane», XII, 1 gennaio-marzo 1960, pp. 22-31. [su *La roba*]; G. Trombatore, *Verga e la libertà*, in *Id.*, *Riflessi letterari del Risorgimento in Sicilia*, Palermo, Manfredi, 1960, pp. 17-29; G. Cecchetti, «*Pane nero*», in *Id.* *Il Verga maggiore. Sette studi*, Firenze, La Nuova Italia, 1962, pp. 115-153; A. Navarria, *Le «Rusticane»*, in *Id.*, *Lettura di poesia nell'opera di Giovanni Verga*, Messina-Firenze, D'Anna, 1962, pp. 146-156; L. Sciascia, *Verga e la libertà*, in «Il Contemporaneo», VI, n. 58, marzo 1963; poi in *La corda pazza. Scrittori e cose di Sicilia*, Torino, Einaudi, 1970; ora in *Opere (1956-1971)*, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 2000, pp. 1036-52; S. Rossi, *La novella «Libertà» di Giovanni Verga*, in «Incidenza», dicembre 1964; R. Luperini, «*Novelle rusticane*», in *Id.*, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, Torino, UTET, 2009, pp. 114-130; G.P. Marchi, «*Novelle rusticane*», e *L'anima a Dio e la roba a chi tocca*, in *Id.*, *Concordanze verghiane. Cinque studi con un'appendice di scritti vari*, Verona, Fiorini, 1969, pp. 64-83, e pp. 153-189; L. Russo, *Sviluppi d'arte e segni di decadimento nelle «Novelle rusticane»*, in *Id.*, *Giovanni Verga*, Bari Laterza, 1971, pp. 189-225; J. Keith Wikely, «*Gli orfani*» in *Verga's primitive world*, in «Proceedings of the pacific north west conference on foreign languages and literatures», 1973, pp. 153-192; A. Andreoli, *Verga e il racconto gnoseologico*, in «Lingua e stile», IX, 2 agosto 1974, pp. 341-350 [su *Il Reverendo*]; G. Mazzacurati, *La bilancia di «Libertà» ovvero della rotazione imperfetta*, in «Forma e ideologia», Napoli, Liguori, 1974, pp. 176-216; R. Bigazzi, *Le leggi del narratore*, in *Id.*, *Su Verga novelliere*, cit., pp. 63-95; B. Stagnitto, *Ruoli, strutture e simboli nelle «Novelle rusticane»*, in «Rapporti», nn. 7-8, settembre-dicembre. 1975, pp. 542-562; D. Woolf, *Three stories from the «Novelle rusticane»*, in «Italice», 52 (1975), pp. 235-261 [su *Il Reverendo*; *La roba*; *Pane nero*]; C. Spalanca, *Ideologia e tecnica nella novella «Pane nero»*, in *Id.*, *Studi verghiani*, a cura di A. d'Antona, Palermo, Mazzone, 1976, pp. 149-155; M. Jeuland-Meynaud, *Verga par Verga: da «La Roba» a «Mastro-don Gesualdo»*, in AA.VV., *Aspects de la Civilisation Italienne*, Travaux XV, Université de Saint-Etienne,

1976 [su *La roba*]; G. Bárberi Squarotti, *Fra fiaba e tragedia: «La roba»*, in «Sigma», X, 1-2, 1977, pp.304-11; poi, col titolo *Il mito di Mazzarò*, in *Giovanni Verga. Le finzioni dietro il verismo*, Palermo, Flaccovio, 1982, pp. 149-178; G. Mazzacurati, *Il testimone scisso: radiografia di una novella verghiana*, in «Sigma», X, 1-2, 1977, pp.45-60 [su *Cos'è il Re*]; F. Spera, *La funzione del mistero*, in «Sigma», X, 1-2, 1977, pp. 271-288; poi in *La realtà e la differenza. Studi sul 2° '800*, Torino, Genesi, 1994, p. 41-55; V. Spinazzola, *Il significato della passione. «La lupa», «Jeli il pastore», «Pane nero»*, in *Id., Verismo e positivismo*, Milano, Garzanti, 1977, pp. 112-125; *Id., La verità dell'essere*, *ivi*, pp. 66-80 [su *La roba*]; S. Campailla, *Mazzarò e il mito della roba*, in *Id., Anatomie verghiane*, Bologna, Pàtron Editore, 1978, pp. 223-278; F. Mariani Ciampicacigli, *Lettura di «Libertà» di Verga*, in *Id., La struttura narrativa. Come funziona la macchina del racconto*, Ravenna, Longo, 1979, pp. 69-91; L. Mulas, *Le ironie del narratore nel «Reverendo» di Giovanni Verga*, in AA.Vv., *Dalla novella rusticale al racconto neo-realista*, Roma, Bulzoni, 1979; G. Baldi, *La roba e la problematica grandiosità dell'accumulo capitalistico*, in *Id., L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologia del Verga verista*, Napoli, Liguori, 1980, pp. 133-185; M. Dillon Wanke, *L'abisso inesplorato e il livello della scrittura in «Di là del mare»*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», gennaio-agosto 1980, pp. 212-220; F.C.M. Ancona, *Struttura e linguaggio. Analisi di una novella di G. Verga*, Palermo, ILA Palma, 1982 [su *Libertà*]; M. Strazzeri, *L'anima e la roba*, in AA.Vv., *Verga. L'ideologia, le strutture narrative, il «caso» critico*, a cura di R. Lupe-ri, Lecce, Miella, 1982, pp. 117-177 [su *La roba* e *Pane nero*]; AA.Vv., «*Novelle rusticane*» di Giovanni Verga 1883-1983. *Lecture critiche*, a cura di C. Musumarra, Palermo, Palumbo, 1984; A.L. Lepschy, *Pirandellismo verghiano: «Di là del mare» e il mondo dello scrittore*, in *Ead., Narrativa e teatro fra due secoli*, Firenze, Olschki, 1984, pp. 9-23; F. Giuntini, *Tecniche argomentative nel Verga. Appunti su «Libertà» ed altre «Rusticane»*, in AA.Vv., *Scritti in onore di Riccardo Ambrosini*, a cura di E. Campanile, R. Lazzeroni, R. Peroni, Pisa, Giardini, 1985, pp. 119-128; L. Troisi (a cura di), *«Roba mia vientene con me»: le più belle pagine del Verga*, Foggia, Bastogi, 1988; M. Tropea, *L'apologo, la favola, il grottesco: «forme semplici» e strutture simboliche nelle «Novelle rusticane» di Giovanni Verga*, in *Naturalismo e verismo*, *cit.*, pp. 279-

305; G. Bottirololi, *L'irresistibile ascesa di Mazzarò, capitalista rampante*, in «Metafore», n. 3, 1989; G.P. Marchi, *I «consigli al pittore»*. *Lettere di Giovanni Verga ad Alfredo Montaldi*, cit., pp. 275-294; G. Patrizi, *Dal fatto al racconto: «Cos'è il Re»*, in *Id.*, *Il mondo da lontano. Il fatto e il racconto nella poetica verghiana*, e *Percorsi dell'«ekfrasis»: «Malaria»*, Catania, Fondazione Verga, 1989, pp. 61-68 e pp. 141-157; C. Spalanca, *Dal mito alla storia: le «Novelle rusticane» del Verga*, in «Canadian Journal of Italian Studies», 6 (1989) pp. 189-232; G. Baldi, «*Pane nero*»: *le strutture narrative dell'anti-«Malavoglia»*, in AA.VV., *Famiglia e società nell'opera di Giovanni Verga*, Atti del convegno nazionale (Perugia 25-26-27 ottobre 1989), a cura di N. Cacciaglia, A. Neiger, R. Pavese, Firenze, Olschki, 1991, pp. 125-137; M. Pistelli, *Il tragico gioco delle coppie imperfette in «Pane nero»*, *ivi*, pp. 325-338; A. Marchese, *Narratore, personaggi e autore implicito nelle «Novelle rusticane» di Verga*, in «Otto-Novecento», XIX, 2, 1995 [su *Cos'è il Re; Malaria; La roba; Storia dell'asino di San Giuseppe; Pane nero; Libertà*]; E. Fenzi, «*Se avevano detto che c'era la libertà!...*», in «Nuovi argomenti», IV, n. 8, luglio-settembre 1996, pp. 57-64; M.L. Zito, *Simbolo e metafora zoomorfa nell'«Asino di San Giuseppe» di Giovanni Verga*, in «La Nuova Ricerca», n. 6-7-, 1997-98; R. Salsano, *Umanità dell'asino di San Giuseppe*, in AA.VV., *Animali e metafore zoomorfe in Verga*, a cura di G. Oliva, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 37-148; F. Stella, *Alla prima fame dell'inverno. Anime e animali tra «Rusticane» e «milanesi»*, *ivi*, pp. 119-136; L. Reina, «*Il lago vi dà, e il lago vi piglia*», in *Id.*, *Come ti racconto un fatto. Strategie e modelli narrativi. Apriori mitico e progetto scopistico in «Malaria» di Verga*, Roma, Libreria Croce, 1999, p. 71-92; C.A. Madrignani, *Il Reverendo e la volontà di Dio*, in *Id.*, *Effetto Sicilia. Genesi del romanzo moderno*, Roma, Quodlibet, 2007, pp. 49-62; F. Rappazzo, *Il Reverendo e il lettighiere*, in «Annali della Fondazione Verga», n. s., n. 3, 2010, pp. 329-345; M. Palumbo, *Verga e le radici malate del Risorgimento*, in «Italies», n. 15, a. 2011, pp. 37-54 [su *Libertà, I Malavoglia, Mastro-don Gesualdo*]; G. Baldi, «*Il sorriso dell'ignoto marinaio» e l'ipotesto di «Libertà»*, in «Italianistica», n. 3, a. 2013, pp. 21-31; D. Marchese, *Riscritture capuane di novelle verghiane sulla giustizia*, in *Capuana narratore e drammaturgo*, cit.

Sui problemi filologici posti dalle due raccolte si veda C. Giunta, *Presti-*

gio storico dei testimoni e ultima volontà dell'autore, in «Antico-moderno», n.3, 1997.

Su *Per le vie*: P. Zambon, *La città industriale nelle novelle di Giovanni Verga: lettura di «Per le vie» e altri testi*, in AA.Vv., *Letteratura e industria*, Atti del XV Congresso AISLLI, (Torino, 15-19 maggio 1994), a cura di G. Bárberi Squarotti e C. Ossola, Firenze, Olschki, 1997, 2 voll.; G.P. Marchi, *Giovanni Verga per le vie di Milano*, in «Quaderni di lingue e letterature dell'Università di Verona», XXIV, 1999, p. 47-63; S. Contarini, *La fantasmagoria del reale: una lettura delle "novelle milanesi" di Verga*, in «Lettere italiane», LX, n.3, 2008.

Su *Drammi intimi*: G. Alfieri, *Introduzione a G. Verga, Drammi intimi* (Edizione Nazionale, XVII); M. Di Gesù, *Verga e la mafia*, in «Allegoria», n. 59, 2009, pp. 56-70.

Su *Vagabondaggio*: M. Durante, *Dagli scarti del «Mastro-don Gesualdo»*. *La storia di «Mondo piccino»*, in «Annali della Fondazione Verga», n. 8, 1991, pp. 7-92; *Id.*, *Una laboriosa ricomposizione verghiana. L'autografo della novella «Vagabondaggio»*, in *Il punto su... Verga e il verismo*, cit., pp. 117-77.

Su *Tentazione!* si veda G. Lo Castro, *Il mistero della violenza: «Tentazione!» e il racconto di stupro*, in *La verità difficile*, cit., pp. 9-27.

Su *La chiave d'oro*: L. Sciascia, *Verga e la memoria*, in «Sigma», X, 1-2, 1977; poi confluito nella raccolta *Cruciverba*, Torino, Einaudi, 1983; ora in *Opere (1971-1983)*, Milano, Bompiani, 1989, pp. 1115-1125; D. Marchese, *La "componenda" di Verga*, in *L'Unità d'Italia nella rappresentazione dei veristi*, pp. 225-233.

- Sui *Malavoglia*:

A.M. Cirese, *Il mondo popolare nei «Malavoglia»*, in «Letteratura», 17-18 (1955), pp. 68-89; poi in *Id.*, *Intellettuali, folklore, istinto di classe. Note su Verga, Deledda, Scotellaro, Gramsci*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 3-42; A.M. De Luca, *Personaggi e paesaggio ne «I Malavoglia» di Giovanni Verga*, in «Kentucky Foreign language quarterly», 4

(1957), 1-6; P.M. Sipala, *Funzione del paesaggio nei «Malavoglia»*, Roma, Editrice Ciranna, estratto da «Narrativa», fasc. VII, 1 – marzo 1962; poi in *L'ultimo Verga ed altri scritti verghiani*, Catania, Bonanno, 1969, pp. 23-32; AA.VV., *Nel mondo dei «Malavoglia». Saggi verghiani*, Pisa, Giardini, 1986; M. Grasso, *La doppia prua della Provvidenza*, in *Id.*, *La danza delle gru. Audizione e talenti in Sicilia*, Catania, Prova d'autore, 1999, pp. 19-26; P. Ponti, “Contentati di quel che t’ha fatto tuo padre...”. *Parola e silenzio nel destino dei Malavoglia*, in «Otto-Novecento», 2005, n. 3, pp. 7-38; R. Luperini, «*I Malavoglia*» e la modernità, in *Verga moderno*, cit., pp. 35-57; *Prospettive sui Malavoglia*, Atti dell’incontro di studio della Società per lo studio della Modernità letteraria (Catania, 17-18 febbraio 2006), a cura di G. Savoca e A. Di Silvestro, Firenze, Olschki, 2007; R. Luperini, *La pagina finale dei Malavoglia*, ivi, pp. 51-68; 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, n. 2, pp. 145-60.

- Sul *Mastro-don Gesualdo*:

C. Riccardi, «*Mastro-don Gesualdo*» dagli abbozzi al romanzo, in «Sigma», X, 1-2, 1977, pp. 13-43; R. Luperini, *Gli incontri di Gesualdo e L'allegoria di Gesualdo*, in *Verga moderno*, cit., pp. 58-68, 161-80; *Id.*, *Flaubert, Verga e il 1848*, in «Moderna», *Il romanzo e la storia*, a. VIII, nn. 1-2, 2006, pp. 147-56; *Id.*, *Gli incontri di Gesualdo: tessuto allegorico e ordito simbolico*, in *Id.*, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Roma-Bari, Laterza, 2007, pp. 209-32.

- Sul l'ultimo Verga:

P.M. Sipala, *L'ultimo Verga ed altri scritti verghiani*, cit; G.P. Marchi, *Lettura di due novelle ligurine, Concordanze verghiane*, cit., pp. 231-62; R. Luperini, *L'orgoglio e la disperata rassegnazione*, cit., C. Cucinotta, *Le maschere di Don Candeloro*, Fondazione Verga, Catania, 1981; N. Vacante, *L'estremo realismo di Verga. Un percorso genetico bloccato*, presentazione di V. Masiello, Bari, Graphis, 2000.

- Sul teatro e il cinema:

G. Verga-G. Monleone, «*Il Mistero*»: *scene siciliane in un prologo ed un atto*, Milano, Sonzogno, 1921; G. Pacuvio, *Verga e un «Mistero» derivato da «Cavalleria rusticana»*, in «Scenario», IX, 3, marzo 1940, pp.

112-116; S. Ferrone (a cura di), *Il teatro di Verga*, Roma, Bulzoni, 1972; A. Barsotti, *Verga drammaturgo*, Firenze, La Nuova Italia, 1974; S. Zappulla Muscarà, *Contributi per una storia dei rapporti tra letteratura e cinema muto*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», settembre-dicembre, 1982; poi, ampliato, col titolo *Contributo per una storia dei rapporti tra letteratura e cinema muto (Verga, De Roberto, Capuana, Martoglio e la settima arte)* in *Ead., Letteratura Teatro e Cinema*, Catania, Tringale, 1984; G. Raya, *Verga e il cinema*, Roma, Herder, 1984; G. Oliva (a cura di), G. Verga, *Teatro*, Milano, Garzanti, 1987; *Id., La scena del vero: letteratura e teatro da Verga a Pirandello*, Roma, Bulzoni, 1992; AA.VV., *Verga e il cinema*, a cura di N. Genovese e S. Gesù, Catania, Maimone, 1996; «*Mastro-don Gesualdo*», sceneggiatura di E. Guida e G. Vaccari, a cura di S. Zappulla Muscarà e E. Zappulla, Catania, la Cantinella, 2001; M. Pieri (a cura di), *Novelle e teatro di Giovanni Verga*, Torino, UTET, 2002, 2 voll.; *Verga da vedere*, a cura di F. Caffo, S. Zappulla Muscarà, E. Zappulla, Catania, Regione Siciliana, Assessorato ai Beni Culturali, 2003; I. Gambacorti, *Nel laboratorio verghiano: il libretto del «Mistero»*, in «Revue Des Études Italiennes», 1-2, 2006, pp. 117-129; G.P. Marchi, *Il teatro nel teatro. Il libretto di Domenico Monleone per il melodramma «Il Mistero»*, in *Il teatro verista*, cit., pp. 265-279; G. Nicastro, *Il punto sul teatro di Verga*, in *Il punto su... Verga e il verismo*, cit., pp. 109-15; G. Baldi, *Reietti e superuomini in scena. Verga e D'Annunzio drammaturghi*, Napoli, Liguori, 2009; D. Marchese, *Maschere femminili verghiane tra narrativa e cinema*, in «Escritoras y escrituras», Revista semestral del Grupo de Investigación de la Junta de Andalucía y de la Universidad de Sevilla, n. 10, enero 2011, pp. 6.

- Sul Verga fotografo:

Giovanni Verga scrittore fotografo, a cura di R. Mutti, Novara, De Agostini, 2004; I Gambacorti, *Ritratti verghiani*, in *Letteratura & fotografia*, a cura di A. Dolfi, vol. I, Roma, Bulzoni, 2007.

Lingua e stile

G. Raya, *La lingua del Verga*, Firenze, Le Monnier, 1962; G. Nencioni, *La lingua dei «Malavoglia»*, in *I Malavoglia*, Atti del Congresso Inter-

nazionale di Studi, cit., pp. 445-513 (poi in *Id.*, *La lingua dei «Malavoglia» e altri scritti di prosa, poesia e memoria*, Napoli, Morano, 1988); G. Alfieri, *Il motto degli antichi. Proverbio e contesto nei «Malavoglia»*, Catania, Fondazione Verga, 1985; *Ead.*, *Ethos rusticano ed etichetta mondana: la gestualità del narrato verghiano*, in «Annali della Fondazione Verga», n. 4, 1987, pp. 7-77; *Ead.*, *Le «mezze tinte dei mezzi sentimenti» nel «Mastro-don Gesualdo»*, in *Il centenario del «Mastro-don Gesualdo»*, cit., pp. 433-516; F. Bruni, *Sulla lingua del «Mastro-don Gesualdo»*, ivi, pp. 357-432 (poi in *Id.*, *Prosa e narrativa dell'Ottocento. Sette studi*, Firenze, Cesati, 1999); E. Testa, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997; 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. 205-90; F. Leone, *La lingua dei «Malavoglia» rivisitata*, Roma, Carocci, 2006; G. Alfieri, «Puntate» di critica linguistica sul verismo, in *Il punto su... Verga e il verismo*, cit., pp. 15-42; D. Motta, *Il tessuto linguistico di «Vita dei campi» tra grammatica e retorica*, in «Bollettino di Studi filologici e linguistici siciliani», n. 21, 2007, pp. 405-90; *Ead.*, *La lingua fusa. La prosa di «Vita dei campi» dal parlato dialettale allo scritto narrato*, Acireale-Roma, Bonanno, 2011; R. Cimaglia, *Il «documento umano» nelle «parole semplici e pittoresche della narrazione popolare». I diversi volti dell'indiretto libero in Verga*, in «Annali della Fondazione Verga», n. s., n. 4, 2011, pp. 145-175.

Naturalismo e verismo

P. Arrighi, *Le VÉRISME dans la prose narrative italienne*, Paris, Boivin, 1937; R. Barilli, *La barriera del naturalismo*, Milano, Mursia, 1964; G. Mariani, *Ottocento romantico e verista*, Napoli, Giannini & Figli, 1972; G. Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti, 1976; F. Portinari, *Un'idea di realismo*, Napoli, Guida, 1976; V. Spinazzola, *Verismo e positivismo*, Milano, Garzanti, 1977; L. Clerici, *Invito a conoscere il verismo*, Milano, Mursia, 1989; E. Bacchereti, *Il naturalismo*, Firenze, Le Lettere, 1995; P. Pellini, *Naturalismo e verismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1998; G. Oliva – V. Moretti, *Verga e i verismi regionali*, Roma, Studium, 1999; E. Ghidetti, *L'ipotesi del Realismo*, Firenze, Sansoni, 2000; P. Pellini, *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Firenze, Le Monnier, 2004; N. Merola, *La linea sici-*

liana nella narrativa moderna, cit.; D. Marchese, *Descrizione e percezione. I sensi nella letteratura naturalista e verista*, Firenze, Le Monnier-Mondadori, 2011. Di grande utilità per l'approfondimento del naturalismo l'edizione commentata per i «Meridiani» dei *Romanzi* di Zola a cura di P. Pellini, Milano, Mondadori, 2010 (vol. I), 2012 (vol. II), 2015 (vol. III).

Studi sul paesaggio, lo spazio e i luoghi

- Per un approccio estetico/filosofico:

R.M. Rilke, *Worpswede, Fritz Mackensen, Otto Modersohn, Fritz Overbeck, Hans am Ende, Heinrich Vogeler*, Bielefeld, Velhagen & Klasing, 1903 (ed. ital. *Del paesaggio e altri scritti*, a cura di G. Zampa, Milano, Cederna, 1945); R. Gruenter, *Landschaft Bemerkung zur Wort und Bedeutungsgeschichte*, in «Germanisch-Romanische Monats schrift», 39, N.F., 3, 1953, pp. 110-120; G. Hard, *Der totalcharakter der landschaft*, in A.V. Humboldt, *Eigene und neue Wertungen der reisen, arbeit und Gedankenwelt* (Erdkundl Wissen heft 23), Wiesbaden, 1970; R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*. vol. I *Natura e storia*; vol. II. *Arte, critica e filosofia*, Napoli, Giannini Editore, 1973; G. Bertrand - O. Dolfuss, *Le paysage et son concepts*, in «Espace géographique», n. 2, 1973; R. Assunto, *Saggio introduttivo*, in M. Giorgianni, *La pietra vissuta*, Palermo, Sellerio, 1978; G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 1980; M. Dufrenne, *Arte e natura*, in M. Dufrenne-D. Formaggio, *Trattato di estetica*, Milano, Mondadori, 1981, II vol.; R. Assunto, *Paesaggio come individuo*, in AA.VV., «Scritti in onore di Ottavio Morisani», Università degli Studi di Catania, Catania, 1982, pp. 3-15; F. Dagognet, *Mort du paysage? Philosophie et esthétique du paysage*, Actes du colloque de Lyon, Seyssel, Champ Vallon, 1982; R. Assunto, *La città di Anfione e la città di Prometeo. Idee e poetiche della città*, Milano, Jaca Book, 1984; H. Blumenberg, *La leggibilità del mondo. Il libro come metafora della natura*, Bologna, il Mulino, 1984; G. Hard, *Die landschaft des Künstlers und die des Geographen*, in *Landschaftsbilder*, Ausgabe D. Hoffmann, Loccum 1985, pp. 122-135; G. Simmel, *Filosofia del paesaggio*, in *Id.*, *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, Bologna, il Mulino, 1985; D. Sternberger, *Il panorama nel XIX sec.*, Bologna, il Mulino, 1985; L. Ritter Santini, *Le immagini incrociate*, Bolo-

gna, il Mulino, 1986; L. Boella, *Dietro il paesaggio. Saggio su Simmel*, Milano, Unicopli, 1988; D. Cosgrove, *Realtà sociale e paesaggio simbolico*, a cura di C. Copeta, Milano, Unicopli, 1990; R. Barthes, *L'avventura semiologia*, Torino, Einaudi, 1991; A. Roger, *Il paesaggio occidentale*, in «Lettera internazionale», VII, 30, ottobre-dicembre, 1991, pp. 38-43; M. Corti, *La città come luogo mentale*, in «Strumenti critici», n.s., VIII (1993), 1, 71, pp. 1-8; J. Ritter, *Paesaggio: uomo e natura in età moderna*, Milano, Guerini, 1994; AA.Vv., *Paysage an pluriel. Pour une approche ethnologique des paysage*, a cura di C. Voisenat, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1995; S. Schama, *Landscape and Memory*, Fontana Press, London, 1996 (ed. ital. *Paesaggio e Memoria*, Milano, Mondadori, 1997); AA.Vv., *L'idee de paysage. Ouvrages collectifs*, édité par M. Perrin, Greifswald, Reineke, 1997; M. Venturi Ferriolo, *Giardino e paesaggio dei romantici*, Milano, Guerrini e Associati, 1998; AA.Vv., *Eстетica del paesaggio*, a cura di M. Venturi Ferriolo - L. Giacomini - E. Pesci, Milano, Guerini, 1999; AA.Vv., *Paesaggi: percorsi tra mito natura e storia*, a cura di P. Capone e M. Venturi Ferriolo, Milano, Guarini Studio, 1999; AA.Vv., *L'anima del paesaggio tra estetica e geografia*, a cura di L. Bonesio - M. Schmidt di Friedberg, Milano, Mimesis, 1999; R. Milani, *L'arte del paesaggio*, Bologna, il Mulino, 2001; M. Venturi Ferriolo, *Percepire paesaggi. La potenza degli sguardi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009.

- Per un approccio geografico/antropologico:

A. Amati, *Dizionario corografico illustrato dell'Italia*, Milano, Vallardi, IV, 1868; R. Biasutti, *Il paesaggio terrestre*, Torino, UTET, 1947; W. Hellpach, *Geopsiche*, Roma, Edizioni Paoline, 1960; E. Sereni, *Storia del paesaggio agrario italiano*, Bari, Laterza, 1961; A. Sestini, *Il paesaggio*, Milano, TCI, 1963; Y. Tuan, *Space and place: humanistic perspective*, in «Progress in Geography», 1974, vol. 6, pp. 212-252; poi in *The perspective of experience*, London, 1977; E. Turri, *Antropologia del paesaggio*, Milano, Comunità, 1974; D. Lowenthal, *Past time, present place: landscape and memory*, in «The Geographical Review», 1975, vol. 65, pp. 1-36; R. Murray Schafer, *The Tuning of the World*, Toronto, McClellan and Stewart, 1977; A. Fremont, *La région espace vécu*, Paris, Presses Universitaires de France, 1976, p. 99; trad. ital. *La regione: uno spazio per vivere*, a cura di M. Milanese, prefazione di M. Quaini, Milano, F. Angeli, 1978; C. Raffestin, *Du paysage à l'espace*

ou les signes de la géographie, «Herodote», Paris, a. IX, n. 2, janvier-mars 1978, pp. 90-104; AA.Vv., *Paesaggio: immagine e realtà*, Milano, Electa, 1981; J. Brian, *L'evoluzione del paesaggio*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1981; T. Engen, *The perception of odors*, New York, Academic press, 1982; E. Turri, *Gli uomini delle tende*, Milano, Comunità, 1983; C. Lévi-Strauss, *Lo sguardo da lontano*, Torino, Einaudi, 1984; AA.Vv., *La città e l'immaginario*, a cura di D. Mazzoleni, Roma, Officina, 1985; R. Murray Schafer, *Il paesaggio sonoro*, Milano, Ricordi, 1985; J.D. Porteous, *Inscape: landscapes of the mind in the Canadian and Mexican novels of Malcom Lowry*, in «The Canadian Geographer», vol. 30, 1985; J.D. Porteous, *Smellscape*, in «Progress in Human Geography», vol. 9, 1985, pp. 357-378; J.D. Porteous - J.F. Mastin, *Soundscape*, in «Journal of Architectural and Planning Research», vol. 2, 1985, pp. 169-186; J.D. Porteous, *Bodyscape: the body-landscape metaphor*, in «The Canadian Geographer», 1986, vol. 30, pp. 2-12; A. Turco, *Verso una teoria geografica della complessità*, Milano, Unicopli, 1988; P. Betta, *La dimora di Adamo. La geografia nell'età antica*, Parma, CEM, 1992; P. Camporesi, *Le belle contrade. Nascita del paesaggio italiano*, Milano, Garzanti, 1992; L. Finke, *Introduzione all'ecologia del paesaggio*, a cura di R. Colantonio Venturelli, Milano, Franco Angeli, 1993; E. Morin, *Le idee: habitat, vita, organizzazione, usi e costumi*, Milano, Feltrinelli, 1993; M.C. Zerbi, *Paesaggi della geografia*, Torino, Giappichelli, 1993; AA.Vv., *Il paesaggio italiano del '900*, Milano, TCI, 1994; R. Dubbini, *Geografia dello sguardo. Visioni e paesaggi in età moderna*, Torino, Einaudi, 1994; C. Tilley, *A Phenomenology of Landscape: Places, Paths and Monuments*, Oxford, Berg, 1994, pp. 16-17; M.C. Zerbi, *Il paesaggio tra ricerca e progetto*, Torino, Giappichelli, 1994; W. Edith, *Paesaggi italiani*, a cura di A. Brillì, Milano, Olivares, 1995; C. Fitter, *Poetry, space, landscape: toward a new theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995; AA.Vv., *Luoghi di culto e culto dei luoghi*, a cura di D.L. Carmichael, J. Hubert, B. Reeves, A. Schanche, trad. it. di A. Pappalardo, Genova, ECIG, 1996; G. Andreotti, *Paesaggi culturali. Teorie e casi di studio*, Milano, Unicopli, 1996; R. Ellen-K. Fukui, *Redefining Nature. Ecology, Culture and Domestication*, Oxford, Berg, 1996; A. Brillì, *Il viaggiatore immaginario. L'Italia degli itinerari perduti*, Bologna, il Mulino, 1997; G. Andreotti, *Alle origini del paesaggio culturale*, Milano, Unicopli, 1998; E. Turri, *Il pae-*

saggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato, Venezia, Marsilio, 1998; AA.Vv., *La rappresentazione del paesaggio*, a cura di C. Gallo Barbisio, Torino, Tirrenia Stampatori, 1999; F. Lai, *Antropologia del paesaggio*, Roma, Carocci, 2000; L. Bonesio, *Geofilosofia del paesaggio*, Milano, Mimesis, 2001; B. Westphal, *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, a cura di M. Guglielmi, Roma, Armando, 2009.

- Per un approccio storico/artistico:

K. Clarke, *Il paesaggio nell'arte* [1949], Milano, Garzanti, 1962; E.H. Gombrich, *La teoria dell'arte nel Rinascimento e l'origine del paesaggio*, in *Id.*, *Norma e forma. Studi sull'arte del Rinascimento* [1966], Torino, Einaudi, 1973; G. Romano, *Studi sul paesaggio*, Torino, Einaudi, 1978; M. Heidegger, *L'arte e lo spazio*, Genova, il Melangolo, 1979; L. Nochlin, *Realismo. La pittura in Europa nel XIX secolo*, Torino, Einaudi, 1979; C. Norberg-Schulz, *Genius loci. Paesaggio, ambiente, architettura*, Milano, Electa, 1979; E. Carli, *Il paesaggio. L'ambiente naturale nella rappresentazione artistica*, Milano, Mondadori, 1981; AA.Vv., *Pittori siciliani dell'800*, a cura di I. Mattarella, Palermo, Edizioni della Fondazione Whitaker, 1982; S. Bordini, *Storia del panorama. La visione totale nella pittura del XIX sec.*, Roma, Officina, 1984; F. Grasso, *Pittori siciliani dell'800 e del primo '900*, Palermo, ILA Palma, 1989; J.D. Hunt, *The Figure in the Landscape: Poetry, Painting and Gardens during the Eighteenth Century*, Baltimore-London, Johns Hopkins University Press, 1989; R. Tassi, *L'atelier di Monet. Arte e natura: il paesaggio nell'Ottocento e nel Novecento*, Milano, Garzanti, 1989; L. Bica, *Ottocento in Sicilia: città e paesaggio nella pittura*, presentazione di M.C. Ruggieri Tricoli, Palermo, Novecento, 1994; A. Saltini, *L'agricoltura e il paesaggio italiano nella pittura dal Trecento all'Ottocento*, Firenze, Octavo, 1995; S. Schama, *Landscape and Memory*, London, Harper & Collins, 1995; trad. ital. *Paesaggio e memoria*, Milano, Mondadori, 1997; AA.Vv., *Il paesaggio. Dalla percezione alla descrizione*, a cura di R. Zorzi, Venezia, Marsilio, 1999; F. Benzi - L. Berliocchi, *Paesaggio mediterraneo*, Milano, Motta Editore, 1999; G. Carchia, *Il paesaggio e l'enigma*, in AA.Vv., *Da Cézanne a Mondrian*, a cura di M. Goldin, Treviso, Linea d'ombra, 1999, pp. 325-331; F. Caroli, *Le anime del paesaggio. Spazi, arte, letteratura*, Novara, Interlinea, 2013.

- Sul rapporto fra spazialità e letteratura:

F.W. Hilles, F.A. Pottle, H. Bloom, *From Sensibility to Romanticism*, London-Oxford-New York, Oxford University Press, 1965; M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, Torino, Einaudi, 1967; E. Castellani, *Paesaggio urbano e narrativa*, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 1970; M. Praz, *Mnemosine. Parallelo tra la letteratura e le arti visive*, Milano, Mondadori, 1971; L. Gabellone, *La città come testo*, in *Id.*, *L'oggetto surrealista. Il testo, la città, l'oggetto di Breton*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 48-60; H. Wyman Herendeen., *From landscape to literature. The river and the myth of geography*, Pittsburgh, Duquesne University Press, 1986; *La letteratura e i giardini*, Atti di convegno (Verona-Garda, 2-5 ottobre 1985), Firenze, Olschki, 1987; G. Contessi, *Il luogo dell'immagine: scrittori, architetture, città, paesaggi*, Bergamo, Lubrica, 1989; V.E. Ferrario, *L'idea di natura nella storia della letteratura*, Milano, Unicopli, 1991; R. Ceserani, *Treni di carta. L'immaginario in ferrovia: l'invenzione del treno nella letteratura moderna*, Genova, Marietti, 1993; F. Lando, *Fatto e finzione. Geografia e letteratura*, Milano, ETAS, 1993; P. Betta – M. Magnani, *Paesaggio e letteratura*, Parma, Maccari, 1996; AA.VV., *Raccontare e descrivere. Lo spazio nel romanzo dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 1997; P. Betta, *Il paesaggio tra reale e immaginativo*, Parma, Maccari, 1997; AA.VV., *Les paysages de la mémoire. Autres Italies*, textes réunis et présentés par J. Guérin Dalla Messe, Poitiers, UFR langues littératures Poitier, 1998; G. Bertone, *La memoria del mondo dietro il paesaggio*, in «L'indice dei libri del mese», XV, 4 aprile 1998, pp.28-29; AA.VV., *Il paesaggio siciliano nella rappresentazione dei viaggiatori stranieri*, a cura di N. Famoso, Catania, CUECM, 1999; P. Betta, *Saggi sul paesaggio del «mondo narrato»*, Parma, Maccari, 1999; M. Jakob, *Paesaggio e letteratura*, Firenze Olschki, 2005.

- Sul paesaggio nella letteratura italiana:

F. Bolzoni, *Il paesaggio nel cinema e nella letteratura italiana del '900*, in «Bianco e Nero», febbraio, 1956; E. Pesce, *La faccia della luna nelle novelle di Pirandello*, in «La Nuova Antologia», vol. 484, fasc. 1933, gennaio 1962, pp. 67-72; G. Giudice, *Gli scrittori siciliani e il paesaggio*, in «Siracusa», n. 39, 1963, pp. 50-53; K. Tibor, *Paesaggi settecenteschi e paesaggio leopardiano*, in AA.VV., *Leopardi e il Settecento*, Atti

del I Convegno Internazionale di Studi Leopardiani, Firenze, Olschki, 1964, pp. 387-398; E. Castellani, *Paesaggio urbano e narrativa*, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 1970; G. Venturi, *Le scene dell'Eden. Teatro, arte, giardini nella letteratura italiana*, Ferrara, Bovolenta, 1979. I. Calvino, *Gli dei della città* [1975], in *Id.*, *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 282-285; G.P. Biasin, *Epifanie siciliane. Ideologia del paesaggio*, in AA.Vv., *Dal «Novellino» a Moravia* a cura di E. Raimondi e B. Basile, Bologna, il Mulino, 1979, pp. 181-205; N.J. Perrella, *Midday in Italian Literature. Variations on an archetypal theme*, Princeton, Princeton University Press, 1979; M. Pieri, *Biografia della poesia. Sul paesaggio mentale della poesia italiana del Novecento*, Parma, La Pilotta Editrice, 1979; AA.Vv., *Natura e arte nel paesaggio dannunziano*, Atti del II Convegno Internazionale di Studi dannunziani, (Pescara, 29-30 novembre 1980), Pescara, Stampa, 1982; F. Zangrilli, *La funzione del paesaggio nella novellistica di Pirandello*, in AA.Vv., *Le novelle di Pirandello*, Atti del VI Convegno internazionale di studi pirandelliani, raccolti e ordinati da S. Milioto, Agrigento, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, 1980; R. Melis, *I viaggi e il desiderio: le giovani donne Malavoglia e gli spazi dell'attesa*, in «*I Malavoglia*», Atti del Congresso Internazionale di Studi, cit., pp. 209-235; G. Getto, *Tempo e spazio nella letteratura italiana*, Firenze, Sansoni, 1983; AA.Vv., *Storia d'Italia. Il paesaggio*, a cura di C. De Seta, Torino, Einaudi, 1985; C. Luporini, *Suggestioni di tipo ecologico nella poesia italiana da Leopardi a Montale*, «Fiera», ottobre 1986; *Dimore narrate. Spazio e immaginario nel romanzo contemporaneo*, a cura di G. Rubino e C. Pagetti, Roma, Bulzoni, 1988, 2 voll.; F. Iengo, *La grande città dei letterati. Testi esemplari da Cartesio a Leopardi*, Milano, Unicopli, 1988; A. Noferi, *Il bosco: traversata di un luogo simbolico*, in «Paradigma», 1988, 8, pp. 35-66 e 1992, 10, pp. 65-82; M. Farnetti, *Appunti per una tipologia della letteratura di viaggio e della dimora*, in «Il Lettore di Provincia», XXI (1989), 76, pp. 65-71; G. Orelli, «*Quel ramo del lago di Como*», in *Id.*, «*Quel ramo del lago di Como*» e altri accertamenti manzoniani, Bellinzona, Edizioni Casagrande, 1990, pp. 29-63; F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura: rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1993; G. Orelli, *Che geografia è codesta? Paesaggi e vedute della letteratura italiana*, Forlì, Nuova Compagnia Editrice, 1995; D. Papotti,

Dove abita Padron 'Ntoni? Il ruolo dello sfondo spaziale ne «I Malavoglia» e all'interno della produzione verghiana, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Macerata», Macerata, vol. XXVIII, 1995; M. Farnetti, *L'ermo colle e alti paesaggi*, Ferrara, Liberty House, 1996; E. Iachello, *I luoghi del «Gattopardo»: forme e modi delle rappresentazioni dello spazio in Tomasi di Lampedusa*, in AA.Vv., *Tomasi e la cultura europea*, Atti del Convegno Internazionale, a cura di G. Giarrizzo, Facoltà di Lettere dell'Università di Catania, Catania, 1996; G. Marrone, *La storia e il paesaggio*, in «Nuove Efemeridi», IX, n. 36, 1996, pp. 43-52; M. Dell'Aquila, *La poesia, la natura, l'incivilimento in Leopardi poeta e pensatore*, a cura di S. Neumeister e R. Sirri, Napoli, Guida, 1997; AA.Vv., *Parchi Letterari dell'800*, a cura di S. Nievo, Venezia, Marsilio, 1998; W.H. Siegen, «Paesaggio» in *der italienischen Literatur der Renaissance und der Jahrhundertwende*, in «Romanische Zeitschrift Litteraturesche», vol. XXII, 1998, pp. 137-150; AA.Vv., *Il castello, il convento, il palazzo e altri scenari dell'ambientazione letteraria*, a cura di M. Cantelmo, Firenze, Olschki, 2000; G. Bertone, *Lo sguardo escluso: l'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, Novara, Interlinea, 2000; AA.Vv., *Leopardi e lo spettacolo della Natura*, a cura di V. Placella, Napoli, L'Orientale, 2001; G. Bertone, *Letteratura e paesaggio. Liguri e no. Montale, Caproni, Calvino, Ortese, Biamonti, Primo Levi, Yehoshua*, Firenze, Manni, 2001; AA.Vv., *Luoghi e paesaggi nella narrativa di Luigi Pirandello*, a cura di G. Resta, Roma, Salerno, 2002; R. Mussapi, *Inferni, mari, isole. Storie di viaggi nella letteratura*, Milano, Mondadori, 2002; AA.Vv., *Luoghi della letteratura italiana*, a cura di G.M. Anselmi e G. Ruoizzi, Milano, Mondadori, 2003; Vincenzo Bagnoli, *Lo spazio del testo. Paesaggio e conoscenza nella modernità letteraria*, Bologna, Pendragon, 2003; F. Pratesi, «La nebbia agli irti colli». *La natura e i poeti d'Italia tra Ottocento e Novecento*, Catanzaro, Rubbettino, 2003; AA.Vv., *Dentro il paesaggio: poeti e natura*, a cura di S. Ritrovato, Milano, Archinto, 2006; D. Marchese, *Polisemia del paesaggio: dal Romanticismo all'età moderna*, in «Accademia di scienze lettere e belle arti degli Zelanti e dei Dafnici», Acireale, serie V, vol. V, 2006, pp. 376-386; poi, con variazioni e aggiornamenti, in «Critica letteraria», XXXVIII, n. 147, 2010, pp. 226-237; D. Marchese, *Il paesaggio siciliano: topos letterario o realtà?*, «Rivista di studi italiani», XXIV, n. 2, dicembre 2006, pp. 18-36;

poi in AA.Vv., «Sicvlorvm Gymnasivm», Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Catania, n.s., a. LVIII – LXI (2005-2008), Tomo III, *Studi in onore di Nicolò Mineo* promossi da G. Alfieri, E. Iachello, P. Mangano, M.D. Spadaro, Acireale-Roma, Bonanno, 2009, pp. 1065-1084; D. Marchese, *Paesaggi della modernità. Spazio urbano e spazio esistenziale nella novellistica pirandelliana*, in AA.Vv., *Moderno e modernità: la letteratura italiana*, XII Congresso nazionale ADI, Roma, 17-20 settembre 2008, Università degli studi Sapienza, a cura di C. Gurreri, A.M. Jacopino, A. Quondam, redazione elettronica E. Bartoli, 2009 (<http://www.italianisti.it/Contents/publicazioni.aspx>); I. Crotti, *I paesaggi possibili della critica e della teoria letteraria*, in «Ermeneutica letteraria», n.5, 2009, pp. 21-40; A. Fariello, *Paesaggio e sentimento nella letteratura italiana. Dal preromanticismo al decadentismo*, Roma, Bulzoni, 2010; AA.Vv., *La letteratura degli italiani. Rotte Confini Paesaggi*, Atti del XIV Congresso dell'Associazione degli Italianisti Italiani (ADI), (Pugnochiuso-Foggia, 16-19 settembre 2009), a cura di D. Cofano-S. Valerio, Foggia, Edizioni del Rosone, 2011; D. Marchese, *Aspetti del paesaggio del Novecento: la poesia di Giovanni Pascoli*, «Critica Letteraria», XXXIX, n. 152, 2011, pp. 419-427; AA.Vv., *La letteratura degli italiani. Centri e periferie*, Atti del XIII Congresso dell'Associazione degli Italianisti Italiani (ADI), (Genova, 15-18 settembre 2010), a cura di A. Beniscelli-Q. Marini-L. Surdich, Novi Ligure, Città del silenzio edizioni, 2012; F. Caroli, *Le anime del paesaggio. Spazi, arte, letteratura*, Novara, Interlinea, 2013; AA.Vv., *Il paesaggio nella letteratura italiana*, a cura e con introduzione di G. Scianatico, Bari, Progedit, 2013; M.A. Ferraloro, *Tomasi di Lampedusa e i luoghi del «Gattopardo»*, Pisa, Pacini, 2015.

Altri testi consultati

I. Kant, *Vom dynamisch Erhabenen der Natur, Kritik der ästhetischen Urteilskraft*, Leipzig, Modes und Baumann, 1839; M. Tenerelli Contessa, *Difesa pronunciata d'innanzi la Corte d'Assise del Circolo di Catania per la causa degli eccidi avvenuti nell'agosto 1860 in Bronte*, Catania, Tip. La Fenice, 1863; P. Villari, *Il signor Taine, la critica dell'Arte e la Pittura*, «La Perseveranza», febbraio 1867; poi, col titolo *Il signor Taine e la critica d'arte*, e *La filosofia positiva e il metodo storico*, in

Saggi di storia, di critica e di politica per Pasquale Villari, Firenze, Cavour, 1868; L. Capuana, *Studi sulla letteratura contemporanea. Prima serie*, Milano, Brigola, 1880; G. Pitrè, *Delle sacre rappresentazioni in Sicilia*, in *Id.*, *Spettacoli e feste popolari siciliane*, Palermo, Pedone Lauriel, 1880; L. Capuana, *Studii sulla letteratura contemporanea. Seconda serie*, Catania, Giannotta, 1882; S.A. Guastella, *Le parità e le storie morali dei nostri villani*, Ragusa, Picciotto & Antoci, 1884; P. Villari, *La pittura moderna in Italia e in Francia*, in *Id.*, *Arte, storia e filosofia. Saggi critici*, Firenze, Cavour, 1884; N. Colajanni, *Nel Regno della Mafia (dai Borboni ai Sabaudi)*, Roma, Sandron, 1900; G. Pitrè, *Feste patronali in Sicilia*, Torino-Palermo, Clausen, 1900; M. Gorkij, *I Caduti*, prefazione di D. De Roberto, Milano, Baldini & Castaldi, 1906; B. Radice, *Nino Bixio a Bronte*, in «Archivio storico per la Sicilia Orientale», VII, 1910; poi Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1962; L. Capuana, *Eh! La vita...*, Milano, Quintieri, 1913; R. Fucini, *Foglie al vento. Ricordi, novelle e altri scritti*, a cura di G. Biagi, Firenze, La Voce, 1922; G. Pascoli, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1939; F. Flora (a cura di), G. Leopardi, *Tutte le opere: le poesie e le prose*, Milano, Mondadori, 1940; F. Martini, *Lettere (1860-1928)*, Milano, Mondadori, 1943; R. Romeo, *Il Risorgimento in Sicilia*, Bari, Laterza, 1950; B. Snell, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo* [1946], Torino, Einaudi, 1951; S.F. Romano, *Momenti del Risorgimento in Sicilia*, Messina-Firenze, Stampa, 1952; G.C. Abba, *Da Quarto a Volturno. Noterelle d'uno dei Mille* [1882]; poi in AA.Vv., *Memorialisti dell'Ottocento*, a cura di G. Trombatore, Milano, Ricciardi, 1953, pp. 861-862; S.F. Romano, *Storia dei Fasci siciliani*, Bari, Laterza, 1959; P. Villari, *Il sud nella storia d'Italia. Antologia della questione meridionale*, a cura di R. Villari, Bari, Laterza, 1961; O. Majolo Molinari, *La stampa periodica romana dell'Ottocento*, Roma, Istituto di Studi Romani Editore, 1963; *Leopardi e il Settecento*, Atti del I Convegno Internazionale di Studi Leopardiani, Firenze, Olschki, 1964; G. Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Corti, 1965 (ed. ital. *La terra e il riposo: le immagini dell'intimità*, Como, Red, 1994); G. Falzone, *La Sicilia tra il '700 e l'800*, Palermo, Flaccovio, 1965; C. Lévi-Strauss, *Antropologia strutturale*, Milano, il Saggiatore, 1966; L. Stolfi, *Solitudine e socialità nei racconti di Čechov*, in «Convivium», XXXV (1967); AA.Vv., *I formalisti russi* [1965], a cura di T. Todorov, Torino, Einaudi, 1968; H.F. Amiel,

Frammenti di un giornale intimo, Torino, UTET, 1968; L. Caretti, *Thomas Eliot in Italia*, Bari, Adriatica Editrice, 1968; S. Salomone Marino [1897], *Costumi e usanze dei contadini di Sicilia*, Palermo, Andò, 1968; E. Sereni, *Il capitalismo nelle campagne (1860-1900)* [1947], Torino, Einaudi, 1968; AA.Vv., *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani, 1969; C. Alvaro (a cura di), L. Pirandello, *Novelle per un anno*, Milano, Mondadori, 1969, 2 voll.; *Bucolici Graeci*, by A.S.F. Gow, Oxford, Oxford University Press, 1969; G. Finocchiaro Chimirri, *Federico De Roberto studioso di Leopardi*, in AA.Vv., *Leopardi e l'Ottocento*, Atti del II Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 1-4 ottobre 1967), Firenze, Olschki, 1970, pp. 325-329; M. Proust, *Swann's Way*, New York, Vintage, 1970; G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1971; L. Nochlin, *Realismo. La pittura in Europa nel XIX secolo*, Torino, Einaudi, 1971; A.A.C. Shaftesbury, *I moralisti. Rapsodia filosofica ossia ragguagli su talune conversazioni su argomenti naturali e morali*, trad. it. a cura di P. Casini, Bari, Laterza, 1971 (titolo origin. *The Moralists*, 1709, ora in *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, a cura di Ph. Eyres, Oxford, Clarendon, 1999); E.M. Capecehatro – A. Carlo, *Contro la «questione meridionale». Studio sulle origini dello sviluppo capitalistico in Italia*, Roma, Savelli, 1972; G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Bari, Dedalo, 1972; G. Genette, *Figure II. La parola letteraria*, Torino, Einaudi, 1972; P. Hamon, *Qu'est-ce qu'une description?*, in «Poétique», 12 (1972), pp. 465-485; C.A. Madrignani, *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto*, Bari, De Donato, 1972; AA.Vv., *Il concetto di cultura*, a cura di P. Rossi, Torino, Einaudi, 1973; P. Hamon, *Un discours contrainé*, in «Poétique», 16 (1973), pp. 411-445; G. Macchia (a cura di), L. Pirandello, *Tutti i romanzi*, Milano, Mondadori, 1973; R. Romeo, *Il Risorgimento in Sicilia*, Bari, Laterza, 1973; L. Capuana, *Racconti*, a cura di E. Ghidetti, Roma, Salerno, III, 1974; A. Caracciolo, *La formazione di una «base industriale» fra il 1869 e il 1914*, in AA.Vv., *La formazione dell'Italia industriale*, a cura di A. Caracciolo, Bari, Laterza, 1974; L. Franchetti-S. Sonnino, *Inchiesta in Sicilia* [1877], Firenze, Vallecchi, 1974; G. Lonardi, *Leopardismo. Saggio sugli usi di Leopardi dall'Otto al Novecento*, Firenze, Sansoni, 1974; J. Michelet, *Le peuple*, introduction et notes par P. Vallaneix, Paris, 1974, pp. 84-137; D. Cicciò – P. Licciardello, *Preistoria del famismo*, Roma, Ciranna, 1975; S. Lan-

ger, *Sentimento e forma*, Milano, Feltrinelli, 1975; V. Consolo, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, Torino, Einaudi, 1976; poi Milano, Mondadori, 1987, con introduzione di C. Segre, e ivi 1997, con postfazione dell'autore; G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976; J.P. Richard, *Proust e il mondo sensibile*, Milano, Garzanti, 1976; A. Aniante, *Il famismo*, Milano, Pan, 1977; R. Del Carria, *Proletari senza rivoluzione: storia delle classi subalterne italiane dal 1860 al 1950*, Roma, Savelli, 1977; J. Piaget - B. Inhelder, *La représentation de l'espace chez l'enfant*, Parigi, PUF, 1977; A. Savinio, *Nuova enciclopedia*, Milano, Adelphi, 1977; G. Pitre, *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano (1887-1888)*, Napoli, Pedone Lauriel, 1889; poi Palermo, il Vespro, 1978; M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, a cura di C. Strada Janovic, Torino, Einaudi, 1979; A. Coletti, *La questione meridionale*, Torino, SEI, 1979; M. Puppo, *Il Romanticismo*, Roma, Studium, 1979; G. Macchia (a cura di), C. Baudelaire, *Fleurs du Mal* [1857], LXXIII, Milano, Rizzoli, 1980; V. Brancati, *Paolo il caldo* [1955], Milano, Bompiani, 1980; M. Eliade, *Immagini e simboli*, Milano, TEA, 1980; È. Zola, *Il romanzo sperimentale* [1880], Parma, Pratiche, 1980; S. Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, a cura di E. Graziosi, Parma, Pratiche, 1981, pp. 155-159; S. Gentili, *Il metodo letterario di Pasquale Villari*, «La Rassegna della Letteratura Italiana», 85 (1981); B. Basile, *La finestra socchiusa*, Bologna, Pàtron, 1982; G.G. Mandala, *La Sicilia nell'opera di De Roberto e Tomasi di Lampedusa*, Palermo, ILA Palma, 1982; I. Calvino, *Palomar*, Torino, Einaudi, 1983; P. Hamon, *Semiologia, lessico, leggibilità del testo narrativo*, Parma, Pratiche, 1984; R. Barthes, *L'aventure semiologique*, Paris, Editions du Seuil, 1985; trad. ital. *L'avventura semiologia*, a cura di C. M. Cederna, Torino, Einaudi, 1991; H. Blumenberg, *Naufragio con spettatore: paradigma di una metafora*, Bologna, il Mulino, 1985; G. Gentile, *Il tramonto della cultura siciliana*, Firenze, Sansoni, 2^a ed. riveduta e accresciuta, 1985; J. Le Goff, *L'imaginaire medieval*, Paris, Gallimard, 1985; trad. ital. *L'immaginario medievale*, Roma-Bari, Laterza, 1988; A. Marchese (a cura di), A. Manzoni, «*Promessi sposi*», Milano, Mondadori, 1985; V. Propp, *Morfologia della fiaba* [1928], Roma, Newton&Compton, 1985; AA.VV., *Il Romanticismo*, a cura di M. Pagnini, Bologna, il Mulino, 1986; F. De Roberto, *Leopardi*, Milano, Treves, 1898; poi a cura di N. Borsellino, Bologna, Lucarrel-

li, 1987; AA.Vv., *Letteratura italiana e arti figurative*, Atti del XII Convegno dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana, (Toronto, 6-10 maggio 1985), a cura di A. Franceschetti, Firenze, Olschki, 1988; AA.Vv., *Etna, un vulcano una civiltà*, Catania, Maimone, 1988; C. Geertz, *Antropologia interpretativa*, Bologna, il Mulino, 1988; S. Kern, *Il Tempo e lo spazio: la percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna, il Mulino, 1988; H.D. Thoreau, *Walden ovvero Vita nei boschi*, intr., trad. e note di P. Sanavio, Milano, Rizzoli, 1988; J.M. Adam-A. Petitjean, *Le texte descriptif*, Paris, Nathan, 1989; E. Battisti, *L'antirinascimento*, Milano, Garzanti, 1989; S. Freud, *Totem e tabù* [1925], in *Id.*, *Opere*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1989, vol. III; L. Capuana, *Il Marchese di Roccaverdina*, Milano, Treves, 1901; ora a cura di G. Finzi, Milano, Mondadori, 1991; V. Consolo, *Nottetempo, casa per casa*, Milano, Mondadori, 1992; E. Fenzi (a cura di), F. Petrarca, *Secretum - Il mio segreto*, Milano, Mursia, 1992; G. Salmeri, *Stesicoro, Teocrito e l'antichità greca nella cultura siciliana del XIX e XX secolo*, in AA.Vv., *Grandi siciliani. Tre millenni di civiltà*, Catania, Maimone, 1992, pp. 85-91; Sinesio di Cirene, *Encomio della calvizie. I sogni*, Milano, TEA, 1992; S. Whitfield, *Magritte*, Cambridge, Fonds Mercatoron, 1992; Eraclito, *Sulla natura*, Roma, Baragnini, 1993; D. Harvey, *La crisi della modernità*, Milano, il Saggiatore, 1993; M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, a cura di M. Carbone, Milano, Bompiani, 1993; G. Cosentini, *Alla maniera degli antichi*, Ragusa, Iblea Grafica, 1994; *Dizionario dei simboli, miti, sogni, costumi, gesti, forme, figure, colori, numeri*, di J. Chevalier, A. Gheerbranti, Milano, Rizzoli, 1994; G. Genette, *L'Oeuvre de l'art*, Paris, Seuil, 1994-97, 2 voll. (ed. ital. *L'opera dell'arte*, di R. Campi, a cura di F. Bollino, Bologna, Clueb, 1998-99, 2 voll.); AA.Vv., *L'Ottocento*, a cura di G. Pugliese Caratelli, Napoli, Electa, 1995; S. Freud, *Metapsicologia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995; AA.Vv., *Storia dell'alimentazione*, Bari, Laterza, 1996; A. Prete, *Finitudine e infinito: su Leopardi*, Milano, Feltrinelli, 1996; G. Coria, *Diavoli e diavolerie in Sicilia*, Catania, Cavallotto, 1997; F. Manai, *Capuana e la letteratura campagnola*, Pisa, Tipografia Editrice Pisana, 1997; AA.Vv., *Gli inganni del romanzo. «I Vicerè» tra storia e finzione letteraria*, Catania, Fondazione Verga, 1998; E. Minkowski, *La Schizofrenia*, a cura di S. Mistura, Torino, Einaudi, 1998; G. Ollinger-Zinque, *Magritte*, Milano, Rizzoli, 1999; B. Pasternak, *Dot-*

tor Živago [1958], Milano, Feltrinelli, 1999; C. Strinati, *Il realismo pittorico nel secondo Ottocento*, in AA.Vv., *Giovanni Verga. Una biblioteca da ascoltare*, cit., pp. 115-122.

INDICE DEI NOMI

Non è qui compreso il nome di Giovanni Verga che ricorre quasi in ogni pagina

A

Abate Antonio, 190n.
 Abba Giuseppe Cesare, 339.
 Abrams Meyer Howard, 146n.
 Adam Jean Michel, 342.
 Agrippa Menenio Lanato, 215n.
 Alfieri Gabriella, 65n., 126n., 315,
 322, 327, 330, 338.
 Alvaro Corrado, 95n., 340.
 Amati Amato, 88n., 332.
 Ambroise Claude, 212n., 324.
 Amiel Henri Frederic, 9, 101n.,
 146, 146n., 339.
 Ancona Franzina Carlo Maria,
 226n., 231n., 232n., 325.
 Andreoli Annamaria, 55, 55n.,
 57n., 93n., 324.
 Andreotti Giuliana, 255n., 333.
 Angelino Carlo, 110n.
 Annoni Carlo, 316.
 Anselmi Gian Marco, 337.
 Arrighi Paul, 330.
 Asor Rosa Alberto, 63n., 320.
 Assunto Rosario, 12n., 16n., 17n.,
 18n., 20, 20n., 68n., 238n., 331.
 Augieri Carlo Alberto, 209n.
 Azzolini Paola, 67n.

B

Bacchereti Elisabetta, 330.
 Bachelard Gaston, 286, 286n.,
 331, 339.
 Bachtin Michail, 30, 30n., 228n.,
 255, 255n., 341.
 Baldi Guido, 36n., 54n., 99, 99n.,
 102n., 108n., 111n., 119n.,
 121n., 134n., 152n., 164n.,
 218n., 320, 325, 326, 329.
 Balzac Honoré de, 23, 54n.
 Bàrberi-Squarotti Giorgio, 104,
 104n., 109, 109n., 110n., 111,
 134, 134n., 136n., 151n., 173n.,
 217n., 250n., 277n., 320, 325,
 327.
 Barilli Renato, 330.
 Barsotti Anna, 232n., 329.
 Barthes Roland, 18n., 29, 29n, 30,
 30n., 391, 332, 341.
 Bartoli Emilio, 338.
 Baseggio Cristina, 101n.
 Basile Bruno, 50n., 155n., 336,
 341.
 Basile Tania, 315.
 Battisti Eugenio, 189n., 342.
 Baudelaire Charles, 341.
 Benevolo Leonardo, 13n.

- Beniscelli Alberto, 338.
 Benzi Fabio, 305n., 334.
 Berliocchi Luigi, 305n., 334.
 Bernard Chandler Stanley, 320.
 Bernardi Sandro, 15n.
 Bertone Giorgio, 12n., 13n., 85n., 155n., 303n., 335, 337.
 Bertrand Georges, 101n., 331.
 Betta Paolo, 16n., 17n., 18n., 69n., 78n., 101n., 103n., 104n., 105n., 107n., 108n., 144 n., 171n., 175n., 226n., 255n., 256n., 333, 335.
 Biagi Guido, 339.
 Biasin Gian Paolo, 50, 50n., 71n., 147n., 301 n., 336
 Biasutti Renato, 69n., 332.
 Bica Laura, 334.
 Bigazzi Roberto, 21n., 35n., 52, 52n., 53n., 59n., 67n., 74, 75n., 76n., 79n., 80n., 91n., 92n., 111n., 153n., 163, 163n., 181n., 201n., 220n., 239n., 246, 246n., 260n., 261n., 262n., 271n., 275n., 285n., 286n., 301n., 320, 322, 324.
 Bixio Nino, 210, 211, 212.
 Blanchot Maurice, 335.
 Bloom Harold, 146n., 335.
 Blumenberg Hans, 69n., 138, 138n., 331, 341.
 Bodei Remo, 138n.
 Boella Laura, 15n., 332.
 Bollino Fernando, 19n., 342.
 Bolzoni Francesco, 335.
 Bonesio Laura, 12n., 332, 334.
 Bonfandini Romualdo, 179.
 Bonomi Andrea, 248n.
 Bordini Silvia, 334.
 Borgese Maria, 27n., 317
 Borrani Odoardo, 117.
 Borsellino Nino, 120n., 121n., 198n., 233n., 320, 341.
 Bosco Salvina, 317.
 Bottiroli Giovanni, 326.
 Brambilla Rosa, 226n.
 Brancati Vitaliano, 247, 247n., 319, 341.
 Branciforti Francesco, 198n., 315, 316.
 Brett John, 117.
 Brian John, 333.
 Brillì Attilio, 106n., 333.
 Bronzini Giovanni Battista, 65n., 320.
 Brueghel Pieter (il vecchio), 259.
 Bruni Francesco, 109n., 330.
 Buzzi Maresca Marco, 170n., 316.
- C**
 Cacciaglia Nicola, 34n., 321, 326.
 Caffo Fulvia, 332n., 329.
 Calvino Italo, 11, 11n., 18n., 336, 337, 341.
 Cameroni Felice, 27n., 317.
 Campailla Sergio, 62, 62n., 63n., 65n., 105n., 107n., 122n., 124, 124n., 259, 316, 320, 325.
 Campanile Enrico, 325.
 Campi Riccardo, 342.
 Camporesi Piero, 13n., 333.
 Cantelmo Marinella, 209n., 337.
 Cantini Roberto, 316.
 Capecelatro Edmondo Maria, 116n., 340.

- Capone Paola, 332.
 Caponetto Gaetano, 253n., 254n.
 Cappellani Nino, 107n., 125, 125n., 133n., 134n., 316.
 Capuana Luigi, 24, 34n., 46, 51n., 54, 54n., 56, 67, 67n., 84n., 98n., 108, 108n., 133, 133n., 134, 226n., 227, 227n., 233, 250n., 271, 284, 296n., 318, 323, 339, 340, 342.
 Caracciolo Alberto, 86n., 340.
 Carbone Mauro, 291n., 342.
 Carchia Gianni, 301n., 334.
 Caretti Laura, 146n., 340.
 Carli Enzo, 334.
 Carlo Antonio, 116n., 340.
 Carlo Magno, 114n.
 Carmichael David L., 312n., 333.
 Caroli Flavio, 334, 338.
 Casanova Francesco, 195n., 273n.
 Casini Paolo, 114n., 340.
 Castellani Eugenio, 335, 336.
 Castellazzi di Sordevolo Dina, 226n.
 Cattaneo Giulio, 311n., 322.
 Cavallini Giorgio, 120n., 208n., 323.
 Cavalieri Enea, 179n.
 Cecchetti Giovanni, 64n., 140n., 142, 142n., 149n., 155n., 163n., 166n., 176, 176n., 319, 320, 324.
 Cecco Francesco, 315, 316, 317.
 Čechov Anton Pavlovič, 93.
 Cederna Camillo Maria, 18n., 341.
 Centorbi Giovanni, 319.
 Ceserani Remo, 95n., 335.
 Cézanne Paul, 291.
 Chatman Seymour, 341.
 Chevalier Jean, 342.
 Chiappelli Fredi, 58n., 100, 100n., 108n., 124n., 131n., 132n., 317, 324.
 Chiti Luca, 163n.
 Cingari Gaetano, 316.
 Clarke Kenneth, 14n., 334.
 Clemente Pietro, 198n., 323.
 Clerici Luca, 330.
 Ciccìa Carmelo, 47n., 166 n., 320.
 Ciccìo Domenico, 340.
 Cigliana Simona, 70n., 316, 322.
 Cimini Mario, 29n., 47n.
 Cirese Alberto Mario, 47n., 327
 Ciuffoletti Zeffiro, 179n.
 Cocchiara Giuseppe, 47n., 319.
 Colajanni Napoleone, 210n., 339.
 Colantonio Venturelli Rita, 14n., 15n., 333.
 Coletti Alessandro, 179n., 341.
 Collot Michel, 12, 12n.
 Consolo Vincenzo, 189n., 217, 217n., 218, 218n., 219, 341, 342.
 Contarini Silvia, 327.
 Contessi Gianni, 335.
 Copeta Clara, 106n., 332.
 Coria Giuseppe, 225 n., 342.
 Corsi Giordano, 232n.
 Corti Maria, 18 n., 332.
 Cosentini Gaetano, 169n., 269 n., 323, 342.
 Cosgrove Denis, 106n., 332.
 Costanzo Giuseppe Aurelio, 252n.

- Courbet Gustave, 117, 117n.
 Croce Benedetto, 27n.
 Croci Giovanni, 316.
 Crotti Ilaria, 338.
 Cucinotta Cosimo, 315, 328.
- D**
- Dagognet François, 12n., 331.
 d'Annunzio Gabriele, 72, 95n,
 217, 217n.
 d'Antona Angelo, 153n., 324.
 d'Asburgo-Lorena Maria Teresa,
 265.
 Dalí Salvador, 293n.
 Daniele (profeta), 111.
 David (salmista), 111.
 Debenedetti Giacomo, 120n., 140,
 140n., 330, 340.
 Deledda Grazia, 270n.
 De Camilli Davide, 188n., 323.
 Dell'Aquila Michele, 337.
 Del Balzo Carlo, 252n.
 Del Carria Renzo, 341.
 De Luca Michael A., 327.
 De Luca Iginio, 252n.
 De Marchi Emilio, 53n.
 De Meijer Pieter, 84n., 147n., 171,
 171n., 287 n., 297, 311, 312n,
 319, 320.
 De Michelis Eurialo, 80n., 89n.,
 93n., 97, 98n., 240n., 248n.,
 283n., 319, 323.
 De Roberto Diego, 93n., 339.
 De Roberto Federico, 198, 198n.,
 219, 232n., 262n., 270n., 271,
 317, 319, 341.
 De Sanctis Francesco, 180.
- De Seta Cesare, 9, 25n., 336.
 di Borbone Ferdinando II, 262n.,
 265.
 Di Gesù Matteo, 367.
 Di Grado Antonio, 182n., 183n.,
 192n., 194n., 198n., 304n.
 di Savoia Vittorio Emanuele II,
 262 n.
 Diderot Denis, 114n.
 Dillon Wanke Matilde, 25n., 311,
 311n., 325.
 Di Silvestro Antonio, 22n., 146n.,
 151n., 245n., 250n., 318, 321,
 328.
 Dollfuss Olivier, 101n., 331
 Dondero Marco, 247n.
 Dossi Carlo (Alberto Pisani Dos-
 si), 21.
 Dotti Ugo, 180n.
 Dubbini Renzo, 333.
 Dufrenne Mikel, 331.
 Dumezil Gorge, 113n.
 Durand Gilbert, 171, 171n., 340.
 Durante Matteo, 327.
- E**
- Edith Wharton, 333.
 Eliade Mircea, 113n., 341
 Ellen Roy, 39n., 333.
 Engen Trygg, 41n., 144n., 333.
 Eraclito di Efeso, 144n., 296, 342.
 Esposito Edoardo, 322.
- F**
- Falzone Gaetano, 339.
 Famoso Nunzio, 335.
 Fariello Angela, 338.

- Farina Salvatore, 51n.
- Farnetti Monica, 17n., 22n., 336, 337.
- Fattori Giovanni, 117, 269.
- Fedi Roberto, 316, 317.
- Fénelon (pseudonimo di François de Salignac de La Mothe-Fénelon), 114n.
- Fenzi Enrico, 105n., 215n., 326, 342.
- Ferraloro Maria Antonietta, 338.
- Ferrario Ercole Vittorio, 335.
- Ferrone Siro, 232n., 329.
- Ferroni Giulio, 247n.
- Fichte Johann Gottlieb, 103.
- Fido Franco, 188n., 323.
- Finke Lothar, 15n., 333.
- Finocchiaro Chimirri Giovanna, 198n., 273n., 275n., 276n., 280n., 317, 340.
- Finzi Gilberto, 133n., 342.
- Fitter Chris, 15n., 333.
- Flaubert Gustave, 70.
- Flora Francesco, 98n., 339.
- Fogazzaro Antonio, 34n.
- Fojanesi Giselda, 311.
- Foscolo Ugo, 190n.
- Francesco d'Assisi, 110., 190.
- Franceschetti Antonio, 342.
- Franchetti Leopoldo, 21, 52, 88n., 179, 179n., 182, 185, 273, 340.
- Fremont Armand, 20n., 332.
- Freud Sigmund, 160, 177, 177n., 214n., 342.
- Fucini Renato, 53n., 117, 339.
- Fukui Katsuyoshi, 39n., 333.
- Fusco Maria, 322.
- G**
- Gabellone Lino, 18n., 335.
- Galasso Giuseppe, 315.
- Galilei Galileo, 31.
- Gallo Barbisio Carla, 15n., 334.
- Gambacorti Irene 232n., 322, 329.
- Garibaldi Giuseppe, 200.
- Garra Agosta Giovanni, 320.
- Garrone Dino, 72n., 322.
- Geertz Clifford, 114n., 342.
- Genette Gérard, 19n., 23, 23n., 102, 102n., 340, 341, 342.
- Genovese Nino, 226n., 329.
- Gentile Giovanni, 190n., 341.
- Gentili Sandro, 341.
- Gesù Sebastiano, 226n., 329.
- Getto Giovanni, 78n., 336.
- Gherarducci Isabella, 322.
- Gheerbranti Alain, 342.
- Ghidetti Enrico, 316, 322, 330, 340.
- Giachery Emerico, 74, 74n., 79n., 99, 99n., 248, 248n., 286n., 320, 324.
- Giacomini Lorenzo, 12n., 332.
- Giammarco Marilena, 242n.
- Giannantonio Pompeo, 180n., 189n.
- Giannattanasio Moreno, 317.
- Giannotta Nicolò, 139n.
- Giarrizzo Giuseppe, 337.
- Gillet Louis, 270n.
- Ginzburg Natalia, 103n.
- Giorgianni Mario, 238n., 331.
- Gioviale Fernando, 234n., 235n., 239n., 242n., 247n., 249n.
- Giudice Gaspere, 210n., 335.

- Giuntini Francesco, 325.
 Goethe Johann Wolfgang, 114n.
 Gogol Nikolaj Vasilevič, 104n.
 Goldin Marco, 301n., 334.
 Gorkij Maksim, 93n., 339.
 Grasso Franco, 334.
 Grasso Mario, 328.
 Graziosi Elisabetta, 341.
 Greppi Lester Paolina, 311n.
 Gruenter Rainer, 13n., 331.
 Guaragnella Pasquale, 95n.
 Guastella Serafino Amabile, 339.
 Guglielmi Guido, 75n., 76n., 77n.,
 81n., 100n., 134n., 181n., 334.
 Guglielminetti Marziano, 211n.,
 227n., 228n., 252n.
 Guida Ernesto, 71n., 329.
 Gurreri Clizia, 338.
- H**
- Hamon Philippe, 22, 23, 23n., 26,
 27n., 340, 341.
 Hard Gerhard, 12n., 331.
 Harvey David, 113n., 342.
 Heidegger Martin, 110, 110n.,
 334.
 Hellpach Willy, 39n., 61, 61n.,
 143n., 146n., 225n., 332.
 Hilles Frederick W., 146n., 335.
 Hubert Jane, 312n., 333.
 Humboldt Alexander von, 12n.,
 331.
 Hunt John Dixon, 15n., 334.
 Husserl Edmund, 291.
- I**
- Iachello Enrico, 337, 338.
- Iannuzzi Lina, 322.
 Iengo Francesco, 18n., 336.
 Iermano Toni, 317.
 Inhelder Bärbel, 103n., 341.
- J**
- Jacopino Angela Maria, 338.
 Jacopo de' Benedetti (Jacopone
 da Todì), 228.
 Jakob Michael, 14, 14n., 16n., 19
 n., 335.
 Jammes Francis, 247.
 Jeuland-Meynaud Maryse, 120n.,
 324.
- K**
- Kai Tobias, 15n.
 Kant Immanuel, 31, 114n., 338.
 Keith Wikely J., 324.
 Kern Stephen, 113, 113n., 342.
- L**
- Lai Franco, 17n., 61n., 252n., 334.
 Lancellotti Arturo, 319.
 Lando Fabio, 17n., 149n., 145n.,
 335.
 Langer Susanne, 174, 175n.
 Lawrence David Herbert, 270n.
 Lazzeroni Romano, 325.
 Le Goff Jacques, 17, 17n., 341.
 Lemonnier Camille, 247.
 Lenclud Gérard, 17n.
 Leone Giuseppe, 321.
 Leone Fulvio, 330.
 Leopardi Giacomo, 78, 78n., 94,
 120n., 197, 198, 198n., 199,
 199n., 208, 208n., 224, 338.

- Lepschy Anna Laura, 54n., 55n., 285n., 323, 325.
- Leroi-Gourhan André, 251, 251n.
- Lévi-Strauss Claude, 113n., 139, 139n., 333, 339.
- Licciardello Pasquale, 340.
- Lo Castro Giuseppe, 317, 322, 327.
- Lo Nigro Sebastiano, 92n., 182n., 215n., 220, 220n., 224n., 253n.
- Lonardi Gilberto, 198n., 340.
- Longo Giorgio, 58n., 318.
- Lowenthal Douglas, 20n., 332.
- Lucrezio Caro Tito, 69.
- Lunginbühl Yves, 14n.
- Luperini Romano, 49, 49n., 54, 54n., 72, 73n., 84n., 88n., 98n., 109n., 117n., 118n., 125n., 147, 147n., 151n., 188n., 212n., 233n., 242n., 249, 249n., 250n., 253n., 261n, 273, 273n., 288n., 293, 293n., 294n., 307n., 317, 320, 321, 323, 324, 325, 328.
- M**
- Macchia Giovanni, 301n., 340, 341.
- Madriagnani Carlo Alberto, 56, 56n., 198 n., 326, 340.
- Magnani Milena, 16n., 69n., 78n., 83n., 97n., 206n., 335.
- Magritte René, 11, 11 n., 342.
- Majolo-Molinari Olga, 252n., 339.
- Manai Franco, 34n., 342.
- Mandala Girolamo Gino, 341.
- Manganaro Andrea, 322, 323, 328.
- Manzoni Alessandro, 224, 298n., 341.
- Marchese Angelo, 73n., 77n., 81n., 82n., 179n., 203n., 205n., 209n., 211n., 213n., 216n., 234n., 235n., 237n., 243n., 245n., 246, 263n., 265, 326, 341.
- Marchese Dora 227n., 319, 326, 327, 329, 331, 337, 338.
- Marchetti Roberto, 219n.
- Marchi Gian Paolo, 26, 26n., 57n., 77n., 93n., 98n., 102n., 104n., 105n., 176, 177n., 181n., 232n., 261n., 304n., 318, 320, 321, 324, 326, 327, 328.
- Mariani Ciampicacigli Franca, 325.
- Mariani Gaetano, 28, 28n., 76n., 100, 100n., 255 n., 319, 323, 330.
- Marini Quinto, 338.
- Marivaux Pierre Carlet de Chamblain, 114n.
- Marletta Paolo, 53n., 54n., 57, 57n., 64n.
- Marrone Gianfranco, 337.
- Martinelli Bortolo, 208n.
- Martini Ferdinando, 199n., 339.
- Mascagni Pietro, 231.
- Masiello Vitilio, 51n., 63n., 73n., 88n., 183, 183n., 190n., 219n., 320, 322, 328.
- Mastin Jane, 39n., 333.
- Mattarella Irma, 334.
- Mattei Anna, 93n.
- Mattio Enzo, 15n.

- Mazzacurati Giancarlo, 194n., 200n., 203n., 205n., 207n., 213n., 261n., 317, 324, 325.
- Mazzamuto Pietro, 34n., 109, 109n., 123, 123n., 139n.
- Mazzoleni Donatella, 18n., 333.
- Melis Rossana, 155n., 321, 336.
- Merleau-Ponty Maurice, 256, 256n., 291n., 342.
- Merola Nicola, 321, 330.
- Mesiano Luisella, 322.
- Michelet Jules, 109n., 340.
- Milanesi Marica, 20n., 332.
- Milani Raffaele, 15n., 19, 20n., 26, 114n., 187n., 291n., 332.
- Minkowski Hermann, 132, 342.
- Mineo Nicola, 318.
- Monleone Domenico, 231, 231n., 232.
- Monleone Giovanni, 231, 231n., 328.
- Monnier Philippe, 101n.
- Molière (pseudonimo di Jean-Baptiste Poquelin), 54n.
- Momigliano Attilio, 53, 53n., 109n., 134n., 253n., 261n., 319.
- Monastra Rosa Maria, 155n., 321.
- Montalti Alfredo, 27n.
- Montesquieu Charles-Louis de Secondat, 114n.
- Morabito Raffaele, 315.
- Moretti Ileana, 322.
- Moretti Vito, 330.
- Morin Edgar, 71n., 333.
- Morisani Ottavio, 17n., 331.
- Motta Daria, 330.
- Mulas Luisa, 59n., 325.
- Murray Schafer Raymond, 39n., 332, 333.
- Muscariello Mariella, 322.
- Mussapi Roberto, 286n., 337.
- Musumarra Carmelo, 53n., 190n., 292n., 293n., 298n., 307, 307n., 311n., 312n., 317, 318, 319, 320, 321, 325.
- Mutti Roberto, 226n., 329.

N

- Nabokov Vladimir, 312n.
- Nardecchia Simonetta, 232n.
- Natali Giulio, 252n., 317.
- Navarria Aurelio, 26, 26n., 32n., 54, 54n., 64n., 74n., 77n., 81n., 98n., 170n., 186n., 220, 220n., 322, 323.
- Neiger Ada, 34n., 326.
- Neumeister Sebastian, 337.
- Newton Isaac, 29, 31.
- Nencioni Giovanni, 329.
- Nicastro Guido, 329.
- Niccolai Giovanni, 316.
- Nievo Ippolito, 21.
- Nievo Stanislaw, 337.
- Nochlin Linda, 117n., 334, 340.
- Noferi Adelia, 336.
- Norberg-Schulz Christian, 114n., 334.
- Northrop Frye Herman., 117n.
- Notteghem Patrice, 17n.

O

- Ollinger-Zinque Gisele, 11n., 342.
- Oliva Gianni, 29n., 199n., 226n., 232n., 316, 321, 326, 329, 330.

- Omero, 114n.
 Orlando Francesco, 336.
 Orelli Giorgio, 336.
 Ossola Carlo, 327.
 Ott Christine, 285n.
- P**
- Pacuvio Giulio, 232n., 328.
 Padovani Gisella, 7.
 Palma Elisabetta, 322.
 Pagetti Carlo, 336.
 Pagnini Marcello, 147n., 341.
 Palumbo Matteo, 109n., 326.
 Papotti Davide, 36n., 37n., 106n., 336.
 Pappalardo Adriana, 313n., 333.
 Pappalardo Eugenia, 71n., 321.
 Pardi Teresa, 244n., 279n.
 Pascoli Giovanni, 94, 94n., 339.
 Pasternak Boris, 93, 93n., 94n., 342.
 Pavese Renzo, 34n., 326.
 Patrizi Giorgio, 261n., 270n., 295n., 321, 326.
 Peirce Charles Sanders, 23.
 Pellegrini Ernestina, 147n., 321.
 Pellini Pierluigi, 33n., 43n., 44n., 67n., 254n., 322, 323, 330, 331.
 Percoto Caterina, 21.
 Perella Nicolas James, 196n., 336.
 Peroni Roberto, 325.
 Perroni Lina, 186n., 316.
 Perroni Vito, 186n., 316.
 Pescatori Salvatore, 317.
 Pesce Ester, 208n., 335.
 Pesci Eugenio, 12n., 332.
 Petitjean André, 342.
 Petrarca Francesco, 105, 105n., 342.
 Petter Guido, 103n.
 Petrucci Ilaria, 323.
 Piaget Jean, 103n., 341.
 Picone Michelangelo, 188n., 323.
 Pieri Marzio, 316, 329, 336.
 Pilato Francesca, 322.
 Pirandello Luigi, 95, 95n., 96, 97, 189, 189n., 208, 208n., 240, 240n., 271, 295, 301, 301n., 340.
 Pistelli Maurizio, 154n., 326.
 Pitрэ Giuseppe, 66n., 220n., 233, 233n., 339, 341.
 Placella Vincenzo, 197n., 337.
 Pomilio Mario, 54n., 323.
 Ponti Paola, 328.
 Porcelli Bruno, 188n., 323.
 Porteous John Douglas, 39n., 41n., 145n., 333.
 Portinari Folco, 330.
 Pottle Federick, 146n., 335.
 Pratesi Fulco, 337.
 Pratesi Mario, 53n.
 Praz Mario, 335.
 Prete Antonio, 206n., 342.
 Prezzolini Giuseppe, 27n.
 Propp Vladimir Jakovlevic, 29, 29n., 341.
 Proust Marcel, 103, 103n., 144n., 145n., 340.
 Pugliese Caratelli G., 342.
 Pullega Paolo, 270n., 320.
 Puppo Mario, 147n., 341.

Q

Quaranta Carlo, 15n.
 Quaini Massimo, 20n., 332.
 Quasimodo Salvatore, 103.
 Quondam Amedeo, 338.

R

Radice Benedetto, 339.
 Raffestin Claude, 12n., 332.
 Ragonese Gaetano, 61n., 100n.,
 101n., 110n., 190n., 319, 320,
 322.
 Raimondi Ezio, 50n., 336.
 Rando Giuseppe, 322.
 Rapisarda Stefano, 315
 Rappazzo Felice, 67n., 326.
 Raya Gino, 24n., 32n., 84n.,
 108n., 199n., 226n., 250n., 317,
 318, 319, 320, 329.
 Reeves Brian, 313n., 333.
 Reina Luigi, 70n., 74n., 81n.,
 82n., 326.
 Rapisardi Mario, 311.
 Resnik Salomon, 160, 160n.
 Resta Gianvito, 93n., 95n., 337.
 Riccardi Carla, 25n., 27n., 42n.,
 58n., 62n., 86n., 87n., 131,
 131n., 139n., 195n., 233n.,
 261n., 273n., 285n., 286n.,
 302n., 308n., 310, 310n., 315,
 316, 328.
 Richard Jean-Pierre, 295n., 341.
 Rigoli Aurelio, 93n.
 Rilke Rainer Maria, 26, 26n.,
 301n., 331.
 Ritter Joachim, 101n., 332.
 Ritter Santini Lea, 331.

Rod Édouard, 58, 58n., 188n.
 Roda Vittorio, 155n., 321, 322.
 Roger Alain, 12n., 15n., 332.
 Rollin Charles, 114n.
 Romagnoli Sergio, 25n., 27n., 50,
 50n., 117, 117n.
 Romani Giancarlo, 321.
 Romano Giovanni, 15n., 334.
 Romano Salvatore Francesco,
 339.
 Romeo Rosario, 116n., 183n.,
 339, 340.
 Ronfani Ugo, 71n.
 Rossi Salvatore, 298n., 321, 324.
 Rossi Pietro, 340.
 Roux Luigi, 43n.
 Rubino Gianfranco, 336.
 Ruggieri Tricoli Maria Chiara,
 334.
 Ruozzi Gino, 337.
 Russo Luigi, 27n., 53, 54n., 71n.,
 77, 77n., 99, 99n., 100n., 101n.,
 109n., 111n., 124n., 220, 220n.,
 235, 235n., 253n., 254, 254n.,
 260n., 261n., 269, 269n., 273n.,
 286n., 319, 323, 324.
 Russo Umberto, 322.

S

Saba Umberto, 248.
 Saccone Eduardo, 120n.
 Salomone Marino Salvatore, 232,
 232n., 340.
 Salsano Roberto, 234n., 238n.,
 242n., 276n., 326.
 Saltini Antonio, 334.
 Sanavio Piero, 303n., 342.

- Sand Gorge (pseudonimo di Aurore Dupin Dudevant), 21.
 Savarino Santi, 34n.
 Savinio Alberto, 291n., 341.
 Savoca Giuseppe, 151n., 159n., 160n., 162n., 318, 328.
 Scalia Natale, 110n., 322.
 Scattone Giuseppe, 117n.
 Schama Simon, 15n., 332, 334.
 Schanche Audhild, 313n., 333.
 Schmidt di Friedberg Marcella, 12n., 332.
 Scianatico Giovanna, 338.
 Sciascia Leonardo 212n., 324, 327.
 Scrivano Riccardo, 286n., 320.
 Shaftesbury Anthony Ashley Cooper, 114n., 340.
 Shakespeare William, 54n.
 Scolari Ennio, 26n.
 Sconocchia Sergio, 197, 197n.
 Scuderi Ermanno, 217n., 319.
 Searle John Rogers, 24.
 Segre Cesare, 217n., 341.
 Serao Matilde, 53n.
 Sereni Emilio, 14n., 116n., 332, 340.
 Sestini Aldo, 69n., 332.
 Siegen W. H., 337.
 Simioni Corrado, 316.
 Simmel Georg, 331.
 Sinesio di Cirene, 144n., 342.
 Sinicropi Giovanni, 48, 48n., 126n., 319.
 Sipala Paolo Mario, 203n., 205n., 210n., 212n., 216n., 250n., 328.
 Sirri Raffaele, 337.
 Snell Bruno, 69n., 339.
 Sole Antonino, 34n.
 Sonnino Sidney, 22, 52, 88n., 179, 179n., 182, 183, 192, 192n., 273, 340.
 Sorbello Giuseppe, 318.
 Šklovskij Viktor, 36n.
 Spalanca Carmelo, 153n., 324, 326.
 Spera Francesco, 230n., 293n., 298, 298n., 325.
 Spadaro Maria Dora, 338.
 Spampinato Berretta Margherita, 315.
 Spinazzola Vittorio, 85n., 86n., 102n., 104, 104n., 112n., 134, 134n., 140n., 156n., 164n., 259, 259n., 325, 330.
 Stella Fulvia, 326.
 Sternberger Dolf, 331.
 Stolfi Lanfranco, 93n., 339.
 Strada Janovic Clara, 30n., 341.
 Strada Vittorio, 31, 31n., 93n.
 Stagnitto Bruno, 224n., 248n., 253n., 274n., 281n., 324.
 Strazzeri Marcello, 109, 109n., 140n., 141n, 142n., 150n., 164n., 325.
 Strinati Claudio, 93n., 343.
 Stussi Alfredo, 188n., 323.
 Surdich Luigi, 338.
- T**
- Tarchetti Iginò Ugo, 21.
 Tassi Roberto, 334.
 Tellini Gino, 28n., 52n., 137, 137n., 195n., 263n., 285n., 291n., 297n., 298n., 316, 320.
 Teocrito, 173, 270n.

- Tenerelli Contessa Michele, 338.
 Terrusi Leonardo, 188n.
 Testa Janice, 323.
 Testa Enrico, 330.
 Tibor Kardos, 78n., 335.
 Tilley Christopher, 15, 16n., 333.
 Tinti Lorenzo, 322.
 Titta Rosa Giovanna, 319.
 Tynjanov Jurij Nikolaevic, 29n.
 Thoreau Henry David, 303, 303n.,
 342.
 Todorov Tzvetan, 29, 29n., 339.
 Tomasi di Lampedusa Giuseppe,
 97n., 219, 271, 301, 301n.
 Treves Emilio, 98n., 139n.
 Troisi Luigi, 325.
 Trombatore Gaetano, 324, 339.
 Tropea Mario, 58n., 65n., 262n.,
 263n., 266n., 271n., 325.
 Tuan Yi Fu, 20, 20n., 145n., 332.
 Turco Angelo, 69n., 333.
 Turner William, 85.
 Turollo, 134n.
 Turri Eugenio, 12n., 19, 19n., 61,
 61n., 65n., 68, 68n., 69n., 101n.,
 103n., 106n., 107n., 113n.,
 206n., 251n., 258n., 332, 333.
- V**
- Vacante Natalia, 328.
 Vaccarelli Mary, 320.
 Vaccari Giacomo, 71n., 329.
 Valerio Sebastiano, 338.
 Vallaneix Paul, 109n., 340.
 Vecellio Tiziano (detto Tiziano),
 13.
 Vecchio Alfio, 321.
- Venturi Ferriolo Massimo, 12n.,
 101n., 332.
 Venturi Gianni, 336.
 Verga Pietro, 51n.
 Viberti Chiara, 15n.
 Villari Pasquale, 163n., 183, 338,
 339.
 Virgilio Marone Publio, 114n.,
 270n.
 Vitta Maurizio, 15n., 316.
 Voisenat Claudie, 17n., 332.
 Voltaire (pseudonimo di François-
 Marie Arouet le Jeune), 114n.
- W**
- Wallis Henry, 117.
 Watteau Jean Antoine, 114n.
 Westphal Bertrand, 334.
 Whitfield Sarah, 11n., 342.
 Wlassics Tibor, 292n.
 Woolf David, 58, 59n., 66n.,
 161n., 271, 271n., 324.
 Wyman Herendeen H., 335.
- Z**
- Zaccaria Giuseppe, 316.
 Zampa Giorgio, 26n., 331.
 Zangrilli Franco, 97n., 336.
 Zambon Patrizia, 327.
 Zappulla Angelo, 211n., 321.
 Zappulla Muscarà Sarah, 71n.,
 93n., 159n., 226n., 232n., 317,
 318, 321, 329.
 Zappulla Enzo, 71n., 189n., 232n.,
 321, 329.
 Zerbi Maria Chiara, 69n., 101n.,
 333.

Zito Maria Lucia, 326.

Zola Èmile, 26, 26n., 27, 29n.,
30n., 43n., 56, 58, 70, 71, 331,
341.

Zorzi Renzo, 31n., 334.

