

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

SERIE CONVEGNIN.S.

N. 6

LE «MINIATURE» DI VERGA:
NARRATIVA BREVE E SCENA DEL MONDO

Atti del Convegno Internazionale di Studi
per il Centenario della morte di Giovanni Verga
(Messina, 3-4 novembre 2022)

a cura di
Antonino Antonazzo, Giorgio Forni,
Francesco Galatà e Maria Melania Vitale

Fondazione Verga - Euno Edizioni

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

SERIE CONVEGNI N.S.

N. 6



DIREZIONE GENERALE
EDUCAZIONE,
RICERCA E
ISTITUTI CULTURALI

La pubblicazione è stata realizzata grazie al contributo della Direzione Generale Educazione, Ricerca e Istituti Culturali del MIC, concesso al COMITATO NAZIONALE PER LE CELEBRAZIONI DEL CENTENARIO DELLA MORTE DI GIOVANNI VERGA D.M. ISTITUTIVO DEL MINISTRO DELLA CULTURA dell'11 maggio 2022, n. 201

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

Serie Convegni n.s.

diretta da Gabriella Alfieri - Università di Catania

COMITATO SCIENTIFICO

Salvatore Bancheri - Università di Toronto

Riccardo Castellana - Università di Siena

Giorgio Longo - Università di Lille

Olivier Lumbroso - Università Sorbonne Nouvelle - Paris 3 - Centre Zola

Andrea Manganaro - Università di Catania

Alain Pagès - Università Sorbonne Nouvelle - Paris 3 - Centre Zola

Giuseppe Polimeni - Università di Milano

Carla Riccardi - Università di Pavia

Pietro Trifone - Università di Roma - Tor Vergata

Il presente volume è stato sottoposto a referaggio anonimo

© Fondazione Verga

Proprietà letteraria riservata

© 2023

Euno Edizioni

94013 Leonforte (En) - Via Mercede 25

Tel. e fax 0935 905877

info@eunoedizioni.it

www.eunoedizioni.it

ISBN 978-88-6859-252-3

Finito di stampare nell'ottobre 2023

da Photograph - Palermo

Le «miniature» di Verga: narrativa breve e scena del mondo

Atti del Convegno Internazionale di Studi
per il Centenario della morte di Giovanni Verga
(Messina, 3-4 novembre 2022)

a cura di
Antonino Antonazzo, Giorgio Forni,
Francesco Galatà e Maria Melania Vitale

Fondazione Verga - Euno Edizioni

INDICE

<i>Presentazione</i>	11
----------------------	----

NARRATIVA IN MINIATURA

GIORGIO FORNI	
Verga, la novella, il romanzo	15
GEORGES GÜNTERT	
Momenti autoriflessivi nelle novelle di Giovanni Verga	27
GIUSEPPE LO CASTRO	
Il racconto, i racconti. Intrecci di storie e narrazione popolare	43
MARIA MELANIA VITALE	
«L'intonazione, le proporzioni, la portata giusta»: riflessioni verghiane sulla novella	55
ANTONINO ANTONAZZO	
<i>Un episodio del 31 maggio:</i> bozzetto inedito tra le carte di Verga	71
MARIA DI GIOVANNA	
La riformulazione delle strategie narrative in <i>Un processo</i> . Su alcune varianti	89
DARIA MOTTA	
Il 'racconto foderato' in Verga novelliere da <i>Nedda</i> a <i>I ricordi del capitano D'Arce</i>	103

FABIO RUGGIANO
«Soltanto il punto di partenza e quello d'arrivo»:
tecniche linguistiche della brevità nelle novelle di Verga 123

RAPHAEL MERIDA
Strategie retorico-sintattiche nelle descrizioni
delle novelle verghiane 137

ILARIA MUOIO
Le ultime prove veriste e l'elaborazione del macrotesto.
Verga e Capuana a confronto (1887-89) 151

L'OCCHIO DI VERGA

MAURO GERACI
La novella di Verga quale bozzetto etnografico 167

RICCARDO CASTELLANA
Leggende rusticane: le novelle di Verga
tra demopsicologia e fiaba europea 177

FRANCO MUSARRA
«Lo fissò a lungo senza vederlo». Il gioco degli
sguardi ne *Le storie del castello di Trezza* 195

STEPHANIE CERRUTO
Verga e la narrazione per fotogrammi:
L'agonia di un villaggio e *Lacrymae rerum* 215

LIA FAVA GUZZETTA
L'occhio 'nuovo' del Verga 235

WALTER GEERTS
L'inverno dell'anima. Sulla *Capinera* verghiana 249

DAGMAR REICHARDT	
Verga antesignano: orrore, poesia e tecnica dello straniamento in <i>Tentazione!</i>	261
ULLA MUSARRA-SCHRÖDER	
Costrizioni di spazio e tempo in <i>I Malavoglia</i> di Verga e in <i>La terra trema</i> di Visconti	277
FABIO ROSSI	
<i>L'amante di Gramigna</i> da Verga a Lizzani: da abbozzo senza autore a ri-mediazione d'autore	291
NINO GENOVESE	
Giovanni Verga e il cinema: «San Cinematografo» o «castigo di Dio»?	307
<i>Indice dei nomi</i>	319

PRESENTAZIONE

Un lavorino di piccole proporzioni qualche volta ha il merito, artisticamente, di un romanzone, la trovata di un bozzetto vale spesso quanto quella di un quadrone, e per far le miniature in modo da poterle firmare col proprio nome senza arrossire, occorre lavorarci assai.

Giovanni Verga a Ferdinando Martini
lettera del 5 novembre 1880

L'occasione del Centenario della morte di Giovanni Verga (1922-2022) ha prodotto un vivace fermento di studi e di iniziative, che con straordinaria intensità e ampiezza si è protratto anche oltre il 2022 con convegni, mostre, spettacoli ed eventi di notevole qualità e di larga partecipazione, in Italia e fuori d'Italia. Come proprio contributo alle celebrazioni, il Dipartimento di Civiltà Antiche e Moderne dell'Università di Messina ha organizzato nei giorni 3 e 4 novembre 2022 un convegno internazionale dal titolo *Le «miniature» di Verga: narrativa breve e scena del mondo*, sotto il patrocinio del Ministero della Cultura, della Regione siciliana e della Fondazione Verga, e con il supporto dell'Accademia Peloritana dei Pericolanti e del Centro Internazionale di Studi Umanistici dell'ateneo messinese.

Il Convegno è stato ideato con l'obiettivo di fare il punto su un versante cruciale della produzione di Verga: la narrativa breve. Più volte lo scrittore si è soffermato sul valore paradigmatico del racconto 'in miniatura', di cui ha indagato lungamente e a fondo strategie diegetiche e potenzialità espressive. Verga ha occupato così un posto di primo piano nella rinnovata attenzione verso il genere novellistico, che, proprio a partire dal secondo Ottocento, diventava un autentico laboratorio per la sperimentazione di nuove tecniche e modi narrativi che definiscono il 'campo letterario' della nostra modernità. Ci è parso pertanto utile mettere a fuoco le peculiarità del racconto breve verghiano attraverso le riflessioni dell'autore sul genere, le sue ascendenze letterarie e la sua fortuna nella tradizione moderna, in cui la no-

vella – intesa come ‘miniatura’ incisiva e straniante – ha rappresentato un fenomeno di portata mondiale.

Le giornate di studio si sono articolate in due sezioni correlate e complementari: dapprima una discussione critica sulla *Narrativa in miniatura* avanzata con diverse metodologie di ricerca, poi un approfondimento su *L'occhio di Verga*, ossia sulle procedure di visualizzazione e di montaggio narrativo anche in rapporto alle traduzioni transmediali cui la parola verghiana si è prestata nel corso dell'ultimo secolo. Si è mantenuta tale partizione anche nel presente volume.

*Antonino Antonazzo, Giorgio Forni,
Francesco Galatà e Maria Melania Vitale*

NARRATIVA IN MINIATURA

GIORGIO FORNI

Università di Messina

VERGA, LA NOVELLA, IL ROMANZO

Introducendo il secondo volume della sua *Prosa italiana del Novecento*, Guido Guglielmi osservava che il rapporto tra romanzo e novella muta radicalmente a fine Ottocento ed è il genere minore della novella a modificare le strutture tradizionali del romanzo e a mettere in questione la sua pretesa di poter raffigurare compiutamente un mondo, una totalità ordinata di eventi¹. Nel Novecento sarà proprio lo scorcio parziale e tagliente della novella a educare nuove intenzioni narrative, a scomporre le forme del romanzo ben fatto in una sorta di antiromanzo a episodi, a segmenti, da Joyce a Gadda, da Pirandello a Musil. L'arte della novella insegna al romanzo del Novecento che la realtà non è un ordine coerente di fatti, ma un problema, un'incognita, una totalità ipotetica che si manifesta per frammenti, lacune, incongruenze, andirivieni e illuminazioni improvvise, solo però se si è disposti a chinare l'occhio sulle cose apparentemente più marginali. La novella diventa così un luogo primario di sperimentazione e non è un caso che i grandi narratori del Novecento abbiano spesso preso le mosse dalla novella come esercizio preparatorio per mettere alla prova in scala ridotta i propri temi e le proprie tecniche rappresentative. Non si tratta però di un fenomeno esclusivamente novecentesco che acquisisce rilevanza in officine narrative come quelle di Pirandello, Palazzeschi o Moravia. Già Verga era ben consapevole di questa decisiva linea di passaggio dalla novella al romanzo: «I miei bozzetti sono proprio gli schizzi e le prove con cui preparo alla mia maniera i quadri», aveva dichiarato a Francesco Torraca nell'estate del 1883². Verga è anzi il primo narratore europeo a rovesciare il rapporto tra novella e romanzo facendo del genere breve il luogo privilegiato dell'inven-

¹ Cfr. G. GUGLIELMI, *La prosa italiana del Novecento II. Tra romanzo e racconto*, Torino, Einaudi 1998, pp. 3-21.

² Lettera di G. Verga a F. Torraca da Catania, 21 agosto 1883, in R. MELIS, *La bella stagione del Verga. Francesco Torraca e i primi critici verghiani (1875-1885)*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi n. VI, Catania, Fondazione Verga 1990, p. 253.

zione formale: *Vita dei campi* precede e prepara *I Malavoglia*, le *Novelle rusticane* e *Vagabondaggio* precedono il *Mastro*... Se ne era accorto anzitutto Luigi Capuana quando scriveva, recensendo *I Malavoglia*, che gli «stupendi bozzetti» di *Vita dei campi* erano stati l'occasione «per esercitarsi la mano pel gran quadro»³. Ed era proprio l'esempio di Verga che suggeriva al giovane Federico De Roberto un analogo tirocinio di scrittura: «il fare una novella che abbia l'importanza ed il valore di un romanzo suppone la possibilità di fare il romanzo»⁴. A un certo punto la novella, nella sua incisività di frammento paradigmatico, modifica la forma del romanzo.

In realtà, quando Verga comincia a cimentarsi con la novella, si dimostra tutt'altro che entusiasta e la considera un genere letterario inferiore, secondario, quasi irrilevante. È indispettito e seccato dal successo di *Nedda*, scritta «senza pretese» in soli tre giorni⁵. Ma vi è richiesta e possibilità di guadagni immediati a puntello di un'economia sempre precaria. Alla madre, il 20 gennaio 1874, Verga aveva confidato: «Treves mi domandò qualche racconto corto per i suoi giornali. Se me li paga bene vedremo»⁶. È così che nasce il Verga novelliere. Per un romanzo di ampio respiro e di lungo impegno si potevano allora ricavare 1.000 o 2.000 lire; una novella veniva pagata invece 100 lire e più. E non era solo questione di compensi: la tiratura iniziale dei *Malavoglia* era stata solo di 2.000 copie e, nell'arco di quarant'anni, non andò oltre le 8.000 copie; la tiratura di un numero del «Fanfulla della Domenica» era invece superiore alle 20.000 copie, che fra l'altro passavano più facilmente di mano in mano accrescendo straordinariamente la notorietà e il prestigio di uno scrittore⁷. Proprio il giornale moderno favorisce il consumo veloce di testi brevi e 'a effetto' al posto del romanzo d'appendice a puntate d'ascendenza francese, il *feuilleton*. Dall'America di Edgar Allan Poe

³ L. CAPUANA, *Studi di letteratura contemporanea. Seconda serie*, Catania, Giannotta 1882, p. 134.

⁴ F. DE ROBERTO, *Arabeschi*, Catania, Giannotta 1883, p. 147.

⁵ Cfr. G. FORNI - C. RICCARDI, *Introduzione*, in G. VERGA, *Primavera*, edizione critica a cura di G. Forni e C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n. s. VIII, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2020, pp. XIV-XV in nota.

⁶ G. VERGA, *Lettere alla famiglia (1851-1881)*, a cura di G. Savoca e A. Di Silvestro, Acireale-Roma, Bonanno 2011, p. 200.

⁷ Già nel 1877 il «Fanfulla» tirava 20.000 copie giornaliera (cfr. *Cronaca italiana*, in «L'arte della stampa», VII, novembre 1877, n. 11, p. 87) e fin da subito il supplemento letterario domenicale andò oltre quella tiratura come attesta Ferdinando Martini nel 1880 rallegrandosi della «straordinariamente benevola accoglienza del pubblico»: «Dico *straordinariamente*, perché senza *blague* abbiam 6000 associati e si spacciano di ogni numero oltre 17.000 copie. In tutto 23.000; e per un giornale puramente letterario, che ha sei mesi di vita, questo in Italia mi pare addirittura un miracolo» (lettera di F. Martini a A. D'Ancona da Roma, 14 gennaio 1880, in F. MARTINI, *Lettere 1860-1928*, Milano, Mondadori 1934, pp. 78-79). Di «20-25.000 copie di tiratura» parla anche V. CASTRONOVO, *Per la storia della stampa italiana (1870-1890)*, in «Nuova rivista storica», XLVII (gennaio-aprile 1963), nn. 1-2, pp. 102-158, a p. 127.

alla Russia di Anton Čechov o al Giappone di Mori Ōgai e di Kafū Nagai, il mercato moderno dell'editoria periodica modella una nuova retorica del racconto breve⁸.

Così, il 2 agosto 1878 il «Fanfulla» dichiarava che non avrebbe più ospitato romanzi a puntate:

Fanfulla non pubblicherà più appendici lunghe, perché si è accorto che i lettori non le gradiscono troppo.

I lettori hanno ragione.

Infatti, perché un romanzo pubblicato nell'appendice di un giornale riesca interessante, vuol essere tutto d'intreccio [...]⁹.

Ai meccanismi convenzionali e usurati dell'intreccio occorre ormai sostituire una narrativa più agile, più moderna, e per avviare quel nuovo corso il «Fanfulla» pubblicava *Rosso Malpelo* di Verga. Era il segno di una sorta di effetto domino che favoriva tutt'a un tratto il genere breve della novella e del bozzetto. Pochi mesi prima, Sidney Sonnino aveva chiesto a Verga un «lavoretto» per la «Rassegna Settimanale»:

È così difficile mettere insieme delle brevi *bluettes*, che non occupino più di 4 o cinque colonne; e che non siano nè pesanti nè sciocche; poichè sono pochissimi gli scrittori in Italia che siano capaci di scriverne¹⁰.

Qui *bluette* ha valore di metafora: letteralmente vuol dire 'favilla', ma la *Piccola Enciclopedia Hoepli* del 1892 definisce *bluette* come «commedia breve e piena di arguzie», una recita brillante, in un solo atto, senza grandi pretese¹¹. La redazione della «Rassegna Settimanale» insisteva con Verga anche il 3 marzo:

le saremmo oltremodo grati se volesse mandarci qualche bozzetto che non

⁸ Per un quadro comparativo della fortuna moderna del racconto breve giova riferirsi a F. GOYET, *La nouvelle 1870-1925. Description d'un genre à son apogée*, Paris, Presses Universitaires de France 1993. Su Verga e il genere novellistico va ora tenuto conto di I. PIAZZA, *Lo spazio mediale. Generi narrativi tra creatività letteraria e progettazione editoriale: il caso Verga*, Firenze, Franco Cesati 2018, e I. MUOIO, *L'urgenza della legittimazione. Poetiche e sviluppi della novella moderna in Italia (1878-1929)*, in «Annali della Fondazione Verga», n. s. XIV (2021), pp. 29-47.

⁹ CANELLINO, *Una proposta*, in «Fanfulla», IX, n. 208 (2 agosto 1878), p. 1.

¹⁰ Lettera di S. Sonnino a G. Verga da Firenze, 4 febbraio 1878, in MELIS, *La bella stagione del Verga...*, p. 96.

¹¹ Cfr. *Piccola Enciclopedia Hoepli*, diretta dal prof. dott. G. Garollo, Milano, Hoepli 1892, 2 voll., I (A-H), p. 443, e G. ALFIERI - D. MOTTA, *Prime sperimentazioni veriste (1874-80)*, in *Verga e il Verismo*, a cura di G. Forni, Roma, Carocci 2022, pp. 87-90.

ecceda i limiti accennati. Sappiamo benissimo che la ristrettezza rende la cosa difficilissima, giacchè rimane necessariamente escluso ogni intreccio ogni svolgimento di caratteri e tutto il *charme* del lavoro deve risultare dalla cesellatura, dalla finezza ed esattezza d'osservazione, dalla finitezza del lavoro in ogni minimo particolare [...]¹².

Vi è qui una prima indicazione di cui tenere conto: la «ristrettezza» dello spazio narrativo non permette alla novella lo «svolgimento di caratteri» come nel romanzo ottocentesco in cui il personaggio vale per la sua personalità e per la sua storia originale e avventurosa alla scoperta del senso della vita, in modo da ricongiungere temporalità e valori, l'accidentale e l'essenziale.

Ha osservato Florence Goyet che nella novella il personaggio è soltanto uno schema, un «parossismo» del tipico: Rosso Malpelo è *il* ragazzino proletario che finirà male; Gramigna è *il* bandito, Peppa è *la* ragazza da marito: di loro non sappiamo nulla¹³. Nella *Coda del diavolo*, Verga presenta i tre protagonisti servendosi di pronomi in corsivo: *lui*, *lei* e *l'altro*. La dama di *Fantasticheria* non è altro che *la* donna ricca ed elegante che dispone di centomila lire annue di rendita. Il personaggio della novella si modella sullo stereotipo, sullo schema risaputo, sui superlativi convenzionali della mentalità collettiva. «Créer un *poncif*, c'est le *génie*», diceva Baudelaire. La brevità della novella non permette di entrare in merito al personaggio e di colorirne il profilo. Essa si serve di materiali già preformati, riconoscibili, di facile comprensione. Ma non lo fa per assecondare l'orizzonte d'attesa del lettore, per rassicurarlo come avveniva nel *feuilleton*, quanto piuttosto per metterne in crisi abitudini e stereotipi, per sovvertire ingegnosamente il *diché* con un effetto a sorpresa che rovescia la prospettiva e, dice Verga, deve «far pensare»¹⁴. È uno dei recensori di *Vita dei campi*, Filippo Filippi, a sottolineare il rovesciamento del luogo comune, di ciò che «il lettore si aspetta»:

Rosso Malpelo, presentato dall'autore come un ragazzo *malizioso e cattivo*, *che prometteva di riuscire un fior di birbone*, il lettore si aspetta di vederlo a finire coi briganti, in galera, sulla forca, ladro, omicida e stupratore: invece, per

¹² Lettera di L. Franchetti a G. Verga da Firenze, 3 marzo 1878, in MELIS, *La bella stagione del Verga...*, pp. 96-97.

¹³ Cfr. GOYET, *La nouvelle 1870-1925...*, pp. 17-21, 31-35, 61-63 e *passim*.

¹⁴ Proprio il rovesciamento degli stereotipi rende poco funzionale la categoria di «exotisme social» proposta da Florence Goyet (ivi, pp. 94-100) poiché essa non permette di distinguere tra rappresentazione convenzionale o rimaneggiamento straniante di ciò che il lettore considera 'esotico'. Per il diverso uso degli stereotipi nel *feuilleton* e nella novella, si veda anche ivi, p. 84.

quanto il Verga voglia farlo divenire antipatico, finisce un martire del lavoro, del dovere, un eroe dell'abnegazione e dell'affetto filiale¹⁵.

Verga finisce così per capovolgere l'immagine allora usuale del «ragazzo cattivo» di famiglia sottoproletaria destinato a diventare un poco di buono, che ha la sua più memorabile incarnazione nella figura perfida e tutta negativa di Franti in *Cuore* di Edmondo De Amicis o nel ritratto del ragazzino stupratore in *Giacinta* di Capuana. Ma al tempo stesso Verga delinea in *Rosso Malpelo* una rappresentazione anticonvenzionale e provocatoria di cosa sia un «eroe dell'abnegazione e dell'affetto filiale». Proprio questa vocazione a contrastare il luogo comune – «scoprendo il rovescio», «mettendo in luce l'altro lato», come Verga dichiara nella *Coda del diavolo*¹⁶, – fa sì che la novella moderna si fondi sempre su una tensione antitetica, su un'opposizione di fondo che tocca al lettore riconoscere e interpretare man mano che legge. Nel descrivere la forma interna della novella, Ludwig Tieck parlava di *Wendepunkt*, di punto di svolta¹⁷. Analogamente, per le prime novelle di Čechov, edite nel 1884, si è parlato giustamente di «storie di rivelazione», perché il lettore è costretto a vedere le cose in modo opposto da come credeva che fossero al principio¹⁸. La novella non è più un aneddoto o un quadretto di genere, ma un meccanismo narrativo calcolato per avere effetto sul lettore e prendere in contropiede il suo orizzonte d'attesa, i suoi schemi mentali, le sue abitudini di pensiero. Occorre allora chiedersi quali siano le premesse di una concezione così particolare.

Nelle *Notes nouvelles sur Edgar Poe* che fungono da introduzione alle *Nouvelles histoires extraordinaires* di Poe pubblicate nel 1857, Charles Baudelaire delinea una vera e propria teoria della novella che sarebbe diventata fondamentale per la narrativa breve del secondo Ottocento europeo:

Parmi les domaines littéraires où l'imagination peut obtenir les plus curieux résultats [...], il en est un que Poe affectionne particulièrement, c'est la *Nouvelle*. Elle a sur le roman à vastes proportions cet immense avantage que sa brièveté ajoute à l'intensité de l'effet. Cette lecture, qui peut être accomplie tout d'une haleine, laisse dans l'esprit un souvenir bien plus puissant qu'une

¹⁵ Cf. P. TRIFONE, *La coscienza linguistica del Verga. Con due lettere inedite su «Rosso Malpelo» e «Cavalleria rusticana»*, in «Quaderni di Filologia e Letteratura siciliana», IV (1977), pp. 5-29, a p. 12.

¹⁶ VERGA, *Primavera...*, p. 28.

¹⁷ Cf. GOYET, *La nouvelle 1870-1925...*, pp. 28-47.

¹⁸ Cf. *ibidem* e V. KATAEV, *If Only We Could Know. An Interpretation of Chekhov*, translated from the Russian and edited by H. Pitcher, Chicago, I.R. Dee 2002.

lecture brisée, interrompue souvent par le tracas des affaires et le soin des intérêts mondains. L'unité d'impression, la *totalité* d'effet est un avantage immense qui peut donner à ce genre de composition une supériorité tout à fait particulière, à ce point qu'une nouvelle trop courte (c'est sans doute un défaut) vaut encore mieux qu'une nouvelle trop longue. L'artiste, s'il est habile, n'accommodera pas ses pensées aux incidents, mais, ayant conçu délibérément, à loisir, un effet à produire, inventera les incidents, combinera les événements les plus propres à amener l'effet voulu. Si la première phrase n'est pas écrite en vue de préparer cette impression finale, l'œuvre est manquée dès le début. Dans la composition tout entière il ne doit pas se glisser un seul mot qui ne soit une intention, qui ne tende, directement ou indirectement, à parfaire le dessein prémédité¹⁹.

Baudelaire sottolinea il valore dell'«unité d'impression», della «*totalité d'effet*», ciò che Poe indica anche, citando Schlegel, come «the unity or totality of interest»²⁰, e così si fa mediatore delle idee di Poe sulla novella contenute nei suoi saggi e nelle sue recensioni allora non tradotte né ristampate. Attraverso Baudelaire la cultura italiana, e in particolare gli scrittori scapigliati, cominciano a riflettere sulle strutture narrative della novella e ad attribuire importanza al rapporto tra inizio e fine del racconto, tra «*première phrase*» e «*impression finale*», che devono essere insieme rispondenti e contrapposte, per generare sorpresa, sconcerto, straniamento. Per conseguire l'«*effet voulu*», lo scrittore deve misurare le parole, non scrivere nulla che non sia calcolato in rapporto a quell'unico effetto pensato in anticipo, «il ne doit pas se glisser un seul mot qui ne soit une intention». Rispetto alla nozione aristotelica di «*unité dans la conception*» fondata sulla rigorosa concatenazione causale dei fatti narrati, l'arte moderna doveva esperire una nuova

¹⁹ C. BAUDELAIRE, *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, in E. POE, *Nouvelles histoires extraordinaires*, Paris, Michel Lévy frères 1857, pp. XVI-XVII («Tra i campi letterari in cui l'immaginazione può raggiungere i risultati più curiosi [...], ce n'è uno che Poe ha particolarmente apprezzato, la *Novella*. Rispetto al romanzo di vaste proporzioni, essa ha il grande vantaggio che la sua brevità si aggiunge all'intensità dell'effetto. Questa lettura, che può essere compiuta tutta d'un fiato, lascia nella mente un ricordo molto più potente rispetto a una lettura spezzettata, interrotta spesso dal fastidio degli affari e dalla cura degli interessi quotidiani. L'unità dell'impressione, la *totalité* dell'effetto è un vantaggio immenso, che può dare a questo tipo di composizione una superiorità molto speciale, tanto che una novella troppo breve (che è indubbiamente un difetto) risulta sempre migliore di una novella troppo lunga. L'artista, se è abile, non accomoderà le sue idee ai fatti; ma, avendo deliberatamente concepito, a suo piacimento, un effetto da produrre, inventerà i fatti, combinerà gli eventi più probabili per ottenere l'effetto voluto. Se la prima frase non è scritta in preparazione di questa impressione finale, l'opera è fallita fin dall'inizio. In tutta la composizione non deve essere inserita una sola parola che non risponda a un'intenzione, che non tenda, direttamente o indirettamente, a perfezionare il disegno premeditato»).

²⁰ Cfr. E.A. POE, *Essays and Reviews*, edited by G.R. Thompson, New York, Literary Classics of the United States 1984, pp. 691, 877 e *passim*.

e più libera «unité dans l'impression», una subordinazione di tutti gli elementi compositivi all'unicità di un «effetto» premeditato sul lettore.

Vi è qui una nuova teoria dell'arte come calcolo dell'effetto che Verga adotta dapprima sul piano della novella e poi traspone sul piano del romanzo. Così egli spiegava a Capuana nel 1881 le arrischiate scelte formali dei *Malavoglia*:

Avevo un bel dirmi che quella semplicità di linee, quell'uniformità di toni, quella certa fusione dell'insieme che doveva servirmi a dare nel risultato l'effetto più vigoroso che potessi, quella tal cura di smussare gli angoli, di dissimulare quasi il dramma sotto gli avvenimenti più umani, erano tutte cose che avevo volute e cercate apposta e non erano certo fatte per destare l'interesse ad ogni pagina del racconto, ma l'interesse doveva risultare dall'insieme, a libro chiuso, quando tutti i personaggi si fossero affermati sì schiettamente da riapparirvi come persone conosciute, ciascuno nella sua azione. Che la confusione che dovevano produrvi in mente alle prime pagine tutti quei personaggi messivi faccia a faccia senza nessuna presentazione, come li aveste conosciuti sempre, e foste nato e vissuto in mezzo a loro, doveva scomparire man mano col progredire nella lettura, a misura che essi vi tornavano davanti, e vi si affermavano con nuove azioni ma senza *messa in scena*, semplicemente, naturalmente, era artificio voluto e cercato anch'esso, per evitare, perdonami il bisticcio, ogni artificio letterario, per darvi l'illusione completa della realtà²¹.

Del resto, la teoria estetica esposta da Baudelaire era nell'Italia di quegli anni un dato acquisito e, ad esempio, sulla «Nuova Antologia» del 1877 Gustavo Tirinelli traduceva ampi stralci dalla *Filosofia del comporre* di Poe:

Io bado sempre (egli dice) primieramente all'effetto. [...] Il che fatto, io mi guardo intorno (o meglio dentro) per trovare quelle tali combinazioni di casi, o quella tal forma che più dirittamente conduca allo scopo desiderato, all'effetto. [...] Se un'opera letteraria è troppo lunga per essere letta in una sola volta, noi dobbiamo rassegnarci a rinunciare all'effetto, cosa di prima importanza, che deriva dall'unità d'impressione²².

«Effetto» e «unità d'impressione» sono categorie fondamentali anche nel

²¹ Lettera di G. Verga a L. Capuana da Milano, 25 febbraio 1881, in G. RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, pp. 108-109.

²² G. TIRINELLI, *Edgardo Allan Poe*, in «Nuova Antologia», vol. XXXIV (aprile 1877), pp. 731-762, alle pp. 750-751.

lessico metaletterario di Verga, ma esse risultano trasposte in una diversa prospettiva rispetto a quella onirica e antirealistica di Poe e di Baudelaire:

l'importanza del realismo sta in ciò che più si riesce a rendere *immediata* l'impressione artistica, meglio questa sarà oggettiva, quindi vera o reale²³.

Entra qui in gioco un terzo concetto che risulta tanto più nuovo e originale quanto più si fonda sui principi compositivi riassunti da Baudelaire: il risultato da conseguire è ora «l'illusione completa della realtà», ossia il calcolo dell'effetto artistico al fine di riprodurre non un eccentrico stato d'animo dell'autore, ma l'oggettività di una particolare esperienza del mondo rivissuta dall'interno attraverso il punto di vista parziale e socialmente determinato dei personaggi²⁴. Proviamo allora a riconsiderare brevemente l'evoluzione iniziale della scrittura novellistica di Verga.

Vero è che, dopo la prima novella che egli scrive sul finire del 1873 e che lo lascia del tutto insoddisfatto tanto da dichiarare «colle novelle temo di aver fatto fiasco alla prima prova»²⁵, e dopo il bozzetto campagnolo *Nedda* che giudica «breve e insignificante», già con le *Storie del castello di Trezza*, nel 1875, Verga persegue una costruzione calcolata, un «artificio voluto»: vi è una storia gotica di amore e morte in un cupo castello incorniciata da una vicenda sentimentale contemporanea che sembra del tutto diversa e opposta rispetto alla pittoresca barbarie dei tempi antichi, come sottolinea il narratore della leggenda: «Una storia la quale non sarebbe più possibile oggi che i

²³ Lettera di G. Verga a E. Treves da Milano, 19 luglio 1880, in G. RAYA (a cura di), *Verga e i Treves*, Roma, Herder 1986, p. 50.

²⁴ Cfr., ad esempio, la lettera di G. Verga a F. Filippi da Cadenabbia, 11 ottobre 1880, in TRIFONE, *La coscienza linguistica del Verga...*, p. 8 («mettere per quanto si può l'autore fuori del campo d'azione, sicché il disegno acquisti tutto il rilievo e l'effetto da dar completa l'illusione della realtà»; «tutti quei *passati imperfetti* che mi critichi, sono *voluti*, sono il risultato del mio modo di vedere per rendere completa l'illusione della realtà dell'opera d'arte»), o la lettera di G. Verga a F. Cameroni da Milano, 27 febbraio 1881, M.M. VITALE, *Giovanni Verga e Felice Cameroni: le carte ritrovate*, in «Annali della Fondazione Verga», n. s. XIV (2021), pp. 123-201, a p. 153 («Parmi questo il modo migliore per darci completa l'illusione della realtà»). Formule analoghe, derivate per poligenesi da problemi e riferimenti comuni, si ritrovano nel saggio introduttivo di Guy de Maupassant premesso al romanzo *Pierre et Jean* del 1887 («l'illusion complète du vrai») e nella riflessione teorica di Henry James fin da *The Art of Fiction* del 1884 («the illusion of life»).

²⁵ Lettera di G. Verga a E. Treves da Sant'Agata li Battiati, 12 ottobre 1873, in RAYA (a cura di), *Verga e i Treves...*, p. 32. Si tratta di X, la sola novella verghiana scritta in prima persona da un narratore coinvolto e suggestionato come in Poe: «Il narratore maschile, quasi a voler giustificare sé stesso, premette al racconto dei fatti un piccolo spazio metanarrativo che dialoga strettamente con il racconto nel tentativo di spiegarne i motivi, come in certi esordi di Edgar Allan Poe» (A. CARTA, *Il Verga milanese, la narrativa mondana, la fenomenologia dell'amore (1872-1876)*, in *Verga e il Verismo...*, pp. 53-78, a p. 66).

mariti ricorrono ai Tribunali, o alla peggio si battono»²⁶; ma, a sorpresa, nel finale le due *storie* appaiono perfettamente sovrapponibili e il marito civilizzato risulta non meno perfido e atroce del rude barone secentesco... Ciò a cui punta Verga non è certo l'*histoire extraordinaire* alla Poe, ma egli ne riprende il metodo compositivo per cogliere lo 'straordinario quotidiano' fondato sull'osservazione del reale. Porre a confronto le due *storie* ha in fondo un valore polemico e pedagogico: anche nella vita prosaica di tutti i giorni vi sono fatti d'eccezione, assai più interessanti e ardui delle atmosfere convenzionali del racconto fantastico. Non è un caso che fra gli abbozzi delle *Storie del castello di Trezza* si trovi una presa di distanza dall'«avvenimento straordinario», che è quasi un calco di *histoire extraordinaire*:

Un altro mondo le si era aperto dinanzi agli occhi improvvisamente, in un solo istante, quasi a sua insaputa, senza che alcun avvenimento straordinario fosse avvenuto, senza che una sola parola le fosse stata detta²⁷.

Ma è un gesto che, a ben guardare, si ritrova anche nel proemio di *Nedda* allorché lo scrittore davanti al fuoco si abbandona alle fantasticherie a cui poi egli contrappone la storia concreta e singolare di un'esistenza derelitta:

Col sigaro semispento, cogli occhi socchiusi, le molle fuggendovi dalle dita allentate, vedete l'altra parte di voi andar lontano, percorrere vertiginose distanze: vi par di sentirvi passar per i nervi correnti di atmosfere sconosciute: provate, sorridendo, senza muovere un dito o fare un passo, l'effetto di mille sensazioni che farebbero incanutire i vostri capelli, e solcherebbero di rughe la vostra fronte²⁸.

E qui si potrebbero richiamare le tante «atmosfere sconosciute» dei racconti di Poe, ad esempio il vertiginoso volo cosmico del *Colloquio tra Monos e Una* o i capelli incanutiti per la paura di *Una discesa nel Maelström*. Del resto, nel mettere l'accento sul «motivo» bizzarro e imponderabile che a volte travolge il corso regolare dell'esistenza, anche il titolo e il proemio umoristico-filosofico della *Coda del diavolo* sembrano rifarsi al *Demone della perversità* di Poe e all'inedito concetto di «perversità» come gesto immotivato, atto gratuito e distruttivo:

²⁶ VERGA, *Primavera...*, pp. 102 e XXVII-XXXII.

²⁷ Cfr. ivi, pp. 179 e 183.

²⁸ Ivi, p. 131.

Dans le sens que j’y attache, c’est, en réalité, un mobile sans motif, un motif non motivé. Sous son influence, nous agissons sans but intelligible; ou, si cela apparaît comme une contradiction dans les termes, nous pouvons modifier la proposition jusqu’à dire que, sous son influence, nous agissons par la raison que *nous ne le devrions pas*²⁹.

«Perchè mi avete raccontato quel sogno dunque?», chiede Lina all’amico di un tempo nel finale della *Coda del diavolo*³⁰. E la sola risposta che il lettore si può dare è che il buon Donati le ha raccontato quel sogno perturbante e ambiguo proprio perché *non avrebbe dovuto farlo*. In fondo, non vi è nulla di sorprendente o di inverosimile nel ritenere che Verga abbia mosso i suoi primi passi di novelliere in rapporto al modello di Poe: così era stato per Luigi Capuana³¹ e anche per Arrigo Boito, che in quegli stessi anni progettava una raccolta di novelle intitolata *Incubi o Idee fisse*³². Ma nel tardo Ottocento andavano ormai esaurendosi le atmosfere d’eccezione del racconto fantastico come osserva Goyet:

la fin du siècle, à la différence de son début, ne met plus très souvent en scène des Héros exceptionnels, illustres dans le Bien ou le Mal. Hoffmann et Gautier sont aussi loin qu’Edgar Poe, ou que les héros de *La Nouvelle* de Goethe. On traite à la fin du siècle essentiellement du *médiocre*, le «petit homme», ou «homme de peu» (*malenky chelovek*) qui hante depuis Gogol non seulement la littérature russe, mais celles du reste du monde. Employés de Maupassant, Verga ou O’Henry, héros minables d’Akutagawa ou de Joyce, petits-bourgeois sans prestance: les gros bataillons des héros de la fin du siècle sont bien des hommes de peu. La médiocrité de leur apparence dissimule alors le fait essentiel: qu’ils sont des *parangons* de cette médiocrité³³.

²⁹ POE, *Nouvelles histoires extraordinaires...*, p. 3, e ID., *Tutti i racconti e le poesie*, a cura di C. Izzo, Firenze, Casini 1965, p. 87 («Infatti, nel senso in cui lo intendo io, esso [l’impulso della perversità] è un mobile senza motivo, un motivo non *motivirt*. Sotto il suo incitamento, noi agiamo senza uno scopo comprensibile; ma, se ciò può sembrare una contraddizione in termini, noi possiamo modificare tale proposizione, tanto da affermare che, sotto il suo incitamento, noi agiamo per la ragione che *non dovremmo farlo*»).

³⁰ VERGA, *Primavera...*, p. 40.

³¹ Cfr. C.A. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo*, Bari, Laterza 1970, pp. 85-86; C. MELANI, *Effetto Poe. Influssi dello scrittore americano sulla letteratura italiana*, Firenze, Firenze University Press 2006, pp. 56-65; G. FORNI, *Anomalia e sperimentazione nei «Profili di donne» di Luigi Capuana*, in «Annali della Fondazione Verga», n. s. VIII (2015), pp. 83-100.

³² Cfr. S. ROSSI, *E.A. Poe e la Scapigliatura lombarda*, in «Studi americani», V (1959), pp. 119-139.

³³ GOYET, *La nouvelle 1870-1925...*, pp. 80-81 («la fine del secolo, a differenza del suo inizio, non presenta più molto spesso eroi eccezionali, illustri nel Bene o nel Male. Hoffmann e Gautier sono lontani quanto Edgar Poe, o gli eroi della *Novelle* di Goethe. Alla fine del secolo, il *médiocre*, il “piccolo uomo” o “uomo di poco conto” (*malenky chelovek*), che da Gogol in poi ha infestato non solo la letteratura russa

È però evidente che tale evoluzione tematica non rendeva di per sé obsoleto o inefficace il metodo compositivo teorizzato da Poe.

Ora, se la genesi del Verga 'narratore in miniatura' che abbiamo tratteggiato può risultare convincente, conviene ricavarne qualche prospettiva d'indagine che tenga conto dell'idea della novella come «unità d'impressione» e «totalité d'effet». Limitiamoci a pochi appunti conclusivi.

1) Lo stereotipo è un materiale fondamentale per l'arte della novella perché viene riutilizzato in modo calcolato e ingegnoso contro ciò che Oscar Wilde chiamava la «stereotyped stupidity»³⁴. Ad esempio, il ritmo fiabesco con cui si apre *La roba* sulla falsariga del *Gatto con gli stivali*³⁵ sottolinea per contrasto la materia rude e prosaica della novella che non è affatto una favola a lieto fine: con il suo gioco calcolato di antitesi tonali, la parabola amara di Mazarò rovescia lo stereotipo felice del *self-made man* celebrato nell'Italia postunitaria da volumi di largo successo come *Volere è potere* di Michele Lessona o *Il carattere* di Samuel Smiles che elogiavano la povertà come «stimolo» al «costante lavoro» e al «desiderar di possedere»³⁶.

2) Per conseguire un effetto di rovesciamento delle attese, Verga si serve di dettagli visivi che non si lasciano assorbire in un quadro convenzionale e mettono in crisi le figurazioni del senso comune: conta allora l'inquadratura, la capacità di far vedere, l'eccedenza dell'immagine rispetto allo stereotipo. Così, fin dal titolo, *Cos'è il Re* vuole porre in urto mito e realtà e lo fa portando in primo piano particolari incongrui e dissonanti:

Ma il Re si fece aspettare un bel pezzo; a quell'ora forse si infilava i calzoni, o beveva il suo bicchierino d'acquavite, per risciacquarsi la gola, che compare Cosimo non ci aveva pensato nemmeno quella mattina, tanto si sentiva la gola stretta³⁷.

Allo stesso modo, nei *Ricordi del Capitano d'Arce* lo stereotipo della *femme*

ma anche quelle del resto del mondo, diventa un fondamentale oggetto di narrazione. Gli impiegati di Maupassant, di Verga o di O'Henry, gli eroi malandati di Akutagawa o di Joyce, i piccoli borghesi senza personalità: le grandi schiere di eroi della fine del secolo sono invero uomini di poco conto. La mediocrità del loro aspetto nasconde il fatto essenziale: che essi sono gli *esempi* di tale mediocrità».

³⁴ O. WILDE, *Two Plays: «An Ideal Husband» and «A Woman of No Importance»*, With an Introduction by G. Schmidgall, London, A Signet Classic 1997, p. 265.

³⁵ Cfr. G. BARBERI SQUAROTTI, *Fra fiaba e tragedia: «La roba»*, in «Sigma», n. s. X (1977), n. 1-2, pp. 289-312.

³⁶ Cfr. M. LESSONA, *Volere è potere*, Firenze, Barbèra 1869, e S. SMILES, *Il carattere*, prima traduzione italiana di P. ROTONDI, Firenze, Barbèra 1872.

³⁷ G. VERGA, *Novelle rusticane*, a cura di G. Forni, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n. s. II, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2016, p. 20.

fatale può venire capovolto da un dettaglio fuori posto che a un tratto guasta l'incanto:

La vedo ancora, seduta su quel canapè basso e largo come un letto. Aveva delle calze di seta nera, delle calze terribili, amici miei, sotto quel vestito bianco, tanto che ella se ne accorse, e ritirò adagio adagio i piedini, facendosi rossa³⁸.

L'occhio di Verga, la sua «osservazione coscienziosa» punta sempre all'incasticità straniante del particolare secondario posto in primo piano.

3) Nel procedimento compositivo della novella assume allora nuova importanza il montaggio a contrasto delle sequenze narrative e dei piani prospettici come calcolo strutturale dell'effetto, come «artificio voluto» che si realizza e si risolve nella «impressione finale»³⁹. Ad esempio, *Rosso Malpelo* si chiude sull'immagine degli «occhiacci grigi» di Malpelo che brillano nel buio della miniera e il lettore per la prima volta vede qualcosa del volto del personaggio oltre quei «capelli rossi» per cui tutti lo reputano da sempre un «ragazzo malizioso e cattivo». Ma la punta fredda e acuminata dello sguardo finale di Malpelo corrisponde alla sua ferma risoluzione di «avvezarsi a vedere in faccia ogni cosa bella o brutta». Ed è proprio l'emergere progressivo di quella volontà impavida di «vedere», di quegli «occhiacci grigi», che presiede alla concatenazione dei diversi episodi: a Malpelo è stata sottratta la possibilità di vedere il corpo del padre «Misciu Bestia» e così va a osservare la carcassa di una «povera bestia» gettata in fondo a un burrone scoprendo un proprio autonomo punto di vista sul mondo. Ora, se si considerano insieme le prime parole della novella («Malpelo si chiamava così perchè aveva i capelli rossi») e le ultime («hanno paura di vederselo comparire dinanzi, coi capelli rossi e gli occhiacci grigi»), dove i «capelli rossi» rimandano ai pregiudizi della voce narrante popolare e gli «occhiacci grigi» raffigurano la maturazione di uno sguardo diverso e spregiudicato sulle cose, risulta evidente che Verga, per dirla con Baudelaire, scrive la «prima frase» quando ha già ben chiara l'«impressione finale» che vuole destare e nel montaggio narrativo della novella «combina gli eventi più probabili per ottenere l'effetto voluto». Se la si assume come premessa implicita e come principio costruttivo, la poetica dell'unità d'effetto può forse suggerire nuove chiavi di lettura delle novelle verghiane.

³⁸ G. VERGA, *I ricordi del Capitano d'Arce*, a cura di S. Rapisarda, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, XIX, Firenze, Banco di Sicilia - Le Monnier 1992, p. 9.

³⁹ Sulla tecnica del montaggio narrativo nelle *Novelle rusticane* si veda G. FORNI, *Introduzione*, in VERGA, *Novelle rusticane...*, pp. XV-XXI.

GEORGES GÜNTERT

Universität Zürich

MOMENTI AUTORIFLESSIVI NELLE NOVELLE
DI GIOVANNI VERGA

1. Prefigurazioni e conclusioni riassuntive

Nelle mie considerazioni sull'arte narrativa di Giovanni Verga parto dal presupposto che il testo letterario, nella misura in cui acquisisce maggiore consapevolezza di sé, tenda a potenziare la riflessione sui propri procedimenti testuali e a rispecchiarsi in uno o più momenti autoriflessivi. Questa tecnica non è specifica del racconto, di cui in seguito dovremo occuparci, ma si dà con frequenza in altri testi narrativi, dall'epopea moderna al romanzo, dalla novella al bozzetto; né è esclusiva del genere epico, essendo riscontrabile anche in opere appartenenti al genere drammatico e, più di rado, a quello lirico.

A titolo di esempio mi piace ricordare l'esordio dei *Promessi sposi* con la celebre descrizione paesaggistica, il cui narratore non si limita a introdurre le categorie della natura, della civiltà e della storia ove ambientare la vicenda romanzesca, ma si sofferma anche a osservare la trasformazione del viandante, «figura» del *narratario* e, in ultima analisi, del lettore (detto «tu» nel *Fermo*, «voi» nei *Promessi sposi*)¹. Questo «soggetto» del camminante, intento a ripercorrere le diverse strade e stradicciole al di sopra del lago, contempla la realtà circostante da sempre nuove prospettive, per cui gli accade di dar valore a quanto gli è sembrato di poca importanza e di ricredersi. Siamo di

¹ Il concetto genettiano di *narratario* può essere esemplificato sui testi di Manzoni. Nel *Fermo e Lucia* il narratore «noi» si rivolge al «tu» del viandante-lettore, dicendo «Poiché guardando verso settentrione tu vedi il lago chiuso nei monti» (A. MANZONI, *Fermo e Lucia*, a cura di S.S. Nigro, Milano, Mondadori 2002, p. 26). Nei *Promessi sposi* incontriamo frasi analoghe, ma lo spettatore-lettore è diventato «voi»: «Il luogo stesso da dove contemplate que' vari spettacoli» (ID., *I promessi sposi*, a cura di S.S. Nigro, Milano, Mondadori 2002, 2 voll., II, p. 11).

fronte a una prefigurazione, specie di *mise en abyme* per dirla con Gide, ma occorre chiedersi anche quale aspetto dell'opera venga prefigurato. Ebbene, nel caso del camminante manzoniano, ciò che viene tematizzato è il rapporto testo-lettore, un problema relativo all'enunciazione. Non escluderei tuttavia, in un esordio talmente denso e più volte rielaborato, la presenza di altre tracce prefigurative: se pensiamo all'acqua del lago che diventa fiume, poi di nuovo lago prima di avviarsi verso il fiume Po e verso il mare, se insomma teniamo presente l'alternanza fra permanenza e movimento, mi pare di avvertire anche un'altra anticipazione in chiave, relativa alle strutture dell'enunciato: il passaggio dall'idillio alla storia dei personaggi, che sfocia nella grande Storia della nazione italiana.

Una duplice prefigurazione, a sua volta, è inscritta nell'esordio del romanzo *Mastro-don Gesualdo*, il cui primo capitolo si articola in due unità testuali: la prima, anonima, animata da un *soggetto collettivo* che si risveglia bruscamente al suono insistente delle campane; la seconda, riferita alle vicende dei personaggi: qui, i fratelli Trao, sorpresi dall'incendio ma incapaci di reagire, e là, Gesualdo Motta, che lotta contro le fiamme per salvare il salvabile². Che questo primo intervento del protagonista, improvvisatosi pompiere, prefiguri il suo ruolo nella trama romanzesca, non ha bisogno di essere esplicitato: siamo di fronte a un'anticipazione del contenuto enunciato. Non sottovalutiamo, però, l'importanza del primo segmento, fondato sulla figura retorica della *correctio* – «non terremoto», ma «fuoco»: al primo grido si svegliano le campane, che «corrono spaventate sui tetti», come se fuggissero davanti a un oscuro pericolo; alla seconda esclamazione, le donne mettono fuori il lume e gli uomini accorrono al luogo della disgrazia. Non si produce dunque il sisma (da intendersi, qui, come rivolgimento generale delle strutture, e dato che a spaventarsi sono le campane, come un tipo di rivoluzione alla francese), non crolla l'ordine tradizionale, è accaduto solo un sicilianissimo delitto d'onore, cui la società saprà rimediare con il matrimonio di Gesualdo Motta e Bianca Trao. Chi rifletta sulla natura del pericolo inizialmente temuto, poi rivelatosi inesistente, non tarderà a riconoscere i tratti di un ironico *discorso storico* sotteso a questo scenario introduttivo. È vero che Verga non ha scritto un classico romanzo storico: ha ideato una vicenda singolare, romanzesca, ma tale da assumere un valore storicamente rappresentativo. L'introduzione di *Mastro-don Gesualdo* preannuncia infatti la presenza di un ironico *discorso storico*, la cui interpre-

² G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, in ID., *I grandi romanzi*, a cura di F. Cecco e C. Riccardi, Milano, Mondadori 1983⁴, p. 296. Per un'interpretazione dettagliata del primo capitolo cfr. G. GÜNTERT, *L'esordio di «Mastro-don Gesualdo» come prefigurazione*, in ID., *Momenti salienti nella narrativa italiana fra Otto e Novecento*, Firenze, Cesati 2020, pp. 65-79.

tazione esige l'intervento del lettore: si tratta di nuovo di un problema attinente all'enunciazione, ossia, al rapporto testo-lettore. La rivoluzione non avverrà, e il «lume dei carbonai», che fin dalle prime righe ammicca da lontano, resterà un segnale isolato³.

Sofferamoci brevemente sul genere drammatico. I testi appartenenti a questo genere fanno a meno di un narratore, giacché la narrazione è affidata ai dialoghi degli attori e alle didascalie. Volendo rimanere in ambito italiano, mi si offre l'esempio delle commedie goldoniane, specialmente di quelle ideate dopo il 1750, perché maggiormente dotate di auto-riflessività. Nella *Bottega del caffè*, il padrone Ridolfo, saggio consigliere e a momenti noioso moralista, ammonisce i suoi garzoni a servire i clienti «con civiltà» perché i tempi e i costumi sarebbero cambiati: «una volta correva l'acquavite, adesso è in voga il caffè»⁴. Non si va più al bar, leggi a teatro, per ubriacarsi e uscirne storditi, ma per ascoltare discorsi ragionevoli e moralmente sani, ed è quanto si propone la nuova commedia goldoniana. Questa volta la prima scena contiene un'anticipazione del *codice*, del modo d'intendere il nuovo stile teatrale⁵. Nella *Locandiera* poi, ideata due anni dopo, la riflessione si arricchisce, in quanto la stessa protagonista diventa «figura» della nuova commedia. I due spasimanti di Mirandolina, il Conte e il Marchese, sono pieni di elogi per lei: fin dalle scene iniziali sentiamo il primo sostenere che la padrona «parla bene, veste con pulizia, è di un ottimo gusto», a cui il secondo, non meno entusiasta, aggiunge «che sa unire la gentilezza e il decoro» (*vestis*, per forma, e *decoro* sono concetti tradizionali della retorica)⁶. Perfino il burbero Cavaliere di Ripafratta, che Mirandolina saprà conquistare con le sue «finezze studiate» (così dice Goldoni), sarà costretto ad ammettere che la donna «ha un non so che di straordinario»⁷. Anche se si possono individuare alcuni momenti esplicitamente autoriflessivi, come la scena IV dell'Atto primo, ne *La locandiera* non è più una sola scena a contenere il messaggio metateatrale: qui, quasi l'intera commedia, eccetto il finale che simboleggia il ritorno alla realtà, è concepita come teatro nel teatro, quello appunto della

³ «Era ancora buio. Lontano, nell'ampia distesa nera dell'Alia, ammiccava soltanto un lume di carbonai», frase in cui ci pare di riconoscere un'allusione al movimento dei Carbonari (VERGA, *Mastro-don Gesualdo...*, p. 295).

⁴ C. GOLDONI, *La bottega del caffè*, in ID., *Commedie*, a cura di G. Davico Bonino, Milano, Garzanti 1981, 2 voll., I, p. 185.

⁵ La *mise en abyme* si riferisce comunemente al contenuto enunciato, all'enunciazione implicita (rapporto testo-lettore) o al codice. Cfr. lo studio ormai classico di L. DÄLLENBACH, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil 1977.

⁶ C. GOLDONI, *La locandiera*, a cura di C. Pedretti, Milano, Rizzoli 1983⁵, p. 101.

⁷ Ivi, p. 125. L'espressione «finezze studiate» compare nella prefazione *L'autore a chi legge*, ivi, p. 91.

protagonista, che, usando «tutta l'arte per vincere», cerca di farsi riconoscere anche da parte di chi è meno disposto a farlo.

Riguardo al genere lirico, si potrebbe argomentare che, se il lirismo è canto, esistono comunque componimenti poetici a carattere narrativo o drammatico, più propensi a contenere momenti autoriflessivi. Ma la *mise en abyme* non è incompatibile con il lirismo genuino né manca nel classico sonetto petrarchesco, nel quale la climax, collocata verso la fine in forma di sentenza epigrammatica, tende ad assumere un valore riassuntivo. Prendiamo quell'archetipo della poesia petrarchesca che è il sonetto XC, in cui l'immagine di Laura, scaturita dalla memoria, è percepita attraverso il tempo, con atteggiamenti contrastanti da parte dell'io lirico, di continuità emotiva e di discontinuità riflessiva. Se il verbo iniziale all'imperfetto «Erano i capei d'oro all'aura sparsi» suggerisce una presenza ancora viva, un'immagine che non finisce di commuovere, il primo inciso al v. 4, riferito alla luminosità degli occhi, «ch'or ne son sì scarsi», introduce invece un soggetto consapevole della distanza temporale e del distacco⁸. Ma già al v. 6 il rapporto s'inverte, poiché, qui, l'incertezza del passato si protrae nel dubbio presente: «non so se vero o falso mi pare». Così si alternano gli elementi disgiuntivi e congiuntivi, gli uni di tendenziale rottura col passato, gli altri di continuità. Ora, questi modi opposti ricompaiono anche nel periodo finale: mentre il primo sintagma «et se non fosse or tale» (se Laura non fosse più quella di una volta) suggerisce un'ipotesi di discontinuità, il rischio che ciò avvenga viene subito escluso dal sintagma successivo, che insiste sulla natura tuttora bruciante della ferita e sancisce la continuità del legame («piaga per allentar d'arco non sana»). La sentenza finale, oltre a concludere il ragionamento poetico, ripropone le strutture antitetiche dell'enunciato, per pronunciarsi a favore della continuità emotiva. Né potrebbe essere altrimenti in un componimento lirico.

Gli esempi finora contemplati indicano che i luoghi testuali particolarmente adatti ad accogliere la riflessione metatestuale sono l'inizio e la fine di un'opera. Nelle novelle di *Vita dei campi* troveremo anche altri luoghi riservati alla *mise en abyme*, non l'inizio e neppure la fine, ma Verga, prima di scoprire le nuove tecniche compositive, dovrà ripensare la propria poetica e imparare a concepire l'opera come un tutto organico. Di questa evoluzione della sua arte narrativa intendo ora parlare.

⁸ Per una lettura complessiva del sonetto XC vedi il mio commento dettagliato: G. GÜNTERT, *Sonetti occasionali e capolavori (RVF 90-99)*, in *Il Canzoniere. Lettura micro e macrotestuale (Lectura Petrarcae Turicensis)*, a cura di M. Picone, Ravenna, Longo 2007, pp. 241-260 (in particolare 251-254).

2. Esperienze letterarie del Verga preverista

Le novelle confluite nel volume *Primavera ed altri racconti*, pubblicato nel 1876, sono testi sperimentali, sia dal punto di vista delle tecniche narrative – inizio *in medias res* o racconto con discorso introduttivo, narrazione in prima o in terza persona, racconto nel racconto –, sia riguardo agli ambienti sociali, che sono siciliani o milanesi, nobili o borghesi, senza che manchino la *bohème* e il proletariato urbano. Chi concepisce queste novelle è lo scrittore da poco approdato a Milano, ai primi contatti con la scapigliatura⁹ e con i capolavori del realismo francese¹⁰. Negli ambienti letterari, Verga è noto come l'autore di *Storia di una capinera* e dei romanzi del ciclo mondano. Ma gli anni Settanta sono anche quelli dei «bozzetti siciliani» *Nedda* e *Padron 'Ntoni*, creazioni originali che confermano la tendenza allo sperimentalismo di questo periodo. Quanto alle novelle di *Primavera* va notato che la loro carica autoriflessiva appare troppo debole per generare vere e proprie *mises en abyme*. Si riscontrano solo considerazioni sulla preferenza data a questo o a quel sottogenere narrativo: così, *Certi argomenti* è presentato come «aneddoto» e *La coda del diavolo* è introdotto umoristicamente come una storia per chi «cerca il pelo nell'uovo»¹¹. Ma simili commenti fatti in apertura perseguono anche il fine di stabilire un contatto fra narratore e lettore. In un solo caso l'introduzione accoglie un ampio ragionamento didascalico: il racconto X esordisce con una disquisizione sul ruolo della *curiositas* nell'esperienza amorosa.

Le prime pagine autoriflessive si riscontrano invece nei romanzi di questo periodo. A cominciare da *Storia di una capinera*, un romanzo epistolare del 1870, che parla di una monacazione forzata e di un conflitto fra due visioni del mondo: ne è protagonista una giovane sfortunata di nome Maria, che non osa ribellarsi e che, depressa, muore. Ma il romanzo consente una duplice lettura: è la storia di una mancata ribellione per quanto riguarda la vita della protagonista ed è un atto di ribellione compiuto sul piano della scrittura da parte di Verga. Il testo, fortemente ideologico, fa contrastare in modo netto valori e antivalori: qui, i valori della vita, la salute, le passioni, l'amore, là, gli antivalori del «discorso sociale», visto che la giovane, orfana

⁹ Sui rapporti di Verga con la Scapigliatura informa il biografo dello scrittore: G. CATTANEO, *Verga*, Torino, UTET 1963, pp. 123-130. Per più informazioni vedi l'apparato bibliografico, ivi, pp. 351-353.

¹⁰ Sui primi contatti fra Verga e Flaubert si consultino: G. RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, lettera del 14 gennaio 1874, p. 29; G. DEBENEDETTI, *Verga e il Naturalismo*, Milano, Garzanti 1976; N. BORSELLINO, *L'effetto «Malavoglia» tra Flaubert e Zola*, in ID., *Storia di Verga*, Roma - Bari, Laterza 1992, pp. 69-71; e L. FAVA GUZZETTA, *Verga fra Manzoni e Flaubert*, Roma, Studium 1997, in particolare pp. 63-93.

¹¹ G. VERGA, *La coda del diavolo*, in ID., *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori 1990⁴, p. 46.

di madre e senza dote, viene sacrificata dalla sua famiglia per una meschina logica di interessi piccolo-borghesi. Prima di essere rinchiusa in convento, Maria gode di un breve periodo di libertà in campagna, dove i suoi si sono rifugiati a causa del colera. Va notato che il tenore ideologico del romanzo traspare proprio nelle descrizioni paesaggistiche fatte dalla narratrice, che si esprime, però, come soggetto passionale senza essere consapevole dell'intero significato inerente a quelle descrizioni. Qualcuno direbbe che a manifestarsi dietro a lei sia il narratore di primo grado, a cui dobbiamo il prologo con quel paragone fra Maria e la capinera, ma la spiegazione non sarebbe esatta, visto che sono in gioco i valori che il testo di Verga trasmette al lettore – al livello non della narrazione, ma dell'enunciazione implicita. Si veda la descrizione datata 27 settembre, in cui si apre allo sguardo degli escursionisti, fra cui Nino e Maria, tutto il paesaggio siciliano così come può essere contemplato dall'alto del Monte Ilice, situato di fronte all'Etna. Il ricordo di questa esperienza ravviva nella narratrice il desiderio di amare e di stringere tutti in un abbraccio. Entusiasta, Maria sente nascere in sé uno spirito nuovo che dà coesione e vita a tutto l'esistente. Sentiamo:

Quando siamo giunti in cima al monte, che magnifico spettacolo! Il castagneto non arriva sin là, e dalla vetta del monte si può godere la vista di uno sterminato orizzonte. 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 la vasta pianura in fondo limitata da quella catena di monti azzurri, e solcata da quella striscia lucida e serpeggiante che è il Simeto, 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 slancia verso il cielo, e le sue vallate che già sono tutte nere, e le sue nevi che risplendono degli ultimi raggi del sole, e i suoi boschi che fremono, che mormorano, che si agitano. Marianna, ci son delle ore in cui vorrei piangere, in cui vorrei stringere le mani a tutti quelli che mi son vicini¹².

Questa descrizione suggerisce, a più riprese, l'idea di totalità. Non solo vi riconosciamo i quattro elementi, il sole e la luna, il giorno e la notte, con-

¹² G. VERGA, *Storia di una capinera*, in ID., *Una peccatrice. Storia di una capinera. Eva. Tigre Reale*, a cura di G. Croci, Milano, Mondadori 1985, pp. 172-173.

cetti opposti ma complementari, ma avvertiamo anche nel contrasto fra natura e cultura il delinarsi della storia («giardini, le vigne e i villaggi che salgono grado grado verso di noi»): salgono, cioè, verso lo spettatore, che riceve l'impressione di un divenire. L'idea di totalità è suggerita anche dalla configurazione del vulcano, che crea, distrugge e trasforma, quale simbolo della vita che continuamente si rigenera. In questa descrizione è espressa una visione materialistica del cosmo, che non corrisponde alle credenze del «discorso sociale». L'Etna di Verga, sulle cui cime s'incontrano in congiunzione il fuoco e la neve, appare inoltre come un «termine complesso»¹³. Nella tradizione mitologica questo superbo monte, che «si slancia verso il cielo», vanta una storia di ribellione: è abitato dai giganti che vollero abbattere il regno degli dèi. Di conseguenza, il vulcano diventa la figura opposta a «Giove fulminante», al Dio severo temuto dalla novizia, quando scrive in una delle sue ultime lettere: «Quale impressione mi hanno lasciato quelle prediche! È sgomento, è terrore... Dio mi è apparso terribile; ho visto la collera celeste fulminare dall'alto dell'altare»¹⁴. In *Storia di una capinera*, dunque, Verga rappresenta non solo gli antivalori evocati fin dal prologo, la gabbia, la mancanza di libertà, la morte, ma anche i valori positivi che la sua opera comunica al lettore, nonostante l'esito tragico della vicenda.

Fra i romanzi del ciclo mondano mi soffermerò solo su *Eva*, il cui personaggio femminile, una ballerina, appare come il simbolo dell'arte nella civiltà borghese: bella, attraente ma mercificata. Il protagonista maschile è un giovane provinciale, Enrico Lanti, catanese d'origine e aspirante artista, che perde la fede nella sua vocazione al punto da non poter più creare. Il romanzo ha una struttura a incastro, essendo la narrazione del Lanti inserita nella narrazione di primo grado: il pittore racconta la sua esperienza a un amico scrittore, che è capace di giudicarla da una distanza critica. Malato di tisi, votato a una morte prematura, il Lanti sa di aver fallito come artista e come amante. Si rifugia in un'amara negazione di tutti i valori: tutto, anche l'arte, gli appare come «menzogna», anche se poi, in punto di morte, ammette che vi è «qualcosa di vero»¹⁵. La crisi non coinvolge soltanto lui, ma anche Eva, costretta dal geloso amante a rinunciare alla sua carriera. Ma l'idillio non dura ed Eva, avvilita dalle difficoltà economiche, torna a vivere con chi la mantiene. All'inizio del romanzo, la parola è dell'amico scrittore, che ricorda i suoi incon-

¹³ Per il concetto 'termine complesso' cfr. A.J. GREIMAS, *La structure élémentaire de la signification*, in ID., *Sémantique structurale*, Paris, Larousse 1966, pp. 18-29; inoltre A.J. GREIMAS e J. COURTÉS, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette 1979, s. v. 'complexe'.

¹⁴ VERGA, *Storia di una capinera...*, p. 235.

¹⁵ G. VERGA, *Eva*, in ID., *Una peccatrice...*, p. 341. Su *Eva* si veda anche RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana...*, pp. 24-25 (lettera del 5 aprile 1873).

tri con Eva. Al terzo incontro gli è concesso di ammirarla durante un ballo in maschera al fiorentino Teatro della Pergola: Eva passa fra gli ospiti con un misterioso sorriso, «come una regina»¹⁶. È in compagnia del conte Silvani, vestito da Trovatore, ed è spiata da Arlecchino, sotto la cui maschera si nasconde il Lanti. Questa scena va interpretata tenendo presente quanto scrive Jean Starobinski nel suo *Portrait de l'artiste en saltimbanque*¹⁷. Da notare che in questo trio – la bella dama e l'amante devoto, inseguita da un cinico Arlecchino – è configurato il modello estetico sotteso al romanzo, ed è significativo che nella scena del veglione non manchi il personaggio dello scrittore, con la duplice funzione di ammiratore e di osservatore critico.

3. Segni e indugi autoriflessivi in *Nedda* e in *Vita dei campi*

Il racconto *Nedda*, ideato come «bozzetto siciliano», segna un importante passo avanti nell'evoluzione dell'arte verghiana verso il verismo. La vicenda trae ispirazione da una situazione storica documentata, l'inchiesta Jacini del 1874 sulle condizioni dei lavoratori delle campagne e delle donne in particolare¹⁸. L'ampia introduzione, che mostra il narratore assorto nella sua *rêverie* davanti al caminetto, ripropone da un lato un *topos* della narrativa ottocentesca, che considera la contemplazione del fuoco un passatempo ideale per fantasticare o per abbandonarsi al piacere di ascoltare storie (analoghi inizi si trovano in Balzac, in Nodier e, dopo *Nedda*, in Maupassant, per non dire di Puškin, Dickens e delle sorelle Brontë), ma, dall'altro lato, questo preambolo merita la nostra attenzione per il suo spessore metaforico. L'io narrante si lascia «inondare dal riverbero delle fiamme» e segue «i bizzarri disegni delle scintille», finché gli sembra di veder vagare il proprio pensiero in un altrove¹⁹. Questo modo di trasferirsi in un'altra atmosfera fa pensare all'esperienza letteraria, vista nella sua fase creativa o anche in quella ricettiva. Non a caso i termini letterari sono ricorrenti in questa pagina: il focolare domestico non è tanto una «figura rettorica» per incorniciarvi i più sereni affetti, quanto un punto di partenza per i viaggi dell'immaginazione. L'io narrante, in quanto personaggio, ascolta «il linguaggio del cepperello» che ora «scoppietta dispettoso», ora «brontola», prima che la fiamma divampi «con sfacciata petulanza»; e men-

¹⁶ Ivi, p. 257.

¹⁷ J. STAROBINSKI, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira 1970, cfr. in particolare la pre-messa *Le double grimaçant...*, pp. 7-17.

¹⁸ Ricavo l'informazione dallo studio di G. ALFIERI, *Verga*, Roma, Salerno 2016, p. 112.

¹⁹ G. VERGA, *Nedda*, in ID., *Tutte le novelle...*, pp. 5-6.

tre si lascia prendere da questo spettacolo, vede il suo pensiero viaggiare lontano, pur rimanendo col corpo vicino al caminetto.

Ma dove la carica autoriflessiva si concentra maggiormente è nel ritratto fisico e psichico della protagonista, inserito come descrizione nelle pagine iniziali del racconto, subito dopo la prima scena corale. Ebbene, questo ritratto, se da un lato è concepito come una classica *descriptio personae* di un individuo (capelli, occhi, membra), dall'altro comprende anche una caratterizzazione delle raccoglitrice di olive intese come categoria e delle dure condizioni economiche cui sono soggette. La loro vita somiglia a quella di chi scontò una condanna che si trasmette di generazione in generazione («così era stato di sua madre, così di sua nonna»). Nedda è metonimicamente legata alla realtà sociale, che l'ha segnata. Dietro alle considerazioni sulla sua bellezza sciupata, avvertiamo un problema di estetica che riguarda non solo la fisionomia della giovane, ma anche il *codice* con cui lei e la sua realtà devono essere rappresentate. La frase, riferita a Nedda, «Forse sarebbe stata bella, se gli stenti e le fatiche non avessero alterato profondamente non solo le sembianze gentili della donna, ma direi anche la forma umana», oltre a caratterizzare la giovane, connota la nuova estetica con cui Verga intende descrivere il mondo delle campagne siciliane²⁰. A partire dal racconto *Nedda*, la sua arte non potrà più essere «bella» nel senso convenzionale della parola, ma dovrà cambiare paradigma per essere «vera».

Le novelle riunite nel volume *Vita dei campi* sono prive di introduzioni esplicite, con due eccezioni significative: *Fantasticheria*, che apre la serie nelle prime edizioni Treves, non offre una storia vera e propria, ma fa da cornice a tutta la raccolta, in quanto insiste sul divario sociale fra il mondo altoborghese delle lettrici e le dure condizioni di vita cui devono far fronte le popolazioni dell'isola. Siamo ad Aci-Trezza e i riferimenti ad alcuni abitanti ricordano il clan dei Malavoglia: quanto si dice del loro vivere attaccato «allo scoglio», varrebbe anche per altre comunità rappresentate nell'opera di Verga. L'io narrante, rivolgendosi a una signora che fu già sua compagna di viaggio, è del parere che il desiderio di voler trascorrere alcuni giorni con questi pescatori sia solo un capriccio; e mentre continua a ironizzare sulle abitudini mondane, prova a mettere in luce la dignità di questa gente, che conosce solo «povere gioie» in mezzo a tanta sofferenza²¹. L'altro testo da prendere in considerazione è *L'amante di Gramigna*, l'unico a essere dotato di una premessa. È importante che questa premessa sia indirizzata a uno

²⁰ Ivi, p. 9.

²¹ G. VERGA, *Fantasticheria*, in ID., *Vita dei campi*, a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, XIV, Firenze, Banco di Sicilia - Le Monnier 1987, p. 8.

scrittore, Salvatore Farina, e che tratti di argomenti letterari, vale a dire, dell'arte di comporre l'opera organica, che, secondo Verga, può dirsi tale solo quando sembra «essersi fatta da sé»²². Questa volta non si contemplan le condizioni di chi vive nella realtà siciliana, bensì alcuni aspetti dell'enunciazione: la cosiddetta «impersonalità», che esige l'eclissamento del narratore personale, la struttura coesa e la conseguente autonomia dell'opera²³. Esiste inoltre un legame fra questa premessa, che propone di fare dell'arte letteraria uno «studio delle passioni», e la storia di Peppa, succube di un bandito, perché Verga, nel descrivere i comportamenti di questa donna, applica appunto il nuovo metodo psicologico. Come si vede, *Fantasticherie* e l'introduzione teorica di *L'amante di Gramigna* abbozzano insieme la poetica del verismo.

Le altre sei novelle di *Vita dei campi* sono senza 'cappello': introducono il protagonista senza ambagi o ci situano *medias in res*. Dal momento in cui l'autore verista ha deciso di bandire dal testo ogni traccia del narratore personale, è giocoforza rinunciare ai colloqui iniziali fra narratore e lettore. Occorre tuttavia distinguere fra i racconti lunghi, *Jeli il pastore* e *Rosso Malpelo*, e quelli brevi, ma non meno drammatici, quali *Cavalleria rusticana*, *La Lupa*, *Guerra di Santi* e *Pentolaccia*. Nei racconti lunghi assistiamo a un'evoluzione del protagonista: Rosso Malpelo, sulle prime, è un monello impaurito che metterà del tempo a diventare l'eroe coraggioso e consapevole del proprio stato che tutti sappiamo; e, quanto all'uomo arcaico Jeli, è vero che mentalmente non evolve perché a cambiare sono le condizioni di vita: da guardiano di cavalli, felice nel suo regno, è costretto a fare il pecoraio nella cruda realtà sociale. Lo conosciamo tredicenne, assai prima della disgrazia che ha per conseguenza la sua espulsione dal paradiso. Fra Jeli e il suo puledro più amato – lo *stellato*, che precipita nel burrone – intercorre un duplice rapporto, metonimico e metaforico. Ma se la caduta dello *stellato* è anche la caduta di Jeli, l'episodio di svolta rappresenta in chiave l'intera vicenda²⁴.

Nei racconti lunghi di *Vita dei campi*, la *mise en abyme* principale si colloca infatti al momento del cambiamento di macrosequenza. Per Malpelo la svolta decisiva si produce dopo il ritrovamento del cadavere di suo padre, circostanza che gli consente di indossare d'ora in poi gli indumenti paterni e, simbolicamente, di diventare uomo. Va però notato che l'atto di vestirsi come il genitore, con evidente valore iniziatico, non implica affatto identità morale fra padre e figlio. L'evoluzione morale del ragazzo finisce per distinguergli dal padre, a cui si attribuiva un carattere fin troppo rassegnato. Di

²² Ivi, p. 92.

²³ Sull'eclissamento del narratore (e così pure dell'autore) vedi come Verga si esprime nell'epistolario: RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana...*, p. 105 (lettera del 19 febbraio 1881).

²⁴ VERGA, *Vita dei campi...*, p. 29.

conseguenza, se «Misciu Bestia», considerato da tutti «l'asino da basto della cava», corrisponde – nella *mise en abyme* – all'asino vivo e maltrattato, Malpelo, con la sua forza morale, diventa l'*analogon* dell'asino morto, di cui rimangono solo le ossa spolpate, insensibili, ormai, alle offese. Le sarcastiche osservazioni di Malpelo sull'asino fatto carcame riassumono difatti il contenuto della novella, giacché la trasformazione del «grigio» da vittima sofferente in scheletro indurito simboleggia la sua propria trasformazione morale.

In quel tempo era crepato di stenti e di vecchiaia l'asino grigio; e il carrettiere era andato a buttarlo lontano nella sciara. – Così si fa, brontolava Malpelo; gli arnesi che non servono più si buttano lontano. – Ei andava a visitare il carcame del *grigio* in fondo al burrone, e vi conduceva a forza anche Ranocchio, il quale non avrebbe voluto andarci; e Malpelo gli diceva che a questo mondo bisogna avvezzarsi a vedere in faccia ogni cosa bella o brutta; e stava a considerare con l'avidità di un monellaccio i cani che accorrevano da tutte le fattorie dei dintorni a disputarsi le carni del *grigio*. I cani scappavano guando, come comparivano i ragazzi, e si aggiravano ustolando sui greppi dirimpetto, ma il Rosso non lasciava che Ranocchio li scacciasse a sassate. – Vedi quella cagna nera, gli diceva, che non ha paura delle tue sassate; non ha paura perché ha più fame degli altri. Gliele vedi quelle costole! Adesso non soffriva più, l'asino grigio, e se ne stava tranquillo colle quattro zampe distese, e lasciava che i cani si divertissero a vuotargli le occhiaie profonde e a spolpargli le ossa bianche e i denti che gli laceravano le viscere non gli avrebbero fatto piegare la schiena come il più semplice colpo di badile che solevano dargli onde mettergli in corpo un po' di vigore quando saliva la ripida viuzza. Ecco come vanno le cose! Anche il grigio ha avuto dei colpi di zappa e delle guidalesche, e anch'esso quando piegava sotto il peso e gli mancava il fiato per andare innanzi, aveva di quelle occhiate, mentre lo battevano, che sembrava dicesse: Non più! Non più! Ma ora gli occhi se li mangiano i cani, ed esso se ne ride dei colpi e delle guidalesche con quella bocca spolpata e tutta denti. E se non fosse mai nato sarebbe stato meglio²⁵.

Il commento sul cadavere insensibile ai morsi dei cani e atteggiato a ridere altro non è che una configurazione dell'ironia inscritta nel testo: un'ironia intesa come superiorità mentale e capacità di rifiuto, che ovviamente è meno dell'asino morto che di Malpelo filosofo. L'asino morto, col suo ghigno, sembra ridere dei soprusi che ha patito; Malpelo ne ride effettivamente perché conosce le cause dell'aggressività degli altri; e il lettore, che simpatizza

²⁵ Ivi, pp. 65-67.

con lui, finisce col respingere a sua volta le argomentazioni del «discorso sociale», ritenendole motivate dall'odio e ingiuste (si veda pure come la collettività si esprime sui capelli rossi di Malpelo!)²⁶. In questo senso, come parziale rifiuto dei giudizi della narrazione popolare, l'ironia risiede non solo nella mente lucida del protagonista, ma anche nel processo enunciativo.

Vediamo ancora due novelle brevi di *Vita dei campi*. È stato detto che questo genere di testi suole essere senza premessa, ma, ciò nonostante, ne occorre esaminare con particolare attenzione l'inizio e la fine. *Cavalleria rusticana* si apre con il ritratto del giovane protagonista, reduce dal servizio militare: la domenica, per farsi ammirare dalle ragazze, Turiddu Macca «si pavoneggia in piazza» con l'uniforme da bersagliere, il suo berretto rosso e una «pipa col re a cavallo», ossia, con tutto quello che possiede. Sennonché Turiddu, con quel «berretto rosso» che diventerà un segno ricorrente nel racconto, viene paragonato all'uomo «della buona ventura», «quando mette su banco colla gabbia dei canarini»²⁷. Il fascino folkloristico di questa immagine è immediato, ma avvertiamo anche come il paragone con l'indovino richiami, da subito, il concetto di Destino, di buona o mala sorte, e questo in un racconto concepito come tragedia. L'inizio rimanda alla fine, con un'allusione al codice tragico sotteso a tutta la trama, che è scandita in cinque atti: 1) gelosia di Turiddu per il matrimonio di Lola; 2) seduzione di Santa allo scopo di ingelosire Lola; 3) incontro amoroso con Lola, moglie di compare Alfio; 4) rivelazione dell'adulterio da parte di Santa; e 5) duello e morte di Turiddu. Del periodo iniziale fa parte anche il sintagma «il figlio della gnà Nunzia», essendo Turiddu, a quanto pare, figlio unico di una povera vecchietta, ricordata più volte in mezzo alle sue galline. La figura della madre, legata ai concetti di fertilità e di continuità della vita, ricompare con insistenza non solo nello scambio di parole dei due duellanti, ma anche nel grido finale «Ah! mamma mia», parole, queste, che Turiddu non è più in grado di pronunciare, ma che esprimono il dolore dei sopravvissuti a questa fine tragica²⁸.

Anche il racconto *La Lupa* si apre con il ritratto della protagonista, di cui i particolari salienti ritornano, modificati, nella scena finale. Inizio e fine mostrano la donna in due momenti opposti, com'era da viva e come appare sul punto di morire. Nel primo periodo vediamo i suoi «grandi occhi» contrastare col pallore del viso e «le labbra fresche e rosse», segni entrambi del desiderio come movente unico del suo agire; verso la fine, però, il colore

²⁶ Ivi, p. 49. Per una lettura completa della novella cfr. G. GÜNTERT, «Rosso Malpelo» di Giovanni Verga. *Discrepanze ironiche fra le valutazioni della voce narrante e i valori affermati dal discorso*, in ID., *Momenti salienti nella narrativa italiana fra Otto e Novecento...*, pp. 47-63.

²⁷ VERGA, *Vita dei campi...*, p. 75.

²⁸ Ivi, p. 82.

rosso delle labbra è sostituito da quello dei «papaveri rossi» che la donna stringe tra le mani, mentre con gli «occhi neri» brama un'ultima volta l'abbraccio dell'amante, nonostante questi stia per ucciderla: «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»²⁹. Rossa e nera, l'intensità del fuoco associata alle tinte scure del demoniaco, la Lupa ci appare anzitutto come una figura della passione, ma dovremo poi chiederci in che cosa consista la sua ulteriore trasformazione. La Lupa è un essere emarginato. Su di lei si avventano le condanne morali della comunità, puntualmente riferite dalla voce narrante corale. Ma i giudizi inerenti alla narrazione non coincidono con la verità comunicata al lettore sul piano dell'enunciazione. Chi legge attentamente questo racconto non tarderà ad accorgersi dell'atteggiamento quasi ammirativo che il testo mantiene nei confronti della protagonista. «Alta, magra, col seno fermo e vigoroso», la Lupa è un personaggio poco comune che, nel preferire la morte a una vita senza amore, darà prova di sommo coraggio. Appare piuttosto come una forza della Natura, e come tale non si cura dei divieti religiosi e delle norme sociali. Il suo scontro con il codice sociale comporta, a momenti, tensioni da tragedia, come quando ruba il marito alla propria figlia e diventa l'amante del genero. Questa donna ha qualcosa di sovrumano, di mitico, che fa pensare a una divinità ctonia e solare, venuta in terra a disturbare l'ordine degli uomini, e l'unica sconfitta che ammette è quella imposta dal regno di valori al quale lei stessa appartiene. Destinatore suo è il fuoco della vita, il sole. Innamorata di Nanni, insegue il giovane nelle ore più calde, durante la siesta, «in quell'ora fra vespero e nona, in cui non va in giro femmina buona»; cammina «sui sassi infuocati», sulle «stoppie riarse», gli reca il vino, un composto di energia solare e di terra, e lo guarda fisso con gli occhi «neri come il carbone»³⁰. Altre volte la vediamo mietere il grano, «affastellare manipoli su manipoli, e covoni su covoni», sebbene «il sole batta a piombo»³¹. Ma il sole fa luccicare anche la scure di Nanni, quando questi avanza verso di lei con l'intenzione di ammazzarla. E sono ancora il sole e i campi di grano che parlano attraverso quel mazzo di papaveri che la donna stringe sul petto nella scena finale, ostentando, più che mai, la sua appartenenza ai domini ctonio e solare. Così, la fine, rispetto all'inizio, mostra una protagonista anche più imponente: andando incontro alla morte, la Lupa assume tutta la sua grandezza mitica.

²⁹ Ivi, p. 89.

³⁰ Ivi, p. 86.

³¹ Ivi, p. 84.

4. Due postille a mo' di conclusione

Nella nostra indagine sui momenti autoriflessivi, focalizzata sulle novelle di *Vita dei campi*, abbiamo avvertito la necessità di distinguere fra i racconti lunghi, in cui la trasformazione del personaggio avviene, se non sempre progressivamente, almeno in un ampio arco di tempo, e i racconti brevi, che, per la loro brevità, hanno uno svolgimento più drammatico, tale da non consentire soste auto-interpretative. Le *mises en abyme* estese si trovano esclusivamente nella prima categoria, in racconti come *Nedda*, *Rosso Malpelo* e *Jeli il pastore*, a cui si dovrebbero aggiungere i romanzi. Ciò non significa che le narrazioni brevi siano prive di spie autoriflessive: quelle artisticamente più convincenti, quali *Cavalleria rusticana* e *La Lupa*, contengono anch'esse segni, o costellazioni di segni, con funzione analoga. Nei rimanenti testi di *Vita dei campi* le strategie auto-interpretative ci sembrano meno originali, svolgendosi però sempre nei luoghi privilegiati da questo genere di riflessioni, vale a dire, subito dopo l'inizio o verso la fine del racconto. Si veda *Pentolaccia*, con quella messinscena iniziale del personaggio apparentemente matto per aver fatto «tutto il contrario» di quel che in paese s'aspettava da uno come lui – una evidente *prolessi* riguardo al contenuto della novella³². Questa volta, però, il procedimento adoperato è fra i più comuni della tradizione narrativa: alla prima menzione del personaggio e del suo «fatto» fa seguito l'esposizione dettagliata di quanto è accaduto. *Guerra di Santi*, infine, con l'iniziale pigia pigia dei fanatici che non lascerebbe spazio a commenti autointerpretativi, offre una chiave di lettura nella conclusione. Nel suo ammonimento finale, Saridda sintetizza tutta l'assurdità di quanto è stato fatto dai devoti dell'uno o dell'altro santo («La volete finire [...], che poi ci vorrà un altro colera per far la pace»), ammettendo così, sia pure senza volerlo, l'effetto paradossalmente benefico del colera, che ha posto fine agli eccessi del fanatismo religioso³³.

Un'ultima considerazione. Nel tipo di lettura che ho applicato a queste novelle si presuppone che il testo costituisca una totalità significativa e un sistema coerente di relazioni. Di conseguenza, ho riflettuto sulla trasformazione del protagonista, paragonando l'inizio alla fine, e ho cercato di individuare i brani in cui si rispecchiano l'intero contenuto, il rapporto comunicativo fra testo e lettore e/o il codice inerente al discorso. Queste mie letture, circostanze permettendo, si potrebbero integrare con altri procedimenti interpretativi, stilistici, narratologici e strutturali, metodi tutti che

³² Ivi, p. 115. Il nome 'Pentolaccia' si addice a chi «aveva la pentola al fuoco tutti i giorni», perché sua moglie se la intende col medico del paese.

³³ Ivi, p. 114.

s'inseriscono nella cosiddetta «critica immanente». A questa critica qualcuno ha mosso il rimprovero di essere incurante delle condizioni storiche a cui i personaggi sono soggetti. Ebbene, nella maggior parte delle novelle qui discusse, abbiamo osservato come il conflitto principale consista nell'opporre il protagonista alle credenze e ai pregiudizi della comunità paesana e, più in generale, della società di cui fa parte: ciò vale per Rosso Malpelo, la Lupa, Pentolaccia, l'amante di Gramigna e, in certa misura, anche per Jeli, per quanto incontaminato dalla mentalità dei tempi moderni; e lo stesso vale ancora per Turiddu Macca, che paga con la vita la sua infrazione alle regole del codice d'onore. È evidente che la conflittualità si manifesta non solo nella trama, provocando scontri fra l'individuo e le autorità civili o religiose, ma anche sul piano della narrazione, dove il personaggio subisce gli attacchi della voce narrante corale, introdotta dall'autore a rappresentare il sistema di valori vigente in una determinata comunità. Ora mi si dica: è davvero astorico un metodo che insegna a distinguere i discorsi e i rispettivi sistemi di valori e che evidenzia il contrasto fra gli eroi di Verga e il modo di pensare della collettività? Va ricordato, a questo punto, che il «discorso sociale» è sempre storicamente connotato, perfino nel caso delle comunità agricole siciliane che sembrano sprofondare in un letargo secolare. Nemmeno i pescatori di Aci Trezza vivono in un mondo estraneo alla storia: al più tardi si accorgeranno di appartenere a una nazione, quando dovranno consegnare i loro figli maschi al re, che li manda a morire sui campi di battaglia. Dire che i metodi della critica immanente sono astorici è un'assurdità che andrebbe combattuta con l'arte del paradosso, così caro a Verga. Ma i pregiudizi sono duri a morire.

GIUSEPPE LO CASTRO

Università della Calabria

IL RACCONTO, I RACCONTI INTRECCI DI STORIE E NARRAZIONE POPOLARE

Verga novelliere sperimenta una grande varietà di forme della narrativa breve. Il suo atteggiamento è in linea con la libertà che caratterizza questo tipo di prosa nel secondo Ottocento, quando ritorna in auge, sollecitata anche da esigenze editoriali. Il giovane De Roberto, ad esempio, nelle novelle di Verga riscontrava sia il romanzo in miniatura con azione e personaggi e «con un principio e una fine»; come pure «lo studio d'un solo momento, d'una sola situazione, d'un carattere solo; l'analisi d'un'impressione fuggevole»¹; in sede di critica più vicina a noi un saggio sulle tipologie narrative delle *Rusticane* di Mario Tropea ha individuato l'apporto di diverse forme della narrazione popolare: dall'apologo, alla favola, alle parità o storie morali². E il discorso merita un approfondimento, se si considera pure lo

¹ F. DE ROBERTO, *Novelle*, in ID., *Arabeschi*, Catania, Giannotta 1883, p. 145.

² M. TROPEA, *L'apologo, la favola, il grottesco: «forme semplici» e strutture simboliche nelle Novelle rusticane di Giovanni Verga*, in *Naturalismo e verismo. I generi: poetiche e tecniche*, Atti del Convegno di studi (Catania, 10-13 febbraio 1986), Catania, Fondazione Verga 1988, 2 voll., I, pp. 279-305. Sulla tipologia della novella moderna si è aperta una discussione a cui hanno preso parte R. LUPERINI, *Verga e l'invenzione della novella moderna* [2005], in ID., *Giovanni Verga. Saggi (1976-2018)*, Roma, Carocci 2019, pp. 99-111; P. PELLINI, *Verga e le forme della novella moderna*, in ID., *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante* [2014], Roma, Artemide 2016, pp. 135-156; R. CASTELLANA, *Le novelle*, in ID., *Lo spazio dei Vinti. Una lettura antropologica di Verga* (2019), Roma, Carocci 2022, pp. 53-69; I. MUOIO, *L'urgenza della legittimazione. Poetiche e sviluppi della novella moderna in Italia (1878-1929)*, in «Annali della Fondazione Verga», n. s. XIV (2021), pp. 29-48. Sulle forme e la storia della novella in Verga si rimanda agli studi di R. BIGAZZI, *Su Verga novelliere*, Pisa, Nistri Lischi 1975; G. TELLINI, *Introduzione a G. VERGA, Le novelle*, a cura di G. Tellini, Roma, Salerno 1980, pp. XI-XLV (poi ripreso in *L'invenzione della realtà*, Pisa, Nistri Lischi 1993); N. MEROLA, *Verga novelliere* [1980], in ID., *La linea siciliana nella narrativa moderna. Verga, Pirandello & C.*, Soveria Mannelli, Rubbettino 2006, pp. 103-114; G. OLIVA, *Itinerario del Verga novelliere*, in ID., *L'operosa stagione. Verga, D'Annunzio e altri studi di letteratura postunitaria*, Roma, Bulzoni 1997, pp. 13-38. E in ultimo, e per un quadro più ampio si segnala la sintesi storico-critica di A. MANGANARO, *Le novelle vergghiane nella critica*, in *Il punto su... Verga e il verismo*, Atti del Convegno (Catania, 12-13 dicembre 2008), a cura di G. Sorbello, «Annali della Fondazione Verga», n. s. II (2009), pp. 85-108.

schizzo o bozzetto di matrice scapigliata con la sua struttura narrativa aperta e non lineare. Ad ogni modo all'interno di una più ampia e articolata ricerca delle forme vorrei porre l'attenzione sulla presenza in Verga di varie novelle caratterizzate da una pluralità di episodi narrativi, giustapposti secondo un ordine né logico-causale, né cronologico; in particolare fra queste alcune si presentano come intreccio di due o più racconti, o come successione di storie differenti con caratteristiche comuni. Si tratta di novelle piuttosto trascurate e ho ragione di ritenere che questo tipo di forma non sia estraneo alla loro scarsa fortuna. Vi manca un protagonista preminente e si presentano come illustrazione di situazioni parallele e tutte nell'insieme esemplari, in un senso simile a quello dell'*exemplum*, di una tesi o di un giudizio che hanno contribuito a radicare nel popolo. Vi sono narrati, di conseguenza, eventi drammatici ma non vissuti o interpretati come eccezionali, al contrario di molte vicende di *Vita dei campi*.

Per chiarire il mio punto di vista voglio proporre infatti quattro casi dalle *Novelle rusticane*, dove questa tipologia è largamente sperimentata, e da *Vagabondaggio*. In primo luogo la novella *Don Licciu Papa*, che combina tre, ma forse è meglio dire quattro, brevi racconti con tre diversi protagonisti, in cui il terzo e il quarto, più circostanziati e contigui, concernono due vicende giudiziarie di curatolo Arcangelo. Tutti e quattro i casi narrati sono comunque unificati dall'apparizione del personaggio-titolo, pura figura-funzione della novella. *Don Licciu Papa* si propone come l'illustrazione dell'impossibilità dei contadini di ottenere giustizia contro ricchi e potenti, perché la giustizia è come «la storia della brocca contro il sasso»³ (88), ed «è fatta per quelli che hanno da spendere» (84). Chi non recepisce questa verità sociale, e si illude di poter avere ragione, è un ingenuo e un velleitario, destinato alla sconfitta e, per un sovrappiù di scorno, a inesorabili sanzioni. In queste sentenze occorre leggere, a scanso di equivoci, una riproposizione alterata del modello del romanzo naturalista a tesi. Qui la tesi è tutt'altro che scientifica e sperimentale, appartiene anzi alla coscienza popolare; i racconti che la illustrano costituiscono la memoria di esperienze che hanno rafforzato e consolidato una presa d'atto della natura dei rapporti sociali divenuta in un certo senso proverbiale. E anche l'invito alla rassegnazione che ne consegue va inteso in questa chiave antropologica di sfiducia popolare nella trasformazione di atavici rapporti di forza.

La progressione della novella si avvale di un procedimento per accumulo, le sequenze cioè si susseguono secondo un meccanismo di associazione

³ G. VERGA, *Novelle rusticane*, a cura di G. Forni, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n. s. III, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2016, p. 33, r. 88. D'ora in poi per le *Rusticane* si cita da questa edizione con la semplice indicazione del numero di rigo della novella.

analogica: una vicenda ne ricorda un'altra e così via. Ho già scritto sull'immagine della giustizia, intesa popolarmente come violenza e condanna, e che Verga, in *Di là dal mare*, definisce «ironica» (56), ma potremmo definirla anche paradossale⁴. Qui mi preme sottolineare la modalità plurale della novella e l'intreccio delle storie. Il racconto prende avvio dal caso dell'acchiappaporci e dell'applicazione interessata della legge che questi adopera a danno dei popolani e, in particolare, di zia Santa, cui requisisce il maiale, colpevole di pascolare sulla pubblica via. La ribellione violenta delle donne è sedata dall'arrivo di don Licciu Papa. A seguire il narratore segnala il commento alla vicenda da parte di massaro Vito («– Tutto quel concime sarebbe tant'oro per la chiusa dei Grilli! – sospirava massaro Vito – Se avessi ancora la mula baia, spazzerei la strada colle mie mani», 46-48). La battuta è occasione per riportare alla memoria la sorte capitata al nuovo personaggio: «Anche qui c'entrava don Licciu Papa» (49); così prende vita la seconda vicenda, ovvero la storia del pignoramento e della vendita della mula di massaro Vito, che non aveva potuto pagare la mezzeria perché «la chiusa dei Grilli era buona soltanto per far grilli» (54-55). La conclusione, con l'arrivo – 'provvidenziale' per il più forte – di don Licciu Papa pone, nelle parole consapevoli del massaro, il già evocato tema principale del racconto: «La giustizia è fatta per quelli che hanno da spendere».

La ripresa del capoverso successivo («Questo lo sapeva anche curatolo Arcangelo, che quando era stato in causa col reverendo per via della casuccia [...], 85-86) lega tematicamente la seconda e la terza vicenda del racconto. Adesso si narra come sia toccato anche a curatolo Arcangelo di avere a che fare con la giustizia, ma stavolta la sua colpa sta proprio nell'essere ricorso alla giustizia, ignorando l'assunto di cui non ha ancora fatto esperienza, che la giustizia appunto è solo per i potenti. Per lui, contro il reverendo che vuole impossessarsi, con le buone o con le cattive, della sua casa, non c'è scampo. E quando finalmente si arrende viene fuori un altro potente: «Ma allora uscì in campo il barone, l'altro vicino» (132); e anche lui vuole approfittare della situazione. Lo spostamento di campo dal reverendo al barone è occasione per narrare la nuova più grave disavventura con la giustizia di curatolo Arcangelo, perché «Nina, la figlia di curatolo Arcangelo, come dovevano lasciare la casa e andarsene via dal paese, non finiva di piangere, quasi ci avesse avuto il cuore attaccato a quei muri e a quei chiodi delle pareti» (139-141). Così si passa alla narrazione della tresca tra Nina e il *signorino*, evidentemente il figlio del barone, che finisce col provocare la reazione violenta e quindi la condanna di curatolo Arcangelo.

⁴ Cfr. G. LO CASTRO, *Ironia della giustizia: «Don Licciu Papa»*, in ID., *La verità difficile. Indagini su Verga*, Napoli, Liguori 2012, pp. 29-40.

Le parole che legano ed introducono le differenti vicende della novella segnalano il procedimento con cui si inanellano le storie di *Don Licciu Papa*. C'è un problema tecnico in Verga sostenitore di un'impersonalità integrale, un problema che riguarda i modi di gestione narrativa dei cambi di scena⁵. È proprio in questi passaggi del racconto che anche le narrazioni impersonali si vedono costrette a lasciare spazio a una voce dall'alto, o di regia, che presenti e dia conto della nuova scena. L'impostazione verghiana del racconto, invece, come già sperimentato nei *Malavoglia*, evita ogni violazione ad una poetica vincolante, con una soluzione che rafforza la presenza di una voce narrante interna. Tutti gli episodi rispondono al clima di una conversazione popolare che si svolge nella stradiciola dove razzolavano le galline e il maiale della zia Santa, e dove aggetta la casa di curatolo Arcangelo, addossata a quella del Reverendo e del barone. Così, mentre le comari rievocano le angherie dell'acchiappaporci, l'aggressione che gli hanno fatto subire e poi il sopraggiungere di don Licciu Papa e l'esito della «Giustizia», possiamo immaginare che intervenga a commento anche massaro Vito, ricordando come gli abbiano sottratto la mula baia; infine, quando il suo racconto si conclude con l'affermazione sopra citata sulla giustizia, si inserisce un'altra voce a confermare come di quella massima abbia fatto esperienza anche curatolo Arcangelo. Il passaggio da una vicenda all'altra, così, è giustificato da una dimensione corale della narrazione, che non pare prevedere un narratore unitario, ma piuttosto alterna le voci e i punti di vista, tanto più che le singole vicende danno ampio spazio nell'indiretto libero anche alla parola del personaggio, accanto a una voce compaesana indeterminata.

I protagonisti-vittime della giustizia delle varie storie (le comari, massaro Vito e curatolo Arcangelo) sono attori di una serie di vicende analoghe, tuttavia la successione delle tre storie rivela un climax, ma anche una variazione. Nel primo caso la giustizia sanziona i poveri, vessati da una legge impopolare che ostacola l'allevamento domestico del bestiame, nel secondo un mezzadro è condannato a perdere la mula, strumento essenziale del suo lavoro, per non aver avuto un raccolto sufficiente a pagare la somma pattuita per la mezzeria, e così impoverisce. Il terzo caso costituisce un salto di qualità: stavolta curatolo Arcangelo subisce i soprusi del Reverendo che vuole impossessarsi della sua casa e reagisce affidandosi ingenuamente alla giustizia. Non solo non otterrà giustizia, ma oltre a quello del reverendo subirà, in un'ulteriore disavventura, il sopruso del barone e per giunta il disonore della

⁵ Su questo problema dell'impersonalità e sulle soluzioni verghiane rimando a G. LO CASTRO, *Forma narrativa e morale della favola nei «Malavoglia»*. Bilancio e interpretazione, in «Esperienze letterarie», XLVII (2022), n. 3-4, pp. 117-139; A. LANCI, «*I Malavoglia*». Analisi del racconto, in «Trimestre», I (1971), n. 1, pp. 357-408; P. GIOVANNETTI, *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*, Milano, Ledizioni 2015, pp. 67-129.

figlia sedotta dal signorino; inoltre non potendo sfogarsi che con la violenza, finirà condannato a 5 anni di carcere. Così le sue peripezie si propongono come un ulteriore e iperbolico climax⁶. Eppure, quest'amplificazione della sventura produce, come è stato ampiamente dimostrato⁷, un effetto grottesco. Questo perché, aldilà delle tragedie individuali, conta il commento e il senso di queste storie per le voci della collettività. Sono queste che danno un resoconto esasperato, mentre associano una serie di vicende per elaborarne un insegnamento e magari desumerne una norma. In questo caso la condanna di curatolo Arcangelo, ironicamente ridotta a «soltanto 5 anni», ha come corollario che «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»⁸. Dunque la progressiva estremizzazione dei casi narrati rafforza con dovizia e radicalità d'esempi la massima che la comunità ha tratto dall'esperienza.

Un altro caso è rappresentato da *I galantuomini*. Qui la pluralità dei racconti, solo due a mio parere, è congegnata secondo un procedimento di montaggio, per cui le storie non sono in semplice successione, ma si alternano e la prima, più distesa, abbraccia la seconda. Tuttavia, entrambe risultano come sdoppiate in due momenti, distinti cronologicamente, specialmente la prima, che riguarda don Piddu, anche per effetto dello stacco narrativo: se nella parte iniziale si racconta della lite con fra Giuseppe e del matrimonio mancato di donna Saridda; nella ripresa a prendere campo, accrescendo la sventura di don Piddu è la storia di donna Marina, la sua seconda figlia, che «s'era buttata al ragazzo di stalla» (155). Ma su questo punto tornerò più avanti.

Si ripropone così il meccanismo di un crescendo parossistico della sventura già visto in *Don Licciu Papa*. C'è una forma di accanimento che, secondo quello che già Capuana definiva l'«umorismo» delle *Rusticane*, riguarda

⁶ Della figura dell'iperbole nelle *Rusticane*, come «suggello della misura di un comico grandioso e quasi blasfemo [...], condotto, sulle apparenti semplificazioni della prospettiva popolare, a una rassegna ironica e caricaturale degli istituti che governano le rustiche comunità rappresentate in queste novelle», ha scritto TROPEA, *L'apologo, la favola, il grottesco...*, pp. 299-300.

⁷ La novella trova già ampio spazio in questo senso nella recensione alle *Novelle rusticane* di F. Cameroni (F. CAMERONI, *Novelle rusticane*, in ID., *Interventi critici sulla letteratura contemporanea*, a cura di G. Viazzi, Napoli, Guida 1974, pp. 106-109), e l'umorismo e il grottesco di questa raccolta, a partire da L. Capuana, costituiscono un luogo comune critico (L. CAPUANA, *Su G. Verga, «Novelle rusticane»*, in ID., *Per l'arte*, a cura di R. Scrivano, Napoli, Esi 1994, pp. 141-145).

⁸ La reazione violenta e la condanna finale dell'ultimo episodio riprendono la reazione violenta e l'esito della prima vicenda, quando comare Santa, condannata «alla multa ed alle spese» evita il carcere per intervento del barone. Anche adesso si commenta che, grazie all'avvocato, curatolo Arcangelo «fu condannato soltanto a 5 anni». E se per le comari, evitare la prigione implica l'accettazione del sopruso del barone che butta «la spazzatura sul capo delle vicine» (41-42), per curatolo Arcangelo la pena ridotta non esclude la persistenza dell'oltraggio subito.

l'iperbole con cui il personaggio subisce delle conseguenze infauste, un'iperbole che, per certi versi, sottrae il dramma del personaggio alla sua tragicità, come pure a ogni possibile deriva simpatetica, poiché la sua storia appare 'normale', corrispondente a una legge che ha la fatalità di una legge di natura. Quello che la comunità ne può trarre è solo una lezione, dunque la novella propone una icastica e straniata esemplarità.

Ma vediamo nel dettaglio come funziona la struttura dei *Galantuomini*. Schematizzando abbiamo una successione di massime e narrazioni illustrative in quattro sequenze; e dunque:

1° sequenza: Massima – Premessa dialogata – Massima

2° sequenza: Massima – Storia 1

3° sequenza: Massima – Storia 2

4° sequenza: Massima – aggiunta a Storia 1 – Massima finale

Così anche questa novella si presenta nella veste di un singolare racconto a tesi, molto poco positivista, in cui la tesi è espressa dalle opinioni sentenziose di contadini e galantuomini di un centro rurale siciliano. Con una serie di sentenze che appartengono alla mentalità del mondo rusticano Verga incastona le storie dei galantuomini in disgrazia, e assegna alla novella una funzione di apologo popolare. Anche qui è interessante osservare come è risolta l'articolazione di intreccio e cambi di scena, sempre legati a un contesto di corralità narrativa dal basso. L'*incipit* (1-20) propone il tema dei galantuomini e del loro sfruttamento nei confronti dei pezzenti, riprendendo anche il motivo del mezzadro-vittima che non può pagare per la «malannata», già al centro della storia di massaro Vito in *Don Licciu Papa*; questo *incipit* presenta una scena dialogata, un microracconto con protagonisti anonimi ed emblematici dei ruoli di galantuomo e mezzadro, seguito da un commento articolato che mostra le ragioni e la voce antitetica di galantuomini e pezzenti.

Capuana nella nota contesa con Eduardo Boutet scriveva: «ci sono i galantuomini che opprimono, che corrompono, che fanno il male quasi inconsapevolmente, per tradizione, per uso, per costume, perché si è fatto sempre così ed è comodo continuare a fare ancora così»⁹. E tuttavia nella novella verghiana la premessa sul rapporto sociale galantuomo-contadino è occasione per illustrare, quasi per antifrasi, i casi e la natura esemplare dei galantuomini impoveriti. Così la storia che segue è introdotta da una massima sulla «malannata» che provoca le reazioni scomposte di tutti, poveri e ricchi: «È che la malannata caccia ad ognuno il diavolo in corpo» (21). E con l'esemplificativo

⁹ L. CAPUANA, *Gli "ismi" contemporanei*, a cura di G. Luti, Milano, Fabbri 1973, p. 203.

e fiabesco «una volta» si apre la vicenda di don Piddu: una semplice ribellione contro il frate della questua, che si rivela però motore di un crescendo parossistico di conseguenti sventure. La storia che segue ha per protagonista don Marcantonio, successivamente abbreviato in don Marco. I due nomi parrebbero infatti indicare lo stesso personaggio, dal momento che la massima che introduce la prima parte della vicenda si ripete, con lieve variazione ad inizio della seconda: «Almeno un povero diavolo, sinché ha le braccia e la salute, trova da buscarsi il pane» (90-91); e poi «chi aveva braccia da lavorare almeno non moriva di fame» (114-115). Tuttavia, una tale ambiguità nell'individuazione dell'identità del protagonista nel passaggio da un episodio ad un altro, come vedremo, si ripropone anche in *Malaria*. Del resto, il racconto fatto di racconti è una forma di narrazione episodica a struttura variabile, le cui singole vicissitudini possono attribuirsi anche ad attori diversi, come dimostra il fatto che la scena del pignoramento della casa di don Piddu concerneva in una prima versione della novella il caso di un ulteriore protagonista, don Nicolino¹⁰.

Ad ogni modo in questa seconda vicenda, il commento riferito a don Piddu e la nuova storia pongono il tema della differenza tra il galantuomo povero e il povero, e quasi della superiore condizione di quest'ultimo, che è esentato dal fare i conti con la vergogna. Quella che possiamo definire una forma di *entrelacement* si costruisce attraverso un legame tra le due storie offerto dal commento del narratore o di don Piddu¹¹ il quale rammenta, condividendole, le parole di don Marcantonio, che di quella massima ha fatto esperienza¹². Il ritorno finale alla storia di don Piddu è anche questo frutto di un commento all'episodio che precede e di una più evidente illustrazione in quello che segue: «Al nome di Dio! Anche i galantuomini hanno i loro guai, e son fatti di carne e di ossa come il prossimo» (154-155). La carne e le ossa di cui son fatti i galantuomini sono provati dal cedimento di donna Marina al ragazzo di stalla, «dacchè aveva persa la speranza di maritarsi», ma trova anche una parziale smentita nel finale del racconto che sancisce la differenza tra poveri e galantuomini, ancorché impoveriti¹³.

¹⁰ VERGA, *Novelle rustiane...*, p. 141, apparato, rr. 44-85.

¹¹ Così intende M. Buzzi Maresca in G. VERGA, *Tutte le novelle*, a cura di M. Buzzi Maresca, Milano, Mursia 1986, 2 voll., I, p. 377, nota 21.

¹² La seconda parte della storia di don Marcantonio, con la rievocazione della causa della sua sopraggiunta povertà è intarsiato di un episodio già narrato in *Un'altra inondazione*, come hanno notato Buzzi Maresca (G. VERGA, *Un'altra inondazione*, in ID., *Tutte le novelle...*, II, p. 351, n. 1) e G. Forni, (*Introduzione* in VERGA, *Novelle rustiane...*, p. XXIII: una spia di come Verga adoperi un procedimento di «montaggio sperimentale e dissonante» (ivi, p. xv) intrecciando e aggiungendo storie o nuovi episodi in un tracciato narrativo aperto alla proliferazione dei casi.

¹³ È ripresa adesso una nota affermazione di Verga, sulla scorta dei Goncourt, per cui al più basso grado della scala sociale corrisponde un maggiore istintività delle passioni; così il povero può permettersi

In sostanza l'intreccio delle voci è come scandito da affermazioni divergenti, in dialogo tra loro, al termine delle quali possiamo farci un'idea più composita: se nell'incipit lapidario si afferma che i galantuomini: «Sanno scrivere – qui sta il guaio» (1), con il risultato che agli occhi dei contadini hanno un'arma superiore, essi però poco dopo e in risposta rivendicano una sorta di inferiorità, perché «val più un pezzente di un potente»; inoltre, il primo caso riportato, quello di don Piddu, pone tutti sullo stesso piano col «diavolo in corpo» di fronte alla «malannata»; mentre l'episodio seguente di don Marcantonio si fonda sul riconoscimento che il povero, a differenza del galantuomo, può in qualsiasi modo procurarsi da mangiare; infine anche i galantuomini provano passioni e tuttavia, a loro svantaggio, non possono sfogarsi, né farsi giustizia da soli, finendo in galera. Così il racconto, giocando il tema della contrapposizione tra contadini e galantuomini, lo svolge da vari lati, e mette in evidenza il sovrappiù di miseria dato dalla vergogna. Sotto questa luce si declinano i vincoli sociali e psicologici imposti dal decoro del rango. Circolarmente, ma anche in antitesi, la cultura, prima, sotto forma della scrittura come strumento di potere, e poi, di incivilimento del comportamento, indica la duplice natura del galantuomo. Egli è a un tempo addestrato a servirsene, e insieme costretto, se impoverisce, a subirla. Il racconto affida alla messinscena di una narrazione orale la necessità di assumere ancora una volta il caso narrato come esemplare e di trarre da questo una filosofia di vita. Il meccanismo utilizzato da Verga mette in atto cioè la forma della narrazione popolare come sapere esperienziale già indagata da Benjamin nella figura del narratore¹⁴.

Un tratto ulteriore che lega i due racconti è il tema della memoria. Affidandosi alla voce e alla «mente» – il termine è verghiano – dei suoi stessi protagonisti o di figure che appartengono alla loro comunità e ne condividono un modo di pensare, Verga dispone il racconto anche sotto una dimensione memoriale, come già ha notato Sciascia, parlando di una «chiave della memoria»¹⁵. Chi narra evoca fatti accaduti e così li ricorda e li fissa come esperienze della comunità da cui questa ha tratto lezione di vita. In tal modo gli avvenimenti del passato e il loro racconto indicano il sentire condiviso che è anch'esso oggetto della novella. La rievocazione narrativa può inoltre tra-

la violenza, «l'andare in galera», cosa che è impedita dalla cultura al ricco, che ora lamenta di non aver modo di dare sfogo agli impulsi naturali. Si pensi il diverso esito della vicenda, già descritta, di curatolo Arcangelo in *Don Liciu Papa*.

¹⁴ Cfr. W. BENJAMIN, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, in ID., *Angelus novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, con un saggio di F. Desideri, Torino, Einaudi 2014.

¹⁵ L. SCIASCIA, *Verga e la memoria*, in ID., *Cruciverba* (1983) in ID., *Opere. 1971-1983*, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani 1989, pp. 1115-1125.

dursi in una modalità con cui elaborare un lutto, provando a darsi ragione di un trauma collettivo. Così nel caso di *Quelli del colera*, raccolto in *Vagabondaggio*, di cui mi sono occupato altrove¹⁶. La novella, dopo una descrizione sommaria e disseminata del diffondersi dell'epidemia di colera e della preoccupazione crescente nel paese di San Martino, narra due episodi paralleli disposti secondo un climax: dapprima, la furia della folla contro un carrozzone di commedianti, accusato di spargere il colera, che termina con l'incendio del baraccone e la disperazione dei girovaghi; poi, il caso in un paese vicino di una carretta di zingari disperati per la fame, che subiscono una sorte ancora peggiore, assaliti e assassinati, finanche una giovane donna uccisa col figliolletto ancora al seno. Rinvio a quanto ho già scritto su *Quelli del colera* di cui sottolineo, in funzione del presente discorso, il commento umoristico che introduce la seconda, più breve e tragica, narrazione: «Dove avevano saputo fare le cose bene era stato a Miraglia, un paesetto mangiato dal colera e dalla fame»¹⁷. Anche in *Quelli del colera* dunque il legame tra i due casi è offerto da una rappresentazione della voce popolare che collega i due eventi per analogia, come esemplificativi, di una risposta antropologica al colera.

In *Malaria* i racconti in successione sono quattro (anche qui però il numero delle storie riserva un lieve margine di ambiguità, per la presenza di due osti evidentemente diversi). La narrazione comincia con una lunga descrizione condotta da un punto di vista interno al territorio, da una voce che illustra a degli ascoltatori i caratteri malefici, quasi infernali, del paesaggio malarico della vasta pianura intorno al biviere di Lentini (l'incipit chiama in causa un narratario: «E' vi par di toccarla colle mani», 1, e più avanti «È che la malaria v'entra nelle ossa col pane che mangiate», 15). «Però – si commenta alla fine antifrasticamente – dov'è la malaria è terra benedetta da Dio» (51) e si aggiunge, anche qui una massima, ricavata dall'esperienza: «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"» (53-55). Dopo la lunga premessa, la prima vicenda comincia esibendo la sua natura illustrativa: «Così s'erano portato il camparo di Valsavoia», la seconda viene rievocata per analogia con la prima «Compare Carmine, l'oste del lago, aveva persi *allo stesso modo* i suoi figliuoli tutt'e cinque» (79-80). Anche in questo caso compare una massima di segno analogo alla precedente: «Il lago vi dà e il lago vi piglia» (89). La terza storia introduce una variazione sul tema,

¹⁶ G. LO CASTRO, *Gli incubi del narratore. «Quelli del colera» e la logica della folla*, in ID., *Costellazioni siciliane. Undici visioni da Verga a Camilleri*, Pisa, Ets 2018, pp. 51-61.

¹⁷ G. VERGA, *Quelli del colera*, in ID., *Vagabondaggio*, a cura di M. Durante, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n.s. II, Catania - Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2018, p. 193, rr. 218-210.

narrando un'eccezione: «La malaria non ce l'ha contro tutti. Alle volte uno ci campa cent'anni, come Cirino lo scimunito» (109-110). Infine, si narra la vicenda dell'oste, ma è un altro oste, cui invece dei figli («i suoi figliuoli tutt'e cinque, l'un dopo l'altro, tre maschi e due femmine», 53) muoiono le mogli («le mogli gliel'ammazzava la malaria, ad una ad una», 154), tanto da consentirgli di guadagnarsi la 'ngiuria di «ammazzamogli»¹⁸. Eppure, c'è un'importante variazione, che assegna a questa vicenda un climax finale. Infatti, introdotto di sbieco in conclusione della terza storia, quella di Cirino lo scimunito, al tema della malaria si aggiunge quello della ferrovia. Se lo scimunito che aveva inseguito «i vetturali e i viandanti», ovvero – come si capirà – i clienti dell'osteria, «gridando, Uuh! Uuh!» (127-128), poi quando questi non passano più ripete il suo gesto correndo dietro al treno; l'oste cui è dedicata l'ultima storia, rimasto solo dopo aver perso quattro – o forse tre – mogli¹⁹, per colpa della malaria, alla fine deve vedersela con la ferrovia che gli ha sottratto i clienti: «non ci aveva più che due nemici al mondo: la ferrovia che gli rubava gli avventori e la malaria che gli portava via le mogli» (167-168). L'oste «Ammazzamogli» è dunque un ennesimo vinto, vittima della natura, come del progresso. E ancora l'ultima storia, pur non proponendo una massima, come nelle altre novelle è caratterizzata dalle battute di «Ammazzamogli» con un *refrain* ribadito tre volte e che agisce a commento delle sventure narrate nella novella: «Questi qui non li coglie la malaria!» (162-163); «pensava che per quelli lì la malaria non c'era» (190); e in clausola, «borbottava: – Ah! Per questi qui non c'è proprio la malaria!» (206-207)²⁰. Chi ha vissuto nella pianura infestata, patendone la sventura ma godendone nelle prime due vicende i benefici, scopre adesso, come in un rovesciamento dell'ottica di *Fantasticheria*, che fuori dal mondo ristretto di chi vive e lotta quotidianamente con la malaria c'è la società elegante della città, con le «belle signore», «colla luminaria delle strade, e le botteghe sfavillanti»

¹⁸ Anche nella rievocazione dei personaggi della novella in *Di là dal mare* le due osterie si confermano diverse: si accenna infatti, prima all'«osteria di “Ammazzamogli” in cima al monticello deserto» (123-124), che è quella di Valsavoia, dove ha sede tuttora lo scalo ferroviario, e più oltre, a quella sul lago: «All'osteria del Biviere [...]» (137).

¹⁹ Il riferimento iniziale al fatto che «egli aveva perso quattro mogli, l'una dopo l'altra, [...] e tirava a pigliarsi la quinta» (145-146), è frutto di una correzione del manoscritto, funzionale forse ad istituire un parallelo con i cinque figli perduti dal primo oste, quello del lago, ed è smentito dal riferimento successivo all'ultima moglie perduta che è la terza e alla diversa notazione in «quantunque tirasse a prendere la quarta moglie» (156-157), ma si tratterà di un'omessa correzione.

²⁰ In una prima fase redazionale la seconda ripetizione della battuta chiudeva la novella; alla clausola primitiva Verga ha aggiunto alcune righe, che consentono di ripetere per la terza volta, sempre in *explicit*, la battuta chiave. In proposito si noti come anche il riferimento alle luci «sfavillanti» della città è aggiunta delle bozze (200-206).

(199, 204-205). Anche questa novella conferma il risvolto gnomico di questi racconti di vita vissuta rimasti vivi nella mente dei protagonisti e dei loro prossimi e conoscenti.

Il sondaggio condotto su tutte e quattro le novelle autorizza a trarre schematicamente alcune conclusioni e a tracciare qualche linea provvisoria per un ulteriore sviluppo d'indagine sulla tipologia della novella verghiana.

Il modello dei racconti che ho preso in esame non ripropone tanto la forma del repertorio folclorico, sul genere ad esempio delle storie che si intrecciano prolungandosi *ad libitum* come per le storie di Giufà, quanto una forma di tipo dialogico, una sorta di modello popolare alla *Decameron*, (ed è superfluo ricordare l'interesse nel rilancio della novella accordato al capostipite italiano del genere, attestato esplicitamente da Capuana), in cui più voci si alternano a narrare storie per esemplare un tema. Lo scenario è una sorta di discussione sollecitata in piazza o per strada, se non nei «viottoli dei campi», come scrive Verga nella dedicatoria all'*Amante di Gramigna*. Questa forma troverà uno sviluppo anche nelle ultime due raccolte verghiane, di cui qui non tratto, dove si trasforma, mutando per così dire cronotopo dalle lamentele dell'artista girovago don Candeloro, alle storie tirate fuori in conversazione da un cronista mondano come Barbetti, alla chiacchiera da salotto altolocato in cui il capitano d'Arce può rievocare – ancora il tema della memoria – le vicende di Ginevra.

Al fondo di questi racconti, come segnalavo già all'inizio, c'è una *diminutio* della funzione eroica del protagonista, che non si accampa al centro della novella, ma diviene esempio tra gli altri; non più eccezionale, ma quotidiano perché condivide la propria sorte con diversi casi analoghi che possono essere evocati ad affiancare un destino triste, ma ahimè frequente e quasi necessario.

L'esemplarità del racconto costruito per proliferazione di racconti si ripropone come un modello narrativo anche in altre novelle, dove meno evidente è la pluralità delle storie, e tuttavia l'episodicità vi gioca un ruolo decisivo. Si va da narrazioni che, pur avendo un protagonista principale, ne raccontano vicende plurime e distinte – come, nelle *Rusticane*, *La storia dell'asino di San Giuseppe* o in *Vagabondaggio*, il racconto eponimo, *Lacrymae rerum* e in buona parte *Artisti da strapazzo* –, a storie parallele – come *Pane nero*, *Gli orfani*, *Il mistero*; altre novelle con un unico protagonista si offrono come episodiche per il racconto non lineare di varie situazioni esemplari, come *Il reverendo* e altre.

La modalità narrativa del racconto plurimo ha in Verga una singolare persistenza. Il primo caso è infatti in *Le storie del castello di Trezza*, dove il plurale del titolo è quasi didascalico, e rimanda immediatamente al modello della narrazione popolare di leggende che, ancor prima della precisazione di

un metodo di impersonalità naturalista, attrae Verga. Le leggende che si rincorrono e si svolgono come parallele, compresa quella che fa da cornice, tutte legate al tema dell'adulterio, non sono ancora narrate come paradigmatiche, anzi rimangono esperite come straordinarie nel loro essere fantastiche. Al polo opposto, l'ultimo racconto di Verga, la novellina postuma *Una capanna e il tuo cuore*, scritta per una rivista che De Roberto aveva intenzione di fondare, riprende in modo scarnificato il tema della pluralità delle storie. E in effetti in una tavolata d'osteria una folla di attrici rievoca passate storie d'amore, in cui la passione palesa la sua provvisorietà. Il motto è «tout passe, tout lasse, tout casse»²¹.

Nell'insieme emergono alcuni spunti per un percorso: se, in *Le storie del castello di Trezza*, le leggende, pur essendo variazioni sul tema, conservano un carattere mitico e tragico, in *Una capanna e il tuo cuore* le storie di amori finiti paiono del tutto sottratte alla loro drammaticità. In quest'ultimo tardo racconto, le vicende, appena abbozzate e simili nella loro pluralità, non hanno più nulla di eccezionale, sono rivissute a distanza come eventi che si ripetono, esperienze comuni dell'esistenza che non turbano gli animi. In questo modo il *fait-divers* si è progressivamente congiunto con la *tranche de vie*, l'evento eccezionale e il personaggio singolare entrano nella quotidianità, così l'epica tragica degli amori infranti, col senno del poi, attesta la sua illusoria superficialità e magari nasconde un fondo di finzione, come appariva anche ne *I ricordi del capitano d'Arce*. È secondo questa nuova forma, che non dismette la delega della voce narrante, che Verga sperimenta il modo di riproporre il tema mai dimenticato dell'illusione romantica in ambienti teatrali o mondani, da cui aveva preso le mosse nei primi romanzi, e che avrebbe voluto svolgere anche nella *Duchessa di Leyra*.

²¹ G. VERGA, *Una capanna e il tuo cuore*, in ID., *Tutte le novelle...*, II, p. 426.

MARIA MELANIA VITALE

Fondazione Verga

«L'INTONAZIONE, LE PROPORZIONI, LA PORTATA GIUSTA»: RIFLESSIONI VERGHIANE SULLA NOVELLA

Riportando la conversazione avuta con Giovanni Verga in «una mattina grigia e piovosa» del marzo 1919, Giuseppe Villaroel tratteggiava la figura di uno scrittore dallo spirito «aristocratico», taciturno e poco incline alle disquisizioni teoriche:

Di discorso in discorso, si viene a parlare d'arte. Argomento scabrosissimo da trattare, di fronte ad un artista della forza di Giovanni Verga, il quale d'altro canto – come tutti i grandi creatori – dà l'arte, ma non la discute, tanto più se la discussione comincia a prendere un tono cattedratico¹.

L'impegno a rimanere lontano dalle rumorose polemiche che animavano le riviste e la pubblicazione dei suoi scritti – preso nel lontano 1875 con Felice Cameroni² e mantenuto con fermezza anche negli anni successivi – aveva autorizzato ben presto il mito di un autore disinteressato alle questioni critiche delineato da Villaroel. Un'immagine pubblica che Verga non si era mai preoccupato di smentire. Per fare un esempio: quando nel 1883 il giovane Onorato Fava lo aveva pregato di scrivere «due righe di prefazione sul genere» da premettere alle novelle di *Vita napoletana*, Verga aveva risposto in maniera un po' canzonatoria di non poterlo accontentare perché non aveva «mai scritto una linea di critica» in vita sua e perché non si «sentiva di affermare altrimenti una teoria qualsiasi e dei principii artistici, che cogli

¹ G. VILLAROEEL, *Conversazione con G. Verga*, in «Messaggero della domenica», 16 marzo 1919; anche in L. RUSSO, *Giovanni Verga*, Napoli, Ricciardi 1920, pp. 227-230, a p. 228.

² Cfr. Lettera di G. Verga a F. Cameroni da Catania, 18 luglio 1875 in M.M. VITALE, *Giovanni Verga e Felice Cameroni: le carte ritrovate*, in «Annali della Fondazione Verga», n. s. XIV (2021), pp. 123-201, a p. 148: «Amico mio, ho fatto voto alla Madonna di Lourdes di non aprir bocca su tutto quello che si dice e si dirà delle cose mie».

esempi»³. Se da una parte quest'insofferenza per le scuole e le teorizzazioni accademiche ritorna di frequente nei carteggi dello scrittore, è pur vero che sono proprio le lettere a ridimensionarne la portata e a chiarire altresì quanto la riflessione sui paradigmi narrativi sia vissuta da Verga come esercizio inseparabile dalla concreta realizzazione artistica, sia pure da praticarsi in privato. Sebbene resti convinto che la battaglia per l'affermazione dell'arte realista vada condotta attraverso esempi concreti e non dichiarazioni perentorie⁴, nella riservatezza della conversazione epistolare lo scrittore non disdegna il confronto critico, lasciandosi sedurre dal desiderio di chiarire all'interlocutore i principi che hanno guidato la composizione delle proprie opere. Nascono così la difesa dei «passati imperfetti» in *Rosso Malpelo* fatta a Filippi, la giustificazione a Cameroni per non aver inserito un «profilo» dei personaggi nei *Malavoglia*, le precisazioni in merito all'eclissi dell'autore espresse a Torraca⁵. Le lettere private si sono dunque dimostrate fondamentali chiavi d'accesso all'arte verghiana, al modo di intendere il realismo, alle letture e alle opere che hanno contribuito a modellare la poetica dello scrittore. Ed è in questo contesto che si inquadrano le considerazioni sulla novella consegnate a minute di lettere indirizzate a Roberto Marchetti e Baldassarre Avanzini agli inizi del 1882, nel momento in cui Verga si accingeva a completare la stesura di alcune *Rusticane* e progettava il volume *Per le vie*.

Va detto subito che, come dimostra il faticoso processo redazionale attestato dalle minute, trattandosi di corrispondenti che non fanno parte del più stretto circolo amicale (ad es. Capuana, Paola Verdura o Cameroni), Verga soppesa attentamente le parole e si sbottona il tanto che basta. Ma sebbene

³ Cfr. Lettera di G. Verga a O. Fava da Catania, 18 dicembre 1883, in G. VILLAROEI – A. PARISI (a cura di), *Omaggio degli scrittori italiani a Giovanni Verga*, Catania, Galatola 1920, p. 10. La lettera indirizzata a Fava venne rielaborata dallo scrittore napoletano e pubblicata – con l'assenso di Verga – come prefazione alle novelle, cominciando dunque a circolare già dal 1885: cfr. O. FAVA, *Vita napoletana*, Catania, Giannotta 1885, pp. 1-2. Per la storia della prefazione vd. anche M.M. VITALE, *Prospettive editoriali per l'Epistolario di Giovanni Verga. «Amici e relazioni letterarie» degli anni milanesi (1872-1885)*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Messina, a.a. 2020-2021, pp. 59-65.

⁴ Vale la pena ricordare quanto scritto a Felice Cameroni il 19 marzo 1881 dopo la lettura de *Le Roman expérimental*: «Eccoti il volume del Zola che ho letto attentamente, nel quale ho trovato delle affermazioni giuste, e che mi ha convinto sempre più che col rigorismo delle teorie si ha sempre il piede sullo sdruciuolo di fondare un'altra accademia. “La vie seule est belle” dice Zola, e dice santamente, ed egli che ha soffio possente per emetterne tanto nelle sue opere d'arte, insegnerà assai meglio con due pagine come la sua *Misère* che con dieci volumi di critica il nuovo metodo di cui l'arte moderna ha cominciato a sentire l'alito vivificante fin dalla prima metà di questo secolo». La lettera in VITALE, *Giovanni Verga e Felice Cameroni...*, pp. 156-157.

⁵ Cfr. G. Verga a F. Filippi da Cadenabbia, 11 ottobre 1880, in P. TRIFONE, *La coscienza linguistica del Verga. Con due lettere inedite su «Rosso Malpelo» e «Cavalleria Rusticana»*, in «Quaderni di filologia siciliana», 1977, n. 4, pp. 5-29, a pp. 7-9; G. Verga a F. Cameroni da Milano, 27 febbraio 1881, in VITALE, *Giovanni Verga e Felice Cameroni...*, pp. 153-154; G. Verga a F. Torraca da Milano, 12 maggio 1881, in

parchi, i pochi cenni in merito alla sua concezione del racconto breve aprono spiragli su un retroterra critico di grande interesse. Entrambe le minute si inseriscono in un più ampio scambio epistolare con i due direttori che permette di certificare l'effettivo invio delle lettere che ne scaturirono. In mancanza delle missive inviate, attualmente considerate perdute per la dispersione degli archivi personali tanto di Avanzini quanto di Marchetti, le due minute restano a testimoniare in un preciso momento storico la riflessione verghiana intorno alla costruzione della novella e ai mezzi utilizzati dall'autore per ottenere sul lettore l'«effetto» desiderato. Per meglio comprenderne il contenuto è opportuno inquadrare il contesto in cui le minute vengono composte, in entrambi i casi legato alla pubblicazione di novelle in rivista e alla stesura di un contratto che ne stabilisse il compenso pecuniario.

La prima minuta, in ordine cronologico, risponde al direttore della «Nuova Rivista» Roberto Marchetti, che tramite il comune amico Leopoldo Marengo, aveva chiesto la partecipazione di Verga al periodico nato nel marzo 1881⁶. Dopo un primo rifiuto, lo scrittore cedeva alle sollecitazioni di Marengo offrendosi di mandare alla rivista dodici «articoli, bozzetti o racconti [...] pagati in ragione di lire 100 ciascuno»⁷. Ricevuta la proposta verghiana, certo gravosa per una rivista nata da meno di un anno, Marchetti tentava di ammortizzarne la spesa riducendo a sei il numero di novelle e prospettandone la pubblicazione divisa in due numeri⁸. In questo modo la rivista avrebbe risparmiato sul numero complessivo dei testi da acquistare senza dover rinunciare a una firma autorevole e conosciuta come quella del catanese. Alla richiesta del direttore segue la controproposta di Verga, trädita dalla minuta di nostro interesse, datata 13 gennaio 1882. Verga accettava di buon grado la riduzione del numero di novelle, ma si mostrava irremovibile sull'integrità dei testi, da pubblicare in un unico fascicolo:

Volentierissimo accetto di ridurre a sei gli articoli da scrivere per la «Nuova

R. MELIS, *La bella stagione del Verga. Francesco Torraca e primi critici verghiani (1875-1885)*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi n. 6, Catania, Fondazione Verga 1990, pp. 249-251.

⁶ Il primo tentativo di ingaggio da parte di Marengo risale all'11 marzo 1881, seguito da un secondo tentativo il 22 dicembre 1881. Vd. VITALE, *Prospettive editoriali...*, pp. 317-318, 321, 384.

⁷ Minuta di lettera di G. Verga a L. Marengo (per R. Marchetti), 11 gennaio 1882, in VITALE, *Prospettive editoriali...*, p. 395.

⁸ Lettera di R. Marchetti a G. Verga da Torino, 12 gennaio 1882, ivi, pp. 395-396: «Oggi è con vivo piacere che la Direzione della «Nuova Rivista» ricevette, mercé l'opera del collega Leopoldo Marengo, la lettera nella quale V.S. Ill^{mo} aderisce al desiderio di noi tutti, accettando di collaborare con racconti e bozzetti. Le condizioni in essa esposte sono in massima ben di buon grado accettate. Siccome però i pregevolissimi scritti di V.S. tanto racconti che bozzetti avranno a tenere quasi sempre due numeri del periodico, per ragione di varietà, e per ragione di economia sarebbe desiderio nostro limitare a sei il numero dei lavori che la S.V. vorrà favorirci».

Rivista». Però insisto nel desiderio che gli scritti non siano dimezzati e che ciascun bozzetto o racconto venga pubblicato per intero in un sol numero del giornale. Cotesto lo desidero nell'interesse della «Nuova Rivista» e nel mio. Per quanto è in me cerco sempre di fare un'opera d'arte, per quanto modesta e di piccola mole che abbia le sue proporzioni giuste e la sua cornice adattata, e la S.V. converrà meco, l'effetto che essa possa fare, qualunque sia, non può che perdere se non è visto tutto in un colpo d'occhio⁹.

La risposta di Marchetti non si faceva attendere. Parafrasando un po' quanto scritto da Verga «riguardo alla convenienza di presentare intero e non frazionato un lavoro che sia fatto e finito in proporzioni tali da dover essere visto per così dire in un colpo d'occhio»¹⁰, il 23 gennaio il direttore accettava le istanze dello scrittore pregandolo però di inviare novelle che potessero tenere 4-5 colonne, in modo da occupare tutta la sezione letteraria della rivista senza dover ricorrere ad articoli di altri autori¹¹. Soddisfatto delle condizioni ottenute, Verga invierà la novella *Il Mistero*, pubblicata sulla «Nuova Rivista» del 12 febbraio 1882.

Le considerazioni espresse a Marchetti in merito alle «proporzioni» e all'effetto complessivo della novella ritornano, con l'uso del medesimo lessico, nella missiva a Baldassarre Avanzini, che da qualche mese aveva assunto la direzione del «Fanfulla della domenica» lasciata vacante da Ferdinando Martini¹².

Il 18 febbraio 1882 il nuovo direttore aveva chiesto a Verga di mandare alla rivista «sei novelle o bozzetti» di massimo «tre colonne e mezza», da pagarsi a «qualcosa di meno di 100 lire» a pezzo così da non «stabilire una differenza troppo forte di compensi tra un redattore e un altro»¹³. A questa ri-

⁹ Minuta di lettera di G. Verga a R. Marchetti, 13 gennaio 1882. Per la descrizione e trascrizione completa della minuta si veda *infra* l'Appendice.

¹⁰ Lettera di R. Marchetti a G. Verga da Torino, 23 gennaio 1882, in VITALE, *Prospettive editoriali...*, pp. 402-403.

¹¹ *Ibidem*: «È vivo il desiderio di chi scrive e dei colleghi fondatori del Periodico, e se lo terrebbero ad onore, poter contare la S.V. fra i collaboratori; ma siamo tutti obbligati a far pure altri conti, più bassi se si vuole ma non meno reali, sopra quanto costano e anche sullo spazio che si vuole occupato nelle colonne del periodico dai lavori letterari. Quindi l'esigenza per noi che possibilmente quegli scritti che a V.S. piacerà inviarsi siano almeno di mole da occupare quattro o cinque colonne della nostra Rivista affinché per mantenere le proporzioni volute alla parte letteraria in ogni numero, non si debba aggiungere altri articoli letterari a complemento, che verrebbero pure a costarci assai».

¹² Per una storia della rivista e l'abbandono da parte di Martini vd. A. ARSLAN - M.G. RAFFELE (a cura di), *Fanfulla della domenica*, Treviso, Canova 1981, pp. 11-16; F. MARTINI, *Lettere 1860-1928*, Milano, Mondadori 1934, pp. 124-130 e 446-447.

¹³ Lettera di B. Avanzini a G. Verga, 18 febbraio 1882, in VITALE, *Prospettive editoriali...*, pp. 418-419.

chiesta lo scrittore risponderà con una lettera tratta dalla minuta datata 24 febbraio 1882:

Caro Avanzini,

[...] Io non ho la sciocca pretesa di credere che i miei scritti valgano più di quelli degli altri. So quel che mi costano, non quel che valgono. [*Una novella*] Più o meno lunga poco importa purchè abbia l'intonazione le proporzioni la portata giusta. Ella capirà quanto sia facile trovato un argomento allungarlo di qualche centinaio di linee pure a scapito del suo valore artistico. E non vorrei sottoscrivere cose di cui avessi ad arrossire in seguito. Ho in animo d'intraprendere una serie di bozzetti coordinati ad un'idea per farne un volume che abbia il suo carattere e la sua significazione¹⁴.

La risposta del direttore arrivava a stretto giro di posta il 26 febbraio. Avanzini non solo assecondava la proposta dello scrittore, ma temendo di averlo indisposto teneva a sottolineare come la richiesta di ridimensionamento dei costi nulla aveva a che fare con «il valore» delle novelle verghiane¹⁵. Anche in questo caso, dopo aver chiarito le clausole del contratto, Verga invierà *I Galantuomini*, pubblicata sul «Fanfulla della domenica» del 26 marzo 1882, e nella seconda parte dell'anno, dopo la conclusione del lavoro intorno a *Il marito di Elena*, e con Capuana direttore, alcuni di quei «bozzetti coordinati ad un'idea» che comporranno *Per le vie*.

Le dichiarazioni fatte a Marchetti e ad Avanzini, sebbene legate a un «argomento antipatico» come la negoziazione di un compenso e sia pure in termini stringati, chiariscono l'idea che Verga ha maturato sulla propria tecnica narrativa in rapporto alle forme brevi della narrazione, proprio negli anni in cui maggiore è l'impegno a dedicarsi al genere novellistico. La riflessione ruota intorno a due punti decisivi: l'importanza attribuita a «l'intonazione le proporzioni la portata» nell'architettura della novella e la cura per l'effetto complessivo, che rischia di perdersi se non può essere percepito «tutto in un colpo d'occhio».

Si coglie tra le righe un richiamo a quanto nel 1842 Edgar Allan Poe, uno dei primi a riflettere criticamente sui meccanismi di costruzione dell'opera d'arte, aveva scritto nel saggio dedicato ai *Twice-told Tales* di Hawthorne:

Lo stile di Hawthorne è la purezza stessa. Il suo *tono* è singolarmente efficace:

¹⁴ Minuta di lettera di G. Verga a B. Avanzini da Milano, 24 febbraio 1882. Per la descrizione e trascrizione completa della minuta si veda *infra* l'Appendice.

¹⁵ Lettera di B. Avanzini a G. Verga da Roma, 26 febbraio 1882, in VITALE, *Prospettive editoriali...*, p. 424.

eccitato, lamentoso, profondo, e in piena armonia coi suoi temi. [...] Il racconto propriamente detto, a nostro giudizio, offre indiscutibilmente all'esercizio del talento più elevato il campo migliore che si possa trovare nel più ampio dominio della pura e semplice prosa. [...] A tale proposito basti dire soltanto, in questa sede, che nelle considerazioni di quasi tutte le categorie l'unità d'effetto o d'impressione è un punto della massima importanza. È chiaro, inoltre, che non si può mantenere pienamente questa unità nei prodotti di cui non si può completare la lettura in una sola seduta¹⁶.

Il ragionamento dello scrittore americano, che dal particolare dei racconti di Hawthorne si allargava a una riflessione generale sugli equilibri del testo narrativo breve, proseguiva col constatare che per ottenere un'unità di effetto e impressione, tanto nella poesia quanto nella prosa, l'autore, oltre a considerare la giusta dimensione del testo – la cui lettura complessiva non può superare le due ore di tempo –, doveva soprattutto stabilire *a priori* l'«effetto» desiderato e far sì che tutta la costruzione fosse finalizzata al suo ottenimento:

Nel racconto breve [...] l'autore ha la possibilità di realizzare la pienezza del suo intento, qualunque esso sia. Durante l'ora della lettura l'anima del lettore è in balia dello scrittore. Non vi sono influenze esterne o estrinseche, derivanti da stanchezza o interruzione.

Un esperto artista letterario ha costruito un racconto. Se accorto, non ha plasmato i suoi pensieri in modo che si adattino agli avvenimenti; ma dopo aver concepito, con cura voluta, un certo straordinario *effetto* da creare, tali avvenimenti egli li inventa: e poi li combina nel modo che meglio possa aiutarlo a creare questo effetto premeditato. Se la primissima frase non tende alla creazione di questo effetto, lo scrittore è inciampato al primo gradino. In tutta la composizione non dovrebbe esserci una sola parola che non tenda, direttamente o indirettamente, a quell'unico disegno prestabilito¹⁷.

Le considerazioni sull'effetto complessivo, sulla giusta dimensione del testo e sulle modalità di costruzione dell'opera saranno riprese dallo stesso Poe qualche anno dopo in *The Philosophy of Composition* (1846) in rapporto a *The Raven*. Mentre del saggio su Hawthorne non risultano traduzioni italiane di metà Ottocento¹⁸, *The Philosophy of Composition* avrà in Italia una

¹⁶ E.A. POE, *I Twice-told Tales di Hawthorne*, in ID., *Opere scelte*, «I meridiani», Milano, Mondadori 1971, pp. 1381-1384.

¹⁷ Ivi, pp. 1385-1386.

¹⁸ Per la bibliografia e la ricezione di Poe in Italia rimando a C. MELANI, *Effetto Poe. Influssi dello scrittore americano sulla letteratura italiana*, Firenze, Firenze University Press 2006, in part. pp. 9-66.

sua prima traduzione nello studio sull'autore americano pubblicato da Gustavo Tirinelli sulle pagine della «Nuova Antologia» nel 1877¹⁹. È difficile stabilire se Verga avesse avuto modo di leggere la traduzione di Tirinelli; è invece assai probabile che avesse letto le *Notes nouvelles sur Edgar Poe* che Charles Baudelaire aveva premesso a partire dal 1857 alle *Nouvelles histoires extraordinaires*. Lo scrittore americano d'altro canto era ampiamente conosciuto e discusso negli ambienti della scapigliatura frequentati da Verga già dai primi anni milanesi, e diverse copie delle traduzioni di Baudelaire si conservano nella biblioteca catanese dello scrittore²⁰. Su questi volumi occorre una precisazione. L'edizione delle *Nouvelles histoires extraordinaires* conservata a Catania è del 1883, ma la data non deve trarre in inganno. Capita infatti di frequente che i volumi conservati nella biblioteca di via Sant'Anna siano edizioni acquistate successivamente con l'intento di ricomporre nello studio siciliano un'ideale biblioteca privata di autori prediletti. *Madame Bovary*, un esempio tra tanti, si conserva in un'edizione francese del 1880, sebbene dallo scambio epistolare con Capuana sappiamo con certezza che il romanzo venne letto nel 1874²¹. Chiarito ciò, se si rileggono le affermazioni verghiane alla luce dello scritto baudelairiano, il confronto con Poe sembrerà meno peregrino. Nel saggio introduttivo alle *Nouvelles histoires extraordinaires* Baudelaire, infatti, aveva rifuso e in parte tradotto le riflessioni di Poe sul genere novellistico:

Elle [la nouvelle] a sur le roman à vastes proportions cet immense avantage que sa brièveté ajoute à l'intensité de l'effet. [...] L'unité d'impression, la *totalité* d'effet est un avantage immense qui peut donner à ce genre de composition une supériorité tout à fait particulière, à ce point qu'une nouvelle trop courte (c'est sans doute un défaut) vaut encore mieux qu'une nouvelle trop longue. L'artiste, s'il est habile, n'accommodera pas ses pensées aux incidents, mais, ayant conçu délibérément, à loisir, un effet à produire, inventera les incidents, combinerà les événements les plus propres à amener l'effet voulu. Si la première phrase n'est pas écrite en vue de préparer cette impres-

¹⁹ G. TIRINELLI, *Edgar Allan Poe*, in «Nuova Antologia», vol. XXXIV (aprile 1877), pp. 731-762. Nel saggio Tirinelli aggiornava la biografia allora nota di Poe e si soffermava sull'analisi di alcuni testi poetici, proponendo inoltre una traduzione quasi integrale di *The Philosophy of Composition*.

²⁰ Nello studio di Casa Verga si conservano: *Aventures d'Arthur Gordon Pym* (Paris, Lévy 1875), *Eureka* (Paris, Calmann-Lévy 1882), *Histoires extraordinaires* (Paris, Calmann-Lévy 1883), *Histoires grotesques et sérieuses* (Paris, Calmann-Lévy 1883), *Nouvelles histoires extraordinaires* (Paris, Calmann-Lévy 1883). Cfr. C. LANZA - S. GIARRATANA - C. REITANO (a cura di), *Biblioteca di Giovanni Verga. Catalogo*, Catania, Tip. Edigraf 1985, pp. 353-354.

²¹ Cfr. *ivi*, p. 183 e la lettera di G. Verga a L. Capuana da Catania, 14 gennaio 1874, in G. RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, p. 29.

sion finale, l'œuvre est manquée dès le début. Dans la composition tout entière, il ne doit pas se glisser un seul mot qui ne soit une intention, qui ne tende, directement ou indirectement, à parfaire le dessein prémédité²².

Tenendo presente l'introduzione alle novelle composta da Baudelaire credo si riescano a cogliere meglio le analogie e le differenze con quanto Verga scriveva nelle minute a Marchetti e ad Avanzini. Con il suo «modo particolare di brontolare e di ruminare sopra certe frasi e certe parole»²³ Verga assimila il lessico e i concetti di Poe/Baudelaire e li riporta al «metodo» verista. Se nelle *Notes* l'«effet voulu» di cui scrive Baudelaire è ancora un elemento generico, nel Verga degli anni '80 quell'effetto ha assunto una connotazione ben precisa: riuscire a dare al lettore la completa «illusione della realtà»²⁴. A dispetto di quanto scritto da Poe, Verga non sembra fare differenza tra romanzo e novella. Che l'opera sia «più o meno lunga poco importa purchè abbia l'intonazione le proporzioni la portata giusta» precisa ad Avanzini, poiché nel raggiungimento dell'effetto prefissato non conta l'estensione del testo, bensì la capacità dell'autore di trovare una perfetta proporzione e un equilibrio tonale tra le singole parti che compongono la narrazione. Tanto che, commentando l'iter elaborativo dei *Malavoglia*, lo scrittore precisava all'amico Capuana che «l'interesse doveva risultare dall'insieme, a libro chiuso»²⁵ poiché solo nella totalità dell'opera il lettore avrebbe avuto chiaro il quadro narrativo e compreso dall'interno la realtà dei poveri pescatori di Acitrezza. Nel 1882 però, messo ormai da parte l'ambiente primitivo dei *Malavoglia*, lo scrittore ha bisogno di elaborare nuove tecniche per tratteggiare il mondo «elusivo e variegato della piccola borghesia paesana»²⁶ che servirà da cornice alla scalata sociale di Gesualdo Motta. Per riuscire a raffigurare le ipocrisie e gli interessi contrapposti delle classi borghesi, senza rinunciare all'oggettività, l'autore deve trovare nuove proporzioni e un tono narrativo in grado di registrare i pensieri nascosti dietro le frasi di facciata e le parole sfuggenti pronunciate dai borghesucci di pro-

²² C. BAUDELAIRE, *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, in E. POE, *Nouvelles histoires extraordinaires*, Paris, Michel Lévy frères 1857, pp. XVI-XVII (ringrazio Giorgio Forni per la segnalazione di questo brano). Per una traduzione di entrambi i saggi su Poe si rimanda a C. BAUDELAIRE, *Edgar Poe. La sua vita, le sue opere*, Lecce, Besamuci 2020 (il brano citato alle pp. 68-69).

²³ Lettera di G. Verga a L. Capuana da Catania, 18 febbraio 1872, in RAYA, *Carteggio Verga-Capuana...*, p. 18.

²⁴ Lettera di G. Verga a L. Capuana da Catania, 25 febbraio 1881, *ivi*, pp. 108-110.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ G. FORNI, *Introduzione*, in G. VERGA, *Novelle rusticane*, a cura di G. Forni, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n. s. II, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2016, p. xv.

vinca. Comincia così a prendere piede la sperimentazione di quella «regia plurima di focalizzazioni interne che si aggrediscono l'una con l'altra e perimetrano 'da sè' le verità nascoste dietro le illusioni del 'benessere' e del 'progresso'»²⁷ che sarà tipica delle *Novelle rusticane* e che apre al mondo gesualdesco. Si prenda come esempio *I Galantuomini*, composta proprio nei primi mesi del 1882. I protagonisti della novella sono uomini poco caratterizzati, che nulla hanno a che vedere con i personaggi tragici e primitivi di *Vita dei campi*, e si muovono in una piccola realtà provinciale in cui vivono esistenze mediocri e banali. La conclusione stessa della novella, priva di un effettivo colpo di scena, appare in dissolvenza ed è sulle prime straniante.

La narrazione comincia *in medias res*, con un'anonima voce popolare che accusa l'intera categoria di opprimere i contadini grazie al potere determinato dalla conoscenza delle leggi e della scrittura:

Sanno scrivere – qui sta il guaio. [...] Se avete a che 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 debito²⁸.

Seguono poi, incastonati dalla vicenda di don Piddu, due storie diverse, quadri giustapposti e apparentemente privi di coordinazione. La prima storia racconta lo screzio sorto tra don Piddu e frate Giuseppe, la cui vendetta personale manda a monte il matrimonio della primogenita Saridda e prelude a una prima serie di disgrazie: il pignoramento, la ricerca di un lavoro, il declassamento di *status* con i contadini che «mettevano da parte il *don*, e lo trattavano a tu per tu»²⁹. Viene poi la vicenda di don Marcontonio Malerba che ormai indigente è costretto a chiedere il «pane a credenza» e a prendere la «terra in affitto». Il terzo episodio è rappresentato dall'eruzione dell'Etna che brucia la vigna – e con essa la stabilità economica – di don Marco. Appurato dunque che «anche i galantuomini hanno i loro guai»³⁰, il racconto ritorna su don Piddu, il quale, mentre si trova nell'usuale ritiro pasquale presso il convento dei cappuccini, scopre la relazione della figlia minore, Marina, con il garzone di stalla. Rientrato trafelato e angustiato in convento, don Piddu vorrebbe trovare conforto nella confessione, ed è a questo punto che termina la novella:

²⁷ Ivi, p. XVI.

²⁸ VERGA, *I Galantuomini*, in ID., *Novelle rusticane...*, p. 139. Sulla scrittura come «luogo di esercizio del potere» un'interessante riflessione si legge in G. FORNI, *Manzoni, Verga e la sfida dei «Promessi sposi»*, in «Annali della Fondazione Verga», n. s. XV (2022), pp. 213-228, alle pp. 225-226.

²⁹ VERGA, *I Galantuomini*, in ID., *Novelle rusticane...*, p. 144.

³⁰ Ivi, p. 147.

Ma 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 perchè son poveri e non sanno di lettera, e non sanno sfogarsi altrimenti che coll'andare in galera!³¹

Al galantuomo don Piddu proprio per il suo *status* sociale è negata la vendetta d'onore concessa a *Jeli il pastore* perché «i galantuomini [...] sono avvezzi in altro modo»³². Il senso di questa chiusa, sulle prime sfuggente, si coglie appieno solo se si considerano tutte le vicende narrate e i diversi punti di vista che danno il tono al racconto. Ai galantuomini sono negati gli sfoghi viscerali dei contadini perché a dominare la loro realtà è innanzitutto l'appartenenza a una classe che ha le sue consuetudini e le sue regole di comportamento. I guai di don Piddu, costretto dal giudice «a farsi santo per forza»³³ partecipando al rito collettivo degli esercizi spirituali, quelli di don Marcantonio o di don Marco hanno tutti a che vedere con la perdita delle ricchezze materiali e con il sentimento di imbarazzo che ne deriva quando si rapportano ai componenti della stessa classe: perché «quelli che son nati col *don* vanno soggetti anche alla vergogna»³⁴. Si comprende così il motivo per cui don Marcantonio zappava solo «quando nella viottola non passava nessuno», perché i figli «si facevano rossi e balbettavano come fossero già grandi» ogni volta che dovevano recarsi a «chiedere in prestito mezza salma di farro per la semina, o qualche tumulo di fave per la minestra, dallo zio Masi, o da massaro Pinu»³⁵; si chiarisce anche la reazione di don Piddu, il cui cruccio non è causato dalla tresca di Marina, alla quale potrebbe anche trovarsi rimedio, ma dall'amante che ella ha scelto e soprattutto dalle «chiacchiere» che se ne facevano.

Secondo il tradizionale stilema della composizione ad anello, apre e suggella il racconto, stringendolo in un tutt'uno, il motivo della scrittura come prerogativa escludente di questa borghesia arretrata; una scrittura che è strumento di dominio economico – «Sanno scrivere – qui sta il guaio» – ma anche esercizio costrittivo di distanziamento dalle passioni primordiali dell'esistenza – i galantuomini non possono sfogarsi cedendo alle passioni «coll'andare in galera». Così, proprio nel finale, la novella composta da piccoli quadri trova la sua organicità, improntata a un effetto complessivo che ri-

³¹ Ivi, p. 150.

³² Ivi, p. 144.

³³ Ivi, p. 149.

³⁴ Ivi, p. 144.

³⁵ Ivi, p. 145.

chiede, oltre a un lettore in grado di recepire i punti di vista discordanti e colmare le lacune dialogiche del tessuto narrativo, soprattutto una narrazione continua da cogliere dall'inizio alla fine con un «colpo d'occhio», e perciò non parcellizzabile su più fascicoli.

Le misurate riflessioni rilevate nelle due minute trovano così immediato riscontro nella pratica compositiva di un Verga, che, anche a dispetto dell'apparente distanza dal dibattito critico che si agita negli ambienti in cui lui stesso opera, si dimostra pienamente coinvolto e attivo nel recepire i diversi spunti teorici provenienti da autori considerati lontani dalla sua poetica. Da questo punto di vista l'epistolario privato, il cui spoglio è ancora in corso, potrà essere uno strumento privilegiato per dipanare l'intricato filato della sua riflessione critica e offrire forse una rinnovata immagine di Verga e nuove prospettive sulla sua ricerca intorno alle forme del racconto.

APPENDICE

Qualsiasi minuta, per sua stessa natura, tramanda un testo imperfetto su cui si addensano cancellature, correzioni, ripensamenti, riscritture dello stesso pensiero che preludono alla stesura definitiva della lettera. Le due minute di lettera per Marchetti e Avanzini non fanno eccezione. Nel complesso entrambi i testimoni registrano un testo giunto a un buon livello di definizione e, date le abitudini scritte di Verga, prossimo alla copia in pulito. Tra le due però quella vergata per Avanzini è investita da un *iter* correttorio maggiore, in cui si percepisce l'esigenza di una limatura ulteriore che avrebbe meglio definito alcuni passaggi e che probabilmente avvenne su un testimone non conservato. Proprio per chiarire, anche visivamente, la natura provvisoria del documento propongo una trascrizione che accoglie a testo l'esito ultimo delle correzioni e riporta le varianti redazionali in una fascia di apparato genetico.

Le due minute, i cui originali risultano oggi dispersi, si conservano in copia microfilmata nei cosiddetti 'Microfilm Mondadori', custoditi presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori di Milano (FM). Di questi microfilm la Fondazione Verga di Catania ha fatto eseguire delle copie digitali, su cui sono state realizzate le trascrizioni. Entrambe le minute sono visionabili alla bobina numero XVII, ftt. 228-229 (minuta indirizzata a Roberto Marchetti), ftt. 238-239 (minuta indirizzata a Baldassarre Avanzini).

Nella trascrizione mi sono attenuta a criteri conservativi, limitandomi a sostituire il punto fermo al trattino basso caratteristico della corsiva verghiana in fine di periodo, e a utilizzare sempre i doppi apici (« ») per i nomi delle riviste e il *corsivo* per i titoli. Per l'apparato, rapportato al testo attraverso apici alfabetici, sono stati utilizzati i seguenti simboli e abbreviazioni:

< >	integrazione
> <	cassatura di un segmento di testo sostituito sul medesimo rigo o comunque di seguito
[]	interruzione nella scrittura di una frase o di una parola
[...]	parola non leggibile
<i>sp. a</i>	soprascritto a testo cassato
<i>cass.</i>	cassato
<i>non cass.</i>	non cassato per errore
<i>riscr.</i>	cassato e riscritto di seguito
<i>agg.</i>	aggiunta
<i>err.</i>	errore d'autore
<i>da</i>	ricavato da lezione precedente, o per riuso di alcune lettere, o in parte ricalcando e in parte soprascrivendo la nuova lezione su quella precedente

<i>su</i>	ricalcato su lezione precedente
<i>prima</i>	indica con valenza cronologica un segmento testuale, anche con interventi successivi, tutto cassato e sostituito in rigo o comunque di seguito. Per gli episodi più semplici e limitati di cassatura e sostituzione in rigo si usa sempre <i>precede</i> o <i>segue</i>
•	indica l'inizio del segmento testuale a cui si riferisce la didascalia che segue in corsivo o tra parentesi
1 2 3...	indicano varianti successive all'interno della stratigrafia degli interventi

1. Giovanni Verga a Roberto Marchetti

Milano, 13 genn. 82.

Ill^{mo} Signore

Volentierissimo accetto di ridurre a sei gli articoli da scrivere per la «Nuova Rivista». Però insisto nel desiderio che gli scritti non siano dimezzati e che ciascun bozzetto o racconto venga pubblicato per intero in un sol^(a) numero del giornale. Cotesto lo desidero nell'interesse della «Nuova Rivista», e nel mio. Per quanto è in me cerco^(b) sempre di fare^(c) un'opera d'arte, per quanto modesta e di piccola mole, che^(d) abbia le sue proporzioni giuste e la sua cornice adattata,^(e) e la S.V. converrà meco,^(f) l'effetto che essa possa fare, qualunque sia, non può che perdere se non è visto tutto in un colpo d'occhio^(g).

Devo avvertire^(h) anche, a evitare ogni equivoco fra la⁽ⁱ⁾ «Nuova Rivista» e me, che i miei^(l) articoli non saranno più lunghi di quelli che ho scritti^(m) nella «Rassegna Settimanale» di Roma alle medesime condizioni che ho proposto alla «Nuova Rivista». Credo che il modo migliore per assicurare per l'avvenire una matura e fiduciosa intelligenza⁽ⁿ⁾ fra di noi, sia di stabilire bene e chiaramente ogni cosa. Se la proposta che fa la^(o) «Nuova Rivista» di dividere su due numeri gli articoli non è irremovibile, cotesta intelligenza può ritenersi fin da ora completamente stabilita fra di noi, e le manderò prima della fine del mese un bozzetto.

La prego di gradire l'attestato dei miei più sinceri sentimenti

«G. Verga»

^(a)sol] *agg.* ^(b)cerco] *segue* >d< ^(c)fare] *precede* >dare< ^(d)che] *su* con ^(e)adattata,] *segue* ¹>la qualcosa []< ²>e questa non potrebbe che perdere< ^(f)meco,] *segue* >che qualunque sia l'interesse che essa (*su* questa) possa destare< e (*non cass.*) ^(g)visto ... occhio] *sps. a* colp[] ^(h)Devo avvertire] *da* ¹Credo mio dovere²Credo doverla avvertire ⁽ⁱ⁾la] *da* di ^(l)i miei] *sps. a* gli ^(m)scritti] *sps. a* pubblicati ⁽ⁿ⁾assicurare ... intelligenza] *da* ¹procedere d'accordo in avvenire ²assicurare una matura e (*da* ed) fiduciosa intelligenza ^(o)che fa la] *sps. a* della

FM, b. XVII ftt. 228-229

Due facciate. La riproduzione sembrerebbe indicare un'unica carta scritta *recto-verso*. In alto a sinistra, sopra la data, una mano non autografa ha aggiunto a matita il nome del destinatario seguito dal numero «16». La stessa mano ha segnato a matita alcune letture, soprascrivendole, in interlinea, a parole poco chiare.

2. Giovanni Verga a Baldassarre Avanzini

Milano 24 febb. 1882

Preg^{mo} Sig. Avanzini

Anzitutto la ringrazio della cortesia sua nel farmi liquidare quel vecchio^(a) conticino dal «Fanfulla», e le accuso ricevuta delle 110 lire a saldo del racconto *Rosso Malpelo*.

Ora alla seconda parte della sua lettera. Io non ho la sciocca pretesa di credere che i miei scritti valgano più di quelli degli altri.^(b) So quel^(c) che mi costano, non^(d) quel che valgono^(e). Più o meno lunga poco importa, purchè abbia l'intonazione le proporzioni la portata giusta.^(f) Ella capirà quanto sia facile^(g) trovato un argomento allungarlo di qualche centinaio di linee, pure a scapito del suo valore artistico.^(h) E non vorrei sottoscrivere⁽ⁱ⁾ cose di cui avessi ad arrossire in seguito. Ho in animo d'intraprendere una serie «di bozzetti coordinati^(l) ad un'idea per farne un volume che abbia il suo carattere e la sua significazione. Se mi^(m) sentissi di scrivere degli articoli su un soggetto qualsiasi, forse più adattati a un⁽ⁿ⁾ giornale, la cosa mi sarebbe più facile. Ecco le cose come stanno, come sento^(o) l'obbligo di dirle a Lei per rispondere alla simpatia che mi dimostra, per farmi scusare se insisto in un argomento antipatico.^(p) Le dissi a quali condizioni potrei impegnarmi a scrivere per «Fanfulla della Domenica» anche senza far torto agli altri che potrebbero rimproverarmi i due pesi e le due misure, accetto però di ridurre a sei il numero degli articoli da mandarle questo anno.^(q)

Se l'amministrazione del Giornale crede potermi dare 100 lire per ciascuno di questi articoli e accettare queste condizioni, mi faccia scrivere o telegrafare due righe di conferma e subito mi porrò all'opera per «Fanfulla». Mi basta anche che questa conferma se la faccia da Lei.^(t) In ogni caso la prego di credermi

«G. Verga»

^(a)vecchio] *agg.* ^(b)altri.] *segue tutto cass.* ¹Le ho detto quali condizioni ²Le ho detto a che giovi ³Le ho detto a quali condizioni potrei (*sps. a potevo*) impegnarmi a scrivere per «Fanfulla della Domenica», senza far torto ad (*sps. a agli / al*) altri giornali per cui scrivo, >e< che avrebbero diritto di rimproverarmi i due pesi e le due misure, che del resto [] ⁴Le ho detto a quali condizioni potrei impegnarmi a scrivere per «Fanfulla della Domenica» senza far torto ad altri giornali che pur mi sono amici e simpatici come lei. ^(c)quel] *agg.* ^(d)non] *riscr.* ^(e)valgono] *segue tutto cass.* quelle novelline (*da* ¹una novellina ²quelle novelliciole) >le< perchè io >abbia<

possa firmarle senza arrossire di me stesso. ⁽⁰⁾purchè ... giusta] *da* ¹purchè abbia il suo giusto valore artistico e la sua giusta cornice. ²purchè abbiano il loro •qualsiasi *agg.* valore artistico. Ella capirà •trovato il soggetto *agg.* quanto sia facile allungarlo di un centinaio di linee. L'importante è di dargli l'intonazione, le proporzioni, la portatata *err.* giusta. ^(a)facile] *segue* >allungare< ^(b)Ella ... artistico.] *agg.* ^(c)sottoscrivere] *sps.* a far mai ⁽⁰⁾Ho in ... idea] *in parte* *sps.* *in parte* *da* Ecco il motivo d'intraprendere quei bozzetti >che son tutti< coordinati •>pur essi < *agg.* ad un'idea ^(m)mi] *sps.* a fossi ⁽ⁿ⁾a un] *da* al ^(o)sento] *precede* >d< ^(p)per farmi ... antipatico.] *sps.* a ¹per scusarmi di una pretesa che potrebbe sembrare un'arroganza, e non è, e mi ripugna >parla<re< insistere con Lei. ²per scusarmi di una pretesa che forse a lei sembra soverchia. ^(q)Le dissi ... anno.] *in parte* *sps.* *in parte* *da* ¹Accetto però (*da* Dunque accetto) di ridurre (r- su d[]) a sei il numero degli articoli per questo anno. ²Dissi >altra volta< a Lei •le [...] (*sps.* a le condizioni) che [] ³Le *agg. riscr.* dissi a quali condizioni potrei impegnarmi a scrivere pel «Fanfulla della Domenica», anche senza far torto agli altri che potrebbero rimproverarmi i due pesi e le due misure. Accetto però di ridurre a sei il numero degli articoli •da mandarle (*prima* da scrivere in / da scriverle) questo anno •pel «Fanfulla della Domenica». *agg.* Se l'Amministrazione del Giornale (G- su g-) può pagarmeli come •le dissi (*sps.* a lei desid[]) se no pazienza. In seguito, quando avrò trovata un'altra vena ci intenderemo facilmente, perchè il desiderio di rispondere coi fatti alla sua cortesia l'ho grandissima, me lo creda. ⁴Le dissi a quali condizioni potrei impegnarmi a scrivere pel «Fanfulla della Domenica», anche senza far torto agli altri che potrebbero rimproverarmi i due pesi e le due misure. Accetto però di ridurre a sei il numero degli articoli da mandarle questo anno, >secondo il suo desiderio< >e mi creda che il suo desiderio s[]< >e mi creda che qualunque cosa< •in ogni modo, serbo viva e grata memoria della sua cortesia (*non cass. per err.*) >e della benevola []< ^(r)Mi basta ... da Lei.] *agg.*

FM, b. XVII, ftt. 238-239

Due facciate. Una carta scritta *recto-verso*. In alto a sinistra, sopra la data, una mano non autografa ha aggiunto a matita il numero «21». La stessa mano ha segnato a matita alcune letture, soprascrivendole, in interlinea, a parole poco chiare.

ANTONINO ANTONAZZO

Università di Chieti-Pescara

UN EPISODIO DEL 31 MAGGIO:
BOZZETTO INEDITO TRA LE CARTE DI VERGA

Quando sul finire del 1880 Ferdinando Martini ideò per il suo «Fanfulla della Domenica» una strenna natalizia dal titolo *Il primo passo*, chiedendo agli scrittori più vicini alla rivista una rievocazione del loro esordio letterario, Verga rispose con uno scarno resoconto che iniziava così:

Giacché vuoi sapere come fu che mossi il primo passo, ti dirò che andò maluccio parecchio per molto tempo. Cominciai dallo scrivere un *romanzo storico*, che nessuno rammenta, e non sarò io certo che lo rammenterò; mio padre, che non voleva saperne, e mi voleva avvocato, pagò mille lire per stamparlo e tutto finì lì. Poi ci pensai a non spendere mille lire per ogni fantasia letteraria che mi passasse per la testa¹.

Il «romanzo storico» era *I Carbonari della montagna*, vicenda di patriottismo e d'amore ambientata nella Calabria del 1810 durante il regno di Murat, che il ventunenne Verga – esaltato da una passione per le lettere e per l'unità d'Italia infusa soprattutto alla scuola di Antonino Abate² – aveva pubblicato a Catania in quattro volumi a cavallo tra il 1861 e il 1862³. Era stato lo stesso

¹ La richiesta del Direttore, datata 16 ottobre, si legge in F. MARTINI, *Lettere (1860-1928)*, Milano, Mondadori 1934, pp. 106-107 (il corsivo è dell'autore); la risposta del 5 novembre – «ti darò [...] le notizie che desideri, pregandoti nel tempo stesso di accomodarle tu a forma di articolo» – si può reperire in G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni 1979, pp. 100-102. L'allestimento del volume fu più laborioso del previsto: uscì solo nel 1882, perdendo la sua natura di strenna e alcuni pezzi importanti, tra cui quello di Verga che fino alla fine non mise mai «a forma di articolo» il suo 'primo passo' (come si ricava dal rimprovero del 24 agosto 1881: MARTINI, *Lettere...*, p. 122).

² Vedi almeno A. DI GRADO, *Il maestro di Verga: gli «astratti furori» di Antonino Abate*, in *I romanzi catanesi di Giovanni Verga*, Atti del I convegno di studi (Catania, 23-24 novembre 1979), Catania, Fondazione Verga 1981, pp. 67-80.

³ G. VERGA, *I Carbonari della montagna. Sulle lagune*, a cura di R. Verdirame, Edizione Nazionale del-

Verga, nella premessa datata «novembre 1861», a puntualizzare le due fasi in cui si era articolata l'elaborazione dell'opera. Lo scrittore esordiente⁴ collocava l'avvio del romanzo in quel «giorno di lutto nazionale» che era stato l'armistizio di Villafranca dell'11 luglio 1859, e ricordava come la stesura fosse stata bruscamente interrotta dall'«ansia» per lo scoppio delle sedizioni palermitane nell'aprile del 1860; sarebbe stato poi un altro «lutto» – altrettanto simbolico – a riaccendere in lui la volontà e quasi la necessità di riprendere in mano il romanzo: il fallimento dell'insurrezione di Catania il 31 maggio. Spiegava così:

Ebbimo un giorno di lutto, sì; ma che vale? non uno pensava che l'indomani quella bandiera, che avea sventolato fra il fumo del combattimento all'altario dei 4 Cantoni, non dovesse mostrarsi al Palazzo di Città.

Alla nostra volta ripresimo i capitoli che dormivano da qualche mese in mezzo alle ansie supreme dell'aspettativa dell'Aprile 1860. Li ripresimo quasi con slancio... e poi, ci si perdoni il peccato, in quei momenti ci parevano belli, ci pareva di combattere anche la nostra battaglia morale ai Borboni e a Clary⁵.

A ridare «slancio» creativo a Verga, che nel giro di pochi mesi riuscì a portare a compimento il romanzo lasciato in sospeso, era stata dunque l'eroica, sebbene non riuscita, impresa con cui la sua città si era ribellata ai Borboni, anticipando l'arrivo di «Garibaldi coi suoi mille diavoli rossi»⁶. Nell'alba dell'ultimo giorno di maggio, al rintocco delle campane delle chiese del Borgo⁷, Giuseppe Poulet aveva guidato un'avanguardia scelta di cinquecento volontari nei paesi della cinta etnea, dirigendola allo scontro con le truppe borboniche che, sotto il comando di Tommaso Clary, erano disposte a quadrilatero nel centro storico, concentrandosi in Piazza Duomo, con avamposti ai Quattro Canti e in via Crociferi. L'attacco frontale, irrobustito dai numerosi popolani che erano scesi in strada per unirsi agli insorti, era stato sferrato a Piazza Università ed era andato avanti per più di sette ore, finché il ferimento di Poulet, l'esaurimento delle munizioni e il mancato arrivo dei rinforzi da Acireale e da Lentini avevano imposto la ritirata. Oltre

le Opere di Giovanni Verga, I, Firenze, Banco di Sicilia - Le Monnier 1988. Vedi anche A. MANGANO, *Il giovane Verga e il Risorgimento*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. IV (2011), pp. 59-78.

⁴ Per la verità il primissimo passo era stato a sedici anni col romanzo *Amore e Patria*, ambientato durante la guerra d'indipendenza americana, che era piaciuto all'Abate ma che su suggerimento di un altro maestro del giovane Verga, don Mario Torrisi, rimase per sempre nel cassetto (F. DE ROBERTO, «*Casa Verga*» e altri saggi vergghiani, a cura di C. Musumarra, Firenze, Le Monnier 1964, pp. 86-88).

⁵ VERGA, *I Carbonari della montagna...*, p. 5. Per la storia redazionale del testo: ivi, pp. IX-XXXV.

⁶ Ivi, p. 5.

⁷ Nell'estremità settentrionale della città, vd. *infra*, p. 75

alla repressione nel sangue, il giorno successivo si erano registrate feroci cacce ai 'liberali' (al grido napoletano di «Venite guaglioni! Facimmo ferro e fuoco!»), con ruberie e incendi in tutta la città⁸.

La rivolta, coi suoi strascichi, aveva lasciato un segno profondo nella memoria dei catanesi e dello stesso Verga, il quale avrebbe più tardi raccontato a Federico de Roberto di aver assistito non solo agli scontri dalla terrazza della casa paterna tra una pioggia di pallottole ma anche alla fermezza valorosa dello zio:

I pressi di casa Verga erano uno dei punti strategici: lì dirimpetto, nel 'Fondaco dell'olio' stava la cavalleria; dall'altro capo della via Sant'Anna sparavano contro quei soldati, che rispondevano al fuoco, mentre un sergente gridava agli artiglieri: *I pezzi 'a cca! I pezzi 'a cca!...* (Qua i cannoni). Inerpicato sulla terrazza per meglio osservare la scena, il Verga si vide piovere intorno le pallottole delle fucilate tratte dal Castello Ursino, e fu quindi costretto a discendere dai suoi, ai quali un ufficiale venne a chiedere di poter occupare il cortile. Quantunque quella richiesta di permesso dimostrasse che la stessa autorità militare non aveva più la forza morale di imporsi, non fu perciò meno animoso lo zio dello scrittore che non solamente oppose un rifiuto, ma ordinò anzi che si serrasse senz'altro il portone⁹.

In realtà, l'impatto che la rivolta catanese del 31 maggio 1860 ebbe sul giovane Verga non si esaurì sul solo piano biografico (ad esempio, con l'arruolamento nella Guardia Nazionale cittadina¹⁰) o emotivamente creativo (lo «slancio», quasi *furor poeticus*, con cui riprese in mano il romanzo patriottico accantonato da alcuni mesi): a debita distanza di tempo, esso avrebbe pure prodotto un frutto pienamente letterario, rimasto fino a oggi nascosto tra le carte dello scrittore.

Sono ben note le sfortunate vicende cui andarono incontro gli autografi verghiani, che nel 1928 il nipote Giovannino affidò, per il coinvolgimento dell'influente ministro Giuseppe Bottai, a Lina e Vito Perroni in vista della

⁸ G. BARONE, *Borbonici e garibaldini nel 1860. La 'battaglia' di Catania nelle carte del generale Clary*, in ID. (a cura di), *Catania e l'unità d'Italia. Eventi e protagonisti del lungo Risorgimento*, Acireale-Roma, Banno 2011, pp. 135-157.

⁹ Il ricordo è riferito da De Roberto nel suo contributo allo speciale che l'«Illustrazione italiana» dedicò a Verga per il suo ottantesimo compleanno: F. DE ROBERTO, *I primi passi*, in «Illustrazione italiana», 29 agosto 1920, pp. 254-256 (cit. a 256; poi raccolto in ID., «*Casa Verga e altri saggi verghiani...*», pp. 104-107).

¹⁰ Della durata di ben quattro anni: G. RAYA, *Vita di Giovanni Verga*, Roma, Herder 1990, p. 24. Alcuni episodi di questa esperienza sono rievocati in F. DE ROBERTO, *Ricordi e aneddoti verghiani*, in *Studi verghiani*, a cura di L. Perroni, Palermo, Edizioni del Sud 1929, pp. 72-73.

pubblicazione degli *opera omnia*, e che, dopo lunghe vicissitudini, a partire dal 1978 solo in parte sono confluite presso la Biblioteca Regionale Universitaria di Catania¹¹. Per il resto, esse rimangono inaccessibili¹² e a ciò solo parzialmente ha rimediato la microfilmatura eseguita alla metà del secolo scorso dalla Mondadori: ma proprio scavando a fondo tra i tanti materiali disordinatamente microfilmati – con l’obiettivo di condurre una *recensio* completa delle cosiddette *Pagine sparse* per l’Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga – ho potuto individuare un bozzetto finora ignoto¹³.

Ai fotogrammi 654-657 della bobina XIV si trova la riproduzione di un bifoglio¹⁴. La prima pagina inizia con sei righe di testo (su cui ci soffermeremo meglio più avanti¹⁵), sotto le quali Verga tirò un frego di penna e appose, centrato rispetto allo specchio di scrittura, il titolo *Un episodio del 31 Maggio*: nascosto in bella vista, con tanto di titolo, troviamo così un bozzetto imperniato proprio su quel «giorno di lutto» che aveva ridestato nel giovane Verga patriota la vena di scrittore. Il testo – la cui grafia suggerisce da subito che ci troviamo lontani, ad almeno un quindicennio di distanza, da *I Carbonari*¹⁶ – si presenta punteggiato di correzioni in interlinea, talora anche con rimaneggiamenti rilevanti, ma ha tutte le caratteristiche di un’opera compiuta o quantomeno formalmente definita.

Rinviando all’Appendice per l’edizione critica del bozzetto, possiamo qui ripercorrerne la *fabula*. Una ventina di uomini, in tenuta da caccia, scende da Pedara¹⁷ portando la notizia che a Catania «si facevano le schioppetta-

¹¹ Una ricostruzione puntuale in S. BOSCO, *Le carte rapite*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. V (2012), pp. 127-152.

¹² G. ALFIERI, *I manoscritti secretati di Giovanni Verga*, in «Italiano digitale», XVI (2021), *online*.

¹³ Non è stato registrato nell’elenco dei «manoscritti verghiani presenti tra i microfilm Mondadori ma non notificati e non corrispondenti ai manoscritti conservati presso la Biblioteca Regionale di Catania» stilato in BOSCO, *Le carte rapite...*, pp. 143-152.

¹⁴ In assenza dell’originale non è possibile precisarne le dimensioni, che tuttavia paiono secondo l’uso verghiano: le tre facciate (l’ultima è bianca) ospitano circa 30 rr. di testo ciascuna.

¹⁵ *Infra*, pp. 80-81.

¹⁶ Non esiste ancora uno studio, che pure sarebbe di grande utilità, dedicato all’evoluzione della grafia verghiana, che col procedere del tempo perse la compostezza degli anni ’60 accentuando la corsività del *ductus*, con risultati ai limiti della leggibilità anche per i tipografi che frequentavano con regolarità le sue carte (lo stesso Martini, nel ricevere la novella *Cavalleria rusticana* per il «Fanfulla della Domenica» lo sferzava così nel dicembre del 1879: «tu scrivi a geroglifici e noi non abbiamo in tipografia neanche l’ombra d’un Champollion», MARTINI, *Lettere...*, p. 77).

¹⁷ Alle falde dell’Etna, fa parte della cinta abitata da sempre in rapporto osmotico con la città. L’originaria lezione d’impianto è in realtà «Nicolosi» (paese confinante, sul fianco occidentale), cassata e sostituita in interlinea da «Pedara». I due paesi sono accomunati da Verga in *Nedda* («ti pago la tua giornata come nessun proprietario ne paga una simile in tutto il territorio di Pedara, Nicolosi e Trecastagne!»), G. VERGA, *Vita dei campi*, a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, XIV, Firenze, Banco di Sicilia – Le Monnier 1987, p. 236).

te»; tra questi, il protagonista Don Giacomo, a dorso del suo asino e con un fucile a due canne. Giunti alla Barriera¹⁸, incrociano la prima squadra di insorti che già ripiega («Dove andate? A Catania è finita ogni cosa», r. 12) e quindi si fermano incerti a osservare la città fumante qua e là per le bombe lanciate dalla fregata al molo, mentre tra le fucilate sempre più rade «verso il Borgo¹⁹, una campana sola suonava a martello, come se piangesse sulla città che cominciava ad incendiarsi al basso» (rr. 16-18). L'incertezza dei compagni è risolta da don Giacomo, che vuole tirare dritto: «Io non volevo, m'avete fatto venire per forza. Ora non torno a Nicolosi²⁰ senza aver fatto le schioppettate» (rr. 19-21). La via Etnea²¹ appare deserta e ai Quattro Cantoni²² sventola una bandiera tricolore, appesa al lampione di una cappelletta della Vergine²³. Don Giacomo, procedendo dalla strada vecchia del Borgo²⁴, lascia prima l'asino a casa di un amico e si dirige poi al centro degli scontri («ai morti», r. 27), dove resistono solo sei o sette «bravi figliuoli» (r. 32), che hanno ancora munizioni e provano a tendere agguati ai soldati borbonici barricati in Piazza degli Studi²⁵. Il «giochetto» è ingegnoso («affacciavano un chepi sulla punta della bajonetta, poi, come gli altri avevano tirato, sbucavano fuori a palettoni interi e facevano fuoco», rr. 35-37) ma funziona solo due o tre volte. È allora che don Giacomo decide di prendere l'iniziativa, piantandosi in mezzo alla strada a gambe larghe e mettendosi «a tirare come alle pance delle quaglie» (r. 40), esclamando ancora una volta «Io non volevo, m'avete fatto venire per forza. Ora non torno a Nicolosi senza aver fatto le schioppettate» (rr. 41-42). Solo quando ha le tasche ormai vuote di muni-

¹⁸ Si tratta dell'attuale quartiere settentrionale di Barriera del Bosco, che deve il nome alla sua natura di confine con il 'bosco etneo', comprendente i paesi di Tremestieri, Viagrande, San Giovanni La Punta e Zafferana, il cui accesso era stato inaugurato solo nel 1832 (R. D'AMICO, *Catania. I quartieri nella metropoli*, Catania, Le Nove Muse 1999, pp. 143-144).

¹⁹ Subito a sud della Barriera.

²⁰ Vedi *supra*, n. 17.

²¹ Oggi è l'arteria viaria più importante, che attraversa la città secondo la direttrice nord-sud, da Piazza del Duomo al Tondo Gioeni (Borgo). Nel XIX secolo, però, la prima parte dal Duomo a Piazza Stesicoro aveva il nome di 'Strada Stesicorea' e solo la seconda fino al Tondo Gioeni quello di 'Strada Etnea': cfr. G. SCAGLIONE, *Cartografia dell'assetto urbano catanese nella prima metà dell'Ottocento*, in E. IACHELLO (a cura di), *La grande Catania. La nobiltà virtuosa, la borghesia operosa*, Catania, Sanfilippo 2010, pp. 206-233.

²² Il complesso architettonico sorge all'incrocio tra la via Etnea e la via Antonino di Sangiuliano: sul modello palermitano, i quattro palazzi dagli angoli smussati creano uno spiazzo ottagonale.

²³ Si noti la corrispondenza con il passo della Prefazione a *I Carbonari* in cui il giovane Verga aveva evidenziato emblematicamente «quella bandiera, che avea sventolato fra il fumo del combattimento all'altare dei 4 Cantoni» (vd. *supra*, p. 72).

²⁴ Si tratta dell'attuale via Caronda.

²⁵ L'attuale Piazza Università.

zioni, ovvero a schioppettate finalmente fatte, l'uomo volta le spalle e prende la via del ritorno verso il suo paese. Le truppe regolari, galvanizzate dalla vittoria, levano alto il grido 'Viva il re!', mentre dall'altra parte si continua a rispondere con 'Viva l'Italia!', 'Viva Garibaldi!', 'Viva Vittorio Emanuele!'. Frattanto, dalla via Stesicorea²⁶, passa al galoppo uno squadrone di lancieri in cerca dei rivoltosi in ritirata, pronti a «infilzarli come tanti beccafichi» (r. 53). Il bozzetto si chiude così su don Giacomo che, a distanza di tempo, racconta spesso di quell'episodio e di altri ancora, in cui aveva visto il Generale dal vivo: quella volta nel pieno del combattimento a Santa Maria di Capua e quell'altra nella piazza in tripudio a Milano. Ma sembrano ormai tempi remoti e ora, in entrambi i ricordi, Garibaldi «par che sia lontano in alto come le immagini dei racconti meravigliosi, nei sogni di bambino» (rr. 64-65).

Il racconto, come si vede, è armonicamente compiuto, sia nell'architettura generale sia nelle singole sequenze in cui esso, pur nella sua brevità, si articola. La narrazione ha inizio con un vero e proprio ingresso *in medias res*, su un gruppo di uomini in marcia – cui il verbo 'accorrere' imprime da subito concitazione («Erano in venti circa, vestiti e armati da caccia, che *accorrevano*²⁷ da Pedara», rr. 1-2) – e, tra questi, figura il protagonista, presentato senza la minima concessione descrittiva sul piano fisico o caratteriale: «Don Giacomo a cavallo all'asinello, col due canne sul traverso l'arcione, tentennava il capo» (rr. 6-8). Ma il personaggio sta in realtà già tutto in quel suo tentennare il capo al ritmo regolare dell'andatura dell'asino: è il 'gesto' che rivela il suo modo di essere e sentire, prefigurando l'ostinatezza contadina con cui egli, imperterrito, tirerà dritto per la sua strada finché non avrà fatto «le schioppettate». Una sola è la deviazione, quando alla strada vecchia del Borgo egli affida l'asino a un amico raccomandandogli di dargli della biada. Siamo cioè senza dubbio di fronte alla tecnica rappresentativa propria del Verga ormai maturo e padrone dei suoi mezzi, per il quale «il lettore deve vedere il personaggio, per servirmi del gergo, l'uomo secondo me, qual'è, dov'è, come pensa, come sente, da dieci parole e dal modo di soffiarsi il naso»²⁸ – in questo caso, dal modo di tentennare il capo.

Due ostacoli, o 'prove' in senso proppiano, si frappongono tra lui e la meta: il primo è l'incontro alla Barriera con la squadra in ritirata che fa vacillare il gruppo dissuadendolo dal proseguire, il secondo è lo stallo degli agguati in Piazza degli Studi quando il «giochetto» del chepi smette di funzio-

²⁶ È la porzione dell'attuale via Etnea che va dal Duomo a Piazza Stesicoro: vd. *supra*, n. 21.

²⁷ La scelta del verbo è frutto di una ripetuta limatura: 'calavano' > 'venivano' > 'accorrevano'.

²⁸ Così in una celebre lettera a Felice Cameroni del 19 marzo 1881 (recentemente riedita in M.M. VITALE, *Giovanni Verga e Felice Cameroni: le carte ritrovate*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. XIV, 2021, pp. 156-159; 'uomo' è sottolineato nell'originale).

nare; entrambe le volte egli li supererà ritualmente appellandosi alla frase-chiave «Io non volevo, m'avete fatto venire per forza. Ora non torno a Nicolosi senza aver fatto le schioppettate» (rr. 19-21 e 41-42). La reiterazione della battuta è priva di qualsiasi risvolto ironico: è il modo spiccio ma serissimo con cui Don Giacomo, momentaneamente destabilizzato dai due ostacoli, ricapitola con tutta la sua cocciutaggine la situazione e richiama a sé le forze per tirare dritto fino all'obiettivo.

La narrazione procede sostanzialmente a focalizzazione interna, attraverso il filtro – sia percettivo sia concettuale²⁹ – di Don Giacomo. Suo è l'occhio un po' abbacinato dal sole alto del mezzogiorno (rr. 22-24):

La lunga strada Etna era deserta, tutta al sole. In fondo verso Piazza degli Studi si vedeva una massa di calzoni rossi, e di tanto in tanto in quel formicolio il sole accendeva dei lampi,

e sua è la voce attraverso cui il narratore qualifica i pochi insorti che ancora resistono («bravi figliuoli», r. 32) o chiosa con amara ironia l'epilogo dell'azione («il male è che mancavano le cartucce per fare le schioppettate», r. 43); suo è anche il repertorio di similitudini cui il narratore ricorre nell'enunciare la dinamica degli scontri («si mise a tirare come alle pance delle quaglie», r. 40³⁰; «per infilzarli come tanti beccafichi», rr. 52-53).

La storia si chiude allorché il protagonista raggiunge l'obiettivo per cui si è messo in moto. Lo spettacolo impietoso delle truppe borboniche, che infieriscono con le armi e con le grida sugli insorti in ritirata, dà a questa meta finale il sigillo della sconfitta disastrosa; e tuttavia si tratta di una sconfitta che pare non turbare minimamente il contadino (rr. 54-57):

– Ma non importa – diceva poi don Giacomo quando raccontava quell'episodio della rivoluzione. – Si sapeva che Garibaldi era in Sicilia, e i Barabba colla camicia rossa erano vinti prima di combattersi.

Anche *a posteriori*, «le schioppettate» contro i Borboni restano dunque una scelta da non rinnegare, indipendentemente dalla riuscita. L'esito della rivolta catanese appariva infatti segnato fin dall'inizio, e anche don Giacomo

²⁹ Per questa distinzione, soprattutto S. CHATMAN, *Storia e discorso*, Milano, Pratiche 1998, pp. 159-167; se ne veda anche un inquadramento in G. TURCHETTA, *Il punto di vista*, Roma-Bari, Laterza 1999, pp. 10-17, 40-52.

³⁰ Si noti che inizialmente Verga aveva scritto «si accampò in mezzo alla strada e tirava i suoi due colpi in pieno»: mettendo meglio a fuoco il punto di vista di don Giacomo, corresse in «si accampò in mezzo alla strada sulle sue gambette larghe e si mise a tirare come alle pance delle quaglie».

– come la gran parte di chi vi prese parte – lo sapeva. Storicamente, del resto, è ben noto come lo stesso capo degli insorti Poulet, giudicandola imprudente, avesse frenato l'azione armata finché aveva potuto, ovvero finché la situazione non precipitò per le pressioni e le accuse di viltà mosse dall'ala democratica e militare del Comitato³¹.

In questa prospettiva si spiega esattamente l'espressione «i Barabba colla camicia rossa» cui don Giacomo ricorre per commentare la vicenda. Peculiare del dialetto milanese fin dal primo Ottocento nell'accezione di 'popolano furfante'³², il termine 'barabba' aveva infatti assunto nel corso del Risorgimento una connotazione speciale a seguito dei moti di Milano del 6 febbraio 1853, battezzati proprio 'rivolta dei Barabba' per la distintiva composizione sociale operaia e per il marcato orientamento politico democratico-mazziniano³³; e a tal punto l'epiteto era assunto a vero e proprio contrassegno ideologico che, quando Garibaldi commissionò nel dicembre del '58 un inno per i suoi volontari a Luigi Mercantini, questi con gesto eloquente lo firmò «Mercantini. Poeta dei barabba»³⁴. È dunque in questo specifico orizzonte sociale e politico che si iscrive l'estrazione popolana di don Giacomo e di quei suoi compagni altrettanto ostinati che l'hanno coinvolto («Io non volevo, m'avete fatto venire per forza»), i quali, sul piano storico, trovano concreta rispondenza in note figure di 'barabba' catanesi, come quella Giuseppa, serva d'osteria, che quel giorno grazie alla sua astuzia era riuscita a impossessarsi di un cannone e a fare strage di truppe borboniche, conquistandosi così una medaglia d'argento al valor militare e il soprannome di 'Peppa a canunera'³⁵.

³¹ BARONE, *Borbonici e garibaldini nel 1860...*, pp. 150-152.

³² P. ZOLLI, *Le parole dialettali*, Milano, Rizzoli 1986, p. 40. Per l'evoluzione del termine, vedi B. BAITA, *Voci gergali nella prosa narrativa di Cletto Arrighi: il caso della «Scapigliatura e il 6 febbraio» e della «Cannaglia felice»*, in «Otto/Novecento», XXXVII (2013), pp. 31-42. In questa accezione, il termine fu impiegato anche dallo stesso Verga entro la novella di ambientazione milanese *L'osteria dei buoni amici* del 1883 («– Te lo darò io il salasso, barabba!», G. VERGA, *Per le vie*, a cura di R. Morabito, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, XVI, Firenze, Banco di Sicilia - Le Monnier 2003, p. 57).

³³ F. CATALANO, *I Barabba. La rivolta del 6 febbraio 1853 a Milano*, Milano, Mastellone 1953.

³⁴ Traggio la notizia da V. RAVÀ, *L'Inno di Garibaldi. Ricordi storici*, Milano, Romitelli 1909, pp. 10-12, dove è trascritto l'autografo, oggi conservato a Milano, Archivio delle Civiche Raccolte Storiche, fondo Agostino Bertani, Cart. 6, Plico II (vd. *Le carte di Agostino Bertani*, Milano, Cordani 1962, p. 83).

³⁵ «Donna venuta su dal trivio diede veramente in quel giorno prova di coraggio e di grande amor di patria [...]; d'allora in poi smise la gonnella indossando abiti maschili. Bruttissima d'aspetto, butterata dal vajolo visse fino a poco tempo fa pensionata dal Comune», V. FINOCCHIARO, *Un decennio di cospirazione in Catania. 1850-1860*, Catania, Giannotta 1909, p. 89. Vedi anche S. LO PRESTI, *Memorie storiche di Catania. Fatti e leggende*, Catania, Minerva 1957, pp. 207-213.

Nel salto diegetico con cui a questo punto la voce narrante trasla il protagonista su una linea temporale più recente³⁶, don Giacomo, oltre ad ammettere l'inevitabilità della disfatta del 31 maggio, rievoca pure un paio di ricordi relativi a due momenti successivi, in cui egli ha potuto fare esperienza diretta di Garibaldi (e da ciò il lettore ricava che, dopo la rivolta catanese, il contadino ha fatto nella sua Nicolosi un ritorno non definitivo, lasciando presto per unirsi alle Camicie rosse che risalivano la penisola; rr. 58-61):

– Quando lo vidi a Santa Maria di Capua, in mezzo alle palle, a cavallo, colla camicia rossa, mi parve di toccar con mano come s'era fatto il miracolo. E l'ultima volta a Milano, colla camicia rossa, bianco come cera, in mezzo alla piazza tutta nera di gente.

Il primo ricordo riguarda l'eroe sul campo, e si colloca nella celebre battaglia del Volturmo del settembre 1860³⁷ – un referente storico scontato e un'opzione narrativa quasi didascalica, in cui la figura di Garibaldi in camicia rossa, saldo a cavallo su uno sfondo di pallottole, viene celebrata in una vulgata posa oleografica. Il secondo ricordo, relativo all'ultima volta in cui don Giacomo ha visto il Generale, riguarda invece l'eroe in uno dei trionfi di folla dopo la vittoria: il contadino rievoca il tripudio con cui nel marzo del 1862 la città di Milano acclamò festosa³⁸ un Garibaldi ancora in camicia rossa ma col volto di un biancore pallido³⁹, in efficace contrasto con la piazza nera di gente che la gremiva – un condottiero militare che appare vagamente a disagio fuori dal campo di battaglia e forse già presago della faticosa giornata dell'Aspromonte. In due ricordi, la parabola di un'intera epopea.

Per questa via, il bozzetto culmina in una chiusa ad effetto (rr. 62-65):

³⁶ Inizialmente Verga aveva congegnato il salto temporale in modo diverso, mettendo in bocca al protagonista un'esclamazione di viva stizza nel punto del racconto in cui le truppe borboniche inneggiano al re (« Ah! Se ci fosse stato Garibaldi, diceva molto tempo dopo don Giacomo»). Decise però di cassarlo: lo sostituì in interlinea con la breve sequenza del gruppo di lancieri a caccia di insorti per la via Stesicorea e, subito dopo questa, fece commentare al protagonista, ora in modo distaccato, « Ma non importa ».

³⁷ A Santa Maria Capua Vetere si ebbero alcuni degli scontri più cruenti della cosiddetta battaglia del Volturmo che si svolse tra il 26 settembre e il 2 ottobre: G.C. BADONE, *Volturmo 1860. L'ultima battaglia*, in *L'anno di Teano*, Atti del convegno nazionale della Commissione Italiana di Storia Militare (Roma, 5-6 novembre 2010), Roma, SISM 2011, pp. 273-307.

³⁸ Tra la pubblicitaria del tempo vedi in particolare l'opuscolo *Garibaldi a Milano. Ricordi e impressioni*, Milano, Redaelli 1862. Fu durante questo soggiorno che avvenne il celebre incontro tra Garibaldi e Manzoni, dalla vasta risonanza non solo letteraria ma anche artistica (si pensi, ad es., al gruppo scultoreo di Luigi Crippa e al dipinto di Sebastiano De Albertis, entrambi al Museo del Risorgimento di Milano).

³⁹ 'Bianco come cera', in alternanza con 'pallido come cera', è *iunctura* ricorrente in modo trasversale in tutto il *corpus* narrativo verghiano.

Ora par che siano passati cent'anni. Lui a cavallo alla testa delle camicie rosse di Capua e Piana ed immobile in mezzo alla folla che urlava viva, par che sia lontano in alto come le immagini dei racconti meravigliosi, nei sogni di bambino.

Con un taglio onirico e quasi surreale, Garibaldi emerge così dal fondo di un passato che sembra ancora più remoto di quanto non sia davvero («Ora par che siano passati cent'anni») e, tanto in una veste (il condottiero «a cavallo alla testa delle camicie rosse di Capua e Piana») quanto nell'altra (l'eroe un po' spaesato, «immobile in mezzo alla folla che urlava viva»), assume prodigiosamente le fattezze del mito, i cui contorni sbiadiscono nella fiaba e nel sogno degli animi candidi.

A questo punto, di fronte a una composizione letteraria che mostra una sua tenuta sia strutturale sia espressiva, una composizione cioè che ha tutta l'aria di essere un'opera sostanzialmente compiuta, sorge inevitabile un interrogativo: perché Verga non la diede mai alle stampe?

Un'ipotesi può essere formulata a partire dalla ricostruzione della cronologia e quindi dell'occasione per cui lo scritto fu ideato. Da un punto di vista filologico, il bifolio non presenta data e solo dalle caratteristiche della grafia possiamo ricavare che il testo non venne steso in età giovanile⁴⁰; tuttavia – come si anticipava⁴¹ – la prima pagina reca nella zona incipitaria un frammento testuale allotrio, che, opportunamente interrogato, può rivelarsi una spia preziosa in questa direzione. Ecco la trascrizione critica delle sei righe in testa al nostro bozzetto:

Mulacchio dormiva raggomitolato nei suoi cenci sugli scalini della Martorana [sps. a chiesa], quando lo svegliarono le schioppettate del [spazio in bianco] giugno.

All'imboccatura di Toledo c'era un cannone di rame, in mezzo a un gruppo di soldati. E le bandieruole rosse e nere [sps. a una pattuglia di lancieri] andavano e venivano per la []⁴²

Si tratta di una falsa partenza, l'avvio di un racconto subito abbandonato dopo queste poche righe, sotto le quali Verga tirò un frego di penna e, subito sotto ancora, appose il titolo «*Un episodio del 31 Maggio*».

La strategia narrativa esperita in questo *incipit* è assai suggestiva: diretta-

⁴⁰ *Supra*, p. 74 e n. 16.

⁴¹ *Supra*, p. 74.

⁴² Qui e nell'Appendice sono adottati i criteri dell'Edizione Nazionale.

mente un primo piano del mendicante Mulacchio – un ‘nome parlante’ nel più tipico stile verghiano: in questo caso, allusivo alla condizione di figlio illegittimo, reietto perché bastardo⁴³ – che dorme «raggomitolato nei suoi cenci»⁴⁴ sui gradini della Martorana e d’un tratto viene svegliato dagli spari improvvisi; e da lì un progressivo allargamento della prospettiva su via Toledo⁴⁵. Colpisce che Verga inizialmente avesse scritto «chiesa» e che poi in interlinea abbia corretto in «Martorana», una precisazione che insieme al successivo riferimento alla via Toledo dà al lettore le coordinate spaziali inequivocche: siamo a Palermo. Nonostante il vuoto lasciato in corrispondenza della data in cui si svolge la vicenda da narrare riveli un’incertezza sulla cronologia degli eventi storici, siamo senza dubbio di fronte a un altro ‘episodio’ garibaldino, quello della presa di Palermo da parte delle Camicie rosse⁴⁶.

Entro il sistema dell’opera verghiana, una siffatta ambientazione richiama subito un breve testo narrativo già noto agli studi, il bozzetto *Carne venduta* con cui lo scrittore nel 1885 contribuì all’opuscolo celebrativo del venticinquesimo anniversario dell’inizio dell’insurrezione a Palermo e intitolato proprio *27 maggio 1860*⁴⁷. Vi si racconta la storia di come zio Lio e la Nena videro un soldato borbonico che si ritirava sfinito dalla città in rivolta («Poveretto! Mor-

⁴³ A. TRAINA, *Nuovo vocabolario siciliano-italiano*, Palermo, Pedone Lauriel 1868, s.v. ‘mulacchiuni’: ‘bastardo’. Parrebbe trattarsi di un ragazzo in tenera età, considerato che l’allotropo ‘mulacchiuni’ vale ‘mulo giovane’ (*ibidem*, s.v.).

⁴⁴ Questa *iunctura* venne usata solo un’altra volta da Verga, proprio per descrivere la situazione analoga di Nanni Lasca nella novella *Vagabondaggio*, quando questi da ragazzino dorme all’addiaccio, accanto al padre ferito dal calcio del baio e rimasto disteso in mezzo all’aia per tutta la notte: «E il ragazzo, mentre ciaramellava, s’andava appisolando anche lui, col mento sulle mani, raggomitolato nei suoi cenci» (G. VERGA, *Vagabondaggio*, a cura di M. Durante, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n. s. II, Novara, Fondazione Verga – Interlinea 2018, p. 5). Va notato che nella prima pubblicazione della novella su rivista – col titolo *Come Nanni rimase orfano*, in «Fanfulla della Domenica», 22 giugno 1884 – la *iunctura* è assente laddove ad appisolarsi ciaramellando è lo zio Rocco, che tiene compagnia al padre e al figlio durante la notte; essa verrà introdotta quando, in sede di rimaneggiamento per l’inclusione nella raccolta omonima del 1887, la presenza dello zio Rocco sarà soppressa e il piccolo Nanni resterà da solo per tutta la notte al fianco del padre. Forse anche questa eco, insieme alla caratterizzazione del ‘mulacchiuni’ come un mulo giovane, suggerisce che il nostro Mulacchio è un ragazzo e non un adulto.

⁴⁵ Si tratta dell’attuale via Vittorio Emanuele.

⁴⁶ Per la conquista della città e in particolare per lo scontro decisivo nella parte alta di via Toledo, che si verificò il 29 maggio 1860, vedi L.G. FRUDÀ, *Garibaldi in Sicilia. Dall’assalto al Ponte dell’Ammiraglio in Palermo all’imbarco per la Calabria dalla rada di Giardini Naxos*, Roma, Gangemi 2014, pp. 239 e sgg.

⁴⁷ *27 maggio 1860. Numero unico*, Palermo, Virzi 1885. Si tratta di una trentina di pagine ideata dal Comitato cittadino con lo scopo di accogliere, come si legge nell’*Avvertenza* in prima pagina, «memorie, documenti, scritti, versi su quanto poté in breve tempo l’eroismo di Garibaldi, la prodezza dei Mille e la virtù del popolo di Palermo». L’opuscolo – che nei fatti contiene soprattutto lettere ufficiali e decreti firmati dal Generale, epigrafi commemorative, ricordi degli insorti – fa pure mostra di un’ambizione artistica: oltre al contributo di Verga (pp. 32-33), si segnalano un’ode di Giuseppe Mestica (p. 22), la poesia popolare *La trasuta di Garibaldi a Palermu* riportata da Salvatore Salomone Marino (pp. 25-26), e una riflessione sul ruolo delle donne stesa da Matilde Serao, *La leggenda femminile* (pp. 30-31).

morò la Nena. – Carne venduta! Rispose suo padre. Lascialo andare!») e di come poi, durante la notte, la loro casa si ritrovò in mezzo agli scontri, finché l'indomani, tornata la calma, lo zio Lio, badando a riparare le siepi danneggiate, s'imbatté di nuovo nel soldato, ora morto sotto il mandorlo.

Recuperato dalla miscellanea celebrativa per la prima volta intorno alla metà del secolo scorso da Lina e Vito Perroni⁴⁸, il testo è stato più recentemente ripubblicato da Cosimo Cucinotta in Appendice alla sua edizione critica della raccolta *Don Candeloro e C.*⁴⁹, in qualità di avantesto della più celebre novella *Epoepa spicciola* (1893), prelevandolo anch'egli dall'opuscolo palermitano del 1885⁴⁹. Ora, dalle bobine mondadoriane emerge un nuovo autografo di *Carne venduta*, che arricchisce notevolmente lo scenario redazionale⁵⁰. In questa sede mi limito a dire che si tratta di 2 ff. sciolti dalla *facies* piuttosto tormentata, che si rivelano essere carte riciclate del dramma *In portineria* su cui si sono stratificati ben tre testi narrativi distinti ma geneticamente legati l'uno all'altro: sul testo d'impianto, che è una redazione non definitiva di *Carne venduta*, si è infatti depositata nel corso del 1893 sia la modesta revisione che ebbe come esito *Frammento*⁵¹ sia un'ancora embrionale avvio di quella più profonda riscrittura che avrebbe dato origine a *Epoepa Spicciola*⁵².

Ciò che qui importa è che, a un attento esame, il punto di tangenza tra il già noto *Carne venduta* e i due testi inediti da noi rintracciati – sia l'abbozzo interrotto di Mulacchio sia il compiuto *Un episodio del 31 Maggio* – si colloca ben più in profondità di quanto possa sembrare a prima vista.

Si osservino due versanti fondamentali dell'*Episodio*, quello (intrinseco) del tema e quello (estrinseco, in quanto paratestuale) del titolo. Dalla prima specola, si noterà che il tema garibaldino viene sviluppato in termini vistosamente apologetici, non solo e non tanto per la gigantografia di Garibaldi⁵³ quanto soprattutto, in un'ottica dal basso, per la rappresentazione eroica di don Giacomo, un eroe alla maniera del popolo – un 'barabba' ostinato, ma pur sempre un eroe – che non arretra davanti agli ostacoli e non si pente

⁴⁸ G. VERGA, *Tutte le novelle*, Milano, Mondadori 1942, 2 voll., II, pp. 503-505.

⁴⁹ ID., *Don Candeloro e C.*, a cura di C. Cucinotta, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, XX, Firenze, Banco di Sicilia - Le Monnier 1994, pp. 147-148.

⁵⁰ Catania, Fondazione Verga, Fondo Mondadori, Microfilm VII, ff. 126-129.

⁵¹ Pubblicato da Verga sulla rivista catanese «Il Goliardo»: S. STELLA, *Redazione ignorata di «Carne venduta»*, in «Narrativa», X (1965), pp. 104-109.

⁵² Su questo complesso autografo, illustrato durante il Convegno, ho in elaborazione un saggio.

⁵³ La luminosa oleografia acquista una sfumatura chiaroscurale solo nell'ultimo ricordo di don Giacomo, quando il Generale – non più sul campo di battaglia, ma ora in piazza in mezzo alla folla che lo acclama – ha il viso pallido come la cera, ma questo non intacca per nulla il carattere completamente positivo della sua figura epica, costituendone anzi per certi versi una conferma.

neppure a distanza di anni dopo aver constatato la sconfitta. Dalla specola paratestuale, invece, a colpire è un altro elemento: la struttura del titolo *Un episodio del 31 Maggio* spicca come un *unicum* nel *corpus* verghiano, non esistendo altro titolo che sia costruito con una data in modo analogo; una data, per di più, incompleta, dal momento che manca l'anno. Ora, questi due aspetti fondamentali – il trattamento del tema e la fattura del titolo – si spiegherebbero bene se ipotizzassimo che la destinazione originaria del bozzetto fosse la miscellanea palermitana dal titolo *27 maggio 1860*, poiché collimerebbero sia l'impianto ideologico sia il taglio del titolo, prestandosi perfettamente alle celebrazioni del 27 maggio palermitano un bozzetto sul contiguo episodio catanese del 31 maggio. Ma pure l'altro testo narrativo che insiste sullo stesso autografo – il frammento di Mulacchio, la cui tessitura era stata avviata all'inizio della pagina e, dopo solo poche righe, era stata interrotta e abbandonata per fare posto all'*Episodio* – pare non solo rientrare in questa logica ma anzi corroborarla ulteriormente, costituendo il terzo grosso indizio che può essere assunto a prova. Se allineiamo infatti tutti gli elementi fin qui enucleati, la ricostruzione più economica e verosimile parrebbe essere la seguente: Verga, ricevuto l'invito a partecipare all'opuscolo palermitano, cominciò con lo stendere una storia garibaldina ambientata appunto a Palermo, quella di Mulacchio; poco dopo l'avvio, la interruppe e passò di seguito, sulle stesse carte, a narrare l'episodio – a lui assai più congeniale – dell'insurrezione catanese del 31 maggio. A questo punto, non è dato sapere che cosa sia intervenuto, ma qualcosa dovette persuadere Verga a lasciare da parte l'episodio catanese: forse perché la vicenda non si svolgeva a Palermo, o perché essa si collocava oltre la data simbolica del 27 maggio, o perché il tono del racconto gli pareva eccessivamente apologetico, o ancora chissà per quale altro motivo a noi sconosciuto; in ogni caso, egli approdò al bozzetto *Carne venduta*, nel quale, va pure rilevato, ogni accenno topografico è eraso e l'ambientazione potrebbe essere in realtà tanto palermitana quanto catanese⁵⁴. Se questa ipotesi coglie nel vero, l'anno di stesura sia dell'abbozzo interrotto di Mulacchio sia di *Un episodio del 31 Maggio* sarebbe dunque il 1885⁵⁵.

Di fatto, superata l'occasione celebrativa, i due testi uscirono dall'orizzonte progettuale di Verga senza più rientrarvi. Ma ciò non sorprende: se già all'altezza del 1885 il suo trasporto per l'esperienza risorgimentale era

⁵⁴ Gli studiosi dicono che la novella sia ambientata a Palermo, ma solo perché quello è il contesto editoriale dell'opuscolo: il bozzetto in sé non è geograficamente connotato se non in chiave latamente siciliana.

⁵⁵ Risulterebbe cronologicamente prossima anche la riscrittura del passo di *Vagabondaggio* in cui il piccolo Nanni, come Mulacchio, dorme all'addiaccio «raggomitolato nei suoi cenci»: *supra*, n. 44.

fortemente problematico e in sostanza residuale⁵⁶, negli anni successivi sarebbero infatti venute del tutto a mancare le condizioni per prendere di nuovo in mano la storia dell'eroico don Giacomo e la figura di Garibaldi in quella luce incantata, «lontano in alto come le immagini dei racconti meravigliosi, nei sogni di bambino».

⁵⁶ Vedi almeno R. LUPERINI, *Verga e il Risorgimento*, in ID., *Giovanni Verga. Saggi (1976-2018)*, Roma, Carocci 2019, pp. 237-245.

APPENDICE

UN EPISODIO DEL 31 MAGGIO

- 1 Erano in venti circa, vestiti e armati da caccia, che accorrevano da Pedara colla notizia che a Catania si facevano le schioppettate. Un ragazzo di 18 anni portava avanti la bandiera in cima ad una canna.
- 5 A Tremestieri e Battiati come li vedeva passare, la gente si affacciava sugli usci, ma sulla strada non s'incontravano altri. Don Giacomo a cavallo all'asinello, col due canne sul traverso l'arcione, tentennava il capo. Di tanto in tanto da lontano, giungeva il martellare delle campane, all'armi, e fermandosi ad ascoltare si
- 10 udiva anche il crepitio delle fucilate rare.
- Alla Barriera incontrarono la prima squadra che si ritirava, sbandata. – Dove andate? A Catania è finita ogni cosa.
- Allora sboccando sullo stradale che dominava Catania videro la città distesa al mare turchino che fumava qua e là. Dal molo la
- 15 fregata lanciava bombe qua e là che fumavano nel cielo limpido. La fucilata s'era fatta più rara. Verso il Borgo una campana sola suonava a martello, come se piangesse sulla città che cominciava

1 in venti circa] ¹forse una brigatella, tutti amici o perlomeno conoscenti, ²una «ventina» ³in venti circa 1-3 che accorrevano ... anni] *sps. a* che venivano (*sps. a* e calavano) da Nicolosi per far la rivoluzione. Turiddu, che [sembrava un ragazzo (*sps. a* non mostrava neppure i suoi vent'anni,) 3 portava avanti la bandiera] >avanti,< portava (p- *su* sb'andierava) [avanti *agg.* la bandiera ad una] *su* sulla 5 A Tremestieri] *precede* >La gente come li vedeva passare< [A (*su* da) come ... gente] *agg.* 5-6 si affacciava] *da* si affacciavano 6 non s'incontravano altri] *sps. a* nessuno 6-7 Don Giacomo] *precede* >Lontano di là< 7 due] *sps. a* fucile 8-9 giungeva il martellare] ¹giungeva ²si udivano ³giungeva [lo scampanio *non cass.* ⁴giungeva il martellare 10 crepitio] c- *su* p [] 11 Alla Barriera] *sps. a* Al fondaco del parrino la prima] *da* il primo (*sps. a* un) gruppo d'uomini della ritirava] *da* ritiravano 12 sbandata] *sps. a* stanchi e dissero (d- *su* gl'ó) 13-14 sullo stradale ... città] *sps. a* ¹nella Torricedda videro la [] ²nella Torricedda udirono distinte le fucilate, e >la città< videro la città ³sullo stradale che dominava >la città< Catania >videro la città< videro la città ⁴molo] ¹mare ²portò ³molo 16 La fucilata ... rara.] ¹Sola la campana a martello non si udiva più [] ²Sola al Borgo le >due< campane suonava<no> ³La fucilata s'era fatta più rara.

ad incendiarsi al basso. Ai compagni che si consultavano, Don
Giacomo sempre a cavallo disse ostinato – Io non volevo, m'avete
20 fatto venire per forza, ora non torno a Nicolosi senza aver fatto le
schioppettate.

La lunga strada Etnea era deserta, tutta al sole. In fondo verso
Piazza degli Studi si vedeva una massa di calzoni rossi, e di tanto
in tanto in quel formicolio il sole accendeva dei lampi. Ai quattro
25 cantoni, al lampione della Cappelletta della Vergine era appesa una
bandiera tricolore, sotto la guardia della Vergine. Di tanto in tanto
le fucilate tacevano del tutto. Uno disse – Ai morti, c'è un
barricato.

Don Giacomo riscendeva dalla strada vecchia del Borgo, lasciò
30 l'asino a casa di un amico e raccomandò di dargli della biada e poi
andò coi compagni ai morti.

V'erano 6 o 7 bravi figliuoli che avevano ancora delle cartucce,
appostati agli angoli delle porte e alle cantonate che facevano
fuoco sui soldati barricati a Piazza degli Studi. Certuni affac-
35 ciavano un chepì sulla punta della bajonetta, poi, come gli
altri avevano tirato, sbucavano fuori a palettoni interi e facevano
fuoco.

Il giochetto riescì due o tre volte, poi nessuno badò più al chepì.
Fu allora che Don Giacomo si accampò in mezzo alla strada sulle
40 sue gambette larghe e si mise a tirare come alle pance delle quaglie.

– Io non volevo, m'avete fatto venire per forza. Ora non torno a
Nicolosi senza aver fatto le schioppettate.

Il male è che mancavano le cartucce per fare le schioppettate. I
colpi scarseggiavano. Quando Don Giacomo per ultimo si trovò le
45 tasche vuote passò il fucile a bandoliera, e voltò le spalle.

Ora i borbonici, come se lo sapessero, di tanto in tanto leva-

19 sempre] *da diceva* disse] *precede* >rispose< 22 tutta al] *sps. a* tutta piena di 23 massa
... rossi] *sps. a* formicolio di [pantaloni rossi (*sps. a* soldati) 25 al lampione della] *sps. a* alla 26
sotto ... Vergine.] *sps. a* e nessuno l'aveva toccata, vuol dire che i soldati non s'erano spinti sin là. 26-
27 Di tanto ... del tutto] *sps. a* Ma le fucilate s'andavano tacendo 27-28 c'è un barricato] *sps. a* c'è
gente che spara ancora 29 Giacomo riscendeva] ¹Giacomino aveva l'asino [] ²Giacomo érisceudeva
(*su* fi []) 30 di un] di (*su* e) un dargli] *su* l[] 33 agli angoli delle porte] ¹agli angoli ²agli (*su*
sotto) angoli delle porte 34 a] *su* in Certuni] ¹I soldati che [erano pieni di (*sps. a* avevano) cartucce
stavano] (*su* avevano) [] ²>Qualche< Certuni 36 avevano] *sps. a* rispondevano 36-37 a pa-
lettoni ... fuoco.] *sps. a* dalla cantonata, e >tiravano< facevano tutti fuoco di palettoni 39 accampò
] *sps. a* avanzò 39-40 sulle sue gambette ... quaglie] *sps. a* e tirava i suoi due colpi in pieno [] 43
mancavano] *su* mancano cartucce] c- *su* p 46 borbonici] *su* soldati se] *su* lo

vano il grido di plottone, tutti insieme, come se fosse al comando, Viva il re.

50 E di qua rispondevano Viva l'Italia, viva Garibaldi, viva Vittorio Emanuele.

Dalla via Stesicorea passò al galoppo uno squadrone di lancieri, che se li avesse saputi appena in 18 o venti li tagliava fuori per infilarli come tanti beccafichi.

55 – Ma non importa – diceva poi don Giacomo quando raccontava quell'episodio della rivoluzione. – Si sapeva che Garibaldi era in Sicilia, e i Barabba colla camicia rossa erano vinti prima di combattersi.

60 – Quando lo vidi a Sancta Maria di Capua, in mezzo alle palle, a cavallo, colla camicia rossa, mi parve di toccar con mano come s'era fatto il miracolo. E l'ultima volta a Milano, colla camicia rossa, bianco come cera in mezzo alla piazza tutta nera di gente.

Ora par che siano passati cent'anni. Lui a cavallo alla testa delle camicie rosse di Capua e Piana ed immobile in mezzo alla folla che urlava viva par che sia lontano in alto come le immagini dei racconti meravigliosi, nei sogni di bambino.

47 il] *su* un 48 Viva il re] *segue* >che da lontano si udiva [... ...]< 49 di qua] *sps.* a gli altri
51-60 Dalla via ... l'ultima volta] ¹– Ah! se ci fosse stato Garibaldi, diceva molto tempo dopo Don Giacomo. Quando fummo con lui a (*su* nell[]) Sancta Maria di Capua, quella fu una fucilata. >La prima volta / Lo vidi< Lo vidi la prima volta, in mezzo alle palle, a cavallo, colla camicia rossa. | E l'ultima volta ²=*T* con le varianti: 56-57 prima di combattersi] *precede* >senza combattere< 59 toccar con mano] *precede* >capir meglio< 60-61 colla ... cera] ¹colla camicia ²bianco come cera, colla camicia rossa, ³colla camicia rossa, bianco come cera 61 alla piazza] *su* a un'onda 62 par che siano] *sps.* a sembrano alla testa] *precede* >in mezzo< 64 dei] *su* del

MARIA DI GIOVANNA

Università di Palermo

LA RIFORMULAZIONE DELLE STRATEGIE NARRATIVE IN *UN PROCESSO*. SU ALCUNE VARIANTI

Il tracciato genetico della novella *Un processo* si presenta complicato non solo perché si distende lungo vari stadi elaborativi, il primo dei quali con marcata differente impronta, ma anche perché, all'interno di alcune di queste tappe, si registra un intenso affollamento di frenetiche correzioni, spesso destinate a breve o brevissima vita per l'incalzare di nuovi interventi¹. Ci soffermeremo su alcune di queste varianti, quelle cioè che si configurano come vere e proprie variazioni di strategia narrativa, intervenute momentaneamente o definitivamente. Inizialmente consideriamo i consistenti effetti di una variante pensata per l'attacco e presente in un manoscritto che sembra appartenere ad un secondo stadio redazionale; effetti provvisori poiché la variante, introdotta a un certo punto, è poi cassata, non approdando neppure alla versione ultima dello stesso testimone. Ci accorgiamo così che, per un lasso di tempo non precisabile, probabilmente breve, il Verga ebbe la tentazione di impostare l'*incipit* in modo che un chiarimento preciso giungesse ai lettori in merito alla specifica angolazione con cui quella vicenda era resa: «Una volta, da giurato, mi toccò d'assistere a una causa capitale, che >mi< lasciò in me profonda impressione» (p. 61). Pur sempre staccato da ogni responsabilità autoriale – per la poetica dell'impersonalità – in quella variante poi soppressa il narratore sarebbe subito apparso 'interno' a quel mondo curiale, con il ruolo del giurato; cosicché i fruitori si sarebbero po-

¹ Cfr. M. DURANTE, *Introduzione*, in G. VERGA, *Vagabondaggio*, a cura di M. Durante, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n. s. II, Catania - Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2018, alle pp. xxv-xxvi e xxxi-xxxii (ma si vedano anche gli apparati a piè di pagina relativi a *Un processo* e l'originaria stesura in appendice). Della raccolta *Vagabondaggio*, in cui la novella ebbe nuova pubblicazione dopo la prima comparsa sul «Fanfulla della Domenica», Roma, anno VI, n. 31, 3 agosto 1884, Durante dà a stampa non l'*editio princeps* (Firenze, G. Barbèra 1887), ma la ristampa Treves del 1901. Il testo di *Un processo* e le relative varianti saranno citati dalla suddetta edizione critica con la sola indicazione di pagine ed eventuali corsivi.

tuti aspettare, sin dall'inizio, un certo retroterra ideologico, e anche un'adeguata fisionomia culturale e linguistica della voce narrante. Ma, benché tale variante sia poi rigettata, non verranno mutati i tratti ideologici del responsabile della narrazione, il suo tasso di conoscenza dell'ambiente giudiziario e il livello formale di quella esposizione di un caso di cronaca nera approdato in tribunale (ovvero l'uccisione di un cliente di una prostituta da parte di un uomo che con lei aveva una relazione stabile). Solo che nella soluzione vincente, quella che non visualizza con esplicita chiarezza la figura di un narratore-giurato, è al lettore affidato anche il compito di ricavare dal metro di valutazione, dagli orizzonti conoscitivi, dal linguaggio della voce narrante, la provenienza di quella specifica ottica, sia pure con margini più vago di precisione. Il Verga, che pure aveva avuto quella momentanea oscillazione nell'ideazione dell'*incipit*, si avvia poi decisamente a perfezionare l'impianto che più stimola i lettori ad attivare le proprie capacità di comprensione (aspetto – è noto – tra i più innovativi della sua proposta letteraria). E, se il lettore sarà indotto dalla complessiva costruzione del racconto, soprattutto nella versione 'ultima', a valutare autonomamente il groviglio psicologico del protagonista Malannata, anche le coordinate mentali della voce narrante possono via via diventare un campo di riflessione per lui, essendogli stato sottratto il 'libretto d'istruzioni'. Se attento, dunque, il fruitore – anche in assenza di quella indicazione sull'intensità della reazione del narrante dinanzi alla singolarità sociologica dei soggetti coinvolti in quel caso delittuoso («profonda impressione», diceva quella variante eliminata) – può intanto ricavare da certi particolari visivi focalizzati con forte rilievo i segni dello stupore curioso che il narratore sembra nutrire per quelle figure (percepite inferiori), che con vario ruolo avevano animato l'aula del tribunale; a partire dalla «vedova dell'ucciso [...] in lutto, scarmigliata, coi suoi orfani attaccati alla gonnella» (p. 61). Ma soprattutto il lettore facilmente può constatare, per altri elementi, che in questo caso non c'è un narratore 'popolare', proveniente dalla medesima fascia sociale cui appartengono i due protagonisti, la Malerba e Malannata, ovvero quei due personaggi che per l'ordine borghese si configurano come scarti degradati della società. Lo scrittore qui compie una scelta diversa rispetto a quella operata in *Libertà* che nella parte finale ospita una narrazione 'dal basso' di uno svolgimento processuale. Ma anche lo Zena, a un certo punto 'scolaro' del Verga, ne *La bocca del lupo* lascerà che il narratore anonimo e popolare presenti anche le fasi di un processo, senza essere in grado di comprendere certe dinamiche².

² Ci sia consentito rinviare a M. DI GIOVANNA, *Remigio Zena narratore*, Roma, Bulzoni 1984, pp. 143-148.

Verga, in *Un processo*, sceglie una soluzione tecnico-espressiva che contribuisce – anche per il sospettabile radicamento sociale della voce narrante, e non in questo caso per un pregiudizio che escluda un individuo dalla propria comunità – a ingigantire l’isolamento dei due personaggi principali, a respingerli al di fuori dell’ordinato mondo civile. Non a caso anche il narratore non nasconde una qualche repulsione e ostilità per quell’alterità; si pensi alla descrizione della prostituta Malerba sin dall’inizio: «Infine fu introdotto un testimoniao sinistro» (p. 64). Ma una pluralità di elementi consentono al lettore di collocare il narrante in un determinato ambito sociale ed anzi a restringere il campo della sua provenienza. Intanto il linguaggio include un lessico più specifico del mondo giudiziario³, talora offerto in un insieme linguistico volutamente stereotipato: «[...] fulminò il reo colla sua implacabile requisitoria» (p. 70); «Per poco non si udirono degli applausi alla perorazione dell’avvocato» (p. 72) ecc. Il narratore, poi, sembra muoversi a suo agio in quell’ambiente, avere pregresse conoscenze che gli fanno inquadrare bene gli atteggiamenti e le mosse delle figure più autorevoli del processo. Gli è chiara così la strategia dell’accusa, e cioè l’intenzione del pubblico ministero di agire in via subliminale sui soggetti tenuti a giudicare, producendo un certo testimone, ovvero la prostituta Malerba per la quale l’imputato aveva ucciso: «Destò un senso di ripugnanza al solo vederla. – Il pubblico accusatore l’aveva fatta venire appunto per ciò» (p. 64)⁴. Il narratore, inoltre, è in grado di riconoscere il velato narcisismo del pubblico ministero, nascosto sotto la maschera di severa austerità. Segnala non a caso un particolare dell’abbigliamento percependone il contrasto, non limitandosi a registrarlo acriticamente: «Allora sorse il pubblico accusatore, togato e solenne, a malgrado della nota mondana dell’alto colletto inamidato» (p. 70); ma soprattutto coglie un vezzo esibizionistico in un gesto compiaciuto di lui, ben calcolato per la finalità di incrementare un canale comunicativo con il pubblico femminile: «Poscia il magistrato si assise tranquillamente, ringraziando, con un impercettibile sorriso, all’applauso discreto di quei ventagli [...]» (p. 71). Quelle ironie sottili del narratore, quella individuazione di debolezze, presuppongono una leggera distanza, quale potrebbe esservi ad

³ In un passo di una lettera del 15 marzo 1901 a Dina di Sordevolo, citata e commentata in G. ALFIERI, «La vita più spensierata del mondo». *Spigolature idiolettali nel vissuto linguistico del Verga ‘milanese’ (1872-1891)*, Catania - Leonforte, Fondazione Verga - Euno 2020, p. 188, il Verga gioca a entrare nei ‘panni linguistici’ di un giurato: «Sul mio onore, e sulla mia coscienza, come dicono i giurati alle assise, sì».

⁴ È attestata una variante che presenta un più puntuale chiarimento: «per spegnere ogni •residuo di pietà (*sps. a* ultima scusa) nell’animo dei giurati, •col metter sotto i loro occhi (*sps. a* per dimostrare qual fosse) l’oggetto immondo della gelosia di quel vecchio che gli metteva il coltello in mano» (p. 64); variante in buona parte ripudiata perché non consentiva al lettore un ruolo attivo di integrazione del testo stesso.

esempio tra le varie figure del mondo giudiziario, farebbero pensare cioè a un 'occhio' portato istintivamente a sminuire le figure dotate di maggiore prestigio in quell'aula; l'occhio magari di un giurato.

Anche per quanto riguarda il discorso del difensore d'ufficio, il narratore, che continua a mostrare conoscenze specifiche, focalizza due dati importanti per valutarlo: lo stato attuale della carriera di lui («un giovane di belle speranze») e l'impegno argomentativo, poggiante su un aggiornato bagaglio di nozioni di criminologia, che fa tesoro di quei fattori deterministici, valorizzati dalla sociologia positivista, e considerati al fine di ridimensionare le conseguenze penali del reato: «Egli sfoderò gratuitamente tutte le sue brillanti qualità oratorie. Esaminò lo stato psicologico e morale degli attori del lugubre dramma; sciorinò le teorie più nove sul grado di responsabilità umana» (*ib.*)⁵. E sembra proprio che Verga presti le parole della lettera-prefazione a *L'amante di Gramigna* all'arringa difensiva, mediata dall'indiretto libero della voce narrante. E, poiché la lettera al Farina è ritoccata nel tempo dallo scrittore, un certo passaggio del discorso dell'avvocato di *Un processo* si trova ad intersecare le fasi di elaborazione di una fondamentale riflessione teorica del Verga. Troviamo così una certa formulazione («cotesta fatale concatenazione che c'è fra tutti i sentimenti e le azioni umane»: p. 72) che particolarmente fa pensare allo «sviluppo logico e necessario delle passioni e dei fatti verso la catastrofe resa meno impreveduta, meno drammatica forse, ma non meno fatale»⁶. Non sfugge inoltre al narratore quella familiarità che corre nell'ambiente giudiziario e che impercettibilmente travalica quelle barriere che dovrebbero mantenere le distanze tra chi riveste differenti ruoli in un processo. Così i velati complimenti del presidente della corte alla brillante perorazione dell'avvocato sono colti dal narrante: «Lo stesso presidente gli fece velatamente i mi rallegrò» (p. 72).

Ci accingiamo adesso a valutare le conseguenze dell'eliminazione di alcune tessere testuali della primitiva versione di *Un processo*; conseguenze che

⁵ È lasciato aperto un piccolo spazio per l'interpretazione operabile dal lettore che può autonomamente collegare i due dati. Il lettore, senza che gli sia detto esplicitamente, può comprendere che quel difensore d'ufficio si prodiga per promuovere la propria immagine e agevolare la propria carriera. Perché il fruitore non sia privato dei suoi spazi interpretativi è cassata una variante: «sfoderò tutte le sue brillanti qualità oratorie pel solo onore» (p. 71).

⁶ Citiamo la formulazione che più rafforza un'impressione di dialogo dei due testi e che però è presente nell'edizione di *Vita dei campi* del 1897; mentre, nelle precedenti edizioni, quel meccanismo di causa ed effetto è reso in una costruzione testuale più contorta, ma sempre in una prospettiva deterministica che alla fine culmina analogamente nell'aggettivo «fatale»: «sviluppo logico, necessario [...], ridotto meno impreveduto, meno drammatico, ma non meno fatale» (G. VERGA, *L'amante di Gramigna*, in ID., *Vita dei campi*, a cura di C. Riccardi, Edizionale Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, XIV, Firenze, Le Monnier 1987, pp. 91-92). Nell'edizione critica ora citata, in cui si dà a testo la prima edizione di *Vita dei campi* (1880), la variante del 1897 è in apparato.

impattano sul terreno contenutistico, ma che contemporaneamente finiscono per essere dirompenti sul piano della fruizione, poiché potenzialmente in grado di creare un senso di disorientamento nel lettore dinanzi a un elemento specifico di quel rapporto tra Malerba e Malannata, ovvero la reciprocità nell'ambito affettivo che gli interventi correttori rendono dubbia; disorientamento che – a rigore – i testi veristici non dovrebbero produrre, in obbedienza a poetiche che coltivano l'oggettività. E, dunque, ci troveremo a dibattere di una 'smagliatura', certo intrigante, poiché potrebbe contribuire a una collocazione più spostata in avanti, per sfumata anticipazione di futuri, ma già prossimi, svolgimenti della narrativa.

Nella prima stesura manoscritta⁷ una 'corrispondenza d'amorosi sensi' d'elementare pasta tra i due protagonisti è un dato oggettivo, essendo espressa da loro gesti e parole equivalenti in due momenti diversi della vicenda: a interrogatorio concluso della Malerba e nel finale. Solo in questa prima versione una forma di affettività bidirezionale è evidente. Dopo la deposizione, la Malerba «si alzò, volse un'occhiata tenera al suo amante attraverso i ferri e gli disse – Malannata vi saluto <.> | L'altro la salutò con un cenno del capo» (p. 255). Un dialogo elementare, questo, ma attraversato da una corrente affettiva che trova una ripresa nell'*explicit*, quando, già condannato, Malannata non sperimenta una totale solitudine ma trova lei ad attenderlo per l'ultimo saluto, a cui corrisponde con intensa espressione «con una lagrima negli occhi». E gli ultimi accenti, poi, sono della donna: «Addio Malannata» (*ib.*).

Questi importanti particolari vengono meno nelle revisioni successive. Il Verga, da un lato, con i suoi successivi interventi nel testo, sempre più approfondisce la sfera interiore di Malannata, con i mezzi che la poetica veristica concede, lasciando in questo caso che le parole del protagonista disegnino uno spazio d'intima comunione tra lui e la Malerba in particolari circostanze di difficoltà esistenziale⁸, e dunque un sentire da lui ritenuto condiviso:

La Malerba, poveretta, è quella che è, e anche ciò va bene. Ma quando me

⁷ Nella citata edizione critica questo primo testimone è indicato con il titolo *Un processo a*, ed è riportato integralmente alle pp. 253-255.

⁸ Già Luigi Russo osservava che Verga «riquadra, con pochi tratti, alla dignità umana, il bruto a cui la società [...] aveva negato il diritto del sentimento» e coglieva il connesso tema della «giustizia, sempre cieca, formalmente giuridica, farisaica» (L. RUSSO, *Giovanni Verga*, Bari, Laterza 1971, pp. 234 e 232). Anche Giuseppe Lo Castro, richiamando gli epiloghi di tre novelle (tra le quali *Un processo*), segue ancora quel filo della «giustizia inadeguata», giungendo al nocciolo della problematicità di quei testi («[...] l'interrogativo finale rimanda alle imponderabili cause della violenza») e richiamando infine la sottesa poetica, che assegna mandati alla letteratura («[...] superiorità dell'indagine letteraria. [...] solo lo scrittore può e deve indagare le oscure pulsioni psicologiche che rendono possibile la violenza») e compiti al let-

la lasciavano sulla panchina del molo come una scarpa vecchia, chi andava a dirle una buona parola ero io; e a chi ella diceva una buona parola quando aveva il cuore grosso, ero io pure. (pp. 72-73; corsivi nostri).

Lo scrittore, dall'altro lato, toglie riscontri a una tessera di quelle affermazioni (la solidarietà, anche da parte della donna, nei momenti avversi). Non c'è più – nel testo revisionato – alcun gesto affettuoso da lei direttamente rivolto all'uomo durante il processo e dopo. Manca nella sua testimonianza ogni riferimento a una assistenza morale da lei prestata a Malannata nei frangenti di maggiore sconforto. Nella sua deposizione la Malerba dice altro; riconosce sì determinate 'virtù' nella personalità di Malannata, soprattutto l'assenza di venalità: «Si lasciava morire di fame piuttosto che mangiare del mio guadagno» (p. 67)⁹; e, quanto detto dalla donna, lungi da attestare solo una dignitosa correttezza del compagno, costituisce già un preventivo riscontro per la protettiva disposizione in favore di lei che l'imputato poi rievcherà¹⁰: ma dalle parole della Malerba viceversa non risultano simmetriche attenzioni solidali o teneri slanci di lei; e, se qualche vibrazione più intima nel suo discorso si scorge (eccezion fatta per un minimo accenno di pietà manifestato per Malannata: «Mi diceva, poveretto», p. 67), è in relazione al suo trasporto per il Testa, l'ucciso: «[...] al rivederlo, mi sentivo tutta fiacca, come m'avesse fatto bere. [...] l'amore antico non si scorda più, vossignoria!» (p. 69)¹¹.

Successivamente Malannata, nel valorizzare verbalmente quegli spazi di solidarietà nella coppia, o nel rievocare anche altri momenti vissuti insieme, offre indirettamente un indizio molto forte che vale però per lui solo: l'intensa affettività del suo linguaggio («poveretta»; «me la lasciavano sulla panchina del molo»; «mi ritornava a casa») fa pensare a pietà e comprensione autentiche, o comunque a un interessamento speciale, che contribuiscono a

tore («[...] costringendo il lettore a darsi ragione e interpretazione»): vd. G. LO CASTRO, *La verità difficile. Indagini su Verga*, Napoli, Liguori 2012, pp. 17-19; sul tema della giustizia in *Un processo* cfr. ancora ID., *Rituali della giustizia e paradossi della verità in alcune novelle di Verga*, in «Studia Romanica Posnaniensia», vol. XLI/4 (2014), pp. 33-45.

⁹ Anche nel sottolineare questi aspetti 'virtuosi', c'è superficialità nella Malerba che, nell'operare una comparazione («Buon uomo anche lui, buono come il pane, e se lo levava di bocca, quel poco che guadagnava, per darlo a me [...]»), si riferisce alle doti del Testa e cioè a quella «galanteria di far regali» (p. 67), che appare una rodata tecnica di conquista di un modesto dongiovanni di quartiere.

¹⁰ Anche esplicitamente la Malerba si dichiara sicura dell'affetto di Malannata per lei. Ma l'affermazione risulta paradossale poiché ella ricava tale convinzione dall'episodio dello sfregio: «Era segno che mi voleva bene» (p. 66).

¹¹ Questi trasalimenti, queste emozioni per il Testa peraltro sono confermati dall'imputato: «Essa quando era stata con lui, mi ritornava a casa tutta sossopra, cogli occhi che pareva ci avesse la luminaria dentro» (p. 73).

un suo profilo complicato, contorto, contraddittorio, dove la tenerezza, l'umanità convivono con la distruttività, la violenza. Ma quel quadro di pietà reciproca, di umana comprensione, tracciato dall'imputato, che è altra cosa dalla complicità erotico-sentimentale (timbro, quest'ultimo, del legame dei due nella primitiva stesura), ha, dicevamo, una zona dubbia poiché la simmetria del sentire e dei comportamenti non trova alcun dato oggettivo di conferma, relativamente alla Malerba. E, dunque, per quell'improvvisa emersione dei ricordi del protagonista, non si può escludere l'ipotesi di un autoinganno compensativo, che salvi qualcosa in quella condizione squallida di vita, che dia corpo a una finzione a cui credere per dare illusoria cittadinanza a un angolo di bellezza e autenticità in un'esistenza devastata e fangosa. Se così fosse, saremmo ancora di fronte a un metodo raffinatissimo di indagine psicologica, ma pur sempre nei recinti dell'oggettività veristica, capace con i suoi mezzi di mettere a nudo i meccanismi di difesa della mente umana. Ma in realtà il lettore non può escludere che quanto affermato da Malannata sia vero e che la Malerba non vi faccia cenno perché l'interrogatorio non la conduce verso quel terreno o magari per uno spaesamento in quell'ambiente (nonostante la voce narrante le attribuisca una «sicurezza di chi ha visto in maniche di camicia gli sbirri e i doganieri» p. 64) oppure perché il rinato amore per il Testa le faccia dimenticare eventuali momenti di intesa con Malannata. È proprio questa incertezza, la smagliatura di cui si diceva, poiché il reale in questo segmento del testo sembra avere tinte meno nette, raccontato com'è dalla soggettiva prospettiva del protagonista, recuperato dalla sua memoria¹², in assenza di un solido ancoraggio a dati inoppugnabili.

Revisionando nel senso già detto l'originaria stesura, il Verga cambia in effetti i connotati della sua novella, accentuando una complessità (ottenuta sempre più con il lavoro correttivo) che caratterizza l'intero impianto del testo. Un procedimento tecnico-formale 'sperimentale', che regge tutta la novella, consente uno scorrimento di prospettive con cui quel fatto di sangue, e soprattutto i fattori che lo determinano, e il profilo dell'omicida, vengono riformulati o ribaltati, in un andamento non lineare ma nel complesso per lo più orientato ad approfondire, a condurre a una più convincente 'verità', che tuttavia, quando appare raggiunta con la parola di Malannata, non solo si presenta "strana", ma, almeno per quello specifico segmento discorsivo già richiamato, lascia un'impressione di aleatorietà, risultando non del tutto sicura la propensione alla comunicazione autentica della Malerba, in

¹² Le novelle di *Vagabondaggio* «si distendono normalmente su di un ampio arco, che non pertiene tanto alla azione scenica del racconto, quanto ai 'ricordi' del protagonista: il 'fatto' non si capisce senza il passato, che la memoria recupera per consentire l'indagine vitale» (R. BIGAZZI, *Su Verga novelliere*, Pisa, Nistri - Lischi 1975, p. 140).

momenti difficili, con il convivente, che quest'ultimo pure attesta senza incertezza. L'impianto pertanto si costruisce, almeno nel momento del dibattito, come una 'sfilata' di personaggi, il cui differente punto di vista è reso con modalità non costante (ma pur sempre nel ventaglio ammesso dalla poetica veristica). Quando è l'alterità di figure quali la Malerba e Malannata a gestire l'interpretazione dell'atto omicida (o anche ad autopresentarsi), è utilizzato il discorso diretto, quasi che la voce narrante non si senta proprio di mediare una visione e un linguaggio che le risultano totalmente estranei, respingenti o di difficile comprensione. E, in quel caso, anche la voce del presidente della corte è offerta direttamente¹³. Quando a intervenire sono invece il pubblico ministero e l'avvocato, la tecnica narrativa s'indirizza a un regime misto: il narratore, mostrando competenze, s'incarica di chiarire le tesi e le strategie accusatorie dell'uno¹⁴ e quelle difensive dell'altro¹⁵; ma poi, compiacendosi di riprodurre il linguaggio dei due concionatori, scivola lentamente verso forme sfumate di discorso indiretto libero¹⁶ per poi consentire – enfatizzando teatralmente una magniloquenza tuonante – una breve inserzione di discorso diretto a conclusione della violenta requisitoria del «pubblico accusatore» («– Il vizio che vive del disonore ed osa ribellarvisi col delitto –, p. 70) o lasciare che l'arringa del difensore d'ufficio a un certo punto prenda le forme più evidenti del discorso indiretto libero («Sì, egli lo sapeva, non erano le coscienze di uomini onesti [...] che avrebbero potuto scendere negli abissi di quei cuori tenebroso», pp. 71-72). Ma poi, in quest'ultimo caso, il narratore riprende alla fine la sua autonomia di gestione del racconto («Egli seguì cotesta fatale concatenazione...», p. 72).

Questo movimento caleidoscopico di prospettive, di cui dicevamo, non riguarda solamente gli 'attori' di quella scena che si anima nell'aula di tribunale¹⁷. Inizia già, ad apertura, con l'inquadramento dei fatti rubricati secon-

¹³ La soluzione tecnica – il discorso diretto – che esalta l'appartenenza a un mondo socialmente e culturalmente 'altro' dei due protagonisti sembra lasciare un'eco in una novella pirandelliana, *La verità*, accentuando certe somiglianze che taluno ha colto: F. ZANGRILLI, *L'arte novellistica di Pirandello*, Ravenna, Longo 1983, pp. 253-256 e 261; C.A. MADRIGNANI, *Effetto Sicilia. Genesis del romanzo moderno*, Macerata, Quodlibet 2007, pp. 141-148.

¹⁴ «Allora sorse il pubblico accusatore [...] e fulminò il reo [...], facendo inorridire i giurati col quadro del vizio abietto [...]» (p. 70).

¹⁵ «Esaminò lo stato psicologico e morale [...]» (p. 71).

¹⁶ Per il discorso del pubblico ministero, l'infiltrarsi di un discorso indiretto libero si coglie a partire da «per dar l'orrido fiore del delitto, senza neppure la febbre della giovinezza [...]» (p. 70); quanto al discorso dell'avvocato, il narratore individua il momento di cambiamento di dimensione tonale: «Qui veniva a taglio una pittura commoventissima [...]» (p. 71); e poi sembra sintonizzarsi con il linguaggio del giovane avvocato: «[...] morbosa gelosia senile, che doveva avere tutti gli strazi e le collere furibonde [...]» (*ibidem*).

¹⁷ Richiami alla teatralità di quella novella sono in M. DURANTE, *Una tormentata esperienza verghiana. Biografia della novella «Un processo»*, in «Studi di filologia italiana», vol. LXV (2007), pp. 305-336.

do una facile vulgata dall'ottica della voce narrante: «Si trattava di un facchino che *per gelosia* aveva ucciso il suo rivale, giovane dabbene e padre di famiglia»¹⁸ (p. 61, corsivo nostro). La *lectio facilior*, scelta dal narratore, è confermata dalla Malerba («Il motivo fu che Malannata era geloso...»: pp. 66) ma poi il quadro di quella gelosia nelle parole di lei si complica, poiché nella sua messa a fuoco della personalità di Malannata entra un fattore di squilibrio mentale, di stato d'animo simile a follia: «Poi lui lo sapeva che cosa io ero. [...] Ma aveva *i suoi capricci* anche lui, come una donna, e certuni non me li voleva intorno. Allora diventava *come un pazzo*; si strappava i capelli e si roscava le mani» (p. 68, corsivi nostri). Si ha l'impressione che una componente di patologia mentale sia anche ipotizzata dalla Malerba per ricomporre un ritratto di lui che ai suoi occhi si presenta in parte non chiaro¹⁹, oscillante com'è tra debolezza psicologica, al massimo sfociante in autodistruttività, e furiose reazioni²⁰.

Nella deposizione della Malerba, nel momento in cui ella focalizza il fattore della gelosia del suo compagno, si può però percepire una matrice psicologica in grado di influire determinando soggettive accentuazioni della valutazione. Sicuramente la donna non attribuisce il delitto a difesa estrema di uno spazio di solidale vicinanza (a differenza di Malannata). La prostituta testimone inquadra quel gesto in un ambito di erotismo, legando il malesere di lui a una gelosia esacerbata dal non sentirsi all'altezza di certi rivali a causa dell'età avanzata, «perché non era più giovane» (p. 68). Anche il ricorso a questo fattore della passionalità ferita di Malannata potrebbe essere riportato ai bisogni narcisistici che si indovinano in altri passaggi dell'interrogatorio della 'donna di mondo', quando ella, con evidente compiacimento (che scatena l'ostilità disgustata della voce narrante), incrementa una sua immagine di meretrice ricercata dai clienti, i suoi 'successi' anche dopo lo sfregio arrecato nel volto da Malannata²¹. Se la testimone sembra anche reci-

¹⁸ Se le parole del narratore, riguardo alla causa di quel delitto, sono il punto di partenza di una messa a fuoco di un caso, un segmento delle affermazioni della voce narrante si presta molto presto a una comica smentita: la testimonianza della Malerba scalfirà quel profilo dall'impronta integerrima del "padre di famiglia", mostrandolo quale infaticabile donnaiolo di facile palato e marito infedele («Era un libertino, buon'anima»: p. 67).

¹⁹ Viceversa il lettore al momento ha dati che gli possono far inquadrare bene i comportamenti del protagonista, che reagisce violentemente in situazioni in cui teme che ella possa sentirsi più coinvolta nei rapporti con i clienti.

²⁰ «E poi si picchiava la testa con un sasso, pentito delle botte che mi dava» (p. 67).

²¹ «Io gli dissi: "Che serve? Ora che m'avete sfregiata nessuno mi vorrà, e non sarete più geloso". S'interruppe, *con un orribile sorriso di trionfo*, guardando sfrontatamente in giro, [...] – Ma non fu così, signor Presidente. *Mi volevano ancora*, per sua bontà. Già gli uomini, sono come i gatti ... – E anche Rosario Testa? Ella chinò il capo, assentendo, due o tre volte, *con quel sorriso*. – Sissignore, anche lui.» (p. 68, corsivi nostri).

tare una parte, tracciando un quadro paradossalmente autoappagante, questo da lei attestato prestigio della sua aura seduttiva entrerà in attrito con l'immagine avvilita della Malerba, che le parole di Malannata dipingeranno ripetutamente trascurata dai clienti; e il paragone utilizzato riporterà per analogia ai guasti arrecati alla sua figura dal tempo che passa: «[...] quando me la lasciavano sulla panchina del molo *come una scarpa vecchia*». Il lettore si trova così alle prese con un dato che potrebbe apparire oscillante. Chi esagera, insomma? Malannata che, per ridurre illusionisticamente gli spazi di commercio carnale di quella che è la sua donna (pur richiamati nel suo discorso)²², sarebbe indotto a insistere più nel presentarla spesso 'inattiva', ignorata dai potenziali clienti perché vecchia, dilatando i momenti in cui ella sarebbe stata più 'sua', più disposta al dialogo autentico? O esagera la Malerba nel prospettare una sua presunta e immutata potenza seduttiva, con rimozione almeno momentanea di quelle che potrebbero essere le spine della sua vita. In questo caso entrambi i personaggi forzano la focalizzazione del loro discorso in direzioni opposte, per bisogni di autorisarcimento. Ma, se i 'fasti' dell'attività di meretricio, da lei proposti, trovano un punto di forza nelle circostanze dell'omicidio (le attenzioni del Testa, condite da cortesia popolare)²³, viceversa il declino di quell'esercizio 'professionale' richiamato da Malannata si appoggia agli occhi del lettore sul ritratto fisico della donna, già crudelmente tracciato dal narratore. Nel momento in cui la testimone è introdotta nell'aula del processo, infatti, è in particolare rilievo il suo aspetto sgradevole e invecchiato, a prescindere dall'unico elemento d'immutata vitalità (gli «occhi arditi»): «una creatura senza nome, senza età, quasi senza sesso, alta, nera, magra, mangiata dagli stenti e dal vizio, che solo le era rimasto vivo negli occhi arditi. [...] Ella [...] giurò, levando la mano sudicia e nera verso il crocifisso d'avorio, [...] baciando lo scapolare bisunto che trasse dal seno cascante»²⁴ (p. 64).

Tuttavia la critica ha notato giustamente certi punti di contatto con la figura della Lupa²⁵ (e, in effetti, alcuni particolari della 'donna di mondo', «alta, nera, magra», ricordano certe tessere del ritratto fisico della protagonista della nota novella di *Vita dei campi*: «alta, magra, [...] bruna»)²⁶; ma è neces-

²² «[...] le buttavano dei soldi e delle male parole» (p. 73).

²³ «Mi aveva invitato a' fichidindia, una galanteria delle sue, lì, al banco di Pocaroba» (p. 69).

²⁴ Nella raccolta del 1887 «le vite sono segnate dalla privazione, dalla miseria [...]. Ricorrenti sono [...] i termini di privazioni e negazione ('senza', 'né')»: A. MANGANARO, *Verga, Acireale* - Roma, Bohnanno 2011, p. 138.

²⁵ Cfr. ad esempio RUSSO, *Giovanni Verga...*, p. 233: «[...] felicissimo è il ritratto-dialogo di Malerba, [...] la quale ricorda la Lupa».

²⁶ G. VERGA, *La Lupa*, in ID., *Vita dei campi...*, p. 83.

sario aggiungere subito che il Verga sembra accanirsi contro il modello offerto da quella sua creatura letteraria procedendo al rovesciamento degradante di alcuni tratti fisici che concorrono a quel fascino perverso. Particolarmente il «seno fermo e vigoroso da bruna»²⁷ si muta in «seno cascante». Ma in *Un processo* la profanazione del sensuale ritratto della Lupa si serve di una pluralità di tocchi, in un reiterato giuoco incattivito di intertestualità interna²⁸. Così, se la notissima figura di *Vita dei campi* è incisivamente fissata da quei riferimenti alla ‘voracità’, («[...] ella si spolpava i loro figliuoli e i loro mariti»²⁹), ora è Malerba a subire la ‘famelicità’ di agenti negativi: «mangiata dagli stenti e dal vizio»³⁰. Peraltro in quel sistema testuale, in cui il narratore ‘borghese’ (distinto dall’autore), pur rinunciando al termine «megera» (presente nei manoscritti)³¹, deposita per classicismo e moralismo una serie di tessere respingenti e svilenti («mano sudicia e nera»; ecc.), anche un termine identico, ovvero «magra», ha risonanze diverse. Nella novella del 1880, esso disegna un corpo non appesantito, la cui conseguente agilità è attribuito di una natura predatrice. La magrezza della Malerba, invece, preceduta da una notazione che ne spegne l’attrattività («quasi senza sesso»), è immediatamente seguita da un’immagine che evoca scarnificazione operata sul suo corpo da entità quasi personificate («magra, mangiata dagli stenti e dal vizio»); appare insomma la conseguenza di privazioni e degrado. E la metamorfosi subita ha un riscontro sul piano onomastico: da un appellativo che nel passato implicitamente segnalava le valenze seduttive del suo fisico mediterraneo («Allora mi chiamavano *la Mora dei Canali*»: p. 67) a un nomignolo che nel presente la declassa, espropriandola di una piena corporalità. Quella operazione, in virtù della quale nella descrizione fisica della Malerba si perde

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Il passaggio da un personaggio quale la Lupa, che è il portato di un’ideazione dai forti tratti mitografici, a una figura che la ricorda, ma in una reinvenzione dalla cifra iperrealistica e svilente, si iscrive in quei movimenti percepibili negli orizzonti culturali e ideologici del Verga nella sua fase veristica, quando determinate scorie della formazione romantica, segretamente operanti pur in una visione aderente ormai al positivismo, vengono dismesse definitivamente e i fondamenti di quel pensiero materialistico più marcatamente incidono in ricognizioni del reale su cui si riverbera un ulteriore incupimento dello sguardo (benché, proprio nella raccolta *Vagabondaggio*, in determinate novelle qualche indagine su problematiche persistenze dell’autentico sembra avviarsi: nel caso dello stesso Malannata, o di Assunta e del maestro in *Artisti da strapazzo* ecc.). Ma non si può escludere – in un ventaglio di fattori – una componente personale, privatissima: il Verga in quegli anni attraversava un momento difficile, come testimonia una nota lettera del 17 gennaio 1885 all’amico Salvatore Paola Verdura.

²⁹ VERGA, *La Lupa...*, p. 83.

³⁰ Per le variazioni linguistiche inerenti all’atto del ‘mangiare’, disseminate nella produzione verghiana in ragione della dominante visione darwiniana, cfr. S. CAMPAILLA, *Il corpo e i suoi simboli*, in ID., *Anatomie verghiane*, Bologna, Pàtron 1978, pp. 17-105. Campailla tuttavia non riporta la suddetta tessera di *Un processo*.

³¹ Cfr. sia *Un processo a* (pp. 253 e 255) sia il testimone siglato A¹ (p. 64).

la malia potente della Lupa ma si mantiene l'effetto di citazione di quella 'divoratrice di uomini', appare un processo metamorfico che va maturando nelle fasi di gestazione della novella. Così quella bellezza mediterranea ormai perduta è un esito di correzioni. Nella seconda fase redazionale è, infatti, attestata una variante, poi eliminata: «Era una >megera< bionda disfatta a 30 anni» (p. 64)³². Sempre nello stesso testimone manoscritto, altri particolari, poi cassati, indicano però che quel giuoco 'citazionista' era comunque già iniziato precedentemente. Troviamo pertanto un tocco iconografico che sarà poi ripudiato: «Una megera arsa dal sole, dalla sete, dalla febbre» (p. 64). La «febbre» fa pensare, infatti, a «La Lupa era quasi malata»³³. Ma, soprattutto, prima della liquidazione della variante, si erano trasferite sulla figura della Malerba «arsa dal sole, dalla sete» quelle connotazioni riferite all'infuocato, riarso paesaggio siciliano che fanno scattare corrispondenze con un'immagine demonica della Lupa che in solitudine percorre le campagne.

Ad ogni modo, l'interpretazione del tragico accaduto fornita dalla Malerba è destinata a essere immediatamente rigettata dal «pubblico accusatore». La strategia dell'accusa, volendo far piazza pulita di ogni attenuante, azzerava il movente passionale del delitto. Al profilo culturale, morale, psicologico del protagonista è ora attribuita una livida istanza di autoaffermazione, una proterva e cupa pretesa di rivestire la propria immagine di un attributo, l'onore, che a lui non spetterebbe, essendo la sua vita – in questa prospettiva – del tutto viziosa³⁴. Alla suddetta tesi di un movente scaturito da fredda, perversa ricerca di una maschera, mediante paradossale messa in pratica delle regole di un arcaico codice di comportamento, l'avvocato difensore oppone un insieme di fattori al fine di escludere una lucida e premeditata volontà omicida. La voce narrante inizialmente riassume in una formula concentrata e generica tutti quei condizionamenti contemplati dalle concezioni deterministiche del tempo. Viceversa su altri punti di forza dell'arringa difensiva il narratore è più preciso, benché con taglio sintetico. Non solo è focalizzata la 'provocazione' del Testa; ma soprattutto ritroviamo alcune 'pennellate' del ritratto di Malannata tracciato dalla Malerba (la gelosia e lo squilibrio mentale), ora però 'ritoccate' perché dipendenti da una prospettiva che inizialmente si appoggia alla 'scienza' (facendo riferimento a degenerazione psichica dovuta all'invecchiamento) e poi si avvia – per concessione al pub-

³² Un'altra variante, poi rigettata, così suonava: «dicevano la Bionda (*sps. a* Bella) dei Canali» (p. 67).

³³ VERGA, *La Lupa...*, p. 85.

³⁴ «[...] facendo inorridire i giurati col quadro del vizio abietto che vive nel fango [...], per dar l'orrido fiore del delitto, senza neppure la febbre della giovinezza, della passione o dell'onore, senza nemmeno la scusa della tentazione o della gelosia. – Il vizio che vive del disonore ed osa ribellarvisi col delitto» (p. 70).

blico femminile in aula – verso una pittura densa di sfumature sentimentali da salotto³⁵.

Il criterio fondamentale della macrostruttura della novella, che fino a questo momento ha già prodotto ben quattro ‘storie’, e quattro ‘maschere’ di Malannata, lascia l’ultima parola al protagonista. La sua ‘verità’ – si è visto – disegna verbalmente uno spazio di umanità. Ma Malannata non si limita più o meno indirettamente a proporre come movente più forte del crimine la difesa di quella possibilità di comunicazione vera con la ‘sua’ donna in particolari momenti di sconforto; si attribuisce anche un’eticità dell’agire in quanto avrebbe messo sull’avviso la vittima: «Io glielo avevo detto a Testa: “Guarda che a te non te ne importa. Tu ci hai moglie e figliuoli; ma io non ho che questa qui, Testa!”» (p. 72). È un punto di vista poi riproposto – è la chiusa della novella – quando il protagonista, ricercando un dialogo, nei fatti impossibile, con il presidente di una corte che lo ha condannato, è mostrato nella sua effettiva solitudine: «[...] e balbettò: | – Io glielo avevo detto a colui, signor presidente» (p. 74). Questa condizione di Malannata, l’essere ormai veramente solo, è sicuramente esito ricercato dallo scrittore. Ad esso conduceva la coerente direzione di quelle correzioni che avevano eliminato ogni sguardo tenero e ogni parola solidale della Malerba direttamente rivolti al protagonista. Ma si è già detto della possibile altra conseguenza di quelle chirurgiche escissioni, e che cioè una porzione della intensa rievocazione dell’imputato non sia così certa e che – in assenza di riscontri – il ricordato conforto da lei prestatogli, per autentica partecipazione nei momenti difficili, possa essere un’automenzogna che dia senso a fallimentari scelte di vita ed anche all’omicidio. E che un frammento, anche limitato, di realtà, richiamato dalla memoria, poggi su un terreno instabile, franoso – lo ribadiamo – ci pare un elemento di novità³⁶. Ad ogni modo, però, un’ipotesi di compensativo scollamento dal reale, operato dalla mente del protagonista, ben-

³⁵ «Qui veniva a taglio una pittura commoventissima di quella *morbosa gelosia senile*, che doveva avere tutti gli *strazi* e le collere furibonde dell’umiliazione e dell’*abbandono*. Sì, egli lo sapeva, non erano le coscienze di uomini onesti [...] che avrebbero potuto scendere negli abissi di quei cuori tenebrosi e di quelle infime esistenze per scoprire il movente di certe delittuose *follie*. Forse soltanto il sentimento più delicato e immaginoso di quelle dame eleganti avrebbe potuto sorprendere il tenue filo per cui si legano i fatti più mostruosi al *sentimento più nobile* in quegli animi rozzi» (pp. 71-72; corsivi nostri). Gli orizzonti culturali del narratore ulteriormente si definiscono. Lo rivelano sia una determinata connotazione («pittura commoventissima») – che dice di un piacere dell’ascolto, pur se non si può escludere la compresenza di una ironia sottile – sia la maggiore estensione del discorso indiretto libero.

³⁶ Anche nell’epilogo di *Artisti da strapazzo* «si annida [...] un elemento testuale [...] di incerta verificabilità o decifrabilità in base ai dati forniti»: M. DI GIOVANNA, *Premessa* a EAD., *Alchimie letterarie. Studi su Loredano, Meli, Manzoni, Milo Guggino, Verga, Zena, Mazzaglia*, Caltanissetta - Roma, Salvatore Sciascia 2021, p. 10. D’altronde, «l’officina di *Vagabondaggio* potrebbe rivelarsi [...] un sismografo sensibilissimo che segna le prime scosse sotterranee della grande crisi del Novecento, allorché si consuma l’idea di una razionalità obbiettiva e progressiva che deve guidare anche i modi del narrare e la parola si scopre

ché diversamente connotato, renderebbe forse più graduale l'approdo del Verga in anni successivi, alla riflessione presente nell'attacco teorico di *Fra le scene della vita*. Ma, nella costruzione di *Un processo*, in ogni caso, un movimento in avanti sembra avviarsi verso nuove ricerche letterarie. Per le plurime focalizzazioni in sequenza che modificano via via i tratti della personalità del protagonista, come anche le ragioni del suo gesto omicida. Un procedimento, questo, che un filo non esile sembra condurre a certe sperimentazioni tecnico-formali del Pirandello, ad esempio, de *Il treno ha fischiato...*, la cui struttura, come è noto, presentando una focalizzazione interna multipla (in un ordine orientato verso un unico oggetto), coopera alla problematicità di un 'fatto'.

È, dunque, da correggere la tradizionale impostazione che potremmo far partire dalla recensione di Depanis alla raccolta *Vagabondaggio*³⁷, la quale lega strettamente *Un processo* al primo tempo del Verga verista. Naturalmente una collocazione non arbitraria di *Un processo*, pur nell'individuazione di istanze costruttive 'riaggornate' (rispetto alle verghiane precedenti novità tecnico-espressive), non può ignorare che in questo testo sono esaltati procedimenti dal '78 in poi perseguiti dal Verga per coerenza estrema alla poetica del verismo; procedimenti, come ormai è chiaro alla critica, già capaci comunque di lasciare un'eredità alla successiva stagione narrativa³⁸: presenza di un narratore emancipato dall'autore, forte impronta significativa della gestualità, con qualche accentuazione deformante, larghissimo uso del discorso indiretto libero e del discorso diretto, con intenti mimetici ma anche con disseminazione invasiva di punti di vista. E, dunque, in considerazione del complessivo ventaglio di scelte in questa novella, forte è la tentazione di riutilizzare una metafora che abbiamo recentemente coniato per *Artisti da strapazzo*; e cioè che Verga sembra mettere «un primo mattone di un ponte che tuttavia egli non varcherà e che viceversa sarà percorso poi dagli autori del modernismo»³⁹.

più fragile e più inquieta, [...] senza più garanzie di un'esatta, 'obbiettiva' aderenza al reale» (DURANTE, *Introduzione...*, p. XXV).

³⁷ La recensione, pubblicata nella «Gazzetta letteraria» dell'11 giugno 1887, può essere ora letta in F. RAPPAZZO - G. LOMBARDO (a cura di), *Giovanni Verga tra i suoi contemporanei. Recensioni e interventi 1862-1906*, Soveria Mannelli, Rubbettino 2016, pp. 359-362.

³⁸ Cfr. R. LUPERINI, *Introduzione* a ID., *Verga moderno*, Roma - Bari, Laterza 2005, p. x: «Pirandello e Tozzi partono da Verga, recuperandone spunti espressionistici (lo stile scorciato, l'opzione per il grottesco, il montaggio 'cinematografico') e l'assenza di mediazione narrativa prodotta dalla caduta della prospettiva onnisciente».

³⁹ DI GIOVANNA, *Premessa...*, p. 10.

DARIA MOTTA

Università di Catania

IL 'RACCONTO FODERATO' IN VERGA NOVELLIERE DA NEDDA A I RICORDI DEL CAPITANO D'ARCE

1. La sperimentazione di Verga nella narrativa breve

L'inesausta sperimentazione narrativa è riconosciuta oggi come una delle principali caratteristiche di Verga e del Verismo in generale, considerato dalla critica più recente come un vero e proprio «laboratorio collettivo»¹ in cui molteplici linee di ricerca si sono intrecciate e reciprocamente alimentate su uno sfondo nazionale ed internazionale, sia europeo che extraeuropeo². Lo conferma la ricchezza dell'eredità verghiana nel panorama letterario dell'Otto-Novecento che, oltre alle innovazioni di ordine tematico e contenutistico, si sostanzia soprattutto al livello linguistico e narratologico con la perfezione stilistica a cui è arrivato l'uso dell'indiretto libero, con le strategie messe in atto per conseguire il cosiddetto 'artificio della regressione' e col raggiungimento della perfetta fusione della voce e del punto di vista dell'autore al coro popolare rappresentato (con continui rimandi e giochi semantici dovuti alla sovrapposizione di italiano, siciliano e toscano). Al contrario di quanto avveniva nel passato, la prospettiva degli studi più re-

¹ G. FORNI, *Introduzione* in ID. (a cura di), *Verga e il Verismo*, Roma, Carocci 2022, pp. 13-18, a p. 13. Della scrittura degli autori veristi come un lavoro 'd'officina', frutto di intensi dibattiti, di consigli reciproci e di correzioni sui manoscritti, si è interessata a più riprese R. SARDO: si veda almeno «*Al tocco magico del suo lapis verde*». *De Roberto novelliere e l'officina verista*, Acireale - Roma, Bonanno 2010.

² Si veda a tal proposito G. ALFIERI, *Un realismo non "di progetto"*. *Movenze diegetico-stilistiche in Verga, Hardy e Auerbach*, in *Rappresentazioni narrative. Realismo, verismo, modernismo nella letteratura del secondo Ottocento tra sperimentazione italiana e cornice europea*, Atti del Congresso internazionale (Catania, 3-5-ottobre 2019), a cura di G. Alfieri - R. Castelli - S. Cristaldi - A. Manganaro, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Convegni, n. s. 2, Leonforte, Euno 2020, pp. 81-102. Recentemente poi a Catania (5-7 dicembre 2022; 20-22 aprile 2023) si è tenuto l'importante convegno internazionale dal titolo *Verga nel realismo europeo ed extraeuropeo* ai cui atti, di prossima pubblicazione, si rimanda per un approfondimento della questione.

centi evita di porre una netta cesura tra la fase più matura delle opere veriste e quelle che l'hanno preceduta o seguita, rilevando invece proprio nella continua sperimentazione stilistico-formale e tematica la costante della scrittura di Giovanni Verga³, sempre alla ricerca di strategie rappresentative per rendere al meglio «la forma inerente al soggetto»⁴.

In questa visione le novelle giocano un ruolo determinante. Verga è stato spinto spesso a cimentarsi con la narrativa in forma breve dall'allettante prospettiva di un guadagno più rapido di quello che sarebbe arrivato dalla scrittura di un romanzo – guadagno garantito dalla forte richiesta che proveniva dal mercato editoriale delle riviste. Ciò nonostante, le novelle hanno rappresentato per lui un campo in cui sperimentare le soluzioni stilistiche che poi avrebbe portato alla perfezione nei romanzi maggiori. Lo confermano le parole dello stesso Verga che nel 1883, paragonando la scrittura dei testi brevi alla composizione dei cartoni preparatori delle opere d'arte visive, diceva al Torraca: «I miei bozzetti sono proprio gli schizzi e le prove con cui preparo alla mia maniera i quadri»⁵. Alle novelle di Verga vanno ricondotte innovazioni diegetiche e formali tanto rilevanti da aver portato a individuare nel 1878, anno della pubblicazione in rivista di *Rosso Malpelo*, un momento di rottura rispetto alle pratiche compositive precedenti e, dunque, l'inizio della nuova fase della novella moderna italiana⁶.

Com'è noto, la sperimentazione messa in atto nelle principali raccolte è stata funzionale a tappe differenti della scrittura verghiana, ciascuna corrispondente a necessità stilistiche diverse, e ha via via prodotto una più efficace rappresentazione dei vari ambienti e contesti diastratici. Nelle novelle di *Vita dei campi* Verga ha rappresentato dall'interno il mondo popolare dei contadini siciliani, presentandone il patrimonio culturale e folklorico e il repertorio valoriale come gli unici schemi adatti a interpretare quella realtà. Ne risultava una rappresentazione compatta – a tratti anche asfittica per il lettore borghese – nella quale non era lecito distinguere il punto di vista del

³ Si vedano gli importanti lavori di sintesi sull'opera verghiana pubblicati nell'ultimo decennio: A. MANGANARO, *Verga*, Acireale – Roma, Bonanno 2011; P. PELLINI, *Verga*, Bologna, il Mulino 2012; G. ALFIERI, *Verga*, Roma, Salerno 2016 e il già citato *Verga e il Verismo* a cura di G. Forni.

⁴ La famosissima formula è tratta dalla *Prefazione ai Malavoglia*, per la quale si rimanda a G. VERGA, *I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n. s. III, Novara, Fondazione Verga-Interlinea 2014.

⁵ R. MELIS, *La bella stagione del Verga. Francesco Torraca e i primi critici verghiani (1875-1885)*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi n. VI, Catania, Fondazione Verga 1990, p. 253.

⁶ C. RICCARDI, *Con il verismo nasce la novella moderna*, in «Annali della Fondazione Verga», n. s. VII (2016), pp. 7-22; R. CASTELLANA, *La novella dalla seconda metà dell'Ottocento al modernismo*, in E. MENETTI (a cura di), *Le forme brevi della narrativa*, Roma, Carocci 1919, pp. 193-2167; I. MUOIO, *L'urgenza della legittimazione. Poetiche e sviluppi della novella moderna in Italia (1878-1929)*, in «Annali della Fondazione Verga», n. s. XIV (2021), pp. 29-48.

narratore da quello dei personaggi popolari, che già si fondevano in un unico coro, come poi sarebbe avvenuto nei *Malavoglia*. Per rendere tale univoca compattezza Verga aveva elaborato le strategie dello ‘scritto-narrato’ in cui, attraverso l’etnificazione linguistica, il colore locale e la specificità semantica del dialetto venivano innestati nella matrice linguistica nazionale, così da superare i ristretti confini isolani ma da garantire, allo stesso tempo, la piena intelligibilità della nuova prosa narrativa⁷.

Al momento di spostare la lente dell’osservatore dall’univoca arcaicità del mondo popolare al contesto più sfaccettato e articolato della piccola borghesia, Verga ebbe bisogno di mettere a punto un diverso stile rappresentativo, che rendesse conto di una molteplicità di livelli ideologici e percettivi, e di conseguenza che potesse sfruttare stili, registri e linguaggi sovrapposti. La tecnica rappresentativa delle *Novelle rusticane*, preludio del *Maestro-don Gesualdo*, era finalizzata a rappresentare un nuovo tipo umano e sociale, quello dell’uomo borghese, non più mosso da passioni primordiali ma caratterizzato da una molteplicità di maschere. Alla prospettiva fissa data dalla focalizzazione interna del narratore popolare subentra ora un punto di vista multiplo e sfaccettato, tale da poter rendere «la collisione di piani prospettici socialmente diversificati» in un «montaggio sperimentale e dissonante di punti di vista contrapposti»⁸. Che le esigenze narrative e rappresentative fossero mutate lo aveva ben intuito Capuana che, nel 1879, recensendo *Les frères Zemganno*, aveva teorizzato la necessità di disporre di strumenti atti a rappresentare l’unicità dell’individuo borghese, assai diversa dalla compattezza del tipo popolare:

Di mano in mano che la scala sociale s’eleva, le complicazioni aumentano e le difficoltà dello studio diventano maggiori. Gli agenti esterni ed interni che servono alla formazione d’un carattere s’intrecciano, si avviluppano con inattese relazioni: l’individualità è più spiccata, le differenze più notevoli, e ogni persona diventa un originale che non si riproduce più⁹.

⁷ Per approfondire il concetto di etnificazione linguistica, elaborato a proposito della prosa de *I Malavoglia* da Giovanni Nencioni, si vedano almeno G. NENCIONI, *La lingua dei «Malavoglia»*, in *I Malavoglia*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Catania, Fondazione Verga 1982, pp. 445-513 e G. ALFIERI, «Coi loro occhi e colle loro parole». *Verga traduttore e interprete della parlata popolare*, in «Contributi di Filologia dell’Italia mediana», 20 (2007), pp. 205-90. A proposito dello ‘scritto-narrato’, poi, si rimanda a D. MOTTA, *La lingua fusa. La prosa di «Vita dei campi» dal parlato popolare allo scritto-narrato*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi n. 12, Acireale - Roma, Bonanno 2011.

⁸ FORNI, *Introduzione a ID., Verga e il Verismo...*, pp. XV-XVI.

⁹ L. CAPUANA, *Studi sulla letteratura contemporanea. Prima serie*, Milano, Brigola 1880, pp. 77-89. La citazione è a pagina 85.

E del resto, proseguendo ancora nell'ascesa della scala sociale, proprio la rappresentazione degli strati più alti della società costituì per Verga una sfida decisiva, e fatale al ciclo progettato. La scrittura de *La duchessa di Leyra*, infatti, si infranse proprio contro lo scoglio rappresentato dalla necessità di rendere le sfumature di comportamento, le ambiguità e le apparenti contraddizioni dei ceti altolocati senza cedere alla mediazione della voce del narratore e a una visione quindi dall'esterno, come quella tipica del nuovo metodo dello psicologismo proposto in quegli anni da Paul Bourget¹⁰. Verga era ben consapevole della difficoltà a cui andava incontro nel cercare di mantenere il metodo dell'impersonalità nonostante «quella specie di maschera e di sordina che l'educazione impone»¹¹ alla manifestazione dei sentimenti e quindi al comportamento e al linguaggio delle figure più altolocate. E sembra quindi del tutto plausibile l'aneddoto raccontato da Brancati relativo a un amaro sfogo di Verga con l'amico Guglielmino, al quale così lo scrittore motivava la propria crisi:

E allora io vi dico che non scriverò mai *La duchessa di Leyra*. La gentuccia, sapevo farla parlare; ma questa gente del gran mondo no. Questi per dire una cosa mentiscono due volte: se per esempio hanno debiti, dicono di avere mal di testa... E dicessero mal di testa! No, dicono che hanno l'emigrania¹².

2. La struttura a incastro del 'racconto foderato'

Una delle sperimentazioni più interessanti messe in atto da Verga nelle novelle riguarda la particolare strutturazione diegetica del testo, e si sostanzia in diverse modalità di incastro di due o più storie all'interno un'unica cornice macro-testuale. Si tratta di una strategia più volte messa in atto dallo scrittore nella propria diacronia letteraria, e ogni volta praticata con diversi meccanismi di rimando e di rimotivazione tra l'istanza diegetica e quella narrativa. Ci si riferisce qui a tale particolare struttura con l'etichetta di 'racconto foderato', che evidentemente allude al meccanismo linguistico di tipo

¹⁰ Cfr. R. CASTELLI - G. TRAINA, *Verga e il verismo dopo il «Mastro» (1890-1922)*, in *Verga e il Verismo...*, pp. 193-214.

¹¹ G. VERGA, *Carteggio Verga-Rod*, Introduzione e note di G. Longo, Catania, Fondazione Verga 2004, p. 276.

¹² V. BRANCATI, *L'orologio di Verga*, in ID, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, a cura di M. Dondero, Milano, Mondadori 2003, pp. 1783-1795, a p. 1785.

ecolalico della frase foderata, ossia all'epanalepsi in cui per perseguire particolari finalità espressive si «gemina [...] un'espressione ripetendola all'inizio, o al centro, o alla fine di un segmento testuale»¹³. Essa costituisce un tratto ricorrente nel linguaggio parlato e più volte è stata usata da Verga nel discorso diretto dei personaggi per rendere un loro stato di particolare emotività. Com'è usuale nella scrittura verghiana, però, molte occorrenze della frase foderata rappresentano ben più del meccanico travaso nella prosa narrativa di tratti diamesici tipici dell'oralità, costituendo invece una sorta di spia linguistica che segnala contesti che spiccano per l'intenso gioco di rimandi metaforici tra la lettera del testo e la sua componente figurale¹⁴. Una frase foderata compare ad esempio in *Cavalleria rusticana* nel sapido scambio dialogico tra Turiddu e Santa, caratterizzato da continue riletteralizzazioni di espressioni figurate tipiche del siciliano, come *mangiare con gli occhi* ('manciarisi a unu ccu l'occhi'), riferita alla bramosia e all'appetito sessuale, o il proverbio *chi mangia fa briciole* ('cu mancia fa muddichi'), riferito invece al fatto che solo chi agisce concretamente può commettere un errore:

– Eh, vostra madre era di Licodia, lo sappiamo! Avete il sangue rissoso! Uh! che vi mangerei cogli occhi!

– Mangiatemi pure cogli occhi, che briciole non ne faremo; ma intanto tiratemi su quel fascio.

– *Per voi tirerei su tutta la casa, tirerei!*

Ella, per non farsi rossa, gli tirò un ceppo che aveva sottomano, e non lo colse per miracolo¹⁵.

Così come la frase foderata segnala alcuni punti del testo particolarmente marcati, il racconto foderato caratterizza alcune svolte nell'evoluzione della scrittura di Verga e diverse modalità con cui l'autore delega l'istanza narrativa a un narratore interno al testo, sia esso testimone o attore della vicenda narrata.

In particolare, una struttura testuale a incastro compare in almeno tre momenti cruciali della parabola scrittoria verghiana, che corrispondono alla prima novella che inaugura il rinnovamento tematico che prelude al Verismo, *Nedda*; alle *Storie del castello di Trezza*, del 1875, inserita nella raccolta

¹³ B. MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano 2000, p. 189.

¹⁴ Si rimanda per questi aspetti a G. ALFIERI, *Lettera e figura nella scrittura dei «Malavoglia»*, Firenze, Accademia della Crusca 1983 e per l'applicazione delle medesime strategie nelle novelle di *Vita dei campi* a MOTTA, *La lingua fusa...*

¹⁵ G. VERGA, *Vita dei campi*, a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, XIV, Firenze, Le Monnier 1987, p. 78.

Primavera e altri racconti; e infine all'intera raccolta de *I ricordi del Capitano d'Arce*, del 1890, che segna invece la fine del metodo rappresentativo del Verismo.

2.1. *La micro-cornice testuale in Nedda e nelle Storie del castello di Trezza*

Che *Nedda* abbia rappresentato una decisa svolta rispetto allo stile perseguito in precedenza da Verga è confermato dal perdurare del topos critico della subitanea 'conversione'. In realtà, come più volte è stato chiarito, non si trattò di un'improvvisa fulgurazione, ma del maturare di istanze realistiche che possono essere rintracciate nell'evolversi dell'opera dello scrittore e, comunque, di un cambiamento che in questa fase riguardò più i temi che la forma, ancora per tanti aspetti debitrice della letteratura tardo-romantica e rusticale¹⁶. Dal punto di vista che qui ci interessa, la novella realizza in pieno una delle caratteristiche che Castellana, sulla scorta di Weinrich, ha indicato come tipiche della scrittura breve del secondo Ottocento¹⁷. A quell'altezza cronologica, infatti, era scomparso quasi del tutto il libro di racconti racchiusi in una macro-cornice testuale; ciò non implica però che fosse scomparsa la cornice, che adattandosi alla misura del singolo testo si era piuttosto trasformata in micro-cornice.

È appunto il caso di *Nedda*, il cui racconto è motivato dall'esperienza vissuta dal narratore del testo di primo livello. Infatti, sono le «peregrinazioni vagabonde dello spirito» davanti alla fiamma del caminetto a ricondurre il narratore, tra sonno e veglia, o tra fantasticheria e ricordo, a «un'altra grande fiamma gigantesca che avev[a] visto ardere» nella fattoria in cui *Nedda* era impiegata per la raccolta delle olive. Nonostante il forte aggancio narrativo attualizzi uno dei *topoi* della scrittura in forma breve – quello del narratore che si pone come testimone diretto o depositario di un racconto che egli a sua volta riproduce, mantenendo così saldo il circuito di ascolto-racconto – in questa novella verghiana lo spazio dei due racconti è ancora ben delimitato. Il narratore di primo livello, che sovrintende al racconto extra-diegetico, è confinato infatti al paratesto, ossia al prologo. Vi sono in effetti in tutto il testo numerose spie linguistiche che testimoniano ancora la sua pre-

¹⁶ Si rimanda per questi aspetti a D. CONRIERI, *Lettura di «Nedda»*, in «Annali della Fondazione Verga», XVII (2000), pp. 87-114; G. LO CASTRO, *Nel laboratorio della svolta. «Nedda», «Primavera» e «Padron 'Ntoni»*, in *Rappresentazioni narrative...*, pp. 465-481; e a G. ALFIERI, *Alle radici del "non grammatico Verga": il fantomatico giornale di bordo e l'approdo allo «stile sgrammaticato e asintattico»*, in «Studi di Grammatica Italiana», XLI (2022), pp. 111-161.

¹⁷ R. CASTELLANA, *Verga e il libro di novelle: paratesti e strutture*, in *Rappresentazioni narrative...*, pp. 447-464.

senza e la perdurante centralità del suo punto di vista, come ad esempio i numerosi diminutivi o i frequentissimi aggettivi valutativi che denunciano uno sguardo paternalistico sulle vicende della *povera* ragazza. Ma lo spazio in cui il narratore parla e agisce in maniera chiara e riconoscibile è solo quello del prologo. In esso, egli non rinuncia alle sue prerogative di uomo colto e borghese, né cerca in alcun modo di mimetizzarsi con i personaggi del racconto, assumendone per esempio il linguaggio o il punto di vista. Quando descrive le sensazioni che si provano abbandonando il corpo al torpore del focolare domestico e lasciando vagare lo spirito, lo fa con lo stile e il linguaggio a lui consoni, ricorrendo per esempio a una similitudine allitterante in riferimento alle «faville fuggenti, che folleggiano come farfalle innamorate», o usando a proposito del tizzone che arde il toscanismo *cepperello*, tipico della competenza del 'sovra-dialetto' toscano di ogni uomo colto del secondo Ottocento.

È proprio questa spiccata individualità del narratore a caratterizzare il primo incastro diegetico della terna di testi che stiamo prendendo in esame. In questa prima fase, infatti, il narratore assume un'importante funzione di mediatore e di tramite tra il mondo borghese, che è tanto suo quanto dei lettori, e il mondo popolare, che egli presenta ai fruitori del testo ma che ancora osserva dall'alto e con un certo distacco. In questa prima fase, dunque,

la micro-cornice fa da ponte, misura la distanza (culturale, psicologica ed etica) tra l'universo borghese del lettore e il mondo popolare dell'eroina eponima; traccia le differenze sociali tra lettori e personaggi ma offre anche le premesse utili a superare quello iato, dando a chi legge materia sufficiente per soddisfare le sue (eventuali) aspirazioni filantropiche e progressive¹⁸.

È un meccanismo diegetico che diventerà poi espediente narrativo in *Fantasticheria* – quando il narratore sarà lui stesso un personaggio del racconto, muovendosi nel medesimo scenario dei personaggi che saranno poi dei *Malavoglia* – e che scomparirà subito dopo col Verismo più maturo, con la perfetta attuazione dell'artificio della regressione.

Ancora una cornice interna a un testo novellistico si trova, nel 1875, nelle *Storie del castello di Trezza* ma, nonostante il brevissimo scarto cronologico che separa questa novella da *Nedda*, molto diversa è già la funzione di questa struttura testuale. Il plurale del titolo, *Storie*, rimanda immediatamente al tratto peculiare del testo, ossia alla narrazione a incastro di due storie drammatiche di amori adulterini, una ambientata nel Seicento e una nell'Otto-

¹⁸ CASTELLANA, *Verga e il libro di novelle...*, p. 451.

cento contemporaneo allo scrittore. Più che di storie parallele si tratta di una rifunzionalizzazione narrativa di una storia nell'altra, poiché il racconto moderno si alimenta di quello del passato e da questo risulta poi in un certo senso motivato. Dal punto di vista narrativo, quindi, la cornice ha un valore certo più importante di quanto non avesse in *Nedda*, poiché all'incastro diegetico corrisponde una rimotivazione tematica. Sullo sfondo delle rovine del castello di Acicastello, che fa da collante tra le diverse storie, il giovane Luciano racconta a Matilde, la sua amante, e al marito di lei, la storia secentesca di Donna Violante, segregata e poi uccisa dal marito geloso, il barone Garzia d'Arvelo. Il delitto verrà poi scoperto dalla seconda moglie di questi, che riuscirà a fuggire mentre il barone verrà ucciso da una delle sue guardie. Nel medesimo luogo in cui accaddero quei lugubri fatti, i personaggi contemporanei rivivranno una situazione in parte simile alle storie del passato, il cui drammatico esito sarà questa volta la morte di Luciano e Matilde. L'incastro tra i diversi piani diacronici è alquanto meccanico, perché corrisponde sempre, con una cesura netta, alle diverse parti in cui è suddivisa la storia. Il momento di raccordo più esplicito si ha alla fine della seconda parte, quando Matilde invita Luciano a narrarle la storia del passato:

– Ci crede dunque alle storia?

– Ma... secondo il quarto d'ora.

[...]

– Mi racconti la sua storia... riprese da lì a poco, con singolare vivacità – se non le rincresce per la sua polca.

La storia che Luciano raccontò era strana davvero¹⁹.

Nonostante l'interesse prodotto dall'incastro diegetico e narrativo, la novella, confluita nel 1876 nella raccolta *Primavera e altri racconti*, non può certo dirsi del tutto riuscita: si tratta infatti di un residuo della sensibilità tardo-romantica, un testo neogotico scritto probabilmente per ragioni commerciali – per assecondare cioè il gusto del pubblico, assicurandosi così un più facile guadagno – che lo stesso Verga non tardò a ripudiare definendolo un «peccato di gioventù»²⁰. Eppure, è un testo che suscita un certo interesse critico, a partire dalla chiara manifestazione di legami abbastanza evidenti con i racconti scapigliati, caratterizzati spesso proprio da un intreccio a scatole cinesi²¹. È di un

¹⁹ G. VERGA, *Primavera*, a cura di G. Forni e C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n. s. VIII, Novara, Fondazione Verga – Interlinea 2020, pp. 80-81.

²⁰ G. VERGA-E. ROD, *Carteggio Verga-Rod*, Introduzione e note a cura di G. Longo, Catania, Fondazione Verga 2004, p. 206.

²¹ L. GALLARINI, *Verga e la Scapigliatura*, in *«I suoi begli anni»: Verga tra Milano e Catania (1872-1891)*,

certo rilievo, poi, l'accostamento di un fatto eccezionale – la storia del passato, con la presenza di spiriti e apparizioni notturne – e di una molto più banale e quotidiana storia di adulterio all'interno di un matrimonio borghese. In questa prospettiva, il testo può essere interpretato, forse anche con una velata nota ironica, come come un primo distanziamento dal racconto breve incentrato sul *fait divers*, sull'accadimento eccezionale, e un preludio, invece, alla futura produzione novellistica verghiana.

2.2. «...quasi una specie di romanzo»: le novelle 'concatenate' de I ricordi del Capitano d'Arce

Per la terza modalità con cui nella diacronia dell'opera verghiana si ritrova la strategia diegetica del racconto foderato bisogna arrivare al 1890-1891, quando lo scrittore pubblicò con Treves la raccolta *I ricordi del capitano d'Arce*, la cui composizione è strettamente intrecciata alle ultime fasi di quella del *Mastro-don Gesualdo*²². In questo caso, però, la particolare struttura diegetica non riguardò un singolo testo ma l'intera raccolta, la cui originalità non sfuggì ad alcuni tra i contemporanei. Lo testimoniano le parole del fratello di Verga, Mario, che in una lettera notò come degna di particolare rilievo la singolare struttura delle novelle che, tutte insieme, costituivano quasi «una specie di romanzo»:

Tu hai portato una novità fin'ora mai tentata da alcuno: una serie di novelle che costituiscono quasi una specie di romanzo, e se queste sono tutte belle, ce ne sono alcune che mi hanno cagionato un'impressione straordinaria²³.

Sulla stessa linea si poneva il recensore G. Zuppone Strani, che sulla rivista napoletana «Bios» rilevava come principale caratteristica della raccolta la costruzione della 'concatenazione' delle novelle:

È un ciclo di novelle tagliate davvero nella vita, cicliche per i tempi a cui esse si riferiscono e per le persone che vi amano, vi soffrono, e vi muoiono. L'A.

Atti del Convegno internazionale di studi per il quarantennale della Fondazione Verga (Catania, 19-21 aprile 2018; Milano, 28-30 novembre 2018), a cura di G. Alfieri, A. Manganaro, S. Morgana, G. Polimeni, Catania-Leonforte, Fondazione Verga - Euno 2020, pp. 137-152.

²² G. VERGA, *I ricordi del Capitano d'Arce*, a cura di S. Rapisarda, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, XIX, Firenze, Le Monnier 1992.

²³ Lo stralcio della lettera, inviata da Catania l'8 gennaio 1891, si legge in S. RAPISARDA, *Introduzione a VERGA, I ricordi...*, p. XX.

con questo volume rende un altro servizio alla nostra Arte, dando l'esempio della concatenazione nella novellistica, concatenazione la quale nella sua scuola e ne' suoi ideali, scuola e ideali che noi ci affatichiamo di rendere nostri, trova quella logica e vera ragione d'esistere che nelle famose filiazioni de' romanzi della Eliot, del Dumas, del Sue e dello Zola non si può rinvenire²⁴.

Eppure, l'accoglienza dei lettori, al pari di quella della critica, fu alquanto tiepida. Verosimilmente, il pubblico dell'età umbertina era spiazzato da un tema che si poneva «sul crinale assai sottile che divide morale comune e morale 'mondana'»²⁵ e probabilmente era considerata eccessiva l'indulgenza con cui il capitano d'Arce guardava a «un certo genere di peccati»: «Povera Ginevra! molto le deve essere perdonato, perché molto ha amato!... o, per dir meglio, *molti* ha amato», scriveva infatti l'estensore di una recensione pubblicata sulla «Rassegna Nazionale» di Firenze²⁶. A parte queste critiche di stampo benpensante e moralistico, proprio l'inconsueta struttura della raccolta avrà forse suscitato molte perplessità: «Sono *memorie*, dice il titolo del volume, e però il lettore non vi cerchi l'orditura regolare del romanzo, ma episodi staccati».

In effetti, si tratta di un testo che sollecita molto le capacità ermeneutiche del lettore, e che a tratti può risultare persino poco chiaro sia a causa della sua particolare struttura diegetica sia per una certa «oscurità per eccesso di condensazione»²⁷. Esso infatti è caratterizzato da un'estrema frammentazione dei punti di vista e da un'alternanza delle voci e dei piani del discorso talmente insistita da far perdere l'orientamento al lettore. Sette delle dieci novelle che compongono la raccolta costituiscono un insieme unitario, il cosiddetto 'romanzo di Ginevra', che racconta, in un'intersezione continua di voci e di piani temporali, le avventure sentimentali della donna e dei suoi amanti, Alvisè e Riccardo Aldini, del marito di lei e del capitano d'Arce. Di quest'ultimo, però, vengono sdoppiate le voci e accanto al d'Arce anziano, titolare del racconto di primo livello, vi è il d'Arce giovane, narratore interno.

²⁴ RAPISARDA, *Introduzione...*, p. XXV.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Il recensore della «Rassegna Nazionale» (16 aprile 1891) insisteva molto su giudizi simili, che oggi non possono che apparire alquanto superficiali: «È un libro morale quello che abbiamo sott'occhio? Certamente, se lo si deve giudicare con la morale mondana, ma con quell'altra vecchia, ma pur sempre necessaria, avremmo i nostri dubbi. E bisogna rallegrarsi coll'autore, esortandolo a darci in avvenire dei libri altrettanto interessanti quanto lo è quello che racchiude le *Memorie del capitano d'Arce*, ma che possano essere offerti da un marito alla sua giovane moglie senza il timore di farle sembrare perdonabili certe scappate che si perdonano facilmente solo alle mogli degli altri», in RAPISARDA, *Introduzione...*, p. XXV.

²⁷ B.T. SOZZI, *I ricordi del Capitano d'Arce*, in «Italianistica», vol. 11, n. 1 (1982), pp. 71-82. La citazione è a p. 76.

La prima e la settima novella hanno un particolare statuto diegetico: solo nella prima, infatti, che dà il titolo a tutta la raccolta, Verga mantiene per sé la funzione di narratore. Sono solo tre i brevi stralci testuali, per la loro asciutta descrittività paragonati da Alfieri a didascalie teatrali²⁸, che costituiscono la micro-cornice della novella e che fissano il tema della rimembranza. In ognuno di essi, il narratore extradiegetico descrive l'anziano capitano che, raccontando ai propri ufficiali la storia del suo amore passato, si perde nei ricordi bevendo un bicchiere di cognac. Ogni stralcio è caratterizzato da una medesima struttura testuale: il nome del protagonista, in posizione tematica marcata, è seguito da un verbo che indica un'azione legata appunto al bicchiere di cognac che, riempito e svuotato, diviene una sorta di «clessidra che scandisce i tempi della narrazione»²⁹. Il bicchiere è anche un particolare dispositivo ottico attraverso il cui cristallo lo sguardo del capitano si perde nel ricordo:

D'Arce, cullato dal rollio del bastimento, aveva posato il bicchierino sulla tavola, affissando l'orizzonte mobile attraverso il cristallo del finestrino, quasi vedesse ancora ciò che stava narrando³⁰.

D'Arce vuotò d'un fiato il resto del cognac, e posò il bicchierino sulla tavola, stingendosi nelle spalle come un uomo che ha navigato per tutti i mari, ne ha viste di tutte le razze e di tutti i colori, e non si meraviglia più di nulla³¹.

D'Arce riempì di nuovo il bicchiere, sforzandosi di mostrarsi disinvolto, ripreso, suo malgrado, dalla commozione di quei ricordi³².

La novella, dunque, ha una sua cornice interna, ma essa stessa funge da cornice per l'intera raccolta, a cui fa da prefazione e per la quale determina il contesto narrativo. Significativamente il bicchiere ritorna poi nel titolo della settima novella, *Ciò ch'è in fondo al bicchiere*, che non a caso assume nei confronti di tutte le altre una particolare funzione postfatoria e che dunque serve a riepilogare e a chiudere la macro-cornice: quando tutto è stato visto, quando il bicchiere di cognac è stato svuotato per l'ennesima volta accompanando i racconti, ecco che in fondo al bicchiere non rimane che l'a-

²⁸ ALFIERI, *Verga...*, p. 177.

²⁹ Ivi, p. 178.

³⁰ VERGA, *I ricordi...*, p. 3.

³¹ Ivi, p. 6.

³² Ivi, p. 8.

marezza, la consapevolezza, cioè, dell'illusorietà di ciò che è stato, e dunque dell'amore e delle passioni.

Non è solo l'incastro diegetico a rendere articolata la raccolta, ma soprattutto il continuo sovrapporsi di voci, con inserti di discorso indiretto libero e allocuzioni a interlocutori molteplici che si alternano *in praesentia* e *in absentia*. Lo dimostra già la novella di apertura, in cui il vecchio capitano si rivolge prevalentemente ai suoi colleghi e ai commilitoni, come dimostrano le numerose allocuzioni dirette agli amici e l'uso di una generica seconda persona plurale:

Essa mi salutava con un sorriso appena accennato, *sapete*, quel sorriso che vedete soltanto voi, quella fiamma breve e rapida che illumina a un tratto un bel viso delicato, e *vi dice*: – Grazie!...³³

Chi l'avrebbe immaginato, *di voi altri*, quando la vedevi arrivare, col nasino palpitante e la febbre negli occhi, e una voglia di divertirsi fino nelle scarpette che si sarebbero messe a ballare da sole?³⁴

La sera, appena sbirciai il mio superiore che svoltava l'angolo della piazza... – due ore di guardia col naso incollato ai vetri del Caffè d'Europa, *amici miei*, temendo ogni momento di veder capitare Alvise...³⁵

A un certo punto, però, l'interlocutore diviene l'amico Serravalle, lì presente insieme agli altri; andando ancora oltre, il vecchio d'Arce si rivolge direttamente ad Alvise, ma in questo caso l'interlocutore è solo nel suo pensiero:

Ti rammenti, Serravalle, quando la signora Ginevra ti si svenne o quasi nelle braccia, ballando in casa Maio?³⁶

Questo dicevano i sorrisi vaghi, gli occhi umidi, erranti per quel salotto di cui tu conosci ogni gingillo, di cui ogni gingillo ha contato le tue ore felici, fortunato Alvise!³⁷

³³ Ivi, p. 3.

³⁴ Ivi, p. 5.

³⁵ Ivi, p. 7.

³⁶ Ivi, p. 4.

³⁷ Ivi, p. 9.

Anche l'incipit della novella *Giuramenti di marinaio* non può che avere sul lettore un effetto straniante. L'attacco infatti è molto marcato sul piano testuale – con una battuta di discorso diretto del tutto decontestualizzata e che solo al quarto rigo è attribuita a Ginevra, anche se già al secondo rigo l'allusione alla donna è abbastanza chiara grazie al metonimico riferimento ai *nastri rossi del cappellino*³⁸ – e sul piano pragmatico, con un cambio repentino del pronome allocutivo che suggerisce la recente accelerazione del rapporto tra Ginevra e d'Arce, accelerazione di cui tuttavia il lettore non è ancora a conoscenza. La voce narrante è ancora quella del vecchio d'Arce, narratore del racconto di primo livello, ma il discorso è rotto da intersezioni di discorso riportato o di vero e proprio indiretto libero:

– Giuratemi!... giurami!

Chi non avrebbe giurato, al vederla così pallida sotto i nastri rossi del cappellino, al vedere i begli occhi lucenti e il sorriso triste che mi cercava come un bacio? – povera e cara Ginevra, innamorata sino ai capelli, in un *fiat*, da un momento all'altro, dacché le avevo confessato d'amarla, in segreto, senza speranza, da circa due mesi! – Anch'essa! Anch'essa! Peccato che avessimo aspettato l'ultimo momento a dircelo!³⁹

Più avanti nel testo, e senza alcun preavviso, il vecchio d'Arce cede il suo ruolo di narratore al giovane sé stesso che, da narratore interno, si rivolge direttamente a Ginevra con una lunga allocuzione distanza:

La gentile signora volle ancora restar lì, appoggiata al parapetto, perché la nostra amica potesse continuare a salutarci, rispondendo al saluto col fazzoletto anche lei, di tanto in tanto, sbadatamente e guardando altrove. Poi mi lasciò solo, e scese nella cabina, allorché il fazzolettino della barchetta poté seguitare a sventolare da lontano senza comprometersi. Caro fazzolettino che tremava nella brezza, e palpitava verso di me, e moriva nella caligine della sera, sul fondo già scuro del bel lido che cominciava a formicolare di lumi, a destra verso Portici, a sinistra per la Riviera. *Quante volte avevo colà*

³⁸ Con una strategia usuale nella propria scrittura (si pensi al berretto da bersagliere di Turiddu Macca in *Cavalleria rusticana*), Verga aveva già fatto riferimento alla giovane connotandola attraverso il dettaglio dei nastri del cappellino: «Mi sentivo battere il cuore e inciampavo nelle seggiole appena scorgevo da lontano i nastri rossi del suo cappellino», in *I ricordi del capitano d'Arce*, p. 3. Come si vedrà più avanti, in *Giuramenti di marinaio* Ginevra sarà indicata anche attraverso il riferimento al fazzolettino che tiene in mano per salutare i passeggeri della nave in partenza: in questo caso l'accessorio, personificato, tremerà e palpiterà d'amore proprio come la giovane.

³⁹ VERGA, *I ricordi...*, p. 13.

cercato i nastri rossi del tuo cappellino, amor mio, e i tuoi occhi bramosi mi avevano detto: – Sì, sì, lo sol!... Io pure... – Tu pure pensi a me in questo momento...⁴⁰

Sempre l'allocuzione a distanza caratterizza un altro testo della raccolta, *Prima e poi*, ma in questo caso il meccanismo diegetico innescato è diverso. A parlare sono infatti Ginevra e Riccardo Aldini – l'uomo per cui ella ha abbandonato l'amante precedente – che, nel momento della fine della relazione, interloquiscono tra loro a distanza surrogando il parlato in presenza con una modalità tipica del discorso epistolare. Solo che di quest'ultimo essi non condividono la "grammatica", poiché mancano delle lettere i principali elementi formali, come il riferimento al destinatario e l'indicazione della data o del luogo da cui si scrive. La novella è chiaramente distinta in due parti: il narratore della prima parte è Riccardo che, rivolgendosi a Ginevra, intreccia i momenti iniziali dell'innamoramento – e in particolare quello in cui, rinnovando un topos dei romanzi mondani, come *Una peccatrice*, l'uomo non ancora amato passava le notti sotto la finestra della donna – e quelli della fine della relazione:

M'avete preso colle vostre bianche mani dandomi il ventaglio da tenere, la prima volta che c'incontrammo, vi rammentate?⁴¹

Perché avete chinato il capo quando vi ho confidato tremando il mio segreto? e avete lasciato la vostra mano nella mia? Quante cose mi avete dette senza parlare, in quell'angolo del salotto che son rimasto a guardare dalla strada, stanotte!⁴²

Nella seconda parte la parola passa a Ginevra e in questo caso sono espliciti i riferimenti alla scrittura epistolare, nonostante neppure adesso l'attacco sia quello canonico di una lettera:

Ahimè, Riccardo, il bel sogno d'oro è finito, da che vi siete svegliato nelle mie braccia.

[...]

Buon viaggio, amico mio. Vi scrivo seduta a quel medesimo tavolinetto della

⁴⁰ Ivi, p. 18.

⁴¹ Ivi, p. 53.

⁴² Ivi, p. 54.

veranda a cui posavate la vostra tazza, quando venivate a prendere il the nel mio salotto. [...] Dove vi raggiungerà questa lettera, a Lima, al Messico?⁴³

2.2.1 *La polilalia del testo e la frammentazione dei punti di vista*

La struttura del testo, dunque, è quella di un dialogo continuo con interlocutori presenti o assenti. Ciò giustifica i numerosi inserti, in tutta la raccolta, di elementi del parlato, a partire dai livelli più macroscopici della testualità e della sintassi. Quest'ultima spesso rende la costruzione 'processuale' del parlato attraverso la giustapposizione delle frasi, sia, come è più prevedibile, nel discorso diretto dei personaggi:

Una cosa tremenda, caro mio! Allora, capite bene... se bisogna nascondergli le cose più innocenti... la colpa è tutta sua... E una povera donna... a meno di finir tistica... Sì, parola d'onore, tante volte ho sputato sangue⁴⁴.

sia nel discorso del narratore di primo livello:

Insomma, era scritto lassù. Ella non avrebbe voluto, no, davvero, per timore del poi, per timore di lui e di sé stessa... e di Casalengo pure, giacché non era cattiva in fondo. Ma allorché volle proprio coll'anima e col corpo... Tanto peggio! Almeno non volle essere nè ipocrita nè egoista⁴⁵.

Elementi tipici del parlato emergono anche nei numerosi commenti con cui il narratore puntella il proprio racconto, la cui enfasi è spesso segnalata dal punto esclamativo:

Ma una paura del marito con tutto ciò! Bastava un'occhiata di lui per farle gelare il sorriso con cui vi si abbandonava nelle braccia, anelante, facendosi vento presto presto, smarrita da un capogiro delizioso⁴⁶.

Grazie tante! Ma il buon viaggio volevo che me lo desse lei, la signora Ginevra⁴⁷.

⁴³ Ivi, p. 56.

⁴⁴ Ivi, pp. 14-15.

⁴⁵ Ivi, p. 47.

⁴⁶ Ivi, p. 5.

⁴⁷ Ivi, p. 7.

La cameriera venne a dir poco dopo ch'eran venuti a cercare il padrone per un affare di servizio. *Accidenti al servizio!*⁴⁸

A questi commenti si uniscono, come nell'esempio appena riportato, le costruzioni più tipiche dell'oralità, come le dislocazioni (a sinistra: «*I cocci rotti* avevano dovuto pagarli gli altri», p. 4; e a destra: «*Ve l'aveva fatto* anche lei, *il giuramento del marinaio?*», p. 21), o gli inserti lessicali e fraseologici spiccatamente colloquiali («un cretino di nuova leva», p. 4; «un genovese cane», p. 5; «cascare fra capo e collo», p. 31).

Da notare poi l'attualizzazione diafasica che viene dal riuso frequente del lessico specialistico della marina e dell'ambiente militare, spesso in chiave metaforica o riletteralizzata, secondo una consuetudine verghiana:

e quella bestia dell'ordinanza, in punizione, sacco e branda, e imbarcarsi subito⁴⁹.

Immaginate adesso un uomo che vi tira a bruciapelo l'ordine d'imbarco dopo una di quelle sere...⁵⁰

La bomba scoppiò all'improvviso, quando meno la povera signora sentivasi disposta a dar fuoco alle polveri: uno di quei colpi di vento o di follia che vi fanno perdere la bussola. E Casalengo l'aveva persa davvero dietro a quella donna...⁵¹

Un'ultima e importante componente del testo riguarda lo stile lirico-sublime, tipico soprattutto dei dialoghi tra amanti nei momenti cruciali dell'inizio o della fine delle relazioni e già ampiamente sperimentato da Verga con la scrittura dei romanzi mondani:

– Ahimè Ginevra... siete come una che non ama più!
Anch'essa allora alzò gli occhi splendenti, guardandolo fisso, con un sorriso amaro all'angolo della bocca.
– Avete ragione di dirmi ciò... adesso... e qui!...
– Ah! Non vedete quanto soffro? non sentite che vi amo come un pazzo? Non avete indovinato tutte le torture?...⁵²

⁴⁸ Ivi, pp. 10-11.

⁴⁹ Ivi, p. 4.

⁵⁰ Ivi, p. 6.

⁵¹ Ivi, p. 31.

⁵² Ivi, p. 35.

Una profonda differenza, però, separa questa raccolta dai testi mondani veri e propri. Infatti, il registro stilistico prevalente del racconto dell'anziano d'Arce, che rammenta con benevolenza ma oramai con distacco le avventure amorose di Ginevra e la sua stessa vita da giovane, è quello ironico e disincantato, a tratti decisamente umoristico. Tutti i *topoi* della letteratura mondana sono presenti – da quello, di cui si è detto, dell'amante che passa le notti sotto la finestra della donna, alla metafora del rapporto d'amore come una rosa con le spine, che era stata centrale nella commedia *Rose caduche*, del 1864 – ma appaiono adesso svuotati dal pathos che li contraddistingueva e sono svelati nella loro più banale convenzionalità:

filavo anch'io il mio briciolo di corte alla signora Ginevra Silverio [...] quel tanto d'omaggio ch'era indispensabile di tributare alla moglie del mio superiore, bella, elegante, un po' civetta pure, dicevano⁵³.

... eravamo lieti dell'assenza del Comandante... il quale però avrebbe potuto ascoltare tutto ciò che si diceva, lei ed io, *senza dover snudare il brando*, senza che l'angelo custode della sua casa avesse avuto motivo di tappare le orecchie⁵⁴.

La povera signora *mi fuggì di mano come un'anguilla*, e non volle più saperne di ripigliare il duetto, proprio quando avevo tante altre cose da dirle, quando il suo viso pallido e i suoi occhi stralunati mi davano le vertigini, mentre respingevami colle mani tremanti...⁵⁵

Prese a due mani il suo coraggio e le sue sottane, e salì in punta di piedi quella scaletta sudicia...⁵⁶

Come Aldini ricevette l'ordine d'imbarco, e minacciava di dare la dimissione, di tagliarsi la gola, *un mondo di cose*, ella gli disse...⁵⁷

Lo sguardo ironico e dissacrante del narratore di primo livello è quello di un uomo che ha partecipato ai fatti che racconta e che ora riesce a guardarli con un affettuoso distacco. Lui stesso, che ne ha fatto parte, svela i mecca-

⁵³ Ivi, p. 4.

⁵⁴ Ivi, p. 10.

⁵⁵ Ivi, p. 11.

⁵⁶ Ivi, p. 34.

⁵⁷ Ivi, p. 47.

nismi di comportamento della società mondana, le apparenti contraddizioni dei suoi membri, il codice condiviso da tutti gli attori sociali, ossia il «formulario della galanteria»⁵⁸ al quale erano improntati i discorsi e gli atti della società salottiera⁵⁹. Si veda per esempio, nella novella dall'eloquente titolo *Commedia da salotto*, come viene rappresentata l'atmosfera di una festa su cui grava il presentimento di un'imminente sfuriata a Ginevra dal marito ormai certo del tradimento:

Gli uomini fingevano di essere occupatissimi nel fare onore alla cena, le signore sfioravano appena un'ala di fagiano o accostavano il bicchiere alle labbra. Sembrava che un'indicibile musoneria si propagasse da quel cantuccio per tutta la sala, senza che una parola fosse stata detta, senza che un'indiscrezione fosse sfuggita, senza che un gesto avesse tradito il segreto, quasi l'istinto di tutti quei complici mondani li avesse avvertiti insieme del dramma che celavasi sotto il sorriso⁶⁰.

3. Miniature in cornice

L'impressione che il lettore ricava dalla lettura del testo è dunque quella di un'insistita polilalia, con una continua sovrapposizione di voci e di stili che rivelano la coesistenza di punti di vista diversi: quello disilluso e benevolo del d'Arce maturo è certamente molto differente da quello del giovane capitano che vive le passioni, ma anche da quello di Ginevra, appassionata ma anche vana e volubile. Tutte le prospettive presentate, però, sono sovrastate e ricomprese da quella dello scrittore, il cui sguardo

si rifrange in quelle varie guardature, e le comprende e le giustifica tutte, e da cui la figura di Ginevra esce intera nella relativa complessità delle sue

⁵⁸ Mi sia concesso per questi aspetti rimandare a D. MOTTA, «Il formulario della galanteria»: stile colloquiale e stile mondano nel parlato teatrale di «Rose caduche», in *Il teatro verista*, Atti del Congresso (Catania, 24-26 Novembre 2004), Catania, Fondazione Verga 2007, 2 voll., II, pp. 157-185.

⁵⁹ Importante risulta in questo senso l'analisi condotta da Stefano Rapisarda sull'apparato genetico del testo, che ha svelato la presenza di linee d'intervento ben articolate e riconoscibili, una tra le quali in particolare «procede in direzione di una più incisiva rappresentazione di comportamenti simulati, o di atti fondati sul codice 'segreto' del sottinteso» e l'altra nella direzione opposta «dello svelamento della finzione». Alle pp. 37 e 38 di S. RAPISARDA, *Illusioni ottiche e finzioni mondane: lo studio delle "classi alte" nelle varianti de «I ricordi del capitano d'Arce»*, in «Annali della Fondazione Verga», VII (1990), pp. 26-61.

⁶⁰ VERGA, *I ricordi...*, p. 27.

componenti, e rispettata nel piccolo mistero delle sue ambiguità e delle sue contraddizioni, che è poi il mistero di ogni creatura e della vita stessa⁶¹.

Centrale è quindi in questa raccolta proprio la cornice, seppur adesso anch'essa appaia meno compatta che nel passato. E si tratta di una centralità sia diegetica che poetico-ideologica, poiché è la cornice che consente di tenere insieme visioni apparentemente troppo distanti per coesistere, e comportamenti che non possono più essere rappresentati con uno sguardo che provenga 'dall'interno' poiché non più mossi da un meccanismo coerente e compatto. Ciò svela certamente una rottura insanabile rispetto alla poetica del Verismo, poiché manifesta l'incipiente sfiducia nella possibilità di cogliere ed interpretare la realtà a fronte, da una parte, dell'ipocrisia che domina le classi sociali più alte e dall'altra, forse, dell'effettiva mancanza di una realtà oggettiva. È il preludio di una sensibilità novecentesca, la nascita di un'idea di maschera quasi pirandelliana che Verga affronterà di lì a poco con le novelle di *Don Candeloro e C.*, ma che già innerva il testo de *I ricordi del capitano d'Arce*⁶².

La sfiducia di Verga nella possibilità di dare un senso al reale, però, ancora non è totale e lo dimostra proprio la cornice che, se non può più racchiudere un quadro unitario, restituisce almeno, attraverso le novelle, le tante miniature di cui la realtà è composta.

⁶¹ SOZZI, *I ricordi...*, p. 75.

⁶² Come ha rilevato Rapisarda, del resto, «il processo ideativo dei due volumi è [...] unitario e contemporaneo, e sottende una forte omogeneità tematica, che si fonda su un pressante interesse nello studio della simulazione-dissimulazione e dell'allusione-sottinteso»: RAPISARDA, *Illusioni ottiche...*, p. 33.

FABIO RUGGIANO

Università di Messina

«SOLTANTO IL PUNTO DI PARTENZA E QUELLO
D'ARRIVO»: TECNICHE LINGUISTICHE DELLA
BREVITÀ NELLE NOVELLE DI VERGA

1. Verga novelliere per le riviste

Come ricostruito sinteticamente da Isotta Piazza¹, le raccolte in volume rappresentano per quasi tutte le novelle di Verga il punto di arrivo di una storia editoriale che parte nelle riviste. A partire dal 1874 (in cui sono pubblicate *X* nella *Strenna italiana* e *Nedda* nella «Rivista italiana di Scienze, Lettere e Arti»), la produzione di Verga per le riviste non si ferma fino agli anni Novanta. Il 1875 vede la pubblicazione di *Primavera* e delle *Storie del castello di Trezza* nell'«Illustrazione italiana» (nome assunto proprio quell'anno dalla «Nuova illustrazione universale»); il 1876 è la volta della *Coda del diavolo* nell'«Illustrazione italiana» e di *Certi argomenti* nella *Strenna italiana*, e così via per le novelle di *Vita dei campi*, *Novelle rusticane*, *Per le vie* ecc.

La sede mediale periodica ha certamente un peso nella pianificazione dell'intreccio, visto che i lettori si aspettano uno sviluppo racchiuso in pochi numeri della rivista; questa tendenza alla riduzione e alla standardizzazione della misura si evolve nei decenni di attività di Verga, seguendo non l'ispirazione dell'artista, ma le esigenze di serialità sempre più nette legate al commercio delle riviste, come si nota nel passaggio dalle novelle pubblicate a Milano negli anni Settanta, che sono divise in un numero variabile di puntate e non hanno una lunghezza omogenea, a quelle pubblicate nelle riviste romane («Fanfulla della domenica», «La domenica letteraria», «Cronaca bizantina» e altre) negli anni Ottanta, che tendono a coincidere con lo spazio disponibile in un numero². Il mezzo periodico, il cui pubblico di lettori

¹ I. PIAZZA, *Lo spazio mediale. Generi narrativi tra creatività letteraria e progettazione editoriale: il caso Verga*, Firenze, Cesati 2018, pp. 130-135.

² Cfr. *ivi*, p. 153.

è enorme ma nello stesso tempo anonimo e massificato, impone le sue *affordance*, cioè le possibilità comunicative che sono allo stesso tempo restrizioni³, alla forma della narrazione, costringendo l'artista a trovare nuove soluzioni espressive adatte alla società della velocità, dei motori e della produzione seriale che nel mezzo di comunicazione periodico e di rapida diffusione e consumo si rispecchia.

Acclarata è la funzione di laboratorio, a volte involontario, delle novelle per l'ideazione e il raffinamento dei romanzi dal punto di vista della materia, quindi relativamente a personaggi, ambientazioni, dinamiche dell'intreccio, come da quello delle tecniche formali, a partire dal discorso indiretto libero, la sintassi mimetica del parlato, l'inserzione dei dialettalismi di colore nonché, nel caso della relazione tra le novelle di *Vita dei campi* e *I Malavoglia*, «la sintassi anormale, deviante, fortemente dialettale» e «il lessico sgrammaticato delle 'classi infime'»⁴. Possiamo, quindi, indovinare una concatenazione tra la costrizione dello spazio imposta dal mezzo periodico allo scrittore, l'ideazione da parte di quest'ultimo di soluzioni stilistiche capaci di dipanare un ambiente e un dramma, di rappresentare emozioni, di descrivere eventi velocemente senza impoverire l'espressività, l'organizzazione, infine, di queste soluzioni in un armamentario espressivo talmente convincente e funzionale da poter resistere alla prova del romanzo senza risultare macchinoso o, al contrario, inaridente. C'è insomma una concomitanza felice tra lo sviluppo delle idee veriste nella mente di Verga e la sua ricerca di tecniche della brevità; le novelle più riuscite sono, in questo senso, quelle in cui l'invisibilità della «mano dell'artista» (come la definisce lo stesso Verga nell'introduzione all'*Amante di Gramigna*) è il risultato anche dello sforzo di adattamento alla forma breve. L'ideale di narrare «soltanto il punto di partenza e quello di arrivo» (dichiarato programmaticamente nella stessa introduzione dell'*Amante di Gramigna*) necessita, per realizzarsi, dell'«economia del racconto», nella quale «gli avvenimenti, indipendentemente dalla loro durata, diventano

³ Il concetto di *modal affordance* è stato introdotto da G. KRESS, *Design and Transformation: New Theories of Meaning*, in B. COPE - M. KALANTZIS (a cura di), *Multiliteracies: Literacy Learning and the Design of Social Futures*, New York, Routledge 2000, pp. 153-161. Secondo Kress, l'*affordance* di un modo (lo scritto, il parlato, il dipinto, la musica...) è la possibilità espressiva che esso garantisce in funzione della sua natura (lo scritto garantisce la possibilità di esprimere concetti lunghi e complessi a riceventi che non sono presenti; il parlato, al contrario, è adatto all'espressione di emozioni e alla negoziazione di contenuti di rilevanza immediata, e così via). Le *affordance* di ogni modo, inoltre, vanno considerate in relazione al mezzo di trasmissione, che impone le proprie regole di composizione: per quanto, ad esempio, sia il libro sia il giornale siano mezzi di trasmissione dello scritto, ciascuno comporta specifiche regole di composizione testuale, a loro volta derivanti dalla funzione socialmente e culturalmente affidata al mezzo.

⁴ C. RICCARDI, *Introduzione*, in G. VERGA, *Tutte le novelle*, Milano, Mondadori 1979, p. xiv.

puntiformi, collegati da segmenti rettilinei, in un disegno a zigzag che corrisponde a un movimento senza sosta»⁵.

Nella prima pubblicazione in rivista, molte novelle posseggono già i frutti di questo indirizzo poetico ed espressivo, maturati nel lavoro di revisione e limatura delle fasi preparatorie. Tali frutti si trasmettono alle versioni raccolte in volume, spesso modificate minimamente, soprattutto in superficie, nel lessico, nella punteggiatura, nella grafia. Gli interventi correttori sul testo delle novelle per la pubblicazione in volume comportano a volte un indebolimento proprio dell'impronta veristica, con la parziale ri-emersione dall'invisibilità della mano – dell'occhio, si potrebbe dire – dell'artista; è il caso, ad esempio, di quelli fatti sull'*Amante di Gramigna* per l'edizione in volume del 1880, motivati dalla necessità editoriale di accrescere il libro di qualche pagina. Altre volte, invece, tali interventi sono coerenti con l'idea della scomparsa dell'autore e della storia che racconta sé stessa; trasportano notazioni psicologiche sulla superficie dell'aspetto e delle azioni dei personaggi, riducono la componente melodrammatica e l'eco della voce del narratore, aggiungono dettagli ambientali nei quali si proiettano i moti emotivi dei personaggi. Si tratta in ogni caso di cambiamenti che non riducono l'importanza dei risultati raggiunti già nelle novelle in rivista nella direzione dell'illusoria scomparsa della mediazione del narratore.

2. Le tecniche della brevità

2.1. *Il lessico*

Tra i primi esempi di novelle destinate alle riviste, Carla Riccardi opera una distinzione tra adattamenti di materiali già abbozzati e risultati di intenti nei quali si intravede l'elaborazione di una poetica originale⁶. Tra questi ultimi un posto speciale occupa il caso eccezionale di *Nedda*⁷, che pur scontando da una parte l'influenza tardo-romantica e manzoniana nell'assunzione del punto di vista dei popolani, nella costruzione di descrizioni cariche di dettagli patetici, punteggiate di lessico toscaneggiante, nel paternalismo

⁵ I. CALVINO, *Lezioni americane*, Milano, Mondadori 2002, p. 43.

⁶ RICCARDI, *Introduzione...*, pp. XI-XII.

⁷ Cfr. G. VERGA, *Primavera*, a cura di G. Forni e C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n. s. VIII, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2020, pp. 129-169.

che scorre sotto la superficie del discorso⁸, presenta dall'altra innovazioni che solo in *Vita dei campi* arriveranno a maturazione, come l'uso di tratti popolari non macchiettistici, nel discorso diretto e nell'indiretto libero, la rappresentazione vivida del parlato attraverso la sintassi marcata, i pochi dialettalismi che bastano a creare l'ambientazione. Spicca per originalità nella stessa produzione novellistica iniziale anche la novella *Primavera*⁹, in cui Verga costruisce, con pochissimi accenni, una macchina prospettica che dà profondità temporale, quindi materiale, alla vicenda estendendola oltre i suoi confini effettivi. L'estensione apparente parte dal passato, attraverso l'evocazione fantasmatica di *quell'altro* e il resoconto della condizione economica dei genitori della Principessa, che inseriscono le azioni e le reazioni del personaggio femminile, vero protagonista della vicenda, in una dimensione vivificatrice di senso, in cui si riconoscono le motivazioni sedimentate e si scorge un'impressione di scopo. Contribuisce a questa estensione verso il passato, quindi alla costruzione della dimensione di senso, l'invenzione espressiva di grande, e soprattutto sintetica, efficacia dell'alternanza formale e sostanziale tra il dialettale *la cossa* e l'italiano *la cosa* (entrambi in corsivo). La prima forma, riferita scherzosamente dalla Principessa alle idee musicali per lei incomprensibili del *moroso* pianista, è inserita come segnale di sfasamento mimetico del centro deittico nel discorso indiretto libero della ragazza nella fase dell'intreccio delle gioiose passeggiate con Paolo. La nota lessicale (insieme allo stesso termine *moroso*) da una parte è un segnale diafasico che contribuisce, con le altre informazioni sparse, a ricostruire la condizione sociale della principessa, dall'altra entra in risonanza con la seconda forma, usata nel contesto del racconto doloroso del passato della ragazza, a racchiudere pudicamente, in una sola parola, la relazione con *quell'altro*. Il personaggio, insomma, lascia affiorare le radici dialettali solo nell'intimità, quando il timore di essere giudicato è minimo, e si esprime, invece, in italiano quando sente la propria faccia positiva a rischio¹⁰, usando la lingua co-

⁸ Cfr. G. RAGONESE, *La lingua parlata dei «Promessi sposi» e del Verga*, in «Belfagor», III (1948), n. 3, pp. 289-299, alle pp. 289-292.

⁹ L'analisi è condotta sul testo di VERGA, *Primavera...*, pp. 3-18, da cui si cita *passim*.

¹⁰ Nella teoria della cortesia di P. Brown e S. C. Levinson (*Politeness. Some Universals in Language Usage*, Cambridge, Cambridge University Press 1987), un *face threatening act* (FTA) è un atto comunicativo che mette a rischio la faccia positiva o quella negativa dell'emittente e del ricevente. La faccia positiva, in particolare, ovvero l'immagine pubblica di sé, consiste nel desiderio che gli altri desiderino le stesse cose che noi desideriamo, e si traduce in quello che gli autori definiscono: «the desire to be ratified, understood, approved of, liked or admired» (ivi, p. 62), che riguarda, ovviamente, tanto l'emittente quanto il ricevente. Nel comunicare, l'emittente adopera strategie di cortesia (*politeness*) positiva o negativa per ridurre gli effetti sia degli FTA diretti a sé stesso, sia di quelli diretti al ricevente; la cortesia positiva rivolta al ricevente è il complesso di strategie che fanno sentire il ricevente apprezzato. Tra questi figura il *code switching* dalla lingua al dialetto, che dimostra il riconoscimento dell'altro come fa-

me uno strumento di mascheramento al pari della «sciarpetta bianca» indossata nelle passeggiate solitarie e dell'atteggiamento da «superbiosetta» percepito dalle colleghe, di cui si dirà poco sotto.

La tecnica dell'alternanza tra forma italiana e dialettale della stessa parola eccede l'esigenza poetica di tratteggiare i connotati dell'ambiente popolare, come in *Nedda* e in *Vita dei campi*, e tocca, invece, la verità interna del personaggio, lasciando intravedere il conflitto tra realtà e idealità che lo tormenta. Quel che più conta qui, però, è che questa profondità di scandaglio è raggiunta con elementi minimi, singole parole. Dal lessicale si scende addirittura nel morfologico se si considerano i suffissi diminutivi *-etta* di *sciarpetta* e *superbiosetta* e *-in(o)* di *personcina*, *vestitino*, *stivalini*, tutti occorrenti nella stessa sequenza descrittiva iniziale. Se i primi segnalano il carattere accessorio, effimero di quegli elementi di mascheramento già discussi, i secondi risultano più oggettivi (ma non meno utili alla costruzione della vicenda), cioè riferiti alla corporeità minuta del personaggio. Osserviamo un uso ugualmente significativo della morfologia derivativa, per esempio, in *Rosso Malpelo*, nella serie di suffissi dispregiativi aggiunti ai nomi che designano referenti associati a Malpelo («monellaccio», «occhiacci», «visaccio», «cervellaccio»¹¹). Questi suffissi da soli condensano il pregiudizio del gruppo sociale sul personaggio, e attraverso quello rivelano un sistema di relazioni sociali, una visione del mondo, un ordine condiviso in confronto al quale si definisce il diverso.

2.2. La morfologia verbale

Tornando a *Primavera*, ugualmente poco dispendioso in termini di spazio, ma di grande effetto poetico, è l'uso dei tempi verbali indicativo trapassato prossimo e imperfetto da una parte, condizionale passato dall'altro, studiato per dilatare prospetticamente la vicenda a un prima e un dopo, ma anche un durante parallelo, fuori dalla concatenazione degli eventi scelta come trama. Il futuro verso cui proietta il condizionale passato, si badi, non ha niente a che fare con la descrizione di eventi non ancora avvenuti nella prospettiva diretta del parlante, ottenuta con l'indicativo futuro nel discorso

cente parte del proprio gruppo sociale. Nel caso specifico della Principessa, però, considerando la gelosia con cui questo personaggio preserva il suo privato, esso rappresenta un FTA della faccia positiva dell'emittente, perché manifesta l'abbandono dell'autocontrollo, assimilabile alla perdita del controllo sul proprio corpo: «breakdown of physical control over body, bodily leakage, stumbling or falling down, etc.» (ivi, p. 68).

¹¹ L'analisi è condotta sul testo di G. VERGA, *Vita dei campi*, a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, XIV, Firenze, Banco di Sicilia - Le Monnier 1987, pp. 49-74, da cui si cita *passim*.

diretto; il condizionale passato nella parte diegetica che sfuma nel discorso indiretto libero traveste da futuro le debolezze, i desideri, le paure presenti dei personaggi, affioranti ma non confessate: «Sapevano che quella festa un giorno o l'altro avrebbe avuto fine»; «Ei sentivasi il cuore stretto in una morsa, e per dirle che le voleva un gran bene le domandava come avrebbero fatto quando non si fossero più visti»; «e quando Paolo l'avrebbe lasciata non voleva conoscer più nessuno...», «Il giovine pensava che tutta quella gente lì ci sarebbe tornata altre volte e avrebbe trovato la Principessa – ella, che non avrebbe più visto Paolo fra tutta quella gente».

Per quanto riguarda il trapassato, questo tempo ha il potere di proiettare lo sguardo del lettore ai fatti che hanno portato alla situazione narrata, lasciandoli sullo sfondo, grazie all'aggancio anaforico a un momento di riferimento che deve coincidere con quello della vicenda di primo piano. Nell'incipit della novella («Allorché Paolo era arrivato a Milano [...] avea incontrato la Principessa»), per esempio, l'arrivo di Paolo a Milano e l'incontro con la Principessa sono presentati come già avvenuti dal punto di vista della vicenda, che, di conseguenza, viene prolungata all'indietro. Dopo che l'antefatto dell'arrivo a Milano e dell'incontro è stato complessivamente presentato al trapassato, alcuni passaggi salienti vengono sommariamente ripercorsi ancora al trapassato, intrecciato con l'imperfetto; la stessa tecnica di presentazione complessiva dell'antefatto seguita da un sommario di eventi è usata all'inizio di altre novelle, come la parte narrativa dell'*Amante di Gramigna* («Parecchi anni or sono, laggiù lungo il Simeto, davano la caccia a un brigante, certo Gramigna, [...] il quale da un capo all'altro della provincia s'era lasciato dietro il terrore della sua fama»¹²). La ritroviamo anche nel famoso incipit dei *Malavoglia* («Un tempo i Malavoglia erano stati numerosi come i sassi della strada vecchia di Trezza»), nel quale è caricata di una profondità prospettica ancora maggiore, adatta allo sguardo lungo del romanzo, che porta il punto di fuga a perdersi nella notte dei tempi¹³. Si tratta di una tecnica funzionale alla ricerca dell'effetto descritto da Verga nella famosa lettera a Felice Camerini del 19 marzo 1881: «Io mi son messo in pieno, e fin dal principio, in mezzo ai miei personaggi e ci ho condotto il lettore, come ei li avesse tutti conosciuti diggià, e già vissuto con loro in quell'ambiente sempre»¹⁴.

Il trapassato è usato non soltanto nelle parti iniziali delle novelle, per indirizzare lo sguardo del lettore a eventi dell'antefatto, ma nel pieno dello

¹² Ivi, p. 95. I brani successivi sono tratti dalle pp. 92-94.

¹³ Cfr. G. NENCIONI, *La lingua dei «Malavoglia»*, in ID., *La lingua dei «Malavoglia» e altri scritti di prosa, poesia e memoria*, Napoli, Morano 1988, pp. 7-89, a p. 45.

¹⁴ G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni 1979, pp. 106-107.

svolgimento degli intrecci, per recuperare all'occorrenza, ancora, frammenti anteriori all'inizio della vicenda utili a chiarire le ragioni di alcuni passaggi (ad esempio nella novella *Don Licciu Papa*, nell'episodio della rivelazione dell'amore della figlia di compare Arcangelo per il *signorino*: «In tal modo la Nina c'era cascata [...]. Poscia a poco a poco era venuto l'amore»¹⁵), oppure con una funzione completamente diversa: presentare alcuni eventi della vicenda sullo sfondo di altri, descritti al passato remoto o più spesso all'imperfetto (come nel prosieguito dello stesso episodio appena riportato: «talchè adesso la ragazza non ci vedeva più dagli occhi, e aveva detto chiaro e tondo a suo padre: – Voi andatevene dove volete, che io me ne sto qui dove sono. – E il *signorino* le aveva promesso che la campava lui»). Si noti, a proposito di *aveva promesso*, che non è possibile stabilire se l'evento sia avvenuto nell'antefatto (quando la ragazza *c'era cascata*) o durante la vicenda, ovvero dopo che compare Arcangelo è entrato in causa con il Reverendo per la proprietà della casa. Questa indeterminatezza è propria di tutta la vicenda, che aleggia in un tempo relativo senza riferimenti chiari: è introdotta da un trapassato («Questo lo sapeva anche curatolo Arcangelo, che quando era stato in causa col reverendo per via della casuccia, perché il Reverendo voleva comprargliela per forza, tutti gli dicevano...»), che la colloca nel passato rispetto all'episodio iniziale del sequestro della maialina, al pari dell'episodio di massaro Vito e massaro Venerando; sempre al pari di quest'ultimo, a un certo punto passa dal trapassato al passato remoto («Curatolo Arcangelo aveva la testa dura peggio dei suoi montoni, e ricorse alla giustizia») e così continua fino a chiudere la novella. Questa organizzazione testuale induce il lettore a credere che l'episodio scavalchi nel tempo quello iniziale, ma probabilmente non è così, visto che esso si trova in parallelo con quello di massaro Vito, sicuramente conclusosi nel passato rispetto al sequestro della maialina (come si evince dalla battuta di massaro Vito: «– Se avessi ancora la mula baia, spazzerei la strada colle mie mani»).

La sensazione di spiazzamento temporale veicolata dal trapassato al livello testuale può coinvolgere anche il livello sintattico, come avviene, ancora, in *Primavera* nella descrizione dello spaesamento della Principessa conseguente alla partenza di Paolo; dopo aver salutato l'uomo, «Ella era rimasta ritta accanto all'uscio, col suo ombrellino fra le mani, come se aspettasse ancora qualcheduno». Il momento di riferimento a cui il trapassato deve agganciarsi sembrerebbe essere quello, appena avvenuto, della stretta di mano («colà dunque si strinsero la mano in fretta»), ma ciò non è possibile, perché

¹⁵ ID., *Novelle rusticane*, a cura di G. Forni, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n. s. III, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2016, pp. 29-38, a p. 37. I brani successivi sono tratti dalle pp. 31-34.

l'immobilità della ragazza perdura dopo il commiato. Il momento di riferimento, invece, è ritardato; soltanto all'inizio della frase successiva il lettore capisce a partire da quale evento ha guardato all'indietro: «Infine, dopo dieci minuti di quell'agonia, suonò la campana, e s'udì il fischio della macchina». Capisce anche che lo stato di immobilità è durato pochi minuti, eppure la strana sequenza passato remoto (*si strinsero la mano*), trapassato prossimo (*era rimasta*), passato remoto (*suonò*) sembra sfuggire al tempo come grandezza fisica e rimanda al tempo percepito, la cui durata è una grandezza psicologica. Si riconosce in questi dettagli la verità della rivendicazione di metodo dello stesso Verga:

Inoltre osservi che noialtri detti, non so perché, naturalisti facciamo della psicologia con la stessa cura e la stessa profondità degli psicologi più acuti. Se si è onesti, si intende. Perché per dire al lettore: «Tizio fa o dice questo o quello», io devo prima dentro di me attimo per attimo calcolare tutte le minime cause che inducono Tizio a fare o dire questo piuttosto che quello.

Mi intende? Gli psicologi in fondo non fanno che ostentare un lavoro che per noi è solo preliminare e non entra nell'opera finale. Essi dicono i primi perché: noi li studiamo quanto loro, li cerchiamo, li ponderiamo e presentiamo al lettore gli effetti di quei perché. E spesso, non faccio per dirlo, questo metodo annoia meno il lettore, è più vivace¹⁶.

Il trapassato, come si è visto dagli esempi, si intreccia con l'imperfetto, che contribuisce a costruire interi episodi, e al loro interno sequenze narrative-descrittive molto brevi, veicolando l'impressione di un indefinito scorrere del tempo, quindi permettendo di contrarre il narrato espandendo, al contrario, la narrazione. Utile per ridurre a uno vari episodi simili è l'imperfetto con aspetto abituale, che ricorre, ad esempio, in *Primavera*, prevedibilmente nelle sequenze del corteggiamento («Paolo l'aspettava in galleria», «andavano a spasso fuori la cinta daziaria», «si andava a braccetto sotto gli ippocastani fioriti»); all'occorrenza, però, Verga usa l'imperfetto nel suo aspetto progressivo o in quello continuo, per sfumare i confini temporali di un singolo fatto, presentandolo come non chiaramente collocato in una sequenza di prima e dopo, ma confluyente con altri nella costituzione della realtà del racconto. Alcune scene, inoltre, si caricano, grazie all'imperfetto, di sfumature di senso altrimenti esprimibili attraverso molti giri di parole. Nella scena in cui Paolo prepara le sue cose in vista della partenza, aiutato dalla Principessa («Il giorno dopo Paolo faceva le valigie, e la Principessa,

¹⁶ U. OJETTI, *Intervista a Giovanni Verga*, in ID., *Alla scoperta dei letterati*, Milano, Bocca 1899, pp. 61-71, a p. 67.

inginocchiata dinanzi al vecchio baule sgangherato, l'aiutava ad assestarvi le poche robe, i libri, le carte di musica»), per esempio, l'imperfetto *faceva* è apparentemente progressivo (parafrasabile con 'stava facendo'); ci aspetteremo, infatti, che serva a presentare lo sfondo su cui sta per innestarsi un evento di primo piano al passato remoto, che fisserebbe l'istante dal quale viene osservato il processo del *fare*. L'evento di primo piano, però, manca; al suo posto viene inserito un altro processo imperfettivo, *aiutava*, coordinato al primo. Dobbiamo, quindi, interpretare *faceva* come un processo continuo, equivalente a perifrasi come 'andava facendo', privo di focalizzazione, indisturbato, ineluttabile. Ugualmente continuo, ma da una prospettiva emotiva capovolta, è *aiutava*, ovvero 'andava aiutando'. Con questi due tocchi leggeri, Verga delinea immediatamente lo stato d'animo dei personaggi (presenta, potremmo dire, «gli effetti di quei perchè», e in un modo che «annoia meno il lettore»), che diviene sempre più chiaro nel prosieguo della scena, con la Principessa indugiante nel trapassato («avea scarabocchiato», «avea visti», «avea messo da banda») e Paolo sempre più distante da lei, come trasportato dalle sue azioni esclusivamente all'imperfetto, finché è lui a concludere la scena, con il passato remoto «fece cenno», che segna la frattura definitiva tra il prima e il dopo.

Verga è ovviamente consapevole del potere creativo dell'imperfetto, come emerge, ad esempio, nell'autodifesa delle proprie scelte linguistiche contenuta nella lettera al critico Filippo Filippi dell'11 ottobre 1880:

questo modo [l'indicativo imperfetto] parmi racchiuda il nodo di molte cose buone che sono nel così detto realismo, l'osservazione diretta, la sincerità della rappresentazione. A questo proposito ti dirò che tutti quei *passati imperfetti* che mi critichi, sono *voluti*, sono il risultato del mio modo di vedere per rendere completa l'illusione della realtà dell'opera d'arte, della *non partecipazione*, direi, dell'autore¹⁷.

L'insistenza di Verga sull'imperfetto, e la variabilità dell'alternanza tra questo e il trapassato prossimo (che può assumere anche valore imperfettivo a dispetto della sua natura perfettiva¹⁸), sottraggono alla storia punti di riferimento che scandiscano le relazioni di prima e dopo, quindi di causa ed effetto. Sono, potremmo dire, tecniche antinarrative, che fanno derivare le storie dalle ambientazioni, ovvero presentano le azioni e gli eventi come

¹⁷ P. TRIFONE, *La coscienza linguistica del Verga. Con due lettere inedite su «Rosso Malpelo» e «Cavalleria rusticana»*, in «Quaderni di Filologia e Letteratura Siciliana», IV (1977), pp. 5-29, a p. 27.

¹⁸ P.M. BERTINETTO, *Il verbo*, in L. RENZI - G. SALVI - A. CARDINALETTI (a cura di), *Grande grammatica italiana di consultazione*, Bologna, il Mulino 2001, pp. 13-161, alle pp. 107-109.

prodotti naturali delle situazioni. Le vicende risultano immerse in un fluire indeterminato, nel quale il punto di vista del personaggio si confonde con la voce della storia stessa, personificazione poetica dei fatti, sincera e imparziale. L'imperfetto che presenta i fatti senza forzarli dentro uno schema, quindi, contribuisce alla «pseudo-oggettività» dei fatti stessi¹⁹, vale a dire l'impossibilità per il lettore di decidere, sulla base della loro rappresentazione, se essi siano veri o no, o, in altre parole, se il responsabile della loro rivelazione sia direttamente la storia o, attraverso la voce della storia, un personaggio, motivato da ragioni di convenienza o emotive a nascondere o travisare la verità, e persino a mentire.

2.3. *La sintassi nominale*

Alla brevità e allo stesso tempo all'allontanamento prospettico del narratore contribuiscono anche le strutture sintattiche nominali, nelle quali si condensano descrizioni degli effetti esteriori di stati d'animo o di ambienti, oppure valutazioni e credenze riconducibili alla mentalità condivisa dal gruppo sociale. In *Rosso Malpelo*, ad esempio, diverse etichette che racchiudono giudizi sui personaggi prendono la forma di apposizioni nominali isolate o da cui si dipartono appendici proposizionali relative. Così Malpelo è «un monellaccio che nessuno avrebbe voluto vedersi davanti», comare Santa in mezzo alla folla di donne davanti al teatro è «la sola, poveretta, che non dicesse nulla»; mastro Misciu è «povero diavolaccio» e poi «il cottimante!», con la sottolineatura crudele del punto esclamativo. Ancora, Malpelo, mentre scava, «si fermava bruscamente, colla zappa in aria, il viso torvo e gli occhi stralunati», descrizione in cui *il viso* e *gli occhi stralunati* sta a metà tra la costruzione assoluta e la dipendenza dalla preposizione sottintesa *con*, il Bestia era stato sbatacchiato dalla rena di qua e di là, «le scarpe da una parte e i piedi dall'altra». Liricamente assoluti, assimilabili ad accusativi di relazione, sono anche i sintagmi «stremo di forze», che descrive l'asino mentre risale in superficie dal sotterraneo, e «sporca di ginestre riarse», detto della sciera che ricopre il paesaggio intorno alla cava vista attraverso gli occhi di Malpelo. Particolarmente sfruttate, fino a divenire stilemi, rimangono a lungo le apposizioni nominali, che possono dilungarsi in dettagli (come ad esempio quella riferita alla moglie di Nanni Volpe, nella novella omonima: «buona massaià e col timor di Dio, a messa col marito la domenica e le feste, confessarsi due volte al mese, e il resto del tempo poi tutta per la casa, sino a far

¹⁹ L. SPITZER, *L'originalità della narrazione nei «Malavoglia»*, in «Belfagor», XI (1956), n. 1, pp. 37-53, a p. 41.

la predica al marito, se Carmine, il nipote povero, veniva a ronzargli intorno»²⁰), spesso nella forma dell'espansione relativa, anche implicita (un esempio dalla novella *Vagabondaggio*: «suo padre, compare Cosimo, che tirava la fune della chiatta, sul Simeto, con Mangialerba, Ventura e l'Orbo; e lui a stendere la mano per riscuotere il pedaggio»²¹), e i complementi descrittivi introdotti da *con* o *senza* (un esempio dalla novella *Il maestro dei ragazzi*: «dacchè erano al mondo l'avevano visto passare mattina e sera, col cappelluccio stinto sull'orecchio, le scarpe sempre lucide, i baffetti come le scarpe, il sorriso paziente e inalterabile nel viso disfatto di libro vecchio; senza altro di stanco che il vestito mangiato dal sole e dalla spazzola, sulle spalle un po' curve»²²). Accanto a queste costruzioni, inserti nominali più marcati possono essere usati nello sforzo di rappresentare la concitazione di un'azione o il balenare di un pensiero. Esempio lampante di questo uso è l'incipit di *Libertà*, in cui la sequenza di brevi frasi nominali isola gli eventi (tanto quelli provenienti dal punto di vista imparziale della storia quanto quelli pseudo-oggettivi e quelli decisamente soggettivi) e gli interventi vocali diretti della folla in una simultaneità che rispecchia l'assenza di relazioni logiche («Come il mare in tempesta», «E il sangue che fumava ed ubbriacava. Le falci, le mani, i cenci, i sassi, tutto rosso di sangue!», «– Abbasso i capelli! Viva la libertà! – Te'! tu pure! – Al reverendo che predicava l'inferno per chi rubava il pane»²³). Ancora, un costrutto nominale può servire a condensare il senso di una sequenza di varia natura, e insieme ad avviare una nuova sequenza; così, ad esempio, in *Nanni Volpe*: «Sempre quell'affare del testamento, che Carmine n'era contento, così come gli aveva detto lo zio, e la moglie no»²⁴.

2.4. I connettivi

Al livello testuale, infine, funzionali alla brevità sono i ben noti connettivi generici, *che*, *e* e *ma*, che codificano l'oscillazione fulminea del pensiero, il trapasso imprevedibile, guidato dalle emozioni e le suggestioni del momento, da un pensiero a un ricordo a un giudizio, e dal punto di vista di un personaggio a quello di un altro (nei brani riportati sopra, ad esempio, *e* con questa funzione sono quella che coordina le due proposizioni all'im-

²⁰ G. VERGA, *Vagabondaggio*, a cura di M. Durante, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n. s. II, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2018, pp. 173-183, a p. 176.

²¹ Ivi, pp. 3-33, a p. 3.

²² Ivi, pp. 35-59, a p. 35.

²³ ID., *Novelle rusticane...*, pp. 307-312, a p. 307. I brani successivi sono tratti da p. 312.

²⁴ ID., *Vagabondaggio...*, p. 182.

perfetto continuo nella scena della preparazione delle valigie di *Primavera* e quella che introduce il punto di vista della moglie di Nanni Volpe sul testamento nel brano di *Nanni Volpe*), oppure rappresentano con la stessa immediatezza un legame di tipo aggiuntivo e concessivo tra i pensieri²⁵. La studiata forzatura delle regole sintattiche dello scritto finalizzata a rappresentare, sul piano testuale, la fluidità del pensiero, già sfruttata nelle opere degli anni Settanta, diviene ben più pervasiva a partire dalle *Novelle rusticane*, manifestandosi innanzitutto nel «montaggio alterno e spigoloso di episodi, prospettive, linguaggi adiacenti e contrapposti»²⁶; non a caso, Capuana, nella recensione alla raccolta pubblicata in «Fanfulla della Domenica», sentì il bisogno di difendere lo stile studiatamente sgrammaticato di Verga, sottolineandone la necessità espressiva:

Riscrivete il periodo quasi sgrammaticato citato più su, riscrivetelo con tutte le regole della sintassi; se ne otterrete quell'effetto di naturalezza, di efficacia, di vita che la quasi sgrammaticatura gli dà, io m'indurrò a credere che le novelle del Verga potrebbero essere scritte altrimenti²⁷.

Lo sforzo di cogliere l'inafferrabile pensiero dei personaggi e di trasferirlo sulla pagina attraverso il mezzo per sua natura lento della scrittura conduce alla crisi delle regole sintattiche in favore della rapidità olistica della logica. Una frase del finale di *Libertà* è un esempio eloquente di questo travaglio espressivo: «Certo si dicevano che l'avevano scappata bella a non essere stati dei galantuomini di quel paesetto lassù, quando avevano fatto la libertà»²⁸. La congiunzione temporale *quando* sfuma qui dalla sua funzione codificata a quella di connettivo testuale, che instaura un rapporto più complesso, e gravido di implicito, con l'unità comunicativa precedente. I personaggi di cui si riporta il discorso, più che compiacersi di non essere stati galantuomini del paesetto in un momento del passato, usano il *quando* per identificare in assoluto il paesetto; sintatticamente, cioè, la proposizione equivale a *nel quale avevano fatto la libertà*. Rispetto al pronome relativo, però, *quando* suggerisce una sfumatura valoriale: la relativa avrebbe rappresentato la libertà come un obiettivo realizzato e mantenuto; la temporale la rappresenta, invece, come un accadimento momentaneo che non ha lasciato conseguenze. A questa sfumatura, rivelatrice del pensiero e dell'animo

²⁵ Cfr. F. RUGGIANO, *Lingua e stile*, in G. FORNI (a cura di), *Verga e il Verismo*, Roma, Carocci 2022, pp. 231-243, a p. 235.

²⁶ G. FORNI, *Introduzione*, in VERGA, *Novelle rusticane...*, pp. XI-CV, a p. XXII.

²⁷ L. CAPUANA, *Per l'arte*, Catania, Giannotta 1885, pp. 179-180.

²⁸ VERGA, *Novelle rusticane...*, pp. 307-312, a p. 312.

dei *galantuomini*, contribuisce l'espressione *avevano fatto la libertà*, sintatticamente ellittica del soggetto, come in uno sforzo esorcizzante, e lessicalmente calcata su *fare la rivoluzione*, che degrada la rivendicazione universale a un'impresa guidata da una visione politica particolare (ma del resto anche nella mentalità dei popolani la libertà non è un valore astratto, ma coincide con la proprietà della terra, come rivela l'ultima battuta del carbonaio portato in galera: «O perchè? Non mi è toccato neppure un palmo di terra!»).

RAPHAEL MERIDA

Università di Messina

STRATEGIE RETORICO-SINTATTICHE NELLE DESCRIZIONI DELLE NOVELLE VERGHIANE

1. Premessa

In una lettera del 22 gennaio 1875, Giovanni Verga scriveva a Luigi Capuana di aver ricevuto diverse critiche da alcune recensioni stampate all'indomani della pubblicazione di *Eros*¹. Il comune malcontento della critica, tutto riassunto da Verga nella stessa lettera, sembrava orientato non soltanto alla tecnica narrativa, cioè la scelta del soggetto, la caratterizzazione dei personaggi e così via, ma anche allo stile narrativo. La recensione di Vittorio Bersezio apparsa nella «Gazzetta piemontese» del 17 gennaio 1875, per esempio, condannava la noiosità del libro generata dall'«affettazione» (così la definiva Bersezio) della scrittura². Tra tutti i giudizi, però, è quello del giornale

¹ G. RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, pp. 40-41.

² «A dispetto delle temerarietà morali, a chi non faccia solletico il sapore alcolesco dell'illecito, questo libro è noioso. Il prologo, che non ha a che fare coll'azione, è un sesto sproporzionato al libro: la narrazione, ora lunga e trascinata, ora balzellante e monca, mai concisa, l'accento dal principio alla fine d'una disperante monotonia. Letto un dialogo, letta una descrizione, voi avete letto tutti i dialoghi e tutte le descrizioni di cui quelle pagine sono zeppe. I personaggi, per quanto differenti, per quanto parlino di cose diverse, cingottano sempre le stesse uscite e rimbeccate, singhiozzate, interrotte, riprese nello stesso modo, colle stesse pause, cogli stessi gesti, collo stesso sistema di logica e di ingegnosità studiata. Qua e là un vero lampo d'ingegno; ma presto guasto da una che, a mio avviso, è delle peggio mende in codesto genere di scritte; l'affettazione. C'è dell'affettazione in quell'audacia di realismo, dell'affettazione nella trascuratezza, dell'affettazione nel titolo che, preso dal greco per ismania di fare impressione, stona grandemente colla sostanza del libro, che di greco, cioè di quella purità, precisione ed eleganza delle linee e di forme che siamo avvezzi ad ammirare nell'arte greca, non ha nulla e men che nulla» (recensione di V. Bersezio nella «Gazzetta Piemontese» del 17 gennaio 1875, in F. RAPPAZ-

L'Opinione del 4 gennaio 1875 scritto da Francesco d'Arcais che ci permette di approfondire quale fosse la principale critica al romanzo: «Il Verga applica anch'egli la fotografia al romanzo. Leggendo i dialoghi del suo nuovo libro, si direbbe che li ha stenografati: le descrizioni dei luoghi dove si svolge l'azione sono minutissime e sembrano altrettanti inventarii fatti da un notaio»³. Nel riportare sommariamente il giudizio di d'Arcais, Verga commentava privatamente «rimpicciolimento dell'arte per aver sostituito la fotografia alla pittura, fotografia anche nel dialogo (che te ne pare?) tutti i difetti della Nedda ingranditi»⁴. Dal giudizio e dal commento emergono tre elementi significativi e utili a introdurre i punti di questa ricerca iniziale: 1) descrizioni minute come «inventarii fatti da un notaio»; 2) meticolosità della scrittura paragonata alla fotografia; 3) fotografia come degradazione della scrittura in prosa.

Partendo da questi presupposti ci è sembrato opportuno considerare il concetto di *descrizione* dal punto di vista della linguistica del testo, della retorica e della stilistica. In linguistica, la descrizione è «un tipo di testo opposto a racconto, dialogo, argomentazione [...] e uno dei modi di organizzazione e di coerenza degli enunciati». Nella retorica classica, la descrizione fornisce all'argomentazione «i fatti che servono alla dimostrazione»⁵ di chi parla o scrive; paragonata all'*ornatus*, dunque, la descrizione può commuovere attraverso la bellezza e la forza delle immagini. La linguistica si è occupata della complessa e articolata caratterizzazione interna della descrizione considerandola, tra le varie definizioni teoriche, come «un'unità complessa, formata di sottounità gerarchicamente ordinate che si compongono secondo procedimenti ricorrenti in un'unità globale»⁶. Per garantire la coesione testuale, a livello semantico-pragmatico, è necessaria la strategia secondo la quale le unità minime si compongono nell'unità complessa attraverso l'argomentazione, la focalizzazione e l'uso dell'anafora.

Se dal punto di vista scolastico individuare la descrizione è cosa abbastanza semplice, dal punto di vista linguistico-concettuale appare complesso fornire una decodificazione univoca. Tuttavia, Pier Vincenzo Mengaldo ha identificato e proposto per la narrativa otto-novecentesca diverse tipologie descrittive: 1) descrizione narrativa; 2) descrizione all'ipotesica; 3) descrizio-

ZO - G. LOMBARDO, a cura di, *Verga fra i suoi contemporanei. Recensioni e interventi 1862-1906*, Soveria Mannelli, Rubbettino 2016, p. 150).

³ F. D'ARCAIS, in «L'Opinione», 4 gennaio 1875, ora in RAPPAZZO - LOMBARDO (a cura di), *Verga fra i suoi contemporanei...*

⁴ Lettera di G. Verga a L. Capuana da Milano, 22 gennaio 1875, in RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana...*, p. 41.

⁵ G.L. BECCARIA (a cura di), *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Torino, Einaudi 2004, s. v. 'descrizione'.

⁶ *Ibidem*.

ne che soverchia la narrazione; 4) Leitmotiv; 5) descrizioni di secondo grado; 6) descrizioni indirette; 7) descrizione cinematografica⁷. Nel nostro caso, pur trovando riscontro in tutte le procedure descrittive, ci concentreremo su tre tipi di descrizione: quella *all'ipotetica*, sfruttata ampiamente dai romanzi realisti in cui la precisione degli eventi o della definizione situazionale si aggancia a un *incipit* descrittivo; quella che *soverchia la narrazione* che produce effetti di staticità e rallentamento; quella di secondo grado, definita da Mengaldo anche “a scatola cinese”, che si sviluppa mediante similitudine⁸.

2. Il periodo lungo nelle novelle di Verga

Alla fine del 1876 l'editore Brigola pubblicava il volume *Primavera* che raccoglieva racconti di ambito proletario e piccolo-borghese o mondano. La raccolta si inserisce nella stagione verghiana della sperimentazione inaugurata da *Nedda* nel 1874, da considerarsi «un testo pilota, destinato ad aprire a Verga il mercato editoriale delle riviste e un nuovo fecondo filone d'ispirazione»⁹.

Al momento della pubblicazione, *Primavera* ricevette parecchie recensioni di varia natura, tutte legate però da una nota non sempre positiva. Felice Cameroni, nelle colonne della *Cronaca letteraria* dell'*Arte drammatica* definiva le novelle di *Primavera* «variazioni sullo stesso soggetto, ricche di passione e di mestizia, ma un po' monotone»¹⁰; Salvatore Farina nel suo *Soliloquio bibliografico* elogiava la tecnica narrativa di *Primavera* affermando che «alcuni dei fiori di Primavera sono veramente eletti per colore e per profumo» mentre altri «sono fiorellini effimeri, che non impunemente hanno abbellito le pagine d'un giornale»¹¹. Anche Treves, all'epoca non in ottimi rapporti con Verga, commentava la pubblicazione di *Primavera* affermando che a dar pregio all'opera era soltanto *Nedda*, definita «un vero gioiello»¹². Un'ultima

⁷ P.V. MENGALDO, *Prima lezione di stilistica*, Roma-Bari, Laterza 2008, pp. 133-140.

⁸ Per un'analisi dettagliata delle descrizioni del *Mastro-don Gesualdo* si veda il recente lavoro di E. MANTEGNA, *La sintassi descrittiva nel «Mastro-don Gesualdo» tra realtà e fantasticheria*, Leonforte, Fondazione Verga - Euno Edizioni 2022. Per la tecnica narrativa del *Mastro-don Gesualdo* cfr. anche M. DARDANO, *Leggere i romanzi: lingua e strutture testuali da Verga a Veronesi*, Roma, Carocci 2008.

⁹ G. ALFIERI, *Verga*, Roma, Salerno 2016, p. 113.

¹⁰ F. CAMERONI, *Cronaca letteraria*, in «L'Arte drammatica», 2 dicembre 1876, p. 2.

¹¹ S. FARINA, *Soliloqui bibliografico*, in «Rivista minima», 7 gennaio 1877, pp. 12-13.

¹² La recensione completa recita: «Verga, turbato da sventure domestiche, non ha potuto darci che una raccolta delle sue novelle. Sono in gran parte quelle pubblicate già in questo giornale, cominciando da Primavera, che dà il nome al volume. Ma chi gli dà pregio è ancora Nedda, un vero gioiello» (E. TREVES, in «L'illustrazione italiana», 7 gennaio 1877, p. 7).

testimonianza, l'ultima riportata in questa sede, proviene dalla penna di Ferdinando Martini sulle pagine del *Fanfulla*. In questo caso, la recensione non si esaurisce in poche righe, ma si sofferma sui punti che rendono deboli le novelle (esclusa *Nedda*). In particolare, nel definire Verga un «buon tessitore», Martini analizza il principale guasto della raccolta novellistica, che non dipende dalla trama, ma dal modo in cui essa viene sviluppata attraverso la sintassi: «L'intreccio non è mai complicato; ma il concetto, qualche volta si offusca, e l'esecuzione tradisce non si sa che stenti, che pause, che intermitenze, che alternative di sole e di nuvole. Lo stile è nervoso, stringato, rapido, fatto apposta per infiammare il sangue delle ragazze da marito»¹³.

Le pause e le intermitenze alle quali si riferisce Martini, ma più in generale i difetti rilevati dalla critica, sono il frutto di una tecnica stilistica in realtà molto acuta costruita sull'asciuttezza e sull'anormalità sintattica del periodo verghiano. Quando Verga scrive e pubblica le sue novelle, cioè nella seconda metà dell'Ottocento, i lettori colti, che a quell'altezza cronologica sono ancora avvezzi alla prosa di tradizione classica, percepiscono nella sintassi dell'autore catanese un'architettura sintattica poco sviluppata e poco propensa alla subordinazione orientata invece verso una coordinazione apparentemente non motivata dai nessi logici dell'ipotassi. Non soltanto per la raccolta *Primavera*, ma anche per alcune novelle delle *Rusticane*, i principali critici lamentavano un periodo sviluppato esclusivamente in orizzontale, non in grado di estendersi in modo organico se non per la crescita dovuta alla giustapposizione elementare¹⁴. Quest'organizzazione del periodo era vista (si legga appunto la recensione di Martini) come una violazione del filo del discorso: Verga, quindi, risultava un buon tessitore al quale «a volte il filo gli si rompe in mano e lascia vedere il nodo, o si ingarbuglia»¹⁵. Ma la critica ottocentesca, viziata appunto da una lettura contrastiva con la grammatica tradizionale, non riusciva sempre a cogliere l'intento di autonomia linguistica della sintassi verghiana, fondata su un ordine «prerazionale» (come lo definisce Cecchetti¹⁶ e come ribadisce Nencioni¹⁷), cioè su un ordine costituito da semplici proposizioni coordinate e giustapposte a volte deviate da un brusco cambiamento sintattico che la prosa classicista non avrebbe accettato. Si noti che fino alla prima metà del Novecento la coerenza testuale dei periodi ver-

¹³ F. MARTINI, in «Il Fanfulla», 6 novembre 1876, p. 6.

¹⁴ Cfr. G. NENCIONI, *La lingua dei «Malavoglia»*, in *I Malavoglia*, Atti del congresso internazionale di studi (Catania, 26-28 novembre 1981), Catania, Fondazione Verga 1982, 2 voll., II, p. 462, poi in ID., *La lingua dei «Malavoglia» e altri scritti di prosa, poesia e memoria*, Napoli, Morano 1988, p. 28.

¹⁵ F. MARTINI, in «Il Fanfulla», 6 novembre 1876, p. 3.

¹⁶ Cfr. G. CECCHETTI, *Aspetti della prosa di «Vita dei campi»*, in «Italice», I (1957), p. 36, poi in ID., *Il Verga maggiore. Sette studi*, Firenze, La Nuova Italia 1968, p. 39.

¹⁷ Cfr. NENCIONI, *La lingua dei «Malavoglia»...*, p. 28.

ghiani era sottoposta a censura da parte di alcuni critici. Luigi Frasca nel suo *Verga, grande narratore?* pubblicato postumo nel 1980 affermava a proposito della sintassi verghiana: «codesto linguaggio ostentatamente pedestre, sgrammaticato, dai costrutti irregolari e storpiati [...], insomma codesto modo angusto e asmatico di narrare, finisce per diventare [...] di una artificiosità e di una meccanicità eccessivamente impoetiche e affaticanti»¹⁸.

Gli studi linguistici e stilistici del Novecento, rivalutando la sintassi di Verga, hanno messo in evidenza e approfondito il concetto di «periodo lungo» all'interno della scrittura verghiana. Enrico Giachery, e Adriano Seroni prima¹⁹, hanno cercato di dimostrare che l'uso di questo periodo lungo era funzionale a Verga per costruire uno «spazio lirico» (così definito da Giachery²⁰) formato dalla memoria, dai ricordi, dalle percezioni intime dei personaggi. Un periodo, scriveva Giachery, «disarticolato, di andatura tutta paratattica, folto di asindeti e polisindeti, dominato dalla tecnica dell'aggiungere e dell'accostare, anziché da rapporti subordinati e prospettici»²¹. Lo studioso concludeva, quindi, che il periodo sintattico usato da Verga in alcune sue opere era agli antipodi del tradizionale periodo lungo, per intenderci quello di stampo boccacciano e bembiano di tradizione ciceroniana. Giulio Herczeg, nei suoi studi linguistici sullo stile indiretto libero, nell'analizzare alcune strutture sintattiche tipiche di Verga, come l'accumulazione all'interno delle descrizioni, arrivava più o meno alle stesse conclusioni; in particolare, affermava che tali accumulazioni non dovevano essere lette come «una leziosità barocca, tipiche di una certa prosa ritmica, ma come un esempio cospicuo di emotività concitata»²². Benché le ipotesi di Herczeg siano condivisibili, soprattutto quando si accenna al carattere antiretorico della prosa verghiana, Giachery, e successivamente Giovanni Nencioni, Gian Luigi Beccaria²³ e, per ultima, Dora Marchese²⁴, hanno dimostrato at-

¹⁸ L. FRASCA, *Verga, grande narratore?*, Firenze, Le Monnier 1980, p. 87.

¹⁹ Cfr. le pagine dedicate al particolare periodo verghiano della *Roba* da parte di A. SERONI, *Ragioni critiche*, Firenze, Vallecchi 1944, p. 156.

²⁰ E. GIACHERY, *Considerazioni sul 'periodo lungo' verghiano*, in «Marsia», II (1958), pp. 3-12, poi in ID., *Verga e D'Annunzio*, Milano, Silva 1968, p. 32.

²¹ *Ibidem*.

²² G. HERCZEG, *Lo stile indiretto libero in italiano*, Firenze, Sansoni 1963, p. 42. Il ritmo della narrazione del periodo sintattico verghiano è definito da Herczeg come 'emotività concitata', da Frasca come 'modo angusto e asmatico di narrare'; in ogni caso, quale che sia la definizione e l'apprezzamento critico, gli studiosi concordano sull'incedere spezzato della sintassi di Verga.

²³ Cfr. lo studio di G.L. BECCARIA, *Ritmo e melodia nella prosa italiana: studi e ricerche sulla prosa d'arte*, Firenze, Olschki 1964, p. 268, all'interno del quale si analizza l'unità melodica e ritmica della novella *Rosso Malpelo*.

²⁴ D. MARCHESE, *La poetica del paesaggio nelle «Novelle rusticane» di Giovanni Verga*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi n. 13, Leonforte, Fondazione Verga - Euno Edizioni 2017.

traverso l'analisi di alcune novelle come in realtà Verga tenga conto della struttura ritmica della prosa descrittiva.

Si presentano, quindi, alcuni esempi di periodo lungo, concentrandosi esclusivamente sui rapporti sintattici del periodo prolungato, senza tener conto dell'eventuale struttura ritmica. Il passo qui riportato è la descrizione delle *'ntuppatedde* nel racconto *La coda del diavolo* (i corsivi, i neretti, le sottolineature, qui e altrove, sono di chi scrive):

(1) Dalle quattro alle otto o alle nove di sera **la 'ntuppatedda è padrona** di sé (cosa che da noi ha un certo valore), *delle strade, dei ritrovi, di voi*, se [voi] avete la fortuna di esser conosciuto da lei, *della vostra borsa e della vostra testa*, se ne avete; **è padrona** di *staccarvi dal braccio* di un amico, *di farvi piantare in asso* la moglie o l'amante, *di farvi scendere* in carrozza, *di farvi interrompere* gli affari, *di prendervi* dal caffè, *di chiamarvi* se siete alla finestra, *di menarvi* pel naso da un capo all'altro della città, fra il mogio e il fatuo, ma in fondo con cera parlante d'uomo che ha una paura maledetta di sembrar ridicolo; *di farvi pestare* i piedi dalla folla, *di farvi comperare*, per amore di quel solo occhio che potete scorgere, tutto ciò che lascereste volentieri dal mercante, sotto pretesto che ne ha il capriccio *di rompervi la testa* e le gambe – le 'ntuppatedde più delicate, più fragili, sono instancabili – *di rendervi geloso, di rendervi innamorato, di rendervi imbecille*; e allorché siete **rifinito, intontito, balordo**, *di piantarvi lì*, sul marciapiede della via, o alla porta del caffè, con un sorriso stentato di cuor contento che fa pietà, e con un punto interrogativo negli occhi, un punto interrogativo fra il curioso e l'indispettito²⁵.

È piuttosto evidente come il procedere di Verga sia costruito su effetti di pausa e di prolungamento della prosa, non generati certo dai rapporti di subordinazione (che in questo caso si fermano al terzo grado), ma dall'accumulazione di proposizioni paratattiche, giustapposte e parentetiche che sospendono l'intero periodo e lo prolungano fino alla fine. Si noti, inoltre, l'evoluzione dei vari attori della descrizione portati in scena attraverso la protagonista, cioè la *'ntuppatedda* «padrona di sé», il *noi* parentetico del narratore e il *voi* rivolto ai lettori. Il rapporto tra la *'ntuppatedda* e il *voi* si prolunga attraverso la reggente *è padrona* da cui dipendono tutte le subordinate implicite di primo grado (che vanno da *di staccarvi dal braccio* a *di piantarvi lì*); in più, la struttura iterativa della narrazione, che avviene attraverso l'anafora di *di* o, le terne *delle strade, dei ritrovi, di voi*, di *rendervi geloso, di rendervi innamo-*

²⁵ G. VERGA, *La coda del diavolo*, in ID., *Primavera*, a cura di G. Forni e C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n. s. VIII, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2020, pp. 19-40, alle pp. 26-27.

rato, di rendervi imbecille / *rifinito, intontito, balordo*, porta il lettore a concentrarsi sulle conseguenze che possono manifestarsi in un incontro con le *'ntuppatedde*. La fotografia minuziosa di ciò che accade per le strade catanesi durante la festa di Sant'Agata è spezzata soltanto in due momenti legati tra loro dal riverbero iterativo della ripetizione: la parentetica iniziale «cosa che da noi ha un certo valore» e l'incidentale finale «le *'ntuppatedde* più delicate, più fragili, sono instancabili».

Andando oltre i confini di *Primavera*, si ha l'impressione che questi periodi sintattici siano condensati non soltanto nei momenti descrittivi nel mezzo della narrazione ma anche nelle parti incipitarie. Prendiamo un esempio sempre dalla *Coda del diavolo* in *Primavera* e un altro, d'interesse maggiore, dalla *Roba* nelle *Novelle Rusticane*:

(2) Questo racconto è fatto per le persone che vanno colle mani dietro la schiena, contando i sassi; per coloro che cercano il pelo nell'uovo e il motivo per cui tutte le cose umane danno una mano alla ragione e l'altra all'assurdo; per quegli altri cui si rizzerebbe il fiocco di cotone sul berretto da notte quando avessero fatto un brutto sogno, e che lascerebbero trascorrere impunemente gli Idi di marzo; per gli spiritisti, i giuocatori di lotto, gli innamorati, e i novellieri; per tutti coloro che considerano col microscopio gli uncini coi quali un fatto ne tira un altro, quando mettete la mano nel cestone della vita; per i chimici e gli alchimisti che da 5000 anni passano il loro tempo a cercare il punto preciso dove il sogno finisce e comincia la realtà, e a decomporvi le unità più semplici della verità nelle vostre idee, nei vostri principii, e nei vostri sentimenti, investigando quanta parte del voi della notte ci sia nel voi desto, e la reciproca azione e reazione, gente sofisticata la quale sarebbe capace di dirvi tranquillamente che dormite ancora quando il sole vi sembra allegro, o la pioggia vi sembra uggiosa – o quando credete d'andare a spasso tenendo sotto il braccio la moglie vostra, il che sarebbe peggio. Infine, per le persone che non vi permetterebbero di aprir bocca, fosse per dire una sciocchezza, senza provare e spiegare molte cose, le quali si lasciano in bianco apposta, perché ciascuno vi trovi quel che vi cerca²⁶.

(3) 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

²⁶ Ivi, p. 19.

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 risponderci: — Di Mazzarò. — 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 Mazzarò. — 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 pesasse 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 Mazzarò. — 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, allorchè 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 maggesi, 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'assiolo nel bosco. Pareva che Mazzarò fosse disteso tutto grande per quanto era grande la terra, e che gli si camminasse sulla pancia²⁷.

Se il primo esempio è organizzato secondo uno schema e un ordine simili a quelli descritti pocanzi, quello della *Roba* è un periodo non semplicemente lungo ma dotato di un'ampia struttura sintattica costruita su proposizioni in continuo dialogo tra loro. Ciò che colpisce è il modo in cui Verga organizza il testo, che si muove all'interno di una notevole impalcatura ipotetica aperta da *se domandava* e spezzata continuamente da proposizioni coordinate e subordinate tenute insieme da procedimenti polisindetici e asindetici. All'organizzazione testuale, che per ragioni di spazio non ci è permesso descrivere per intero, si aggiungono i motivi retorici della ripetizione consolidata anche dall'accumulazione (a volte caotica, altre volte no). A ben vedere, tutta la scansione narrativa del testo ruota intorno al sintagma *di*

²⁷ G. VERGA, *La roba*, in ID., *Novelle rusticane*, a cura di G. Forni, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n. s. III, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2016, pp. 71-79, alle pp. 71-73.

Mazzarò (espresso sia nelle risposte, sia nella descrizione) posizionato nei momenti di maggiore intensità coordinativa. In questo caso, la particolare sintassi, che genera nel lettore un effetto di straniamento, potrebbe essere interpretata come una volontà dell'autore di rappresentare l'enorme quantità dei beni posseduti da Mazzarò. La "roba", appunto, condensata in un lungo atto notarile che si descrive nitidamente attraverso l'enumerazione degli oggetti posseduti in un determinato tempo e spazio.

Tornando alla raccolta *Primavera*, sono da notare alcune architetture del periodo non del tutto evidenti a una prima lettura, ma costruite secondo i procedimenti del periodo lungo. Periodi come quelli trascritti di seguito sono caratterizzati, pur nella loro apparente brevità, da accumulazioni, proposizioni coordinate legate per asindeto o polisindeto, subordinate di primo grado e ripetizioni. Il procedimento è sempre lo stesso: una reggente e molte subordinate di primo grado coordinate tra loro che estendono orizzontalmente la narrazione. Succede sia in periodi brevi:

(4) L'altro! voleva dire il passato: voleva dire i bei giorni di sole e d'allegria, la primavera della giovinezza, il suo povero affetto destinato a strascinarsi così, da un Paolo all'altro, senza pianger troppo quand'era triste, e senza far troppo chiasso quand'era gaio; voleva dire il presente che se ne andava, quel giovane che oramai faceva parte del suo cuore e della sua carne, e che sarebbe divenuto un estraneo anche lui, fra un mese, fra un anno o due²⁸;

(5) E tu, povero grande artista da birreria, va a strascinare la tua catena; va a vestirti meglio e a mangiare tutti i giorni; va ad ubbriacare i tuoi sogni di una volta fra il fumo delle pipe e del *gin*, nei lontani paesi dove nessuno ti conosce e nessuno ti vuol bene; va a dimenticare la Principessa fra le altre principesse di laggiù, quando i danari raccolti alla porta del caffè avranno scacciato la melanconica immagine dell'ultimo addio scambiato là, in quella triste sala d'aspetto. E poi, quando ritornerai, non più giovane, né povero, né sciocco, né entusiasta, né visionario come allora, e incontrerai la Principessa, non le parlare del bel tempo passato, di quel riso, di quelle lagrime, ché anche ella si è ingrassata, non si veste più a credenza al Cordusio, e non ti comprenderebbe più²⁹;

(6) L'isolamento di quella vita melanconica, scolorita, monotona, nell'età delle passioni e dei piaceri, dava un certo risalto a quel carattere calmo e mo-

²⁸ VERGA, *Primavera*, in ID., *Primavera...*, pp. 3-18, a p. 12.

²⁹ Ivi, pp. 17-18.

desto, ingigantiva la figura austera di quel solitario, esagerava l'idea del sacrificio, rendeva l'uomo simpatico, s'insinuava come una puntura in mezzo alla felicità di lei, così piena, così completa³⁰;

sia in periodi lunghi come i seguenti:

(7) **Ella** appoggiavasi al braccio di un bel giovanotto, *era circondata* dagli eleganti del Circolo, adulata, corteggiata portata in trionfo; era svelta, elegante, un po' magrolina, avea due graziose fossette agli omeri, le braccia delicate, il mento roseo, gli occhi neri e lucenti, il collo eburneo, un po' troppo lungo ed esile, ombreggiato da vaghe sfumature, là dove folleggiavano certi ricciolini ribelli; **il suo sorriso era affascinante**; *vestiva tutta di bianco*, con una gala di nastro color di rosa al cappuccio, *e faceva strisciare sul tappeto* il lembo della veste, come una regina avrebbe fatto col suo manto (p. 49)³¹;

(8) Don Garzia, insieme a tutti i vizi del soldato di ventura e del gentiluomobrigante, ne avea la sola virtù: una bravura a tutta prova. **Egli fece** quel che non osava più fare Bruno, il terribile Bruno, e per cui era mezzo morto anche il Rosso, giovanotto ardito se mai ce ne fossero; **e passò** tre notti di seguito nel corridoio, senza batter ciglio, senza muoversi più che non si muovesse il pilastro al quale stava appoggiato, colla mano sull'elsa della spada e l'orecchio teso: **il vento sbatteva le imposte** della finestra ch'era stata lasciata aperta per ordine suo, **i guffi svolazzavano** sul ballatoio, **i pipistrelli s'inseguivano** stridendo pel corridoio; **il lume della lampada riverberavasi** pel vano dell'arco della sala delle guardie e sembrava vacillante; ma del resto tutto era quieto, **e don Garzia** sarebbe stancato di passar le notti in sentinella, come un uomo d'armi, se il ricordo di quel che avea visto coi propri occhi non fosse stato ancora profondamente impresso nella sua mente, **e se una parola della moglie non gli avesse messo in corpo una di quelle preoccupazioni che non lasciano più dormire nè lo spirito nè il corpo, uno di quei dubbi che imperiosamente domandano uno schiarimento**; la sua coscienza dormiva ancora, ma le sue reminiscenze, talune circostanze lasciate passare inosservate, si svegliavano ad un tratto, gli si rizzavano dinanzi in forma di tal sospetto, che **don Garzia**, zotico, brutale, dispotico signore, scettico e superstizioso ad un tempo, ma in fondo sinceramente barone, vale a dire ossequioso al re, alla legge e alla chiesa, che lo facevano quello che egli era, **se ne sentiva padroneggiato, e provava il bisogno di scioglierlo colla persuasione, o colla spada**³².

³⁰ *La coda del diavolo*, ivi, p. 25.

³¹ X, ivi, p. 49.

³² *Le storie del Castello di Trezza*, ivi, pp. 73-128, alle pp. 98-99.

L'ultimo esempio si divide in due sezioni sintattico-retoriche ben evidenti: la prima, introdotta dalla principale «Egli fece», mostra un procedere narrativo fondato sulla ripetizione di proposizioni indipendenti che si ripetono nel nucleo principale della descrizione (*il vento sbatteva [...], i gufi svolazzavano [...], i pipistrelli s'inseguivano [...], il lume della lampada riverberavasi*); la seconda, avviata dalla pseudo-avversativa «ma del resto tutto era quieto», si allunga attraverso una prima congiunzione coordinante *e* (*e don Garzia*) e attraverso una seconda congiunzione coordinante *e* posta prima di un'ipotetica da cui dipende una subordinata di primo grado (*e se una parola [...] non gli avesse messo in corpo*). Il momento descrittivo, infine, si conclude con una lunga pausa data dall'accumulazione di aggettivi (*zotico, brutale, dispotico, scettico, superstizioso, ossequioso*) organizzati in modo da spezzare la proposizione segnalata nel brano in neretto (*don Garzia se ne sentiva padroneggiato*).

Due appunti sulla prassi correttoria di Verga e sulle ristampe delle novelle. La lunga descrizione delle *'ntuppatedde* nella *Coda del diavolo* è trasportata integralmente come testo autonomo e con il titolo di *Le signore mascherate a Catania* nel giornale di Treves *L'illustrazione popolare* del 1884: in questo caso, pur non essendoci alcuna modifica all'impianto sintattico, occorre notare l'importanza dell'architettura descrittiva del testo, che, a differenza di quelli costellati di parte dialogate, era maggiormente riutilizzabile come brano autosufficiente e slegato da un racconto più ampio.

Altre volte, anzi, la maggior parte delle volte, Verga interviene sul testo normalizzando la sintassi. Un esempio evidente, portato alla luce da Tellini e poi da Riccardi, è contenuto nella versione pubblicata nel 1897 di *Jeli il Pastore* (ma anche in *Nedda* e *Fantasticheria*)³³:

<i>Jeli il pastore</i> 1880	<i>Jeli il pastore</i> 1897
Il figlio di massaro Neri pareva che li sentisse, e accendesse i suoi razzi per la Mara, facendo la ruota dinanzi a lei; e dopo che i fuochi furono cessati si accompagnò con loro, e li condusse al	Il figlio di massaro Neri pareva che li sentisse, e accendesse i suoi razzi per la Mara, facendo la ruota dinanzi a lei; tanto che dopo i fuochi si accompagnò con loro, e li condusse al ballo,

³³ Per la lingua di *Vita dei campi* si rimanda a D. MOTTA, *La lingua 'fusa'. La prosa di «Vita dei campi» dal parlato popolare allo scritto-narrato*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi n. 12, Acireale-Roma, Fondazione Verga - Bonanno 2011. I brani di *Jeli il pastore* sono tratti da G. VERGA, *Vita dei campi*, a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n. s., Novara, Fondazione Verga - Interlinea, 2021, pp. 34 e 43.

<p>ballo, e al cosmorama, dove si vedeva il mondo vecchio e il mondo nuovo, pagando lui per tutti, anche per Jeli il quale andava dietro la comitiva come un cane senza padrone, a veder ballare il figlio di massaro Neri colla Mara, la quale girava in tondo e si accoccolava come una colombella sulle tegole, e teneva tesa con bel garbo una cocca del grembiale, e il figlio di massaro Neri saltava come un puledro.</p> <p>Egli veniva perché la cavalla che il padrone aveva lasciata al pascolo s'era ammalata all'improvviso, e si vedeva chiaro che quella era cosa che ci voleva il maniscalco subito subito, e ce n'era voluto per condurla sino in paese, colla pioggia che cadeva come una fiumara, e colle strade dove si sprofondava sino a mezza gamba.</p>	<p>e al cosmorama, dove si vedeva il mondo vecchio e il mondo nuovo, pagan-do lui, beninteso, anche per Jeli il quale andava dietro la comitiva come un cane senza padrone, a veder ballare il figlio di massaro Neri colla Mara, la quale girava in tondo e si accoccolava come una colombella in amore, e teneva tesa con bel garbo una cocca del grembiule. Il figlio di Massaro Neri, lui, saltava come un puledro.</p> <p>Una notte da lupi, che proprio il lupo gli era entrato in casa, mentre lui andava all'acqua e al vento per amor del salario, e della giumenta del padrone ch'era ammalata, e ci voleva il maniscalco subito subito.</p>
--	---

Nel primo dei due esempi è abbastanza evidente una normalizzazione sintattica che consiste nella soppressione del nesso polisindetico *e*, sostituito da nessi funzionalmente specifici (per esempio *tanto che*) e la semplificazione delle pause e dell'interpunzione; in particolare, il rafforzamento della pausa innescato dal punto fermo al posto della virgola e della congiunzione, due elementi che inseriti nella versione del 1880 seguivano, invece, procedimenti coordinativi del periodo lungo. Il secondo esempio, invece, è una riscrittura totale del periodo, che nella versione del 1897 appare semplificato e orientato verso una sintassi meno marcata di quella precedente, corredata delle strutture iterative e dell'accumulo di coordinate mediante nessi polisindetici.

3. Conclusioni

L'analisi fin qui presentata è da considerarsi un inizio di una ricerca più ampia; possiamo però offrire alcune prime considerazioni sul ruolo della coordinazione nelle sezioni descrittive. Una coordinazione che a prima vista invade il campo della subordinazione trasformandosi in un istituto sintattico regolato da principi testuali, retorici e melodici inusuali. Se l'ipotassi è orchestrata attraverso uno schema semantico che tende a concludersi, la paratassi, potenzialmente, può allungare il discorso all'infinito mantenendo lo stesso livello ritmico della proposizione. Occorre ripetere poi che tutte le critiche rivolte alle novelle di *Primavera* sono principalmente legate alla "monotonia" e alle "lunghe pause" che spezzano il racconto; tutte caratteristiche della grammatica di Verga, organizzata su un linguaggio diverso da quello classico che sembra imitare la realtà del parlato, o, se consideriamo gli aspetti prosodici, di una cantilena. Quel *che te ne pare* che Verga domanda retoricamente a Capuana poi è tutto pieno di significato. Verga si meraviglia che la critica definisca la sua prosa una fotografia; dagli esempi visti in questa sede, infatti, Verga non si comporta come un fotografo, ma, anzi, la preferenza per una paratassi usata potenzialmente all'infinito, e la compresenza di elementi retorici che sostituiscono i nessi logici dell'ipotassi, sembrano richiedere al lettore una partecipazione attiva.

L'esclusione di *Nedda* dalle critiche è, infine, significativa. Proprio in questa novella sembrano non incidere particolarmente tutte le strutture sintattiche qui descritte. Un paradosso, se pensiamo che lo stesso Verga, a differenza delle altre novelle, in alcune delle sue lettere alla madre considerava proprio *Nedda* «una cosettina da nulla», «una cosettina troppo breve e insignificante»³⁴.

³⁴ Lettere di G. Verga alla madre, 21 e 25 giugno 1874, in G. VERGA, *Lettere alla famiglia (1851-1881)*, a cura di G. Savoca e A. Di Silvestro, Acireale-Roma, Bonanno 2011, p. 368 e p. 373.

ILARIA MUOIO

Université de Liège

LE ULTIME PROVE VERISTE E L'ELABORAZIONE
DEL MACROTESTO. VERGA E CAPUANA
A CONFRONTO (1887-89)

1. Eterogeneità e disvalore

La recente pubblicazione dell'edizione critica di Matteo Durante e del libro di Isotta Piazza, *Lo spazio mediale. Generi narrativi tra creatività letteraria e progettazione editoriale: il caso Verga*, offre l'occasione di rilanciare il dibattito sulla questione della disomogeneità compositiva di *Vagabondaggio*, la sesta raccolta di novelle di Giovanni Verga¹. Lo studio analitico degli abbozzi autografi, delle prime edizioni delle novelle in giornali e riviste, dei materiali predisposti per la tipografia di Barbèra e, non ultima, della traiettoria varianistica che dalla prima edizione del 1887 porta a quella Treves del 1901, consente a Durante di tracciare un diagramma genetico-evolutivo scandito in tre momenti diversi, ma presieduto, sin dal principio del 1886, dal rovello di mettere a punto le forze coesive della raccolta: «Sto mettendo in ordine le novelle pel volume, ritoccandole e migliorandole ove occorra, ché desidero la nostra pubblicazione abbia il sapore di cosa nuova e il libro qualche maggior valore di una semplice raccolta»². Su un versante opposto eppure complementare, la riflessione di Piazza insiste sul compromesso, declinato in termini integrativi e non antitetici, tra intenzione artistica e necessità dell'industria editoriale. Ne deriva un potenziale capovolgimento di due degli assunti critici che hanno caratterizzato sino ad anni recenti la ricezione di *Vagabondaggio*: 1) l'eterogeneità (con accezione negativa) e la prevalente oc-

¹ G. VERGA, *Vagabondaggio*, a cura di M. Durante, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n. s. II, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2018; I. PIAZZA, *Lo spazio mediale. Generi narrativi tra creatività letteraria e progettazione editoriale: il caso Verga*, Firenze, Cesati 2018.

² Lettera di G. Verga all'editore Barbèra da Catania, 20 gennaio 1886, in G. RAYA, *27 lettere Verga-Editore Barbera*, in «Biologia culturale», XV (1980), n. 3, pp. 114-132, alle pp. 119-120.

casionalità dei microtesti, che la renderebbero una raccolta di novelle in senso solo tautologico; 2) l'assenza di motivazioni estetiche forti alla base del progetto, che sarebbe tutt'al più il risultato di un'operazione commerciale e di un apprendistato narrativo in direzione del *Mastro*.

Si tratta di due paradigmi interpretativi che vale la pena ridiscutere: per riflettere sulla metamorfosi del macrotesto novellistico di fronte alla «rottura epistemologica»³ che si consuma tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento; per comprendere appieno il carattere certo composito ma non privo di una sua coerenza interna di *Vagabondaggio*. In effetti, il suo allestimento si allinea, senza modifiche apparenti, alla prassi di predisposizione della raccolta di novelle già da tempo collaudata da Verga: *Primavera e altri racconti* (1876) riunisce cinque testi in origine pubblicati in rivista; sono già apparse su periodico, prima di confluire in volume, le otto novelle di *Vita dei campi* (1880), undici su dodici delle *Novelle rusticane* e delle novelle di *Per le vie* (entrambe 1883), tutte le novelle di *Drammi intimi* (1884)⁴. *Vagabondaggio*, per l'appunto, non fa eccezione: al momento della stampa della prima edizione, nel 1887, nessuno dei titoli che compongono il volume è del tutto inedito. Eppure, come in nessun altro libro di novelle di Giovanni Verga, la varietà e l'estemporaneità della prima pubblicazione dei testi nel politesto giornalistico hanno indotto la critica, fin dal primo momento, se non a mettere a tacere la raccolta, di certo a collocarla ai margini dell'opera verghiana.

Basterà qui ricordare rapidamente le due recensioni di Emilio Treves e di Giuseppe Depanis apparse nell'«Illustrazione italiana», 15 maggio, e nella «Gazzetta letteraria», 11 giugno 1887. Due recensioni che fondano in positivo, ma con duri contraccolpi negativi, la ricezione di *Vagabondaggio* nella coesione compiuta delle raccolte precedenti non meno che nella superiorità del romanzo sulla novella:

³ R. LUPERINI, *Il modernismo italiano esiste*, in R. LUPERINI - M. TORTORA (a cura di), *Sul modernismo italiano*, Napoli, Liguori 2012, pp. 3-12, a p. 7.

⁴ Per la *recensio* dei primi testimoni delle novelle su periodico rinvio alle edizioni critiche di *Drammi intimi*, a cura di G. Alfieri, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, XVII, Firenze, Le Monnier 1987, ora in reprint digitale, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2021; *Vita dei campi*, a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, XIV, Firenze, Le Monnier 1987, ora in reprint digitale, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2021; *Per le vie*, a cura di R. Morabito, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, XVI, Firenze, Le Monnier 2003, ora in reprint digitale, con un aggiornamento di G. Forni, Novara, Interlinea 2021 (all'aggiornamento di Forni, pp. 170-171, rinvio in particolare per la notizia bibliografica relativa al reperimento del testimone in rivista - anteriore all'edizione in volume - della novella *Al veglione*, apparsa nel «Corriere del Mattino», X, Numero Strenna - Capodanno 1882, p. 1); *Novelle rusticane*, a cura di G. Forni, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n. s. III, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2016; *Primavera*, a cura di G. Forni e C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n. s. VIII, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2020.

[...] La prima novella *Vagabondaggio* che dà nome al volume, è mal collocata in quel posto, perché non è la più felice. [...] succede, in buon punto, la novella più preziosa del libro: *Il maestro dei ragazzi* dove i tipi sono parlanti e l'analisi è finissima e giusta. [...] Anche la novella *Artisti da strapazzo* è cosa peregrina. [...] Le altre novelle offrono motivi di minor ammirazione⁵.

Giovanni Verga rompe finalmente il silenzio nel quale s'era avvolto da due anni, e pubblica il nuovo volume. Gli ammiratori del suo ingegno non possono a meno di rallegrarsi del fatto, anche se il volume è un volume di novelle e se queste novelle apparvero già sui pei fogli domenicali della penisola. Con ciò non intendo muovere un rimprovero al Verga [...] [ma] da lui il pubblico italiano si aspettava un romanzo [...]. Donde quel senso di delusione che accolse *Vagabondaggio* [...]; mancò all'autore il criterio della scelta e, necessariamente, gli mancò il criterio della composizione che si riassume in una oculata selezione del materiale raccolto⁶.

Come si può vedere, mentre sul piano microtestuale il giudizio di disvalore si alterna al giudizio di valore, dal punto di vista macrotestuale prevale il disvalore. Le remore critiche di Treves e di Depanis si concentrano più che sulla qualità intrinseca delle novelle sul gesto autoriale della loro selezione, della loro disposizione all'interno della raccolta, insomma sui criteri che sovrintendono alla struttura-libro e che non appaiono né all'uno né all'altro sufficientemente ponderati. Sulla stessa falsariga, ma con più forte radicalità in negativo, si situa anche la recensione – credo mai censita prima, non ne ho trovato traccia in alcuna bibliografia verghiana – di Carlo Canetta nelle «Conversazioni della domenica», 15 maggio 1887. Qui siamo di fronte a una vera e propria stroncatura, a un giudizio di disvalore senza appello, ancora una volta fondato anzitutto sulla mancanza d'interazione tra le unità che compongono l'insieme:

Dopo un lungo ozio, Giovanni Verga si è ridestato per raccogliere in volume i suoi ultimi scritti, pubblicati da parecchi giornali letterari della penisola. Il titolo, per seguire la moda, è tolto dalla prima novella, e quindi non dice niente al lettore curioso. [...] Il Verga scrive come osserva: senz'ordine logi-

⁵ BAT [R. BARBIERA - L. ARCHINTI - E. TREVES], *Nuovi romanzi e novelle*, in «L'Illustrazione italiana», XIV, 20 (15 maggio 1887), pp. 355-358, su Verga a p. 358; ora in F. RAPPAZZO - G. LOMBARDO (a cura di), *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei. Recensioni e interventi 1862-1906*, Soveria Mannelli, Rubbettino 2016, pp. 358-359.

⁶ G. DEPANIS, *Fra romanzieri e novellieri*, in «Gazzetta letteraria», XI (11 giugno 1887), n. 24, pp. 193-194; ora in RAPPAZZO - LOMBARDO (a cura di), *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei...*, pp. 359-362.

co, senza riflessione, senza criterio estetico; sicché le sue novelle sembrano piuttosto una raccolta di appunti da servire ad una posteriore elaborazione intellettuale che una vera e compiuta ed autonoma opera d'arte⁷.

Il passo è decisivo. *Vagabondaggio* è letta e interpretata già dai contemporanei come un contenitore di testi brevi, incoerente e privo di un'idea di fondo stabilita a priori o rintracciabile a posteriori. Soprattutto per Depanis e Canetta, i limiti più scoperti dell'opera si rivelano proprio sul piano macrotestuale: Verga, sulla scia di una moda commerciale, affastella le novelle di cui dispone in quel momento senza porsi il problema dell'uniformità; i testi autonomi, una volta collocati all'interno del volume, non producono sovrasenso ma giustapposizione. Evidentemente, il dibattito critico si anima da subito intorno all'atto costitutivo della raccolta e non a quello creativo in sé e per sé: manca la selezione, manca l'ordine, manca la contiguità. Si arriva così al giudizio *tranchant* di Luigi Russo e, più in generale, a un'interpretazione in chiave negativa rimasta invalsa – lo dicevamo all'inizio – sino ad anni recenti: «*Vagabondaggio*, forse più che le altre raccolte, manca di un centro ideale, e non vi persiste uno stato d'animo fondamentale»⁸. È davvero così? *Vagabondaggio* è una silloge di racconti, un volume-scatolone, un insieme di testi accozzati per scopi tutt'al più commerciali e quindi estranei, in questo loro insieme, a preoccupazioni sintagmatiche e/o paradigmatiche di sorta? La risposta a questa domanda è molto secca: dipende. Dipende dall'accezione che attribuiamo al termine macrotesto.

2. Macrotesto autoriale, macrotesto editoriale: tre ipotesi

Com'è noto, la teoria italiana avviata da Maria Corti e seguita – in una dialettica del dialogo e del conflitto – dai contributi di Cesare Segre e Giovanni Cappello⁹, pone due condizioni essenziali perché si possa parlare di macrotesto: «1) se esiste una combinatoria di elementi tematici e/o formali che si attua nella organizzazione di tutti i testi e produce l'unità della raccolta; 2) se vi è addirittura una progressione di discorso per cui ogni testo non

⁷ C. CANETTA, *Libri nuovi*, in «Conversazioni della domenica», II (15 maggio 1887), n. 20, pp. 158-159.

⁸ L. RUSSO, *Giovanni Verga*, Roma-Bari, Laterza 1995, p. 207.

⁹ M. CORTI, *Macrotesto*, in EAD., *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani 1976, pp. 145-147; EAD., *Testi o macrotesto? I racconti di Marcovaldo*, in EAD., *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, Einaudi 1978, pp. 185-200; C. SEGRE, *Macrotesto*, in ID., *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi 1985, pp. 40-42; G. CAPPELLO, *La dimensione macrotestuale. Dante, Boccaccio, Petrarca*, Longo, Ravenna 1998.

può stare che al posto in cui si trova»¹⁰. In questa prospettiva la raccolta d'autore, il macrotesto propriamente detto, si configura come un progetto letterario ad alto tasso di autorialità. Ora, di fronte all'esperienza creativa di scrittori come Verga, Capuana, Tozzi o Pirandello, novellieri prolifici ma anche esperti conoscitori dei meccanismi produttivi dell'editoria otto-novecentesca, un'integrazione si rende forse necessaria. Se la si considera sul piano esclusivo dell'intenzione autoriale, *Vagabondaggio* non è definibile un macrotesto. Se però, con Piazza, proviamo a studiare la raccolta di testi brevi come un sistema integrato di forze, sia autoriali sia editoriali, guardando all'editore come a un *medium* che indirizza e influenza l'autorialità, la morfologizzazione dei testi, la loro aggregazione, insomma il divenire stesso del libro di novelle, allora sì, *Vagabondaggio* può rispondere alla grammatica del macrotesto. La molteplicità delle stesure dei singoli racconti, con stratigrafie correttive in alcuni casi molto accentuate, la tortuosa gestazione dell'insieme novellistico di per sé, che sin dall'aprile 1885 viene a costruirsi e ad ampliarsi attorno alle richieste dell'editore che vuole da Verga un volume di almeno 300 pagine, sono tutti fattori essenziali per l'interpretazione non meno che per lo studio delle caratteristiche morfologiche della raccolta. In questo intervento mi propongo allora di sviluppare tre ipotesi:

– la prima: se è certamente vero, come ha osservato Riccardi, che *Vagabondaggio* è concepita in un «momento di crisi» e che il suo allestimento non sottende «un'idea informatrice; un tema o comunque un campo narrativo ben identificato come per le precedenti raccolte»¹¹, è altrettanto vero, con Durante, che in *Vagabondaggio* «si consuma l'idea di una razionalità obbiettiva e progressiva che deve guidare anche i modi del narrare»¹² e – aggiungerei – di costruire i macrotesti. L'idea della raccolta è successiva alla composizione delle novelle, ma questa sarà d'altra parte la prassi in uso, d'ora in poi, presso gli scrittori modernisti: dal Tozzi di *Giovani* al Pirandello delle *Novelle per un anno*, per limitarci a due esempi soltanto. Insomma, il fatto di allestire una raccolta *in itinere*, incalzati «dalla opportunità di raggiungere un numero di pagine confacenti al *medium* volume»¹³, non determina un risultato estetico necessariamente inferiore. Semmai è il segno di un cambiamento, di un approssimarsi a un *modus operandi* tipicamente primonovecentesco e che molto risente dell'influenza esercitata dallo spazio mediale;

– la seconda: l'idea del libro di novelle come “opera a mutato statuto” è

¹⁰ CORTI, *Testi o macrotesto?...*, p. 186.

¹¹ G. VERGA, *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori 1987, p. 1042.

¹² DURANTE, *Introduzione*, in VERGA, *Vagabondaggio...*, pp. XI-L, a p. XXV.

¹³ PIAZZA, *Lo spazio mediale...*, p. 134.

radicata in Verga sin dal principio degli anni Ottanta¹⁴ e va via via riformulandosi, da *Vita dei campi* attraverso le *Rusticane* e sino a *Vagabondaggio*, in una direzione che non coincide esclusivamente con l'omogeneità tipologica o tonale. Incalzato dalla dialettica tempo/guadagno, Verga è indotto, da un certo punto in poi, a riconsiderare l'idea del libro di novelle entro una progressione stabilita a posteriori e quindi a puntare, nella costruzione dei suoi macrotesti, su una gamma alternativa di forze di coesione che spaziano dalla valorizzazione dei testi iniziali e finali, con funzione «prefativa» più che teorico-programmatica¹⁵, all'adozione di una logica compositiva istituita anzitutto sul principio della *recurrence* (cioè la ripetizione – in termini di opposizione dialettica, accostamento o simmetria – di determinati temi, motivi e funzioni)¹⁶;

– la terza e ultima: tra la storia editoriale di *Vagabondaggio* e quella di *Fumando* (1889), ottava raccolta di novelle di Luigi Capuana, sussiste una stretta corrispondenza genetica. Il confronto tra Capuana e De Roberto durante le fasi di allestimento dell'edizione e, soprattutto, il giudizio molto critico – per quanto inserito in una dialettica del positivo – di Verga rispetto al macrotesto capuaniano una volta compiuto, forniscono indicazioni utilissime sull'evoluzione del libro di novelle verista sul finire degli anni Ottanta, cioè quando il verismo stesso batte ormai i suoi ultimi colpi di coda.

3. Storia materiale di *Vagabondaggio*

La vicenda editoriale di *Vagabondaggio* ha inizio ufficialmente il 14 aprile 1885, quando Verga sottopone all'attenzione di Francesco Casanova il progetto di un nuovo volume di novelle da intitolarsi *Mondo piccino* o *Vagabondaggio*. Immediato il rifiuto dell'editore, che ritiene in previsione poco redditizio dare alle stampe «un volume di Novelle sue state *exploités* da Giornali

¹⁴ «Ho in animo di intraprendere una serie di bozzetti coordinati ad un'idea per farne un volume che abbia il suo carattere e la sua significazione»: lettera di G. Verga a B. Avanzini da Milano, 24 febbraio del 1882, in VERGA, *Tutte le novelle...*, p. 1034 (si tratta in realtà di una minuta concernente il progetto di *Per le vie*).

¹⁵ Questa lettura si appoggia a G. GENETTE, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi 1989, pp. 158-289, attraverso R. CASTELLANA, *Verga e il libro di novelle: paratesti e strutture*, in «I suoi begli anni». *Verga tra Milano e Catania (1872-1891)*, Atti del convegno internazionale di studi per il quarantennale della Fondazione Verga (Catania, 19-21 aprile 2018; Milano, 28-30 novembre 2018), a cura di G. Alfieri, A. Manganaro, S. Morgana, G. Polimeni, Catania-Leonforte, Fondazione Verga – Euno Edizioni 2020, 2 voll., I, pp. 447-463.

¹⁶ F.L. INGRAM, *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century. Studies in a Literary Genre*, The Hague, Mouton 1971.

letterari di vaglia e letti dalle persone di certa coltura»¹⁷. Vale la pena sottolineare che l'uso del termine *exploités* è qui capitalisticamente connotato: *être exploité* significa letteralmente «faire l'objet d'un travail productif, être mis à profit»¹⁸, cioè aver già reso il massimo profitto possibile nei limiti circoscritti e caduchi della stampa periodica. Non a caso la lettera di Casanova, editore intraprendente e per certi versi anche visionario (è il primo in Italia ad adottare per le sue pubblicazioni illustrate la fotoincisione), ma pur sempre giovane e meno 'protetto' rispetto ad altri grandi marchi del circuito nazionale, si chiude con il suggerimento di girare la proposta a Barbèra, che è invece editore «colle coste larghe», cioè economicamente in grado di sostenere l'intreccio rischioso tra produzione editoriale periodica e produzione editoriale libraria. Verga non perde tempo e coglie la palla al balzo. È così che il 13 maggio 1885, a un mese di distanza dal diniego di Casanova, Piero e Luigi Barbèra, con le loro coste larghe, accettano la proposta di edizione:

Da lei [...] prenderemmo anche un volume di *Novelle*, benché già edite e in giornali diffusissimi, ma per arrivare a pagarle ciò che Ella chiede, cioè L. 2000 per 5 anni, bisognerebbe che il volume raggiungesse almeno la mole del volume che Le mando sottofascia, possibilmente una cinquantina di pagine di più, per arrivare al prezzo di L. 3,50; laddove invece, avendo fatto uno scandaglio su 4 delle *Novelle* indicate (*Vagabondaggio*, *Come Nanni rimase orfano*, *Un processo*, *Lacrymae rerum*), di cui avevo ancora il giornale che le conteneva, ho visto che ogni Novella occupa in media due colonne e mezzo del *Fanf*. Dodici novelle occuperanno dunque circa 30 colonne, che nel formato 16°, come le *Veglie* del Fucini (ch'è il libro che Le mando) corrisponderebbero a meno di 150 pagine, mentre sono circa 300 che ce ne vorrebbero¹⁹.

Siamo a metà del 1885 e questo è il primo momento di snodo mediale nella storia di *Vagabondaggio*. Le trattative tra autore ed editore sono appena iniziate, ma già l'editore si impone come «coefficiente di morfologizzazione»²⁰, condizionando la misura dei microtesti non meno che il divenire costruttivo dello stesso macrotesto. Come ricorda Durante, a quest'altezza cronologica nove erano i pezzi di cui Verga disponeva di fatto: (1) *Mondo*

¹⁷ Lettera dell'editore Casanova a G. Verga da Torino, 15 aprile 1885, in G. TELLINI, *L'invenzione della realtà. Studi verghiani*, Pisa, Nistri-Lischi 1993, pp. 78-79.

¹⁸ *Dictionnaire Larousse de la langue française*, consultato online.

¹⁹ Lettera dell'editore Barbèra a Verga da Firenze, 13 maggio 1885, in RAYA, *27 lettere Verga-Editore Barbera...*, pp. 116-117.

²⁰ PIAZZA, *Lo spazio mediale...*, p. 197 e ss.

piccino («Nuova Antologia», 1 ottobre 1884); (2) *Come Nanni rimase orfano* («Fanfulla della Domenica», 22 giugno 1884); (3) *Vagabondaggio* («Fanfulla della Domenica», 6 luglio 1884); (4) *Un processo* («Fanfulla della Domenica», 3 agosto 1884); (5) *Lacrymae rerum* («Fanfulla della Domenica», 14 dicembre 1884); (6) *Artisti da strapazzo* (nella lezione succinta del «Fanfulla della Domenica», 11 gennaio 1885), (7) *Il segno d'amore* («Fanfulla della Domenica», 1 marzo 1885) (8) *Untori* (nella lezione brevissima di «Auxilium», ottobre 1884, poi riutilizzata nel finale di *Quelli del colera*) e (9) *La Camera del Prete* (nella lezione della *Strenna di Frou-Frou*, dicembre 1883, poi ampliato con il titolo *La festa dei morti*)²¹. Alla richiesta, o meglio, all'ingerenza mediale di Barbèra, che pretende esattamente il doppio delle pagine preventivate da Verga, si deve quindi non solo il ripensamento globale del progetto – anzitutto in termini di misura – ma anche il più grande intervento strutturale sul materiale già esistente, ovvero la riscrittura della novella che darà il titolo al volume. È solo dopo aver ricevuto questa lettera, infatti, che Verga matura il proposito di fondere in un unico corpo le tre novelle gesualdiane, *Come Nanni rimase orfano*, *Vagabondaggio* e *Mondo piccino*. Di più. È a partire dal *medium* volume e solo in vista del *medium* volume che si delineano le tre tipologie principali di revisione dei testi che costituiranno il libro: l'addizione (si pensi all'ampliamento, davvero considerevole, di *Quelli del colera*); la sostituzione o, appunto, come nel caso di *Vagabondaggio*, la fusione. Per inciso: non sarà superfluo rilevare che l'idea dell'accorpamento delle tre novelle gesualdiane coincide, sul piano cronologico, con la pubblicazione sul «Fanfulla della Domenica», 5 luglio 1885, della novella drammatizzata *Il piccolo archivio*, che Luigi Capuana scrive di getto tra il 6 e l'8 giugno 1885 e che costituirà il perno centrale della *Parte seconda* di *Fumando*. Di questa novella Verga fu il primo giudice entusiasta: nella lettera a Capuana del 7 luglio 1885 dichiara di averla apprezzata soprattutto sul piano «scenico»²². Tornerò tra poco su questo aspetto.

Intanto riprendiamo le fila della ricostruzione genetica di *Vagabondaggio*. Com'è noto, l'edizione non sarà pronta che alla fine dell'aprile 1887, peraltro con grandi perplessità commerciali da parte dell'editore. Il rapporto epistolare Verga-Barbèra, di indiscutibile valore documentale, testimonia un divenire macrotestuale scandito per tappe forzate lungo tutto l'arco del 1886 e i primi mesi dell'87. Vediamole:

²¹ DURANTE, *Introduzione...*, p. XIX, n. 25.

²² Lettera di G. Verga a L. Capuana da Milano, 7 luglio 1885, in G. RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, pp. 243-245, a p. 244.

1. Il 12 aprile 1886 Verga invia all'editore «la prima delle novelle che devono formare il volume»²³, *Vagabondaggio*.
2. Tra il 26 aprile e il 27 ottobre 1886 si registra una lacuna nel carteggio, ma è verosimile supporre – dati filologici alla mano – che Verga abbia allestito i fascicoli del *Maestro dei ragazzi* tra aprile e maggio, di *Un processo* a giugno, della *Festa dei morti* entro il principio dell'autunno, di *Artisti da strapazzo* a ottobre²⁴.
3. Il 23 dicembre 1886 Verga spedisce a Barbèra *Il segno d'amore*, *Quelli del colèra* e *Il bell'Armando*, sino a pagina 238 del manoscritto complessivo.
4. Il 2 gennaio 1887 è la volta di *L'agonia di un villaggio*, *...e chi vive si dà pace* e *Lacrymæ rerum*.
5. Il 23 aprile 1887 Barbèra riceve *Nanni Volpe*. È l'ultima novella.

Ora, stando alla tesi della mera spigolatura, se si segue l'ordine di invio delle novelle in tipografia, l'ordinamento interno del volume avrebbe dovuto essere il seguente: 1) *Vagabondaggio*; 2) *Il maestro dei ragazzi*; 3) *Un processo*; 4) *La festa dei morti*; 5) *Artisti da strapazzo*; 6) *Il segno d'amore*; 7) *Quelli del colèra*; 8) *Il bell'Armando*; 9) *L'agonia di un villaggio*; 10) *...e chi vive si dà pace*; 11) *Lacrymæ rerum*; 12) *Nanni Volpe*. E invece l'indice dell'edizione Barbèra rivela una diversa disposizione dei testi, soprattutto in relazione alla seconda parte: 1) *Vagabondaggio*, 2) *Il maestro dei ragazzi*, 3) *Un processo*, 4) *La festa dei morti*, 5) *Artisti da strapazzo*, 6) *Il segno d'amore*, 7) *L'agonia d'un villaggio*, 8) *...e chi vive si dà pace*, 9) *Il bell'Armando*, 10) *Nanni Volpe*, 11) *Quelli del colèra*, 12) *Lacrymæ rerum*. Nulla è lasciato al caso: per definire la collocazione di ciascuna novella all'interno della raccolta, Verga annota in testa al primo foglio del singolo fascicolo il relativo numero ordinale. Se ne riscontra la presenza nelle carte del *Maestro di ragazzi*, di *Un processo*, in due redazioni precedenti ma già predisposte per la tipografia di Barbèra della *Tavola del prete* (poi divenuta *La festa dei morti*) e di *Artisti da strapazzo*²⁵. Insomma, un principio d'ordine non solo c'è ed è autoriale, ma sembra anche soddisfare le pretese di Verga. Lo conferma il fatto che l'assetto del volume rimane immutato nel testimone Treves del 1901. Le differenze tra le due edizioni – Durante lo dimostra benissimo – si limitano infatti a minimi interventi sulla lingua e sullo stile. Quali sono allora i criteri che sovrintendono al macrotesto? Qual è suo il significato, in quanto unità semiotica superiore, ri-

²³ Lettera di G. Verga all'editore Barbèra da Catania, 12 aprile 1886, in RAYA, *27 lettere Verga-Editore Barbera...*, p. 121.

²⁴ DURANTE, *Introduzione...*, p. XXI, n. 31.

²⁵ Ivi, pp. XXXI-XXXII e XXXV-XXXVI.

spetto ai microtesti? E soprattutto: quale funzione di senso assolve l'ordinamento del libro? Ecco qualche ipotesi.

Come già anticipato, un ruolo di primo piano gioca la valorizzazione dei testi iniziali e finali, cioè delle novelle pre- e postfatative, la cui funzione, secondo Castellana, è sostanzialmente la stessa di una prefazione e, in parte, anche di una cornice macro-testuale²⁶. *Vagabondaggio* costituisce in questo senso un *accessus* al libro di novelle e mette in circolo nel macrotesto l'idea conduttrice del vagabondaggio come errare tautologico e come scialo ripetuto di avvenimenti senza meta né traguardo. Allo stesso modo, *Quelli del colera* (undicesima novella) e *Lacrymae rerum* (dodicesima e ultima novella) realizzano una sintesi compiuta dei *pattern* tematici e figurativi della raccolta: a) l'annullamento della coscienza individuale di fronte al "fatto inaudito", insolito e anti-ordinario, che d'improvviso irrompe in una comunità marchiata dalla coazione a ripetere, aprendo il varco alla scarica illogica di violenza; b) gli stessi oggetti materiali, non più gli esseri senzienti, che si fanno protagonisti di un'esistenza segnata dall'eterna transizione, dal passaggio di proprietà da un volto senza nome all'altro, sino alla demolizione dell'epilogo. Un epilogo peraltro atono e privo di *pointe*, come atona e priva di accenti è l'esperienza della modernità. Se chi vive accetta passivamente la vita, autoriducendosi ad oggetto, allora la caducità degli oggetti diventa l'allegoria della vita. È questo il messaggio attorno al quale è costruito il macrotesto. A dominare in *Vagabondaggio*, tra i due estremi della soglia di apertura e quella di chiusura, tra la novella che dà il titolo alla raccolta e le due che programmaticamente la suggellano, è il senso del vuoto. Il vuoto della folla anonima e strepitante, il vuoto di chi ha perso la coscienza della propria identità, il vuoto di chi un'identità non ce l'ha mai avuta.

Ma c'è di più. A ben guardare, tra la novella prefativa e il dittico postfatativo, tra l'*exordium* e il *dénouement*, risaltano anche due testi intermedi, collocati in posizione altrettanto apicale, che assolvono una funzione propriamente teorica, senza demandarla, come Segre vorrebbe, a un paratesto non finzionale. Mi riferisco a *La festa dei morti* e *L'agonia d'un villaggio*, rispettivamente quarto e settimo titolo di *Vagabondaggio*. Mentre la prima novella mette a fuoco, ancora una volta, il motivo pilota del libro, cioè lo sperpero, la vita come susseguirsi povero di giorni senza progressione, la seconda materializza l'idea stessa della dissipazione nell'immagine potentissima e pre-tozziana del crocifisso incenerito trasportato dalla folla in un uno scenario apocalittico. Se si guarda allora all'assetto macrotestuale di *Vagabondaggio* da un punto di vista propriamente grafico, ponendo particolare riguardo alla posizione liminare

²⁶ CASTELLANA, *Verga e il libro di novelle...*, p. 453.

delle novelle pre- e postfatative non meno che a quella interposta delle novelle a carattere teorico, ne viene fuori una struttura suddivisa in tre blocchi narrativi, che ricorda molto quella che Capuana, a partire da *Fumando* e sino a *Fausto Bragia e altre novelle* (1897) e *Il Braccialetto* (1898), va elaborando nello stesso giro di anni. Si tratta di uno schema che potremmo definire “della disseminazione”: si collocano cioè in posizione di rilievo le novelle più riuscite, le cosiddette «figliuole sane», ad alto tasso cogitativo e allegorico; si situano invece in posizione gregaria, tra due poli forti, quelle «malate»²⁷ e meno utili ai fini del processo di semantizzazione macrotestuale. Più schematicamente: tra *Vagabondaggio* e *La festa dei morti* trovano posto *Il maestro dei ragazzi* e *Un processo* (blocco 1); tra *La festa dei morti* e *L'agonia d'un villaggio* si inseriscono *Artisti da strapazzo* e *Il segno d'amore* (blocco 2); tra *L'agonia d'un villaggio* e il dittico postfatativo costituito da *Quelli del colera* e *Lacrymae rerum* si succedono in ordine ...e chi vive si dà pace, *Il bell'Armando* e *Nanni Volpe* (blocco 3). Questo tipo di costruzione è implicita in Verga ed esplicita in Capuana, che da parte sua ne propone una vera e propria codifica denominando le singole sezioni del libro *Parte prima* e *Parte seconda* (*Fumando*); *Parte prima*, *Intermezzo* e *Parte seconda* (*Le Appassionate* e *Le Paesane*); *Parte prima*, *Parte seconda* e *Parte terza* (*Fausto Bragia e altre novelle* e *Il Braccialetto*).

4. Storia materiale di *Fumando*

Tra il 1881 e il 1888 Capuana pubblica in rapida successione *Un bacio ed altri racconti* (1881), *Homo!* (1883 e 1888), *Storia fosca* (1883 e 1886) e *Ribrezzo* (1885). Siamo nel pieno della stagione verista e il carattere distintivo di queste raccolte è la riscrittura: le stesse novelle ritornano in circolo tra un libro e l'altro, riviste e corrette nella forma e nello stile. L'allestimento di un apparato genetico potrà consentire, in sede di edizione critica, di studiare nel profondo la maturazione compositiva di Capuana in rapporto alle opere coeve – anzitutto *Giacinta* – non meno che di quelle successive. Per ora, di fronte alla latenza filologica che ancora grava sulla narrativa breve dell'autore, limitiamoci a qualche rapida osservazione. Due anzitutto: 1) con ogni evidenza, il rovello della ripubblicazione traduce il rovello della lingua; 2) l'atto creativo di per sé e la necessità di approdare a una prosa viva ed efficace prevalgono sull'esigenza di elaborare specifici criteri di selezione e ordine che sovrintendano alla struttura-libro. In altri termini: la preoccupazione di riscrivere, sino

²⁷ Delle novelle di *Vagabondaggio* come «figliuole, sane o malate» Verga parla nella lettera a E. Treves da Roma, 28 maggio 1887, in G. RAYA (a cura di), *Verga e i Treves*, Roma, Herder 1986, p. 94.

a renderle soddisfacenti, le stesse righe, la stessa pagina, la stessa novella inducono Capuana a mettere insieme di volta in volta ciò di cui dispone al momento senza porsi troppo il problema della visione d'insieme. Di conseguenza, fatte salve poche scelte, ad esempio la presenza dei paratesti o l'uso di collocare in soglia d'apertura la novella che dà il titolo al volume, le raccolte licenziate in questa fase cronologica rispondono in prevalenza alla grammatica della silloge. Le cose cambiano decisamente con *Fumando*, che riunisce 15 novelle per la gran parte già apparse su quotidiani e riviste tra il 5 luglio 1885 e l'11 maggio 1889²⁸. Qui, per la prima volta, si propone la suddivisione in due blocchi narrativi, il primo di argomento «paesano», il secondo di argomento «appassionato» e «cittadino». Se nelle raccolte precedenti i quadri di vita provinciale si alternavano alle novelle di ispirazione psicologico-intimista, con sporadiche ricomparsa anche di racconti a tema soprannaturale, stavolta i due filoni sono esplicitamente distinti. Ciascuna sezione gode di una propria congruità tematico-ambientale, di una propria coerenza stilistica, si apre e si chiude con un testo-chiave: *Rottura col Patriarca* e *Quacquarà*; *Tortura* e – idealmente – *Un segreto* (la collocazione in *explicit* di *Lotta sismica*, differita e dell'ultimo minuto, come vedremo a breve, è un caso fortuito). È indubbio: siamo di fronte al preludio macrotestuale delle *Appassionate* e delle *Paesane*, i due libri di novelle con cui, nel 1893-94, Capuana si congederà di fatto, in sede finzionale, dall'avanguardia verista.

Al di là dei primi sintomi della crisi del verismo, c'è però un altro motivo, più intrinseco, che rende *Fumando* un caso-studio relevantissimo dal nostro punto di vista. Mi riferisco al rapporto, non ancora sondato a sufficienza, tra politesto giornalistico, dimensione mediale della stampa periodica e macrotesto novellistico. Sin dal gennaio 1889, infatti, il progetto del volume viene a delinearsi a partire da una negoziazione di compromesso tra volontà d'autore e volontà d'editore. L'idea di Capuana, che non ha ancora un titolo definito per il suo libro, è da subito quella di disporre le novelle in due parti, ma soprattutto – torna l'assillo della forma – di «far uscire un'edizione siciliana senza deturpamenti d'errori di stampa»²⁹. Per realizzare quest'obiettivo due condizioni si rendono necessarie: che il giovane De Roberto si faccia carico della correzione delle bozze; che si aggiungano al volume, in modo da far «contento» Giannotta, tutte le novelle che occorrono «per ingrossarlo»³⁰.

²⁸ Per una *recensio* delle prime edizioni su periodico delle novelle rinvio alla *Bibliografia delle novelle di Luigi Capuana riveduta e aggiornata*, in appendice a I. MUOIO, *Capuana e il modernismo*, Pisa, Pacini, di prossima pubblicazione.

²⁹ Lettera di L. Capuana a F. De Roberto da Roma, 21 gennaio 1889, in S. ZAPPULLA MUSCARÀ (a cura di), *Capuana e De Roberto*, Caltanissetta-Roma, Sciascia 1984, pp. 312-314, a p. 312.

³⁰ Lettera di L. Capuana a F. De Roberto da Roma, 7 gennaio 1889, *ivi*, pp. 310-311, a p. 310.

Come già accade per *Vagabondaggio*, dunque, anche qui le dimensioni della raccolta non sono stabilite a priori ma si costituiscono e si ridefiniscono attorno al *medium* editoriale («Ho dato *due* novelle *inedite* che non erano precisamente nel primo programma: ne ho dato parecchie altre che non erano proprio destinate a questo volume!»³¹). Di più. Dal carteggio con De Roberto si evince con chiarezza che il libro sia venuto a costituirsi, fascicolo dopo fascicolo, direttamente in tipografia. È per questo motivo che *Lotta sismica*, che arriva a Giannotta il 7 maggio, vale a dire a lavori ormai quasi conclusi, si ritrova a chiudere il volume pur non avendo alcun rapporto di corrispondenza argomentativa con la *Parte seconda*. Necessariamente, le ragioni di opportunità tipografica prevalgono sull'armonia macrotestuale.

Questo dato non sfugge all'occhio attento di Verga. La lunga lettera-revisione a *Fumando*, inviata a Capuana il 28 giugno, costituisce in tal senso un importante documento di poetica. A livello generale, Verga è entusiasta della raccolta, ma non può fare a meno di mostrarsi perplesso rispetto alla collocazione in *explicit* di *Lotta sismica*: «*Lotta sismica* è fatta con garbo, ma è alquanto stonata nell'insieme del volume». È invece riuscitissima – lo dicevamo all'inizio – *Il piccolo archivio*, una novella in cui si scorge «il vero umore, elegante e serio, il garbo, la vivacità, e la disinvoltura» e che qui, in *Fumando*, non è sufficientemente valorizzata da una posizione apicale³². Posizione che però muterà, si faccia attenzione, nell'assetto delle due raccolte che nel 1893-94 decreteranno il commiato capuaniano dal verismo. Più precisamente: *Lotta sismica* godrà di una disposizione marginale nelle *Paesane*, mentre *Il piccolo archivio* chiuderà, in qualità di testo-chiave, l'*Intermezzo* delle *Appassionate*. Come si vede, per Capuana, il parere di Verga non solo conta, ma funge anche da linea guida per stabilire nuovi e più congrui criteri di ordinamento significativo.

5. Verga, Capuana e il libro di novelle: le costanti e le varianti

Tentiamo una sintesi. Sin dalla metà degli anni Settanta dell'Ottocento, mentre rivoluzionano la storia della letteratura italiana, Verga e Capuana si ritrovano a fare i conti con l'idea «che la produzione novellistica possa “valere assai più di un grosso romanzo”»³³. È per questo motivo che la scrittura di testi brevi, benché sia stata spesso considerata ancillare rispetto a quella

³¹ Lettera di L. Capuana a F. De Roberto da Roma, 19 aprile 1889, *ivi*, pp. 319-320, a p. 320.

³² Lettera di G. Verga a L. Capuana da Catania, 28 giugno 1889, in RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana...*, pp. 314-317.

³³ PIAZZA, *Lo spazio mediale...*, p. 216.

romanzesca, diviene per entrambi uno dei settori di massima attività. La vorticosa accelerazione dell'operosità creativa che ne consegue conduce a un'importante inversione di tendenza: non è più l'autorialità a orientare il gusto e quindi a imporsi sul circuito editoriale, ma è il circuito editoriale, in particolare lo spazio mediale dei quotidiani e delle riviste, a condizionare il gusto e quindi a influenzare l'autorialità. Questa inversione di tendenza interessa tanto l'atto compositivo di per sé quanto l'atto della raccolta. Sfumato il principio dell'idea informatrice stabilita a priori, i macrotesti novellistici di fine secolo si sostanziano così sempre più del compromesso tra volontà d'autore e interferenza d'editore. *Vagabondaggio*, ritenuta troppo disomogenea e affrettata già dai contemporanei, costituisce in proposito un caso-studio esemplare. Il volume viene a formarsi per gradi, direttamente nella tipografia di Barbèra, eppure Verga non rinuncia a offrire una lettura sequenziale: l'ordinamento dei testi procede per picchi, come in un elettrocardiogramma, ponendo in posizione apicale i risultati migliori, quelli più utili al processo di semantizzazione, e collocando negli intervalli quelli ritenuti minori. La macrostruttura che ne deriva risponde a una logica compositiva a blocchi, tra i quali si instaurano nondimeno rapporti di corrispondenza tematica, figurativa e funzionale. I principi che sovrintendono a posteriori alla struttura-libro sono in definitiva due: la disseminazione e la ricorsività.

In Capuana, a partire dal termine *a quo* di *Fumando*, accade esattamente lo stesso. Con un passaggio autoriale ulteriore: la struttura a blocchi non è deduttiva come in Verga, ma induttiva, cioè esplicitamente nominalizzata. Sul registro delle differenze va invece segnalato l'opposto trattamento della dimensione paratestuale: se Verga ingloba i suoi contenuti teorici direttamente nel tessuto della finzione, Capuana non rinuncia quasi mai all'*entrée en matière* non finzionale. Raramente i suoi volumi di novelle sono sprovvisti di una prefazione in cui il narratore cede il passo al critico e al teorico della letteratura. Nemmeno *Fumando* è esente da questa prassi: la prefazione, che si ricollega serialmente a quella di *Ribrezzo*, espone le ragioni del titolo tematico e si premunisce di indirizzare in una specifica direzione formalistica la lettura del testo: «[...] le novelle sono, o dovrebbero essere, i liquori fini del genere narrativo, come il romanzo n'è il vino da pasto. Per ciò [...] andrebber lette una alla volta, quasi centellinate, fumando»³⁴. Il messaggio che il libro vuole comunicare al lettore è molto chiaro: la novella, che si consuma nello spazio ristretto di qualche tiro da un sigaro, è il genere ontico della modernità.

³⁴ L. CAPUANA, *Prefazione*, in ID., *Fumando*, Catania, Giannotta 1889.

L'OCCHIO DI VERGA

MAURO GERACI

Università di Messina

LA NOVELLA DI VERGA QUALE BOZZETTO ETNOGRAFICO

A rileggere Giovanni Verga, un tratto balza sempre agli occhi: il desiderio che spinge lo scrittore siciliano a documentarsi su possibili mondi da rappresentare. Desiderio che Verga matura e asseconda cercando una posizione sperimentale tra i realismi letterari europei di fine Ottocento, come accostandosi alle istanze delle nuove scienze sociali che, proprio nei decenni in cui operò, videro i primi, promettenti studi demoetnoantropologici affermarsi in sedi accademiche con la cattedra di Antropologia culturale che Edward B. Tylor ricoprì presso l'Università di Oxford nel 1896; con quelle di filosofia sociale e sociologia comparata che Émile Durkheim, illustre direttore de *l'Année sociologique*, ricoprì a Bordeaux e alla Sorbona dal 1902; con la libera docenza di Demopsicologia che Giuseppe Pitrè tenne all'Università di Palermo dal 1910 al 1916, anno della sua morte. Gli interessanti scambi epistolari che Verga ebbe con lo stesso Pitrè, oltre che con l'amico Luigi Capuana, mostrano come la sua poetica maturi nell'ottica del «racconto etnografico»: così lo chiamerebbero in Albania, dove il *tregime etnografike* figura quale vero e proprio genere di novella breve diffusosi dagli anni Venti del Novecento ed è, per molti aspetti, ancora vivo. Novella, miniatura o bozzetto etnografico che si sviluppava in un confronto dialettico, a tratti implicito e a tratti esplicito, con le fiorenti scienze sociali che, fin dal 1871, vedevano Tylor definire per primo il concetto antropologico di «cultura» e Durkheim trovare nelle comuni rappresentazioni i fondamenti della «coscienza collettiva», come con gli studi di folklore fondati in Sicilia da insigni studiosi quali Pitrè, Salvatore Salomone Marino, Lionardo Vigo, Serafino Amabile Guastella, Corrado Avolio, con cui Verga entrò più o meno direttamente in contatto, come più o meno in contatto entrò con poeti, dialettologi, etnografi quali, ad esempio, Alessio Di Giovanni e Santo Rapisarda. Il rapporto con l'antropologia culturale e la storia delle tradizioni popolari, di fatto favorito dall'istanza verista e dalle ambientazioni che Verga ritagliò, finì per incidere

sulla costruzione degli stessi punti di vista narrativi e riflessivi dello scrittore. Finì per consolidare quella tensione dialettica che s'evince ancora dai carteggi sistematicamente raccolti e studiati da Gino Raya; quella disposizione rivolta tanto all'osservazione, al riconoscimento e al rilievo di storie di vita atte a rappresentare mondi in movimento, quanto a una scrittura vigile e autoriflessiva, associata, tra l'altro, a uno sguardo fotografico da Verga stesso praticato in sintonia coi nascenti usi etnografici della fotografia¹.

Insomma, un complesso conoscitivo con cui Verga finì per «animare» (per riprendere proprio il termine pitreiano) un'amplissima letteratura di campo dai chiari intenti antropologici. Tant'è che molti, già tra Otto e Novecento, iniziarono a ritenere novelle brevi e romanzi opere atte, scrive Torracca, «a far conoscere le condizioni sociali della Sicilia»²; opere in cui lo stesso Benedetto Croce scorse disposizioni conoscitive volte al presente, ai nuovi contrasti morali, ai dislivelli socioculturali, agli stravolgimenti politici ed economici della Sicilia e dell'Italia postunitaria, piuttosto che ai precedenti interessi romantici, antiquari, conservativi, filologici, collezionistici, museografici, come risorgimentali, nazionalistici e patrimonialistici che già, con lo stesso Pitrè, iniziavano a tramontare negli studi tardottocenteschi di folklore: con Verga – sostenne Croce – «il verismo si affermò in Italia, perché l'Italia partecipava alla vita moderna»³. Modernità etnoantropologica lampante, ad esempio, nella nota lettera del 14 marzo 1879 in cui Verga espresse a Capuana «dubbi» e «doppi» (dirà Pirandello⁴) che sempre più avvolgevano la sua disposizione narrativa. E lo fa con termini inerenti all'ambito della rappresentazione che anticipano in modo straordinario le odierne problematiche antropologiche relative alla definizione del cosiddetto «terreno» o «campo di ricerca» e del difficile «posizionamento», interno ed esterno, dell'etnografo rispetto a esso. Nella lettera, fulcro della sua maturazione antropologica, Verga confessa che in un primo momento aveva pensato di rivedere *I Malavoglia* soggiornando nei luoghi del romanzo:

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

¹ Sul ritrovamento e sul valore antropologico delle numerose lastre fotografiche scattate dallo scrittore siciliano e ritrovate nel 1966 presso la sua abitazione nel centro di Catania vd. W. SETTIMELLI, *Giovanni Verga specchio e realtà. 84 foto inedite dello scrittore siciliano*, Roma, Magma 1976; A. NEMIZ, *Capuana, Verga, De Roberto fotografi*, Palermo, Edikronos 1982. Su Verga fotografo vd. anche il film-documentario *Verga fotografo* realizzato nel 1971 per la regia di Luciano Odorisio e con testo di Nicola Caracciolo.

² F. TORRACA, *Scritti critici*, Napoli, Perrella 1907, p. 382.

³ B. CROCE, *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, Bari, Laterza 1929, 6 voll., III, p. 14.

⁴ Vd. in proposito G.P. CAPRETTINI, *Il dubbio e il doppio: l'umorismo di Luigi Pirandello*, in ID., *Semiologia del racconto*, Roma - Bari, Laterza 1992, pp. 109-140.

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?⁵.

Il vero, dunque, non sta nella realtà presunta ma nello sguardo intellettuale che la feconda. Mosso dall'esigenza d'inverare la storia dei Malavoglia, Verga la cala negli occhi di una mente pronta a riconoscere gli usi e costumi di Acì Trezza e, in queste poche righe, solleva con un dito la montagna dei problemi relativi all'«angolo visuale» che uno scrittore come lui si trovava di fatto a negoziare col folklorista, l'etnografo, l'antropologo. Nel ricollegarsi all'antica dialettica tra *scepsis* e *mimesis* che sarà del teatro dialettico, da Luigi Pirandello a Bertolt Brecht come della canzone narrativa popolare dei poeti-cantastorie siciliani che, non a caso, molto riprenderanno nei loro repertori di storie e ballate temi verghiani⁶, Verga anticipa la necessità di coniugare l'estraniamento o il punto di vista esterno («etico») con quello indigeno o interno («emico»). Esigenza, questa, che solo dagli anni Venti, proprio da quello stesso 1922 in cui veniva pubblicato *Argonauti del Pacifico occidentale*, sarà Bronisław Malinowski e l'antropologia sociale britannica ad avvertire⁷. Verga problematizza quella stessa «distanza» socioculturale tra osservatore e osservato che solo da metà Novecento Claude Lévi-Strauss comincerà a porre al centro della riflessione, da *Tristi tropici* allo *Sguardo da lontano*⁸. S'interroga sulla «ricostruzione intellettuale» della storia «per una via che anche lo storico potrebbe proporsi: la via della ricostruzione *ab intus* che poggia, come deve, sul documento, ma esercita su di esso la penetrazione dell'intelletto», e che insomma avviene tra gli «occhi» e la «mente», scrive l'antropologo Alberto M. Cirese⁹. In questo modo Verga dischiude in anticipo uno degli ambiti più spinosi e oggi dibattuti nei vari rami dell'antropologia, da

⁵ Lettera di G. Verga a L. Capuana da Milano, 14 marzo 1879, in G. RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, p. 80.

⁶ Cfr. M. GERACI, *Le ragioni dei cantastorie. Poesia e realtà nella cultura popolare del Sud*, prefazione di L.M. Lombardi Satriani, Roma, il Trovatore 1996; ID., *Le cronache dei cantastorie*, in «Nuove Effemeridi. Rassegna trimestrale di cultura», X (1997), n. 40, pp. 94-113.

⁷ B. MALINOWSKI, *Argonauti del Pacifico occidentale*, Torino, Bollati Boringhieri 2011, 2 voll. (ed. or. 1922), in particolare le innovazioni teorico-metodologiche avanzate dall'antropologo sono contenute nel capitolo introduttivo intitolato *Oggetto, metodo e fine della ricerca*.

⁸ C. LÉVI-STRAUSS, *Tristi tropici*, Milano, il Saggiatore 2009 (ed. or. 1955); *Lo sguardo da lontano. Antropologia, cultura, scienza a raffronto*, trad. it. di P. Levi, Milano, il Saggiatore 2010 (ed. or. 1983).

⁹ A.M. CIRESE, *Intellettuali, folklore, istinto di classe. Note su Verga, Deledda, Scotellaro, Gramsci*, Torino, Einaudi 1976, p. 10.

quella interpretativa e dialogica a quella riflessiva e decostruttiva, dall'antropologia come critica culturale avviata da George E. Marcus e James Clifford con *Scrivere le culture* nel 1986, alle nuove tendenze dell'antropologia cognitiva, dell'arte, del linguaggio, simbolica e visiva¹⁰. Per ciò non ci resta oggi che dichiarare certa la portata antropologica del pensiero di Verga e di una narrativa che aspetta di essere riconsiderata appieno nelle storie degli studi antropologici oltretutto in quelle della letteratura.

Accertato il valore scientifico, tutto da esplorare resta lo specifico approccio antropologico verghiano, il progetto, lo sguardo, il metodo in rapporto allo statuto teorico-metodologico assunto dalla disciplina tra Otto e Novecento, in Italia e in Europa. Come da mettere a fuoco resta la ricaduta, l'accoglimento come le ritrosie che le etnografie di Verga iniziarono a suscitare, a vari livelli, nella società del tempo come nei decenni successivi, fino ad oggi. Resta cioè da considerare a fondo non tanto il Verga scrittore quanto il Verga antropologo entro il panorama storico degli studi demoetnoantropologici italiani ed europei. A partire dai primi, avanguardistici contributi di Antonio Gramsci, Giuseppe Cocchiara, Paolo Toschi, Giovan Battista Bronzini e Alberto M. Cirese, che lottarono contro il sussiego, contro lo snobbismo scientifico che gli scienziati antropologi avevano e in parte mantengono nei confronti delle «cose letterarie e giornalistiche», il lavoro in questo senso è in gran parte da fare, date le straordinarie promesse che, anche a un primo esame, Verga antropologo non cessa di rivelare. Aspetti innovativi dell'antropologia verghiana a mio avviso radicati soprattutto nel sostanziale superamento dell'«oggettivismo culturale» che, in quella stessa Europa positivista, aveva accomunato le diverse scuole di pensiero antropologico: quella evoluzionista, quella del filologismo romantico italiano, quella storico-comparativa tedesca, quella sociologica francese, quella del nascente funzionalismo britannico¹¹. Proprio perché improntata al vero la poetica verghiana non considera, cioè, le movenze culturali dei pescatori di Aci

¹⁰ J. CLIFFORD - G.E. MARCUS (a cura di), *Scrivere le culture. Poetiche e politiche dell'etnografia*, Roma, Meltemi 2016 (ed. or. 1986). Nato dall'incontro di dieci studiosi - otto antropologi, uno storico e un critico letterario - svoltosi a Santa Fe, nel New Mexico, nell'aprile del 1984, *Writing culture* rimane ancor oggi un punto di riferimento fondamentale per riflettere sulla costruzione del testo etnografico e un vero e proprio manifesto fondativo delle nuove prospettive critiche e autocritiche dell'antropologia culturale. Per un'ampia visione d'insieme di tali rinnovate frontiere conoscitive vd. R. BOROFSKI (a cura di), *L'antropologia culturale oggi*, Roma, Meltemi 2000 (ed. or. 1994).

¹¹ Per una puntuale panoramica storica delle prime scuole di pensiero e ricerca antropologica rinvio al volume di A. BARNARD, *Storia del pensiero antropologico. Il contributo dell'antropologia alla cultura della nostra epoca*, Bologna, il Mulino 2001. Per una storia della prima antropologia italiana vd. G. COCCHIARA, *Storia del folklore in Italia*, Palermo, Sellerio 1991 (ed. or. 1947) e A.M. CIRESE, *Culture egemoniche e culture subalterne. Rassegna di studi sul mondo popolare tradizionale*, Palermo, Palumbo 1971.

Trezza o dell'alta borghesia di Milano rilevabili, rappresentabili, documentabili una volta per tutte nella loro presunta oggettività e datità, nell'immutabile e certa tradizione di usi, costumi, credenze e pregiudizi (tanto per riprendere il titolo di una nota opera di Pitрэ¹²). Al contrario l'antropologia di Verga, in un ventaglio amplissimo di bozzetti etnografici, anticipa e si fa carico di tutte le variabili, le incertezze, i chiaroscuri, i dinamismi, le trasformazioni, i disordini, di tutte le tensioni, conflittualità e possibilità di recupero, insomma di tutto l'«equilibrio instabile» (dirà più tardi Georges Balandier¹³) che l'antropologia scoprirà condizionare ogni cultura, gruppo o rete sociale che dir si voglia. Le miniature di Verga non puntano a esemplificare, come in un atlante etnografico da tramandare ai posteri una volta per tutte, oggetti e tradizioni; al contrario costituiscono bozzetti aperti su drammi socioculturali complessi, folklorici, borghesi e aristocratici al tempo stesso, siciliani, milanesi, italiani, europei, umani, cosmici. Drammi tutt'altro che stereotipati e classificabili una volta per tutte, bensì, come in *Nedda*, sempre solcati da «crisi della presenza» individuali e sociali (dirà molto più tardi Ernesto de Martino¹⁴), da amori spezzati e morti improvvise, da questioni meridionali, migrazioni e miserie, da scambi e doveri di reciprocità, da doti, patrimoni, robe e conti che non tornano e da far quadrare, da prese individuali di posizione, da contrasti morali e sentimentali, da trasgressioni come riaggiustamenti di valori, norme, ideali.

Se il Verga antropologo resta in gran parte da scoprire, mi auguro davvero nel futuro prossimo degli studi antropologici, qui proverei solo a indicare in modo per forza di cose frammentario, la corrispondenza tra alcune miniature verghiane e le importanti questioni che esse sollevano anticipando nuclei problematici ancora vivissimi nel dibattito contemporaneo. Penso a come *La coda del diavolo* o *X* anticipino l'attenzione più che sulle parole e sul loro essere pietre, sui non detti, sui silenzi, sulle retoriche allusive e omissive, sul pensiero silenzioso e negativo, sui mascheramenti e mortali svelamenti, come su una dimensione festiva (quella catanese di Sant'Agata delle *intruppatedde*) colta nei suoi aspetti tutt'altro che catartici, trionfanti e salvifici. Come tutt'altro che salvifica ed efficace appare la liturgia di Pasqua che, in *Cavalleria rusticana*, non riesce a impedire il finale di sangue. Qui Verga, fine antropologo, non si concentra affatto come Pitрэ, i folkloristi di

¹² G. PITRÉ, *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, introduzione di D. Carpitella, Palermo, il Vespro 1978 (ristampa anastatica della I ed. del 1887-89).

¹³ Cfr. soprattutto G. BALANDIER, *Antropologia politica*, Milano, Etas Kompass 1969 (ed. or. 1967); *Il disordine. Elogio del movimento*, Bari, Dedalo 1991 (ed. or. 1988).

¹⁴ Vd. in particolare E. DE MARTINO, *Sud e magia*, Milano, Feltrinelli 2001 (ed. or. 1959); ID., *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, Milano, il Saggiatore 2015 (ed. or. 1961).

allora e in parte di oggi, sulle grandi, colorate, patetiche, rassicuranti performance e parate popolari (che pur aveva a portata di mano, fuori di casa, pronte e essere descritte in zuccherati quadretti folkloristici fatti di processioni, lamentazioni, sacre rappresentazioni, giudei incappucciati, confraternite, mortori, repiti, dolci tradizionali e trionfi della Passione dalle valenze prozoziatorie, consolatorie e rigeneranti). In Verga la festa, come in *Guerra di santi*, è tutt'altro che rassicurante e non rifonda affatto il cosmo socioculturale. In *Cavalleria rusticana* Verga, al contrario, occulta tutto il patetico teatro di Pasqua entro una chiesetta che mai s'apre mentre, in primo piano, appare il sottilissimo gioco di allusioni, omissioni, intese, intendimenti, fraintendimenti, tensioni sentimentali inesprese che porteranno al duello finale (rispetto al quale anche lo Stato dei carabinieri non potrà far nulla) e alla morte senza resurrezione di Turiddu, alter ego verghiano e siciliano del Salvatore (il «Cristo siciliano» di cui parlano Alberto Asor Rosa e Salvatore Di Marco¹⁵). Più che un'antiquata antropologia dell'oggetto festivo e della performance la scena verghiana è modernissima antropologia del significato, del senso, delle retoriche, dei contrasti politici e simbolici, del caos che di volta in volta producono i movimenti e gli intrecci intersoggettivi. Nel relegare fuori scena, chiuse nella chiesa, ogni eclatante stereotipia folklorica o folkloristica della Passione e di un rituale di vendetta che, non a caso, rimane anch'esso in separata sede, lo scrittore al contrario porta in primo piano le sottili trame discorsuali (direbbe Michel Foucault), le intese, i riusi retorici e simbolici del rito pasquale, il morso all'orecchio, l'abbraccio tra Alfio e Turiddu che, riporta l'amico Federico De Roberto, Verga scoprì da bambino assistendo senza comprendere a una sfida dal balcone della sua casa catanese avvenuta tra il figlio del portiere e un tale con cui litigava. L'abbraccio nel pieno della lite al giovane scrittore sembrò di pacificazione, seppoi poi che era di sfida mortale. E così anche ne *Il segno d'amore*, le canzoni lirico-amorose di Vanni Resca (esponente dei cantastorie *orbi* a lungo documentati dagli antropologi, dal palermitano Marchese di Villabianca e Pitrè fino all'etnomusicologa Elsa Guggino¹⁶) non riescono a nascondere il dirimpente groviglio dei segreti amorosi, quindi i tradimenti, i sospetti, i non detti, gli spezzamenti morali e sentimentali che scoppiano al centro di un dramma anche qui dominato, come in altre novelle, dalle ragioni della roba, del sangue e del cuore.

¹⁵ A. ASOR ROSA (a cura di), *Il caso Verga*, Palermo, Palumbo 1972; Salvatore Di Marco, importante studioso della poesia dialettale siciliana, tratta del motivo del «Cristo siciliano» soprattutto nei suoi numerosi studi dedicati ad Alessio Di Giovanni (poeta molto vicino a Verga) e Ignazio Buttitta.

¹⁶ Vd. in particolare la ricca monografia di E. GUGGINO, *I canti degli orbi*, Palermo, Archivio delle tradizioni popolari siciliane 1980-82, 3 voll.

Le novelle di Verga, per usare l'immagine di Luigi M. Lombardi Satriani, antropologo che ha insegnato a lungo a Messina, sembrano «stanze degli specchi» in grado di riflettere il sovrapporsi parziale, l'arbitrario deformarsi di punti di vista e personaggi che appaiono sempre sfasati e contrastati¹⁷. Così in *Fantasticheria*, novella in forma di lettera che proietta, appunto, nella stanza antropologica degli specchi la diversità folklorica di Aci Trezza, il paesino siciliano con le sue «casipole sgangherate e pittoresche» che nella conversazione tra l'autore e la signora altoborghese del nord pare «avessero il mal di mare anch'esse». E l'«ideale dell'ostrica», della vita sullo scoglio quale resistenza alla valanga consumistica e globalizzante, anticipa la «miseria e dignità» di George Freedman, la furiosa questione meridionale, la ricchezza o «nostalgia della povertà» sovente richiamata da Carlo Levi, Rocco Scotellaro, Ignazio Buttitta come Pier Paolo Pasolini e Leonardo Sciascia ragionando proprio sugli effetti della cultura contadina del Sud.

I Malavoglia, del resto, incrociano storie e situazioni fatte di turbamenti, di precari equilibri storico-culturali e psicosociali, di contrasti sentimentali, di bivi domestici ed economici, di lunari da sbarcare, di ideologie che cambiano e si sovrappongono confliggendo, di scontri, spesso feroci, tra l'antico e il moderno, il locale e il globale, il qui e l'altrove, il Sud e il Nord. Basti soltanto far mente locale alle variabili che rientrano nelle trame del romanzo per rendersi conto di quanto Verga anticipi un'antropologia di gran lunga più moderna rispetto a quella dei folkloristi a lui coevi, al contrario accaniti studiosi, ideatori e conservatori del "presepe" contadino e popolare. No, il mondo che la triste storia dei Malavoglia esemplifica ed invero è tutt'altro che presepiale. È un mondo segnato dalla disperazione e dalla perdita, in cui le logiche padronali e patriarcali si scontrano con l'avanzata del capitalismo borghese e del mercato, con le sconvolgenti estraneità del nazionalismo, dei nuovi business, dello strozzinaggio e della mafia incipiente, con l'emigrazione più o meno forzata, con le incomprensibili alienazioni della leva militare; è un mondo in cui l'isolamento di Aci Trezza e del microcosmo marinaro viene velocemente soppiantato da quello metropolitano dell'emarginazione, dell'abbandono, della «miseria» e non della «povertà» (tanto per riprendere la fertilissima dialettica pasoliniana¹⁸). È un mondo di cui ogni personaggio, in un modo o nell'altro, finisce per patire le contraddizioni, le incertezze, gli stravolgimenti, alla ricerca spasmodica di nuovi riaggiustamenti socioculturali, di nuove logiche possibilità di sopravvivenza, di proverbiali

¹⁷ L.M. LOMBARDI SATRIANI, *La stanza degli specchi*, Roma, Meltemi 1994.

¹⁸ Tale distinzione viene avanzata da Pasolini in uno scritto sull'opera del poeta siciliano Ignazio Buttitta: P.P. PASOLINI, *Il poeta in piazza*, in ID., *Scritti corsari*, Milano, Garzanti 1975, pp. 179-183.

interpretazioni che non quadrano mai in una realtà contrastata e sfuggente sino alla fine. Per ciò, a rileggerlo, Verga appare tutt'altro che uno scrittore della tradizione popolare, posizionato com'è sempre sul punto in cui ogni nuova logica di comportamento insorge sulle crisi di quelle preesistenti.

Costruita attraverso una costante osservazione di posizioni, relazioni, istituzioni, figure, consuetudini locali colte nella loro contraddittorietà storica; concentrata sugli usi dialettali in rapporto alla lingua, sulla riflessione critica di miti, fiabe, leggende, proverbi come di discorsività tratte dal quotidiano; sensibile alle doppie morali, ai contrasti sentimentali, ai drammi interpretativi, agli anacronismi innescati da codici di comportamento diversi, sfasati e in conflitto tra loro, il richiamo all'etnografia in Verga sembra coltivare un direzione poetica surreale, empirica e astratta allo stesso tempo, terza e al tempo stesso partecipata rispetto a ogni punto di vista. Una stanza narrativa che scommette sulla capacità dell'autore di trovare scene sociali tanto minime quanto emblematiche di una comune, sofferta e movimentata storia, stabilendo una continua corrente dialogica tra l'empirico e l'astratto, il descrittivo e l'esplicativo, la disincantata partecipazione all'amara favola di Sicilia.

I personaggi di Verga, nelle specifiche condizioni in cui agiscono o vengono agiti, fanno i conti con la loro «pelle sociale» direbbe l'antropologo americano Terence Turner; col loro «habitus», direbbe Pierre Bourdieu, in un incessante, imprevedibile, irripetibile dialettica tra l'io e il noi¹⁹. Risultano tutt'altro che meccanici automi di quell'«anima popolare» che Verga, ancor più di Pitre, invitava a guardare «da una certa distanza», verificandola nel particolare «vero» cioè nell'intimo vissuto d'ogni soggetto. Verga in questo senso si distanzia dalla convinzione per la quale molti folkloristi dell'Ottocento ritenevano del tutto irrilevante se un canto, proverbio o preghiera provenisse dalla voce di una donna piuttosto che da un uomo, da un anziano piuttosto che un bambino, da un garibaldino piuttosto che da un neo-borbonico, da un cattolico piuttosto che da un socialista, da un carabiniere piuttosto che da un mafioso: essi venivano comunque ricondotti a una presunta «tradizione popolare» supposta come omogenea, oggettiva, collettiva, spersonalizzata, anonima, essente, «sui generis» per dirla ancora con Durkheim, che, non a caso, fu il teorico dell'«anomia sociale»²⁰. Ogni personaggio di Verga irrompe invece con le proprie scelte, la propria carica reinterpretativa, le proprie preoccupazioni, i propri dubbi, sfuggendo all'ingiusto

¹⁹ T. TURNER, *The Social Skin*, in J. CHERFAS - R. LEWIN (a cura di), *Not Work Alone: A Cross-Cultural View of Activities Superfluous to Survival*, London, Temple Smith 1980, pp. 112-140; P. BOURDIEU, *Il senso pratico*, Roma, Armando 2016 (ed. or. 1980).

²⁰ Durkheim elabora il concetto di «anomia» soprattutto ne *La divisione sociale del lavoro* del 1883 e nella celebre monografia *Il suicidio. Studio di sociologia* del 1887.

anonimato in cui purtroppo, almeno fino a metà Novecento, gli antropologi tendevano a relegare i cosiddetti «informatori»; come se una «data» realtà storico-culturale potesse essere colta a prescindere dagli sguardi, dagli accenti, dagli artifici specifici, dalle «equazioni personali» (dirà l'antropologo inglese Siegfried Nadel²¹) di chi entra nell'incontro etnografico. E già nel 1959 Cocchiara coglie perfettamente l'idea moderna del «folklore verghiano» (non siciliano, appunto) notando come al suo interno:

c'è la vita stessa di Nedda, di Jeli il pastore, di padron 'Ntoni. Al Pitrè basta-
va dire: A Catania si crede... A Paternò c'è l'uso... A Palermo la credenza...
In Verga usi, costumi, credenze diventano invece personaggi, sono la loro
carne, il loro volto, la loro anima. Diventano immagini, insomma²².

Scriva ancora Cocchiara:

non v'è mai nel Verga, in *Padron 'Ntoni* – come nelle sue novelle – un pro-
verbio che rimanga secco e appiccaticcio. Esso è una conclusione inelutta-
bile che accompagna e commenta le vicende umane e quelle della natura²³.

E se «nel proverbio troviamo una definitiva e irresolubile cristallizzazio-
ne» delle morali condivise, nei *Malavoglia* «invece c'è la costante presenza
della mano dell'artista che cerca e trova cadenze interiori ad ogni ripetizio-
ne»²⁴. Ed è in questo senso che Verga nutre per il «naturalismo» antropolo-
gico la stessa diffidenza che Cocchiara esprimerà analizzando Pitrè²⁵ e che
sarà, soprattutto, di Ernesto De Martino²⁶: con la sua teoria del «vero», Ver-
ga «non faceva che rivendicare i diritti dell'artista e dell'arte di fronte a quelli
della mera riproduzione», nota Asor Rosa²⁷. Dietro le premesse veriste,
Verga coniuga, insomma, l'antropologia del tempo con «un'atmosfera di
denso e avviluppato lirismo»²⁸ che è quella che restituisce umanità a società
e culture che non appaiono come oggetti immutabili ma costantemente
reinventate, reinterpretate, usate nelle loro imprevedibili possibilità strategi-

²¹ S.F. NADEL, *Lineamenti di antropologia sociale*, Bari - Roma, Laterza 1974 (ed. or. 1951).

²² G. COCCHIARA, *Popolo e letteratura in Italia*, Torino, Einaudi 1959, p. 457.

²³ Ivi, p. 461.

²⁴ CIRESE, *Intellettuali, folklore, istinto di classe...*, p. 21.

²⁵ G. COCCHIARA, *Pitrè, la Sicilia e il folklore*, Messina - Firenze, D'Anna 1951, pp. 137-152.

²⁶ Cfr. E. DE MARTINO, *Naturalismo e storicismo nell'etnologia*, con introduzione di S. De Matteis,
Lecce, Argo 1997 (1941).

²⁷ ASOR ROSA (a cura di), *Il caso Verga...*, p. 16.

²⁸ COCCHIARA, *Popolo e letteratura in Italia...*, p. 460.

che, nelle loro interne contraddittorietà, nei loro possibili giochi linguistici e morali, quindi nei personaggi che le sanno inverare e che, in Verga così come nel mondo, ci appaiono sempre diversi, gli uni dagli altri.

RICCARDO CASTELLANA

Università di Siena

LEGGENDE RUSTICANE: LE NOVELLE DI VERGA
TRA DEMOPSICOLOGIA E FIABA EUROPEA

1. Una leggenda popolare

La *Lupa* si potrebbe dire un semplice *fatto diverso*. In quelle otto pagine non c'è un particolare che non sia vero, intendo dire che non sia accaduto realmente così. L'autore non ha inventato nulla; ha trovato, ha indovinato la forma, che è quanto dire: ha fatto tutto. [...] Qua e là sembra una traduzione di qualche leggenda popolare, con quel ritorno di immagini e di parole di cui l'autore si è stupendamente servito¹.

Non c'è forse chiave di lettura migliore, per comprendere la novella *La Lupa*, di quella offerta da Luigi Capuana nell'articolo su *Vita dei campi*, apparso a caldo sul «Corriere della Sera» il 21 settembre 1880. Se per il suo contenuto potrebbe sembrare quasi un *fait divers*, ciò che però conta davvero sul piano artistico non è tanto questo, dice il recensore, quanto il fatto che la torbida passione sorta tra Pina e il genero Nanni assuma, nella riscrittura verghiana, i contorni di una «leggenda popolare». Benché vera, infatti (e Capuana parlava a ragion veduta, essendo stato proprio lui a raccontare all'amico l'episodio cui la novella si ispira), la vicenda non doveva essere letta come un morboso (e cruento) resoconto di cronaca nera, da offrire in pasto al voyeurismo borghese, ma percepita come la mimesi, artisticamente rielaborata, di una narrazione folklorica: e non solo grazie allo stile formulatico, cui il recensore fa cenno nell'articolo, ma anche per altre ragioni, che vedremo in seguito. L'espressione 'leggenda popolare' usata qui da Capua-

¹ L. CAPUANA, *Vita dei campi*, in «Corriere della Sera», 21 settembre 1880, poi in ID., *Verga e D'Annunzio*, a cura di M. Pomilio, Bologna, Cappelli 1972, pp. 79-80.

na, appare decisamente più appropriata di altre per definire la novità delle prime novelle veriste di Verga, laddove parlare invece di una poetica del *fait divers*, come alcuni studiosi hanno fatto, sposta troppo l'asse del discorso sul piano dei contenuti (e aggiungerei: dei contenuti di superficie, non di quelli di sostanza), dimenticando che quella verista è stata soprattutto una rivoluzione formale: di stile e di strutture narrative. Lo stesso Verga, del resto, di lì a poco, avrebbe usato proprio il termine 'leggenda', nella novella postfativa *Di là del mare*, per alludere ai racconti delle *Rusticane*². Né mancano, tra le sue dichiarazioni di poetica, richiami precisi al modello dell'epica e della poesia popolare, come nella nota lettera a Torraca del 12 maggio 1881 dove si dà risalto anche a quel nesso tra impersonalità e mimesi dell'espressione folklorica che contraddistingue il realismo di Verga e lo differenzia nettamente, per esempio, da quello di Flaubert³.

Ora, qualche suggestione nel senso di una riscrittura artistica di un'epica o di una agiografia popolare 'maledetta' poteva giungere a Verga già dalla tradizione campagnola. Si pensi per esempio a un titolo di per sé suggestivo come le *Légendes rustiques* (1858) di George Sand, che pretendeva di recuperare lo spirito primitivo degli antichi Galli attraverso i racconti popolari della regione del Berry, di cui la scrittrice era originaria: a partire da quei prodotti della «imagination populaire», tra spiriti maligni, fantasmi e tracce di arcaici sacrifici umani, sarebbe stato possibile, a suo dire, scrivere una «histoire inédite des temps passés», una storia raccolta dalla viva voce dei contadini francesi, perché «Le paysan est [...] le seul historien qui nous reste des temps anté-historiques»⁴. Ma al di là di questi intenti piuttosto generici la poetica *champêtre* non poteva spingersi: né da un punto di vista culturale, gravata com'era dal fardello romantico dell'esaltazione del *Volksgeist* e da un esotismo di maniera, né da quello dello stile, rimanendo essa fedele a modalità narrative fortemente autoriali e tutt'altro che mimetiche.

Ben diverso è il clima culturale e letterario nel quale si muove Verga una

² «E nella mente gli passavano delle larve sinistre, i fantasmi dei personaggi delle sue *leggende*, col cinghio bieco e il coltellaccio in mano. [...] Pareva che quei luoghi si animassero dei personaggi della *legenda*, mentre egli li accennava ad uno ad uno» (G. VERGA, *Di là del mare*, in *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori 1987, p. 348, corsivo mio). D'ora in poi, questo volume sarà citato con la sigla *TN* seguita dai numeri di pagina.

³ «Sì, il mio ideale artistico è che l'autore si immedesima talmente nell'opera d'arte da scomparire in essa. Vorrei quasi che un romanzo arrivasse a non portare il nome del suo autore; si affermasse da sé, come vivente per un organismo proprio e necessario, producesse quell'illusione potente dell'essere stato, che hanno le epopee dei rapsodi e tutte le figure schiette della poesia popolare». Lettera di G. Verga a F. Torraca da Milano, 12 maggio 1881, cit. in R. MELIS, *La bella stagione del Verga. Francesco Torraca e i primi critici verghiani (1875-1885)*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi n. VI, Catania, Fondazione Verga 1990, p. 250.

⁴ G. SAND, *Avant-propos a Légendes rustiques*, Paris, Morel 1858, pp. v-vii.

decina d'anni dopo, in un'Italia percorsa da un lato dalle ventate della nuova poetica naturalista e dall'altro dai nuovi studi sul folklore. Quando scrive le prime novelle veriste, tra il '78 e l'80, Verga non ha letto solo Zola, ma andava anche scoprendo gli studi demopsicologici di Giuseppe Pitrè, che con la "Biblioteca delle tradizioni popolari siciliane", nata nel 1871, stava ricalibrando, su parametri rigorosamente scientifici e secondo i principi dell'antropologia positivista, il lavoro avviato negli anni precedenti da altri studiosi, anch'essi noti a Verga: da Lionardo Vigo per quanto riguarda i canti popolari siciliani, o da Santo Rapisarda per le raccolte paremiologiche. Si tratta, come vedremo, delle fonti primarie (insieme ad altre, come i dizionari siciliani di Mortillaro e Traina) di cui Verga si servì per costruire la propria idea di 'primitivo' tra *Vita dei campi* e *I Malavoglia*.

Si prenda, per avere un'idea della portata generale di questa operazione culturale, questo passo dall'*Introduzione* di Pitrè ai *Canti popolari siciliani* (1871):

La storia del popolo si è confusa fin'oggi con quella de' suoi dominatori, nella quale si è per necessaria conseguenza perduta; della sua storia si è voluto fare una cosa stessa colla storia de' suoi governi, senza tener presente che egli ha memorie ben diverse da quelle che tanto spesso gli si attribuiscono sì dal lato delle sue istituzioni, e sì da quello degli sforzi prepotenti da lui durati a sostegno dei propri diritti⁵.

Il popolo non ha una storia, dice Pitrè, perché a scrivere la storia, lo sappiamo bene, sono sempre i vincitori, i quali hanno gli strumenti materiali e il potere politico per farlo. Però il popolo ha una memoria. Che viene tramandata di generazione in generazione grazie alla cultura popolare: da canti, fiabe, riti, proverbi, ma anche da usanze, superstizioni, e persino da saperi pratici, come il saper fare un vaso, il saper costruire un attrezzo. È insomma la cultura in senso antropologico così come la intendiamo noi oggi quella che Pitrè ha in mente, e non più l'esaltazione romantica della 'poesia' e dello 'spirito' popolari, né l'idealizzazione nostalgica di una creatività o di una comunità originarie e perdute. Lungi dal muoversi in una dimensione localistica e provinciale, Pitrè stava tentando, in Italia, un'operazione non troppo diversa da quella che, esattamente negli stessi anni, andavano compiendo Edward Burnett Tylor (*Primitive culture*, 1871) e altri studiosi delle culture 'primitive' extraeuropee soggette al dominio coloniale britannico: anch'esse prive di storia, come i contadini e i pescatori siciliani dell'Ottocento, ma

⁵ G. PITRÈ, *Studio critico sui canti popolari siciliani*, in *Canti popolari siciliani raccolti e illustrati da Giuseppe Pitrè*, Palermo, Pedone-Lauriel 1871, 2 voll., I, p. 174.

non di memoria. Parole non troppo diverse, come si ricorderà, da quelle scritte da Verga nella *Prefazione* ai *Malavoglia*:

Il movente dell'attività umana che produce la fiumana del progresso è preso qui alle sue sorgenti, nelle proporzioni più modeste e materiali. Il meccanismo delle passioni che la determinano in quelle basse sfere è meno complicato, e potrà quindi osservarsi con maggior precisione. [...] Solo l'osservatore, travolto anch'esso dalla fiumana, guardandosi attorno, ha il diritto di interessarsi ai deboli che restano per via, ai fiacchi che si lasciano sorpassare dall'onda per finire più presto, ai vinti che levano le braccia disperate, e piegano il capo sotto il piede brutale dei sopravvegnenti, i vincitori d'oggi, affrettati anch'essi, avidi anch'essi d'arrivare, e che saranno sorpassati domani⁶.

Anche Verga parla di vinti e di vincitori, ed enuncia un metodo di lavoro che prevede di iniziare dal basso, raccontando il moto inarrestabile del progresso, l'avanzare irruento della modernità, proprio a partire dai ceti popolari: da quei fondamenti oscuri della società dove il meccanismo delle passioni e dei moti desideranti sarebbe (almeno secondo l'antropologia positivista) meno complesso e più facile da indagare, da parte dello scrittore-scienziato, perché più vicini ai bisogni, più prossimi alle basi elementari dell'agire sociale. Certo, la lotta di classe resta, sia in Pitrè che in Verga, decisamente sullo sfondo: nessuno di loro ne parla. E bisognerà attendere le intuizioni di Gramsci per iniziare a concepire in modo diverso, e incentrato sulla dialettica tra cultura dominante e cultura subalterna, lo studio del folklore, mentre a quest'altezza cronologica sono prioritari per l'uno il concetto di *popolo* (e di popoli in conflitto tra loro) e per l'altro quello di *individuo*: i «vinti» di Verga sono prioritariamente il giovane 'Ntoni e Gesualdo, e solo in seconda istanza i ceti sociali cui rispettivamente appartengono. O meglio, 'Ntoni vive una sconfitta tutta personale, oltre a quella cui è storicamente (e in prospettiva) destinato il suo ceto di appartenenza (i 'padroni'), un ceto già messo in crisi dal liberismo economico e dalle leggi inique dell'Italia unita; e Gesualdo subisce, dal canto suo, uno scacco sul piano degli affetti e dei sentimenti privati, prima ancora di essere sconfitto, in quanto membro del ceto borghese emergente, da un rappresentante di quell'alta nobiltà cittadina (il duca di Leyra) che ancora nella prima metà dell'Ottocento detiene saldamente il potere economico e politico, non soltanto in Sicilia. Verga insomma, come narratore, come romanziere, al contrario dello scienziato sociale, non può e non

⁶ G. VERGA, *Prefazione a I Malavoglia*, in ID., *I grandi romanzi*, a cura di F. Cecco e C. Riccardi, Milano, Mondadori («I Meridiani») 1972, pp. 5-6.

vuole separare l'*universale* della lotta per il dominio dal *particolare* della vita del singolo, dell'eroe romanzesco, fatto di carne e ossa, di passioni e di desideri; non può non concentrare la sua attenzione proprio su quest'ultimo.

Per Verga, come già per Pitre, si tratta inoltre di ricostruire quel mondo popolare e 'primitivo' e di farlo «da una certa distanza» e, diremmo noi, 'a tavolino', con gli occhi della «mente»; e si tratta di farlo, più precisamente, al netto di ogni retorica romantica, e senza ombra né di paternalismo né di populismo, perseguendo un ideale stilistico improntato alla trasparenza mimetica, apparentemente privo di «preoccupazione artistica» ma in realtà elaborato con cura proprio per dare al lettore l'illusione di una spontaneità espressiva:

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 grande 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 occhi⁷?

A me è parso che la descrizione nei *Malavoglia* doveva essere tanto più sobria quanto meno è il sentimento della natura in quegli uomini quasi *primitivi*, – e del resto la più vigorosa efficacia parmi stia sempre nella sobrietà. Quegli uomini io ho cercato di riprodurli nella loro genuina originalità rendendoli tali quali senza farli passare per nessuna preoccupazione artistica⁸.

Il Verismo, per Verga, non doveva essere, banalmente, ritratto dal vero, né narrazione memoriale incline alla nostalgia, ma piuttosto «ricostruzione intellettuale» e rielaborazione a freddo, non dissimile da quella che animava il lavoro di Pitre. Il quale, come è noto, organizzava e riordinava meticolosamente i dati dei suoi informatori sparsi in tutta l'isola, li confrontava tra loro, li vagliava con cura, a distanza, nel suo studio palermitano, separando rigorosamente questa attività ricostruttiva e di sintesi (antropologica in senso stretto) dalla ricerca etnografica sul terreno. Lettore di Pitre e di altri folkloristi contemporanei, Verga non ha solo utilizzato come fonte la letteratura

⁷ Lettera di G. Verga a L. Capuana da Catania, 14 marzo 1879, in G. RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, p. 80, corsivo mio.

⁸ Lettera di G. Verga a F. Torraca da Milano, 12 maggio 1881, in MELIS, *La bella stagione del Verga...*, p. 250, corsivo mio.

demologica, ma ne ha anche, in una certa misura, assimilato il metodo, per certi versi addirittura oltrepassandolo, come è stato osservato in più occasioni. Fatto sta che la mediazione antropologica, la conoscenza (sia pure frammentaria e disorganica) di Pitrè e di altri studiosi, è stata per lui un passaggio fondamentale per superare quella poetica romantica e tardoromantica dell'immediatezza e del simbolo che ancora agiva in George Sand e nella novellistica campagnola italiana⁹.

Nei due paragrafi che seguono esaminerò da vicino due novelle di *Vita dei campi*: *La Lupa*, appunto, e *L'amante di Gramigna*, esempi diversissimi tra loro, e per certi versi opposti nei modi, come si vedrà, di mimesi artistica della narrazione popolare.

2. *La Lupa*: l'uso dei proverbi e la leggenda vittimaria

Sulla scorta di Capuana, *La Lupa* può essere letta come la traduzione artistica di una leggenda popolare o più precisamente di una leggenda vittimaria. Come *leggenda*, innanzi tutto, perché di questa 'forma semplice' *La Lupa* condivide il trattamento del cronotopo, caratterizzato allo stesso tempo da una estrema vaghezza degli indicatori temporali («Un giorno», «Una volta») calibrati per lo più sul tempo ciclico delle stagioni e sul calendario agricolo («Ma in ottobre rivide Nanni, al tempo che cavavano l'olio»), ma anche (e a differenza della fiaba) da estrema precisione toponomastica: «l'altare di Santa Agrippina» menzionato nel secondo capoverso, unico ma inequivocabile elemento di localizzazione del testo, è in modo univoco quello della chiesa intitolata alla Santa patrona di Mineo, il paese nel quale si svolge l'azione.

Capuana, nel suo articolo, ricollegava la dimensione della leggenda soprattutto al «ritorno di immagini e di parole» nel testo verghiano. Ed è un'osservazione senza dubbio corretta, anche se si tratta di una caratteristica comune a molti generi della narrazione orale: gli «occhi» della gnà Pina, per esempio, sono per tre volte «neri», e per due «neri come il carbone». Insomma, qui, Verga sperimenta quello stile epitetico e formulaico (di cui tra l'altro poteva trovare molti esempi nella *Raccolta amplissima di canti popolari siciliani* di Vigo) che di lì a poco avrebbe adottato in modo estensivo nei *Malavoglia*.

⁹ Tra gli studi più recenti su Verga e gli studi demologici del suo tempo cfr. L. GIANCRISTOFARO, *Il segno dei vinti. Antropologia e letteratura in Verga*, Lanciano, Carabba 2005 e M. GERACI, *Quel guardare "da una certa distanza": Verga, il folklore e l'antropologia*, in G. FORNI (a cura di), *Verga e il Verismo*, Roma, Carocci 2022, pp. 217-230, oltre a R. CASTELLANA, *Lo spazio dei Vinti. Una lettura antropologica di Verga*, Roma, Carocci 2022, che fornisce il quadro generale metodologico del presente saggio.

Un altro passo su cui vale la pena soffermarsi, anche perché ci permette di toccare un secondo e importantissimo aspetto dello stile ‘popolare’ di Verga, è quello in cui Nanni, vedendosi d’un tratto comparire davanti la suocera in una pausa dal lavoro nei campi, ripete quasi esattamente il proverbio enunciato poche righe prima dalla voce narrante (e li riportato in corsivo):

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

- No! non ne va in volta femmina buona nell’ora fra vespero e nona! singhiozzava Nanni, ricacciando la faccia contro l’erba secca del fossato, in fondo in fondo, colle unghie nei capelli. (TN, p. 199)

«*In quell’ora fra vespero e nona, in cui non ne va in volta femmina buona*» è uno dei tanti (ma non tantissimi, se confrontati con quelli dei *Malavoglia*) proverbi inseriti nelle novelle di *Vita dei campi* per accentuare l’effetto di mimesi della narrazione popolare. Alcuni commentatori rinviano in modo generico e senza citare fonti, nel caso specifico, al proverbio siciliano «’ntra lu vespru e nona nun esci nudda persona bona»¹⁰, che appare però molto meno calzante di un paio di esempi analoghi riportati da Pitirè nei *Proverbi siciliani* (1880): «A ura di vespiru e nona / Nun va pirsuna bona» e «Di vespiri a nona / Nun va pirsuna bona»¹¹. È da escludere, tuttavia, che i *Proverbi siciliani* siano stati una fonte diretta per Verga, perché la novella *La Lupa* è del febbraio 1880, e il libro di Pitirè (che uscì nei primi mesi di quell’anno) fu richiesto da Verga a Capuana, e quindi presumibilmente letto, solo nell’estate dello stesso anno, quando Verga trascrive e immette nei *Malavoglia* un alto numero di proverbi da questa raccolta¹². Il detto è peraltro assente nei *Proverbi e canti popolari siciliani* (1869), raccoltina di scarso peso che Verga aveva consultato, come rivela per lettera a Capuana, senza costrutto.

È possibile formulare ipotesi più precise? Almeno un paio, forse, meritano di essere discusse, e la prima ci porta dritti dritti alle fonti lessicografiche

¹⁰ G. VERGA, *Novelle e teatro*, a cura di M. Pieri, Torino, Utet 2002, p. 333.

¹¹ G. PITRÈ, *Proverbi siciliani raccolti e confrontati con quelli degli altri dialetti d’Italia*, Palermo, Pedone-Lauriel 1880, 4 voll., II, p. 287.

¹² Cfr. G. ALFIERI, *Il motto degli antichi. Proverbio e contesto nei «Malavoglia»*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 1985 e gli apparati di Ferruccio Cecco all’edizione critica dei *Malavoglia*, Novara, Interlinea-Fondazione Verga 2014.

di Verga, che come è noto si affiancano molto spesso a quelle più specificamente demologiche. Nel *Nuovo dizionario Siciliano-Italiano* di Vincenzo Mortillaro, notoriamente usato da Verga non solo e non tanto come strumento di lingua, quanto come serbatoio di modi di dire e di locuzioni proverbiali¹³, si legge, alla voce *vespiri*:

Ntra vespiri e nona nun nesci nudda fimmina bona. Prov. detto perché le persone gentili, e di condizione in quell'ora stanno per lo più in riposo, o in casa. *Fra vespro e nona non va fuor persona buona.*

Le donne per bene, insomma, non vanno in giro dopo il tramonto; e si noti soprattutto come qui si faccia riferimento proprio alla «fimmina» anziché a un più generico «pirsuna».

Ma non è tutto. Si potrebbe citare anche un'altra possibile fonte, credo non segnalata dagli studiosi, ma forse da prendere in considerazione. Si tratta di uno scritto poco noto di Pitrè *Sopra i proverbi. Dialoghi*, apparso in quattro puntate nella rubrica di filologia de «La Favilla. Giornale di scienze, lettere, arti e pedagogia», a.1, 1863, pp. 7-14, 208-225, 536-549 e 589-703. Vi sono raccolti circa un migliaio di proverbi e, a p. 597, anche il nostro, che appare nella forma più simile a quella tradotta da Verga nella *Lupa*, perché comprende tanto la parola «fimmina» quanto l'espressione «a ura» ('in quell'ora'), assente in Mortillaro:

A ura di vespiru e nona
Nun camina né l'omu bonu né la fimmina bona

Possibile che Verga avesse avuto tra le mani quel mensile palermitano dato alle stampe quasi venti anni prima? Non ne abbiamo le prove, e per la verità sembrerebbe piuttosto improbabile, ma non mi sentirei per questo di escluderlo del tutto, data l'autorità della fonte; e data, soprattutto, la formulazione così vicina a quella scelta da Verga nella traduzione italiana.

Un secondo proverbio, anch'esso inserito nel testo della *Lupa*, è ugualmente interessante e merita una breve digressione. Sono passati ormai alcuni anni dal matrimonio tra Nanni e la figlia Maricchia, e la Lupa sembra ormai aver represso il desiderio amoroso per l'uomo che, adesso, è diventato suo genero, e il narratore popolare dice quanto segue:

¹³ V. MORTILLARO, *Nuovo dizionario Siciliano-Italiano*, 3a ed., Palermo, Pensante 1862 (insieme al dizionario di Traina è tra le fonti che gli storici della lingua hanno da tempo indicato come decisive per il Verga verista).

La Lupa era quasi malata, e la gente andava dicendo che il diavolo quando invecchia si fa eremita. Non andava più in qua e in là; non si metteva più sull'uscio, con quegli occhi da spiritata. (TN, p. 199)

Una delle fonti indicate dalla critica per la frase idiomatica «il diavolo quando invecchia diventa eremita» è il *Nuovo vocabolario siciliano-italiano* (1868) di Antonino Traina, che alla voce *diavulu* riporta la locuzione «Quannu lu diavulu fu vecchio si fici rimitu» insieme alla traduzione toscana («il diavolo quando è vecchio si fa romito») dandone però una spiegazione piuttosto incongrua ma soprattutto non calzante con l'uso che ne fa Verga: «allusione a' bigotti, quando non si ha più forza di far cattiva vita si danno all'ipocrisia»: ma la gnà Pina non è affatto una bacchettona, e quello che le è accaduto, dice la voce narrante, è piuttosto che l'età avanzata e l'essere diventata nel frattempo suocera di Nanni l'hanno ormai costretta a deporre la sua antica indole di seduttrice e ad adottare forzatamente uno stile di vita casto e morigerato come quello di un eremita appunto, molto più consono al suo stato di vedova.

Più calzante mi sembra invece questo passo dell'abate trapanese Vincenzo di Giovanni (1832-1903) apparso nel 1863 sulla rivista fiorentina «Il Borghini. Studi di filologia italiana», dove si raffrontano il proverbio siciliano («Quando lu diavulu fu vecchio, si fici rimitu») e quello toscano, che suona addirittura molto più simile, sintatticamente, alla forma adottata da Verga: «Il diavolo, quand'è vecchio, si fa romito». Anche in questo caso, come nel precedente, sembra molto improbabile che Verga conoscesse una rivista di filologia così specialistica, apparsa così tanti anni prima, però la circostanza meriterebbe di essere approfondita, di nuovo per la singolare coincidenza con la traduzione verghiana.

Chiudo qui la digressione sui proverbi e torno ad aspetti più sostanziali. Uno ha a che fare con l'applicazione dell'artificio di regressione (Baldi), e l'altro con l'elemento vittimario.

Il primo punto riguarda una questione di tecnica narrativa tutt'altro che marginale: lungi dal perseguire una poetica del *fait divers*, come abbiamo detto, Verga, modella la sua impersonalità sull'impersonalità tipica del racconto leggendario, nel quale, di regola, la vita interiore del personaggio, i suoi sentimenti, i suoi desideri, i suoi pensieri più reconditi non possono e non devono essere esibiti dalla voce narrante: se così non fosse, si avrebbe un palese tratto di finzionalità (solo nella fiction, infatti, la mente del personaggio può essere messa a nudo)¹⁴, la cui esibizione metterebbe in crisi il patto di lettura

¹⁴ D. COHN, *Transparent Minds. Narrative Modes of Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press 1978.

su cui si fonda il racconto leggendario, che necessita sempre di un fondo di credibilità (e non sarebbe credibile un narratore capace di penetrare nella mente della sua eroina). Nella novella *La Lupa* l'applicazione di questa tecnica è peraltro molto più rigorosa che in *Rosso Malpelo*, dove (in rare occasioni) la voce narrante non riferiva solo il punto di vista della comunità, ma anche quello, tutto interiore, di Rosso. È una questione decisiva, perché l'impersonalità di Verga prevede di norma che la narrazione sia focalizzata non sull'eroe e sui suoi pensieri, ma sulla comunità anonima che lo circonda e sulle parole espresse ad alta voce da quella comunità, oppure da quelle dette dal narratore popolare attraverso il discorso indiretto libero: sta qui, tra le altre cose, la macroscopica differenza tra Verga e i narratori modernisti, nei quali la focalizzazione sarà invece, di norma (e in maggiore continuità con Flaubert), interna al personaggio e la tecnica dell'indiretto libero (o sarebbe meglio dire del monologo narrato) verrà utilizzata per mettere in scena la vita psichica dei personaggi, più che la parola detta ad alta voce.

Il secondo punto ha a che fare con il livello archetipico del testo verghiano, ed è l'elemento vittimario. Il sottotesto simbolico della novella è infatti quello di un rito espiatorio, giustificato e anzi reso necessario dalla natura diabolica della protagonista, la cui voracità sessuale (di cui beninteso, in base appunto al principio di impersonalità, noi non sappiamo assolutamente nulla di oggettivo) è interpretata da tutti come una possessione demoniaca. Gli occhi grandi e neri della gnà Pina sono infatti occhi «da satanasso» e da «spiritata», cioè di persona letteralmente (e non metaforicamente, si badi) posseduta dal maligno; e capace per ciò di far «perdere l'anima e il corpo» al povero Nanni, di imprigionarlo in un «incantesimo» dal quale il giovane non sa «svincolarsi». La seduzione femminile è dunque presentata, secondo schemi collaudati della tradizione popolare e della mentalità patriarcale, come un sortilegio che, grazie al solo potere dello sguardo, priva il maschio della volontà e del dominio di sé, lo affascina e gli incute terrore al tempo stesso. Questo stereotipo dello sguardo divoratore, non a caso, sarà ripreso da Verga alcuni anni dopo nella novella *Quelli del colera* per descrivere (di nuovo dal punto di vista collettivo della comunità) il personaggio della giovane zingara trucidata dalla folla inferocita in cerca di un capro espiatorio da sacrificare per mettere fine all'epidemia: «una bella bruna» con «due grandi occhi neri», «occhi scomunicati che vi mangiavano vivo» (*TN*, p. 598). La zingara, esempio inquietante di alterità domestica, membro di un gruppo etnico non assimilato, incarna al tempo stesso le tentazioni dell'eros e il pericolo di sprofondare nell'anomia: questa sua condizione ambigua la rende estremamente pericolosa.

Nanni arriva persino a rimpiangere di non essere morto «prima che il diavolo tornasse a tentarlo», a nulla valendo l'esibizione di amuleti protettivi

come l'«abitino della Madonna», o il pagamento di messe in memoria dei defunti e persino i «sei palmi di lingua a strasciconi sul sagrato» di Santa Agrippina: non segni di devozione cristiana, come interpretano alcuni commentatori, ma veri e propri riti apotropaici e paganeggianti. Ora, i molti riferimenti al diavolo disseminati nella *Lupa* sono da contestualizzare nell'ambito di quella demonologia popolare di cui parla Pitrè nella Prefazione alle *Fiabe siciliane*, un libro che molto probabilmente, questa volta, Verga aveva letto. In Pitrè leggiamo per esempio che il demonio folklorico non è quello della religione cristiana e della teologia: non è l'antagonista di Dio, inviato per tentare il buon cristiano e metterne alla prova la fede, ma è «quello che era talora nel Medioevo, un essere indefinito nella magia, nella stregoneria, che misfa per propria volontà o per altrui». Il demonio popolare inoltre non ha una forma definita, non ha ali né corna, ma può assumere una qualsiasi a suo piacimento: può trasformarsi in qualunque essere umano, uomo o donna, e può per es. «introdursi nel corpo d'una reginella, cui rende ossessa», fino a quando gli conviene recitare questa parte¹⁵. Questa misteriosa entità si 'introduce' appunto nel corpo della gnà Pina, servendosi di lei per portare alla perdizione Nanni. E quando la possessione è ormai avvenuta, non resta che espellere l'intruso con un vero e proprio rito esorcistico. Che è quanto prova a fare, senza riuscirvi, nell'*Amante di Gramigna*, il curato del paese, quando Peppa, lo vedremo tra poco, si innamora del bandito: «persino il curato era andato in casa di Peppa, a toccarle il cuore colla stola, onde scacciare quel diavolo di Gramigna che ne aveva preso possesso.» Qui, invece, nella *Lupa*, i riti apotropaici e gli scongiuri di Nanni non bastano, e occorre che si consumi un vero e proprio sacrificio umano, affinché il male sia allontanato per sempre. Per questo Nanni, nel finale, impugna l'ascia e si appresta a uccidere l'amante che gli sta venendo incontro.

Ora, date queste premesse, ha senso parlare propriamente di rito vittimario perché la *Lupa* presenta tutti i requisiti necessari alla vittima sacrificale, al capro espiatorio, così come sono stati identificati da René Girard in *La violenza e il sacro*:

L'assimilazione della vittima alla sfera animale: presente già nella 'ngiuria che assimila la protagonista a una lupa affamata, è ribadita da similitudini di valore analogo («sola come una cagnaccia»).

Il marchio fisico della differenza: la fisionomica della gnà Pina è irregolare e 'segnata' sin dall'incipit straniante: «alta, magra» e «pallida», come se avesse la malaria, e tuttavia «con un seno fermo e vigoroso da bruna»: vale a dire per un verso caratterizzata dai tratti somatici negativi della donna di carna-

¹⁵ G. PITRÈ, *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, Palermo, Pedone-Lauriel 1875, 4 voll., I, pp. CXXIII-CXXIV.

gione chiara, poco adatta a far figli, ma per l'altro anche dotata degli attributi sessuali primari (il petto prepotente) della «fimmina scura», che in Sicilia era considerata «fimmina amurusa», più adeguata dell'altra a generar prole¹⁶. In questa anomalia e irregolarità fisica (non troppo diversa da quella di Rosso Malpelo) è adombrata anche la sua irregolarità sessuale.

La marginalità sociale: Pina è isolata non solo dalla comunità ma anche all'interno della famiglia, essendo vedova. È esattamente questa condizione di isolamento a farne una vittima potenziale, in quanto, come osserva Girard, la violenza sacra deve esercitarsi su individui isolati, che possano essere prescelti e immolati senza temere che la violenza generi ulteriore violenza sotto forma di faida e di vendetta famigliare.

L'innocenza: la Lupa è oggettivamente innocente. O almeno non è più colpevole del suo carnefice nel reato di adulterio e di incesto. La malvagità attribuitale è frutto piuttosto della superstizione popolare, perché, se si valutassero attentamente tutti gli indizi offerti dall'autore implicito, dovremmo piuttosto inferire che Pina è stata una buona madre, dal momento che, dopo il primo rifiuto di Nanni, accetta di dargli in moglie la figlia Maricchia (chiedendo solo di vivere con loro sotto lo stesso tetto, come era perfettamente normale allora) senza secondi fini: non, cioè, nella speranza di approfittare della situazione di promiscuità, ma per consentire alla figlia di sposarsi, dato che nessun altro uomo l'avrebbe mai voluta proprio «perché era figlia della Lupa, e nessuno l'avrebbe tolta in moglie, sebbene ci avesse la sua bella roba nel cassettono, e la sua buona terra al sole, come ogni altra ragazza del villaggio» (TN, p. 197). A conferma delle buone intenzioni di Pina, si aggiunga infine che la fiamma della passione erotica si riaccenderà solo diversi anni dopo il matrimonio (a Maricchia sono nati nel frattempo almeno due figli), anni nei quali, verosimilmente, Pina ha tentato davvero di farsi da «diavolo» «eremita», rinunciando a tentare Nanni pur avendo condiviso per così tanto tempo la stessa casa.

L'accettazione passiva della violenza: perfetta vittima sacrificale, la Lupa, come il capro espiatorio classico, non si sottrae affatto alla violenza (sacra perché autorizzata dall'intera comunità), ma la accetta come inevitabile, perché ha introiettato *habitus* e pregiudizi dei suoi carnefici e ne condivide credenze e valori: la vittima è insomma perfettamente omologa a quella comunità che adesso la espelle. Andando incontro al suo carnefice con un mazzo di papaveri, simbolo a un tempo di amore e di morte, Pina sa perfettamente che Nanni la ucciderà, come ha pubblicamente giurato di fare; ma, nel rovesciamento rituale dei ruoli, sono le vere vittime della violenza (le

¹⁶ G. PITRÈ, *Medicina popolare siciliana*, Torino - Palermo, Clausen 1896, p. 47.

donne) che assumono, nella rappresentazione dei loro persecutori (l'unica di cui disponiamo), i connotati demoniaci dell'antagonista e del mostro.

Se è vero, infine, che abbiamo a che fare con un capro espiatorio (e altri se ne potrebbero individuare in *Vita dei campi*), perché è necessario il sacrificio? Per ristabilire l'equilibrio in una comunità che lo ha perso ed è in crisi, direbbe ancora Girard. In *Rosso Malpelo*, eroe anche lui di un'altra leggenda vittimaria, la crisi dei valori tradizionali era causata dall'aggressione della moderna mentalità imprenditoriale e speculativa, incarnata dall'avidità del padrone della cava di rena rossa. La conseguenza di ciò è il totale disprezzo per la vita umana: tanto la vita di Rosso quanto quella del padre, mastro Misciu, non valgono letteralmente nulla e possono essere comprate con un pugno di monete. Nella *Lupa*, invece, si fa strada un secondo aspetto della modernità che stride patentemente con l'etica comunitaria: è l'irrompere incontrollato del desiderio (e di quello femminile in particolare, che chiede di emanciparsi da quello del maschio), il manifestarsi di un eros come pura irrazionalità che, quando non può più essere codificato culturalmente come effetto di un'azione demoniaca, va di necessità soppresso con la violenza e la morte.

3. La fiaba e *L'amante di Gramigna*

Anche nell'*Amante di Gramigna*, come nella *Lupa* e come in altre novelle di *Vita dei campi*, Verga rappresenta quello che potremmo chiamare il desiderio dei primitivi¹⁷, e lo fa in buona parte, come abbiamo già visto, ricorrendo al filtro del demonismo popolare. Peppa è destinata a sposare compare Finu, il partito ideale («che aveva terre al sole e una mula baia in stalla», e che come se non bastasse è anche un robusto giovanotto, «bello come il sole»), e non potrebbe, si dice, desiderare nulla di meglio. Si fanno i preparativi per le nozze, da celebrare il giorno della festa del patrono di Licodia, eppure, di punto in bianco, Peppa butta all'aria i progetti matrimoniali della madre e le dice di essere perdutoamente innamorata di un famoso bandito, Gramigna appunto, pericoloso latitante braccato dai carabinieri nelle campagne di Palagonia, a una trentina di chilometri di distanza. A nulla valgono, come abbiamo già visto, i tentativi di esorcismo da parte del curato, che sospetta appunto una possessione demoniaca da parte del demone-bandito.

¹⁷ Approfondisco il tema in *Il desiderio dei "primitivi" nelle novelle di Verga*, in *Formes brèves, formes théâtrales* chez Tarchetti, Capuana, Verga et Pirandello, a cura di C. Frigau Manning, Paris, Classiques Garnier 2023, pp. 67-92.

C'è però un altro aspetto, del tutto trascurato dalla critica, che ci permette di tornare su un punto cruciale, che è quello della rappresentazione, dal basso e in una forma «inerente al soggetto», di quel «meccanismo delle passioni» e dei desideri che, di lì a poco, sarebbe stato tematizzato da Verga nella prefazione ai *Malavoglia*: un romanzo o una novella sarebbero impensabili, per Verga, lo abbiamo detto, al di fuori di un conflitto che coinvolga anche la sfera dei desideri e delle passioni individuali. Ma come si racconta il desiderio dei *primitivi*? Di quali mediazioni culturali poteva avvalersi Verga quando la demopsicologia e le antologie di leggende e di canti popolari, i proverbi, per es., non potevano essergli d'aiuto? Leggiamo con attenzione questo passo:

Ma Peppa un bel giorno disse: – La vostra mula lasciatela stare, perché non voglio maritarmi.

Il povero “candela di sego” rimase sbalordito e la vecchia si mise a strapparsi i capelli come udi che sua figlia rifiutava il miglior partito del villaggio. – *Io voglio bene a Gramigna, le disse la ragazza, e non voglio sposare altri che lui!*

– Ah! gridava la mamma per la casa, coi capelli grigi al vento, che pareva una strega. – Ah! quel demonio è venuto sin qui a stregarmi la mia figliuola!

– No! rispondeva Peppa coll'occhio fisso che pareva d'acciajo. – No, non è venuto qui.

– Dove l'hai visto dunque?

– *Io non l'ho visto. Ne ho sentito parlare.* Sentite! me lo sento qui, che mi brucia!

[...]

La povera madre aveva acceso una lampada alle anime del purgatorio, e persino il curato era andato in casa di Peppa, a toccarle il cuore colla stola, onde scacciare quel diavolo di Gramigna che ne aveva preso il possesso. Però ella seguitava a dire che *non lo conosceva neanche di vista* quel cristiano; ma che *la notte lo vedeva in sogno*, e alla mattina si levava colle labbra arse quasi avesse provato anch'essa tutta la sete ch'ei doveva soffrire. (TN, pp. 205-206).

Ciò che più colpisce, oltre alla demonizzazione dell'eros, è qualcosa di piuttosto strano e (apparentemente) poco realistico come la *modalità* dell'innamoramento per il brigante: Peppa è presa da una smodata passione per lui «perché ne ha sentito parlare», perché tutti a Licodia non fanno che parlare di Gramigna e del suo 'romanzo' criminale. E pur non avendolo mai incontrato né visto di persona, Peppa «la notte lo vedeva in sogno», e la mattina si svegliava con le labbra arse dal desiderio.

Ora, quello nei confronti di Gramigna è un desiderio chiaramente *mediato*, ed è più esattamente quel tipo di desiderio che ritroviamo spesso tanto

nella letteratura ‘alta’ quanto, e soprattutto, nell’immaginazione popolare e, in particolare, nella fiaba. Il topos dell’innamoramento per una persona sconosciuta è infatti ben attestato nella letteratura medievale e rinascimentale, dove, di norma, assumeva la forma codificata dell’innamoramento per fama o *ex auditu*: il desiderio erotico scaturisce improvviso quando qualcuno (normalmente l’uomo, il maschio) sente decantare da altri uomini le lodi di una donna ignota. Il motivo dell’innamoramento «per udita» si trova per esempio, e per ben tre volte, nel *Decameron* di Boccaccio (novella del re di Francia e la marchesana di Monferrato, I, 5; novella di Gerbino, IV, 4; novella di Anichino, VII, 7) e poi anche nella *Mandragola* di Machiavelli, dove il giovane Callimaco si innamora di Lucrezia (e va a Firenze per conoscerla e possederla) dopo che ne ha sentito lodare da altri la «bellezza» e i «costumi». Né mancano blasonati antecedenti nella tradizione francese del tredicesimo secolo, dal *Roman de la Rose, ou Guillaume de Dole* di Jean Renart (dove l’Imperatore Conrad, che rifiuta di sposarsi perché non ha ancora trovato una donna degna di lui, si innamora di Liénor, sorella di Guillaume de Dole, quando il menestrello Jouglet gliene racconta la storia), fino a una famosa *vida* di Jaufré Rudel, nella quale si racconta che il trovatore si innamorò «ses vezer» (senza averla mai vista) della contessa di Tripoli dopo averne sentito tessere le lodi dai pellegrini di Antiochia. Si è spesso indicato proprio in questa *vida* l’antecedente letterario dell’innamoramento per udita del *Decameron*¹⁸, ma forse non c’è bisogno di farlo perché, molto probabilmente, lo stesso Boccaccio aveva attinto a quel vasto repertorio di storie popolari dove il motivo ricorre con estrema frequenza.

Se prendiamo infatti quello straordinario repertorio di motivi folklorici che è il *Motif-Index* di Stith Thompson, possiamo constatare facilmente come il motivo dell’innamoramento per una persona mai vista prima (T.11: *Falling in love with person never seen*) sia attestato ampiamente (non solo in Europa ma anche in Oriente: indice questo della sua arcaicità), e si lasci declinare in varie sottocategorie: prima di tutto in quella del desiderio che sorge ascoltando o leggendo la descrizione, orale o scritta, di qualcuno da parte di qualcun altro (o della ‘gente’), come ad esempio nel caso di una giovane principessa (spesso la minore di tre sorelle) che si innamora di un principe solo per sentito dire (T.11.1); oppure nella variante per cui l’innamoramento è magicamente causato dal recupero di un oggetto appartenente alla donna (T.11.4.6), un oggetto che può essere un prezioso gioiello ma anche un semplice pettine (o magari un ditale, proprio come quello che spingerà il giovane principe a

¹⁸ M. PICONE, *Il rendez-vous sotto il pino (VII.7)*, in ID., *Boccaccio e la codificazione della novella. Letture del «Decameron»*, Ravenna, Longo 2008, pp. 285-296.

mettersi sulle tracce di Mara per sposarla, nella fiaba raccontata dalla cugina Anna nel cap. XI dei *Malavoglia*); o ancora nella variante nella quale è invece la visione del ritratto della futura amata a far scattare la scintilla amorosa (T11.2), come nella fiaba del *Re dei Pavoni* (una fiaba senese raccolta da Ciro Marzocchi, che a sua volta ne rielaborava una di Madame D'Aulnoy, *La Princesse Rosette*, e poi ripresa da Italo Calvino nelle *Fiabe italiane*); e infine in quella dell'apparizione in sogno della persona sconosciuta (T.11.3)¹⁹.

Ora, si noti come le varianti T.11.1 e T.11.3 siano entrambe presenti nella nostra novella, dove appunto Peppa prima si innamora dello sconosciuto Gramigna sentendone raccontare le gesta dalla gente e poi, anche, lo vede in sogno. E presupponendo che vi sia, nell'innamoramento *ex auditu* di Peppa, un influxo del folklore *mediato* dalla fiaba libresca (laddove invece, nel caso di un Boccaccio, si poteva tranquillamente presupporre un'influenza *immediata* e diretta del folklore, per una sorta di esposizione passiva), potremmo azzardare un'ipotesi filologicamente più precisa. Verga, che in questo caso non si era ispirato alle *Fiabe siciliane* di Pitrè (dove il motivo non è mai presente), poteva aver attinto invece alla fiabistica europea e in particolare poteva aver trovato quel topos nella *Bella dai capelli d'oro*, una famosa fiaba francese di Madame d'Aulnoy, nella quale un giovane Re, ricco e bello, viene a sapere che un altro Re ha una figlia, tanto avvenente che tutti la chiamavano appunto la Bella dai capelli d'oro. E quando «venne a sapere tutte le belle cose che si dicevano della Bella dai capelli d'oro, sebbene non l'avesse ancora veduta, se ne innamorò così forte, che non beveva né mangiava più; finché un bel giorno, fatto animo risoluto, pensò di mandare un ambasciatore per chiederla in isposa». Eccone l'incipit:

C'era una volta la figlia di un Re, la quale era tanto bella, che in tutto il mondo non si dava l'eguale; e per cagione di questa sua grande bellezza, la chiamavano la Bella dai capelli d'oro, perché i suoi capelli erano più fini dell'oro, e biondi e pettinati a meraviglia le scendevano giù fino ai piedi.

Essa andava sempre coperta dai suoi capelli inanellati, con in capo una ghirlanda di fiori e con delle vesti tutte tempestate di diamanti e di perle, tanto che era impossibile vederla e non restarne invaghiti.

¹⁹ Cfr. S. THOMPSON, *Motif-Index of Folk Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*, Bloomington, Indiana University Press 1966. Una edizione digitale ricercabile è disponibile sul sito https://sites.ualberta.ca/~urban/Projects/English/Motif_Index.htm. Per il motivo T.11.1, in particolare, vedi anche il tipo ATU 874 (Una donna – di solito una principessa o la minore di tre sorelle – si innamora di un principe che conosce solo per sentito dire) in H.-J. UThER, *The Types of International Folktales: A Classification and Bibliography. Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*, Helsinki, Suomalainen Tiedekatemia 2004.

In quelle vicinanze c'era un giovane Re, il quale non aveva moglie, ed era molto ricco e molto bello della persona.

Quando egli venne a sapere tutte le belle cose che si dicevano della Bella dai capelli d'oro, sebbene non l'avesse ancora veduta, se ne innamorò così forte, che non beveva né mangiava più; finché un bel giorno, fatto animo risoluto, pensò di mandare un ambasciatore per chiederla in isposa.

Il meccanismo della passione che agita Peppa è esattamente lo stesso, anche se qui, rispetto alla fiaba francese, i ruoli maschile e femminile sono invertiti, oltre a mancare una qualsivoglia demonizzazione dell'eros: l'innamoramento per Gramigna è però, indubitabilmente, un tipico innamoramento da fiaba, ed è in questo senso che la vicenda narrata potrebbe dirsi un «documento umano» (TN, p. 202) e una rappresentazione della mentalità popolare (come scrive Verga a Farina nella dedicatoria che la precede). Il racconto è insomma costruito adottando le motivazioni psicologiche e la prospettiva di un ipotetico narratore popolare, che, non potendo sapere *cosa* in effetti abbia provato Peppa nei confronti del bandito, lo *costruisce* narrativamente usando gli stereotipi folklorici che gli sono verosimilmente più famigliari: riempie quel vuoto psicologico con gli stereotipi *prêt-à-porter* della fiaba.

In ultima analisi, si può concludere che, quando Verga non può attingere a una documentazione scientifica per ricostruire la mentalità popolare, si rivolge a ciò che gli si avvicinava di più, anche se non si trattava, in questo caso, di uno studio rigorosamente scientifico come quelli di Pitre, ma di una raccolta di fiabe della tradizione europea. Ed è bene sottolineare ancora una volta un punto essenziale: adottando l'ottica della leggenda (nella *Lupa*) e quella della fiaba (nell'*Amante di Gramigna*), Verga non pretendeva affatto di dire come amassero *realmente* i 'primitivi', ma intendeva piuttosto mostrare come costoro rappresentassero a se stessi l'amore e, più in generale, il mondo dei sentimenti e dei desideri.

Ma perché proprio *La Bella dai capelli d'oro*, e non qualsiasi altra fiaba dove appaia il motivo dell'innamoramento per una persona mai vista, dovrebbe essere stata la (probabile) fonte di Verga? La risposta è semplice: perché la fiaba di Madame d'Aulnoy circolava in quegli stessi anni, in Italia, nella traduzione d'autore di Carlo Collodi, insieme ad altre di Perrault e di Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, nell'antologia pubblicata dall'editore fiorentino Paggi nel 1876: *I racconti delle fate*²⁰. Il volume non figura, è vero, tra

²⁰ L'inizio sopra citato della *Bella dai capelli d'oro* è appunto quello della versione di Collodi, e si trova a p. 93 di *I racconti delle fate*, volti in italiano da Carlo Collodi, con sei illustrazioni fuori testo di E. Mazzanti, Firenze, Paggi 1876, p. 93 (corsivi miei). Altre due fiabe della stessa raccolta (*La bella addormentata* e *Enrichetto dal ciuffo*) presentano lo stesso motivo dell'innamoramento per una sconosciuta: la prima nella

i libri posseduti da Verga, ma ci sono ottime ragioni per credere che gli fosse capitato tra le mani, perché nello stesso volume figura, sempre nella traduzione collodiana, *Il gatto con gli stivali* di Perrault, che – come ha segnalato per primo Giorgio Bàrberi Squarotti – è la fonte certa delle prime righe della novella *La roba*, quelle in cui «il viandante che andava lungo il Biviere di Lentini» (TN, p. 279) si sente più volte rispondere dai contadini che i campi, le vigne e gli oliveti che sta attraversando sono tutti di Mazzarò (proprio come, nella fiaba di Perrault, il Re si sente rispondere a più riprese dai braccianti, opportunamente istruiti dal Gatto, che tutta quella terra che sta attraversando in carrozza «è del marchese di Carabà»). Andrea Manganaro, del resto, riprendendo proprio quell'esempio e approfondendolo, ha osservato come l'invenzione fiabesca non sia affatto estranea alla poetica verista, e anzi ne costituisca una componente essenziale²¹. Il che è verissimo, e forse questo piccolo contributo ne avrà dato una prova ulteriore.

variante *ex auditu* (è infatti il vecchio contadino che tesse le lodi della «più bella che si potesse vedere» a ispirare l'impresa del giovane Principe), la seconda in quella del ritratto (il giovane principe Enrichetto dal ciuffo si innamora della bella principessa «al solo vederne i ritratti che giravano per tutto il mondo). La fonte da cui Collodi traduceva era l'antologia *Contes de fées tirés de Claude [sic] Perrault, de Mme d'Aulnoy et de Mme Leprince de Beaumont*, Paris, Hachette 1853, cui si era rifatto, pochi anni prima, anche Cesare Donati (*I racconti delle fate tratti da Perrault, d'Aulnoy e Leprince de Beaumont*, Firenze, Jouhaud 1867), altra possibile fonte di Verga in alternativa all'altra. Per la storia editoriale della raccolta cfr. C. COLLODI, *I racconti delle fate – Storie allegre*, Prefazione di Guido Conti, a cura e con Introduzione di F. Bouchard, Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Lorenzini, IV, Collodi (PT) - Firenze, Giunti 2015, pp. 410 e 427.

²¹ G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Fra fiaba e leggenda: «La roba»*, in «Sigma», n. s., X (1977), nn. 1-2, pp. 289-312; A. MANGANARO, *Partenze senza ritorno. Interpretare Verga*, Catania, Prisma 2014, pp. 134-135.

FRANCO MUSARRA

Katholieke Universiteit Leuven

«LO FISSÒ A LUNGO SENZA VEDERLO».
IL GIOCO DEGLI SGUARDI NE
LE STORIE DEL CASTELLO DI TREZZA

In questi anni ho continuato per la mia strada, senza guardare né a destra né a sinistra (cioè guardando a destra e a sinistra), senza incertezze, senza dubbi, senza crisi (e cioè con molte incertezze, con molti dubbi, con profonde crisi)¹.

Dopo aver lavorato per anni sull'*ironia*, sia del livello superficiale (*ironia retorica*, discorsiva) che di secondo grado (*ironia generativa*, strutturante) e aver cercato di definire una tipologia delle diverse forme dominanti nelle varie correnti letterarie dal Cinquecento ad oggi, come pure le differenziazioni a livello regionale, determinate da fattori culturali, sociali, comportamentali, ambientali², ne ho analizzato recentemente la presenza in un'opera di Giovanni Verga, *Le storie del castello di Trezza*³, giudicata dalla critica ati-

¹ L. SCIASCIA, *Introduzione*, in ID., *Il mare colore di vino*, Torino, Einaudi 1973; racconti scritti tra il 1959 e il 1972.

² Mi limito a segnalare alcuni dei miei lavori: «*L'antiqua damigella*». *Dell'ironia nell'«Orlando furioso»*, Firenze, Cesati 2013; *Il comico e l'ironico nel teatro del Cinquecento*, in M. CHIABÒ - F. DOGLIO (a cura di), *Satira e beffa nelle commedie europee del Rinascimento*, XXV convegno internazionale del Centro studi sul teatro medievale e rinascimentale (Roma, 6-9 settembre 2001), Roma, Edizioni Torre d'Orfeo 2002, pp. 65-89; *Leopardi e l'ironia romantica*, in «Studi Leopardiani. Quaderni di filologia e critica leopardiana», VI (1992), n. 4, pp. 5-21; *Meccanismi satirici e ironici nel «Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli italiani»*, in R. GARBUGLIA (a cura di), *Il riso leopardiano. Comico, satira, parodia*, Firenze, Olschki 1999, pp. 259-280; *L'ironia nello «Zibaldone»*, in R. GARBUGLIA (a cura di), *Lo «Zibaldone» cento anni dopo. Composizione, edizioni, temi*, Atti del X convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati-Portorecanati, 14-19 settembre 1998), Firenze, Olschki 2001, pp. 327-344; *Un buon osservatore alquanto cieco. Alcune considerazioni sull'ironia nella «Coscienza di Zenò» e dintorni*, in *Italo Svevo scrittore europeo*, Atti del convegno internazionale (Perugia, 18-21 marzo 1992), a cura di N. Cacciaglia e L. Fava Guzzetta, Firenze, Olschki 1994, pp. 413-431; *Ma quale ironia? Stuparich tra realtà e sogno*, in *Giani Stuparich tra ritorno e ricordo*, Atti del convegno internazionale (Trieste, 20-21 ottobre 2011), a cura di G. Baroni e C. Benussi, Pisa - Roma, Serra (Biblioteca della «Rivista di Letteratura Italiana») 2012, pp. 67-73.

³ Esce nei primi mesi del 1875, in quattro puntate nella rivista «L'Illustrazione universale» di Emilio

pica, opera che si pone tra quelle della fase fiorentino/milanese e quelle della fase verista⁴. Dominanti vi sono comunque già l'ubicazione e la strutturante pluralità di voci narranti con aperture e sospensioni, che il lettore può chiudere a suo piacimento. Ho cercato di dimostrare (contrariamente a quanto sostiene parte della critica) che è un'opera importante soprattutto perché lo scrittore vi si libera ironicamente del passato e apre alle innovazioni della fase verista. Come ha sostenuto Vincenzo Consolo⁵, vi decostruisce gli assi portanti della narrativa precedente e anticipa la "nuova"; non si dimentichi che il messaggio ironico ha per lo più lo scopo di *correggere*⁶. Ne è risultato il saggio, *L'ironia generativa siciliana in Giovanni Verga. Per una tipologia*⁷, saggio al quale rimando per le riflessioni teoriche e metodologiche; mi limito solo a ripetere che l'*ironia generativa* ha un movimento a spirale che coinvolge l'intera struttura dell'opera, gli ideologemi di base, gli elementi del discorso, posti costantemente in un rapporto relazionale dicotomico, il quale determina il costituirsi, la percezione e la rappresentazione dell'oggetto⁸; permette inoltre all'autore di reagire alle traumatiche esperienze esistenziali rappresentate nei suoi personaggi. Tale processo in Verga è ancora embrionale; sa-

Treves, e viene inclusa poi nella raccolta *Primavera* del 1877 contenente anche *Nedda*. Le citazioni, con la sigla ScT, seguita dal numero della pagina rimandano a G. VERGA, *Le storie del castello di Trezza*, in ID., *Tutte le novelle*, Milano, Mondadori 1968, 2 voll., I, pp. 97-135. Enrico Ghidetti l'ha pubblicata nel volume *Notturmo italiano. Racconti fantastici dell'Ottocento*, Roma, Editori Riuniti 1985, pp. 123-156; si veda anche G. VERGA, *Le novelle*, a cura di G. Tellini, Roma, Salerno 1980, 2 voll. Verga definisce *Le storie del castello di Trezza* «un peccato di gioventù» nella lettera del 1887 a Edouard Rod che voleva tradurle per la «Nouvelle Revue».

⁴ Verga stesso classifica come romantico-sentimentali e mondani i due periodi precedenti quello verista. Si veda la lettera al suo traduttore E. Rod del 14 luglio 1899: «Per chiudere le note che mi avete ordinato di prendere riguardo alla prefazione vi rammento che *Storia di una capinera* appartiene piuttosto al genere romantico e sentimentale, direi, che a quello mondano, e perciò l'ho chiusa tra parentesi». Una raccolta delle prefazioni e delle lettere più significative per la sua poetica si trova in V. MASIELLO (a cura di), *Il punto su Verga*, Bari, Laterza 1986. Per la problematica si veda N. MINEO, *Società, politica e ideologia nell'opera del Verga. Dal romanzo storico al verismo*, in «Annali della Fondazione Verga», II (1985), pp. 7-120.

⁵ V. CONSOLO, *Un castello di vigilia*, in G. VERGA, *Le storie del castello di Trezza*, Palermo, Sellerio 1982, pp. 77-86.

⁶ Cfr. R. MARTIN, *Ironie et univers de croyance*, in W. DE MULDER e AL. (a cura di), *Enonciation et parti pris*, Actes du colloque de l'Université d'Anvers (5-7 février 1990), Amsterdam - Atlanta, Rodopi 1992, p. 257.

⁷ F. MUSARRA, *L'ironia generativa siciliana in Giovanni Verga. Per una tipologia*, in «Studi sul Settecento e l'Ottocento», XVII (2022), pp. 27-38. Si veda inoltre il mio saggio *L'ironia in Verga e non solo*, in D. REICHARDT - L. FAVA GUZZETTA (a cura di), *Verga innovatore. L'opera caleidoscopica di Giovanni Verga in chiave iconica, sinergica e transculturale | Innovative Verga. The Kaleidoscopic Work of Giovanni Verga in Iconic, Synergetic and Transcultural Terms*, Frankfurt am Main, Peter Lang 2016, pp. 71-88.

⁸ Si vedano almeno G. ALMANZI, *Amica ironia*, Milano, Garzanti 1984; E. RAIMONDI, *L'ironia polifonica in Manzoni*, in G. MANZONI (a cura di), *Leggere i «Promessi sposi»*, Milano, Bompiani 1989, pp. 175-208; F. MUSARRA - U. MUSARRA SCHRÖDER, *L'ironia come paradigma del moderno e del postmoderno*, in F. MATTESINI (a cura di), *Osmosi letterarie. Sei paradigmi moderni*, Novara, Interlinea 2003, pp. 9-30.

rà Luigi Pirandello con le sue opere e le sue riflessioni sull'umorismo e sull'ironia filosofica⁹ a operare un passo decisivo verso la messa in pratica e l'umanizzazione di questo concetto trascendentale¹⁰. Vi sottolineavo tra l'altro che il *discorso narrativo* di Verga, sia nella prima che nella seconda fase¹¹, è costruito in maniera marcata sull'autore. Anche quando questi delega il racconto a una voce intradiegetica, sino ad intrecciare, confondere e sovrapporre le voci narranti nei vari livelli della storia, è sempre lui che seleziona e fa esporre in una certa maniera gli eventi, commentandoli, spesso con modalità ironiche, guidando e condizionando in tal modo la ricezione del lettore, immerso in un'atmosfera di mistero. E questa modalità narrativa si manifesta a vari livelli già nelle *Storie del castello di Trezza*. Ricordo infine che l'ironia può andare da *Personaggio* a *Personaggio*, dalla *Voce Narrante* al *Personaggio*, dall'*Autore* ai *Personaggi* o agli *Eventi* (ai *Costumi*), dall'*Autore* al *Narratore* (o direttamente o nel modo in cui lo fa parlare), dall'*Autore* al *Lettore modale*. Un esempio significativo di questa centralità autoriale, che segnalavo nel mio saggio suddetto, è la novella *X*¹², «in cui vi è ironia al livello microstrutturale (la forma ironica), macrostrutturale (il contenuto ironico) e metastrutturale (l'atteggiamento ironico dell'autore verso l'io che racconta)»¹³.

⁹ Cfr. L. PIRANDELLO, *L'umorismo*, in ID., *Saggi, poesie, scritti vari*, Milano, Mondadori 1977, soprattutto le pp. 21-24 e 152-153. Per la mia impostazione critica cfr. F. MUSARRA, *L'ironia come forza generativa in Pirandello*, in *Pirandello: poetica presenza*, Leuven - Roma, Leuven University Press - Bulzoni 1987, pp. 217-238; si veda anche F. MUSARRA - U. MUSARRA SCHRODER, *Il doppio dell'ironia e l'ironia del doppio in «Il fu Mattia Pascal»*, in P. FRASSICA (a cura di), *Magia di un romanzo. «Il fu Mattia Pascal» e dopo*, Atti del convegno internazionale (Princeton, 5-6 novembre 2004), Novara, Interlinea 2005, pp. 107-123; per una sintesi F. MUSARRA, *Ironia e picaresimo nella letteratura siciliana*, in D. REICHARDT (a cura di), *L'Europa che comincia e finisce: la Sicilia. Approcci transculturali alla letteratura siciliana*, Frankfurt am Main, Peter Lang 2006, pp. 168-178.

¹⁰ Sulla scia di Pirandello si porranno alcuni degli scrittori siciliani più rappresentativi del secolo scorso come Vittorini, Quasimodo, Brancati, Tomasi, Sciascia, Pizzuto, Consolo, Bonaviri, Melo Freni, Camilleri e altri. Si vedano: N. TEDESCO (a cura di), *Pensiero e cultura letteraria dell'Ottocento e del Novecento*, in *Storia della Sicilia*, Roma, Editalia 2000, VIII, e i miei saggi: *Sciascia e il problema dell'ironia*, in L. FAVA GUZZETTA (a cura di), *Nelle regioni dell'intelligenza. Omaggio a Leonardo Sciascia*, Marina di Patti, Il Pungitopo 1992, pp. 125-134; *Su alcune marche ironiche nel «Gattopardo»*, in *Il Gattopardo*, Atti del convegno internazionale di Lovanio (Lovanio, 13 maggio 1990), a cura di F. Musarra e S. Vanvolsen, Leuven - Roma, Leuven University Press - Bulzoni 1991, pp. 53-75; *L'ironia e il fantastico nell'opera di Giuseppe Bonaviri*, in *Il detto e il non detto*, Atti del convegno internazionale (Copenaghen, novembre 1998), a cura di L. Waage Petersen, B. Grundtvig e P. Schwarz Lausten, Firenze, Cesati 2002, pp. 153-179.

¹¹ Dopo il periodo catanese vi sono la fase fiorentina (1869-1872) e quella milanese (1872-1893); cfr. A. ASOR ROSA (a cura di), *Il caso Verga*, Palermo, Palumbo 1972; *Il punto su Verga...*; L. FAVA GUZZETTA, *Verga fra Manzoni e Flaubert*, Roma, Edizioni Studium 1997, e gli studi di Nino Borsellino, Giovanni Pirrodda, Guido Baldi, Francesco Branciforti, Giancarlo Mazzacurati, Sergio Campailla, Vittorio Spinazzola, Guido Guglielmi, Paolo Mario Sipala, Giorgio Barberi Squarotti, Roberto Bigazzi e Cosimo Cucinotta.

¹² G. VERGA, X, in ID., *Tutte le novelle...*, I, pp. 79-86. Cfr. M. DI GIOVANNA, *La dimensione dell'io nelle maglie del realismo*, Caltanissetta-Roma, Sciascia 2009, pp. 9-26.

¹³ MUSARRA, *L'ironia generativa siciliana in Giovanni Verga...*, p. 30.

A conclusione indicavo la presenza di alcune *parole nucleari*, sistemiche e strutturanti, esemplificandole con il termine “mano”. Considerando il tema di questo incontro, ne scelgo ora, tra quelle segnalate, quattro strettamente correlate: *occhio* → *sguardo*, *vedere* → *guardare*. Negli *occhi* e nello *sguardo* Verga accentua, evidenza, trasmette al Lettore le tensioni psichiche e sentimentali, che assillano i personaggi e che in un certo senso lo affasciano, dando un colorito particolare agli spazi, agli oggetti e così via.

Nelle *Storie del castello di Trezza* dominante è la modalità scrittoria della ripresa di discorsi e pensieri dei vari personaggi, in linea con la «doppia anima siciliana, dimidiata tra regola ed eccezione, ordine e caos, tradizione ed eversione, equilibrio formale ed espressionismo»¹⁴. Lo stretto rapporto emotivo del narratore con il reale si ripercuote sulle strutture e sulle tecniche narrative, una trasformazione questa dominante a partire da *Nedda*¹⁵. La focalizzazione converge per lo più su spazi e personaggi dei luoghi in cui Verga era nato e vissuto in gioventù, determinando le venature concettuali e formali della sua scrittura. Vi accentua nel suo *discours* le tonalità colloquiali, l'oralità, oralità motivata superficialmente dal desiderio di una descrizione aderente all'*evento*, raccontato da varie prospettive, come sarà poi in modo molto più evoluto in *Rosso Malpelo*, dove i punti di vista si sovrappongono e s'intrecciano con scambi di giudizi diversi¹⁶. L'oggetto-mondo diviene un presupposto imprescindibile del narrare, pur nella costante ironica coscienza che si tratta di una realtà “riprodotta”, raggiungibile solo nel chiuso mondo dell'arte, del soggettivo, delle convinzioni personali; da ciò, per quel che riguarda l'autore, nasce la centralità «della siciliana [...] micidiale ironia», a dir-la con Sciascia¹⁷, ironia che tutto innerva. Lo spessore dialogico delle figurazioni di pensiero dei vari personaggi coinvolti in discorso diretto o in *discours rapporté* produce una notevole “poli-stratificazione” semantica; i significati e i loro contrari (come nell'ironia generativa) s'intrecciano e interagiscono, sono interdipendenti, con una sovrapposizione di frammenti di ‘ve-

¹⁴ N. TEDESCO, *Introduzione*, in TEDESCO (a cura di), *Pensiero e cultura letteraria dell'Ottocento e del Novecento...*, p. XV.

¹⁵ Pubblicata nella «Rivista italiana di scienze lettere e arti» del 15 giugno 1874 la novella *Nedda* è preceduta da una breve introduzione «che spiega la nuova metodologia e gli inusitati moduli stilistici che in essa vengono applicati». La novella verrà subito ristampata in volume con il titolo *Nedda. Bozzetto siciliano* dall'editore Brigola. Cfr. DI GIOVANNA, *La dimensione dell'io nelle maglie del realismo...*, pp. 27-68.

¹⁶ Si veda l'analisi puntuale di G. GÜNTERT, *Narrazione attribuita e ironia in «Rosso Malpelo»: il ruolo del lettore*, in *Verga innovatore / Innovative Verga...*, pp. 89-104.

¹⁷ L. SCIASCIA, *Conversazione in una stanza chiusa*, intervista di D. Lajolo, Milano, Speerling & Kupfer 1981, p. 18. Si veda anche il volume T. HEYDENREICH (a cura di), *La responsabilità dell'intellettuale in Europa all'epoca di Leonardo Sciascia / Die Verantwortung des Intellektuellen in Europa im Zeitalter Leonardo Sciascias*, Erlangen, Erlanger Forschungen 2001.

rità diverse' a seconda dei punti di vista, fino a una mescolanza di verità e menzogna in un sistema narrativo sostanzialmente plurivalente per le tante omissioni di dettagli nella rappresentazione dell'evento. Ciò vale anche per le opere della fase verista sebbene Verga nella novella *L'amante di Gramigna* di *Vita dei campi*, dedicata a Salvatore Farina, riflettendo sullo stile 'moderno', dopo aver premesso di voler ripetere nel racconto i fatti così come li ha raccolti «nei viottoli dei campi, press'a poco colle medesime parole semplici e pittoresche nella narrazione popolare»¹⁸, per riferirli come sono avvenuti e rappresentare in tal modo «il misterioso processo per cui le passioni si anodano, si intrecciano, maturano, si svolgono nel loro cammino sotterraneo, nei loro andirivieni che spesso sembrano contraddittori»¹⁹, affermi:

Quando nel romanzo l'affinità e la coesione di ogni sua parte sarà così completa, che il processo della creazione rimarrà un mistero, come lo svolgersi delle passioni umane, e l'armonia delle sue forme sarà così perfetta, la sincerità della sua realtà così evidente, il suo modo e la sua ragione di essere così necessari, che la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile, allora avrà l'impronta dell'avvenimento reale, l'opera d'arte sembrerà *essersi fatta da sé*, aver maturato ed esser sorta spontanea, come un fatto naturale, senza serbare alcun punto di contatto col suo autore, alcuna macchia del peccato d'origine²⁰.

Il processo di scrittura è ovviamente sempre determinato dall'autore con il suo selezionare, tipologizzare, inquadrare gli elementi portanti del testo. Il lettore può colmare i vuoti a suo piacimento o seguire un punto di vista (spesso condizionato dall'autore nell'apparente libertà); tra autore e lettore si stipula in tal modo un solido patto di *corresponsabilità*. Entrambi sono spinti dal desiderio di raggiungere attraverso il racconto la 'verità', proposito problematico questo per il lettore quando questi ha a disposizione varie testimonianze dirette o 'riportate' contrastanti, e per di più con una predominanza del dubbio come generalmente nella trasmissione orale. Il lettore è costretto necessariamente a scegliere tra le varie focalizzazioni, alcune caratterizzate dalla presunta *vicinanza* altre dalla *lontananza*²¹ quale costituente primario determinante, e persino con il recupero dei vari eventi da altre narrazioni²².

¹⁸ G. VERGA, *L'amante di Gramigna*, in ID., *Tutte le novelle...*, I, pp. 199-200.

¹⁹ Ivi, p. 200.

²⁰ Ivi, pp. 200-201.

²¹ Per la lontananza si veda G. PATRIZI, *Il mondo da lontano. Il fatto e il racconto nella poetica verghiana*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi n. 4, Catania, Fondazione Verga 1989.

²² Per il concetto di *comunità discorsive* attive sia nell'origine della produzione sia nella ricezione ad

L'Autore, apparentemente estraneo alla 'ricostruzione della storia', è in realtà sempre attivo nella rete sistemica testuale accanto al *narratore extradiegetico* (N1) e ai *narratori intradiegetici* (N2), ai quali N1 delega a volte la narrazione o sulla narrazione dei quali intesse la sua. Evidenti sono i suoi legami di *simpatia* o *antipatia* con i vari personaggi (Petronio²³). Il costituente tipologico principale è nelle *Storie del castello di Trezza* quello della *contrapposizione* sentimentale e sociale (per il racconto medievale), per l'alternanza di registri narranti differenti e divergenti. Il voler raccontare in modo convincente e realistico, assegna all'autore il compito (apparentemente secondario) di *spigolatore* di frasi già fatte, all'interno dei passi topici. I commenti della voce narrante e dei personaggi seguono lo stesso registro orale; sono interni al tessuto del racconto e vanno interpretati dal lettore. Verga si nasconde con un sorriso bonario nel sottosuolo dei suoi personaggi. Il lettore percepisce nelle tipologizzazioni, nelle inquadrature, nelle parole, nelle espressioni, negli atteggiamenti quelle angolature e determinazioni di significato che vanno oltre la semplice caratterizzazione del personaggio; in questo procedimento narrativo le 'parole nucleari' hanno una funzionalità primaria.

Nella trama diacronica delle *Storie del castello di Trezza* "coabitano" modalità proprie del "giallo gotico" (castelli lugubri, maledizioni, leggende, amori proibiti, fantasmi) e del romanzo psicologico 'moderno' con una pluralità di voci e piani narrativi; tuttavia con una focalizzazione sempre ottocentesca. Non è un Verga 'imitatore immaturo', ma che applica 'ironicamente' quelle che saranno le spinte innovative della fase verista, rivolta alla quotidianità come struttura portante, inoltre con una percezione ironica di quelle precedenti, ironia che si manifesta tra l'altro nei continui rovesciamenti e nelle contrapposizioni temporali tra i *tre* racconti strettamente correlati, intrecciati tra loro nello stesso spazio (Aci Castello e Aci Trezza), sostanzialmente speculari.

La cornice e struttura portante è il racconto ottocentesco (R2) di un narratore extradiegetico che narra la storia d'amore e morte di Matilde e Luciano, storia che rispecchia modernamente quella medievale, raccontata comunque anche questa con prospettiva cognitiva e discorsiva extradiegetica

indicare gli attanti e gli elementi operanti in una creazione ironica si vedano L. HUTCHEON, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Chicago-Urbana, University of Illinois Press 2000; EAD., *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*, London-New York, Routledge 1994; EAD., *The Politics of Postmodernism*, London-New York, Routledge 2002; P. SCHOENTJES, *Politique de l'ironie* in ID., *Poétique de l'ironie*, Paris, Editions du Seuil 2001, pp. 288-301.

²³ G. PETRONIO, *Lettura di «Mastro-don Gesualdo»*, in «Rassegna d'Italia», III (1948), pp. 1117-1131 e IV (1949), pp. 68-82 e 169-179 (poi in ID., *Dall'Illuminismo al Verismo. Saggi e proposte*, Palermo, Manfredi 1962, pp. 267-276).

e ottocentesca, dato che la narra Luciano («La storia che Luciano narrò era strana davvero!», ScT, p. 101) per ‘far colpo’ su Matilde, storia riportata a frammenti per il lettore. Luciano riprende indirettamente e direttamente, filtra, traduce in un certo senso a Matilde (e al lettore) i racconti dei personaggi medievali. Non si dimentichi che il *soggettivo* e *frammentario*, insieme all’*ironia* e all’*autoriflessivo/metadiscorsivo* sono le invarianti della modernità²⁴.

Nelle stratificazioni narrative delle sequenze cronologiche i personaggi centrali delle tre ‘storie’ (con una corona di personaggi dallo ‘spessore più o meno sottile’) sono i seguenti:

R2: La signora Matilde; Giordano, suo marito; Luciano, innamorato di Matilde; la signora Olani, amante di Giordano (il ‘triangolo’ diviene ironicamente un ‘quadrato’);

R1a: Don Garzia d’Arvelo; Donna Violante, sua prima moglie; il paggio di nome Corrado, sedotto dalla baronessa più per vendetta che per passione; la mugnaia Mena, amante di don Garzia; il Bruno e il Rosso;

R1b: Don Garzia d’Arvelo; Donna Isabella, sua seconda moglie; Grazia, la domestica (già anche di Donna Violante), che le narra le dicerie che circolano in paese su apparizioni e lamenti spettrali nel castello dopo la mezzanotte; il Bruno e il Rosso.

A mio avviso è nella mescolanza dei piani temporali del passato e del presente (*suspense*, mistero) che si svela l’ironia dell’autore verso gli ‘amori tragici’ propri della fase scapigliata e del triangolo borghese (donna tra marito e amante), ora con figure femminili altere che si ribellano al dominante ordine sociale. Nel racconto medievale, pur nelle diverse prospettive dovute alle varie voci narranti, trapela la simpatia dell’autore per le figure femminili e per i loro ‘poveri amanti’, uniti nel soccombere, e un’antipatia per i ‘mariti’, caratterizzati da azioni stravaganti e violente, mariti/padroni dei quali si accentuano i difetti fisici, psichici e comportamentali (Don Garzia e Giordano, «col sigaro in bocca, le mani nelle tasche», p. 97), uniti anche dalle chiare allusioni ironiche dei loro nomi.

Nel racconto ottocentesco, oltre all’ironia sulla figura del marito borghese, Giordano (come don Garzia traditore tradito), si ha la specularità del Verga narratore della prima fase in Luciano, del quale il Verga verista si libera ironicamente facendolo precipitare con Matilde nell’«abisso». Si può parlare di tre storie correlate (con i personaggi ironicamente raddoppiati) e

²⁴ W. KRYSINSKI, *Il paradigma inquieto. Pirandello e lo spazio comparativo della modernità*, traduzione a cura di C. Donati, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane 1988.

«di una corrispondenza, di una specularità quasi geometrica»²⁵ nei due tempi della narrazione: il medioevo e il suo tempo. Sono ‘storie *co-create*’ con una trama dei racconti in cui s’intrecciano personaggi e voci narranti; il patto di complicità costruttiva, *co-creante*, coinvolge sia l’autore che il lettore²⁶.

Vi è non soltanto una duplicità tra la storia medievale e quella contemporanea, ma la prima è a sua volta divisa in due nuclei narrativi²⁷: quello del matrimonio di Don Garzia con Donna Violante (R1a) e quello del secondo matrimonio di Don Garzia con Donna Isabella (R1b). La voce narrante dell’evento moderno è sempre extradiegetica, mentre quella delle due storie medievali è attribuita espressamente a Luciano, che la ‘ricostruisce’ o la fa ricostruire frammentariamente da vari narratori intradiegetici con conoscenza parziale. Con narrazione extradiegetica poi la storia del primo matrimonio di Don Garzia viene ripercorsa per il lettore, senza interruzioni sostanziali nei capitoli VII–XI, fino alla fuga dal letto matrimoniale di Donna Violante; Don Garzia: «la scorse come un bianco fantasma fuggire dalla finestra, si precipitò ad inseguirla, saltò sul ballatoio e non vide più nulla. [...] Sul precipizio fu trovato il fazzoletto che aveva asciugato quel dolore di angoscia sovrumana» (ScT, p. 134). Il capitolo finale, molto breve, è focalizzato nell’Ottocento; l’inizio è il seguente:

La storia aveva divertito tutti, anche quelli che la conoscevano digià, e che la commentavano ai nuovi venuti colla leggenda degli spiriti che avevano abitato il castello. La sera era venuta, l’ora e il racconto aiutavano le vagabonde fantasticherie dell’eccellente digestione. Luciano e la signora Matilde avevano impallidito qualche volta durante quel racconto che conoscevano.

– Badate, – le sussurrò egli sottovoce. – Vostro marito vi osserva! (ScT, 135)

Nel capitolo V la voce narrante precisa ironicamente: «Questa era la leggenda del Castello di Trezza, che tutti sapevano nei dintorni, che tutti raccontavano in modo diverso, mescolandovi gli spiriti, le anime del Purgatorio, e la Madonna dell’Ognina» (ScT, 118).

²⁵ CONSOLO, *Un castello di vigilia...*, p. 78.

²⁶ «Noi sappiamo che, in un certo senso, il lettore è il complice più stretto del malfattore che ha scritto il libro. Senza questa complicità malavitosa, l’operazione letteraria non potrebbe aver luogo» (ALMANZI, *Amica ironia...*, p. 91).

²⁷ Preferisco separare la storia di Isabella (R1b) da quella di Violante (R1a), anche se le due s’intrecciano. Per Consolo sono «due storie, una [...] d’un periodo storico genericamente medievale, e una contemporanea all’autore; [...] due storie parallele, speculari, di cui la seconda, quella medievale e leggendaria, riflessa, narrata dalla prima, contemporanea e ‘reale’, rimanda su questa stessa, sull’oggetto davanti allo specchio, un influxo stregato, una luce fatale che fa sì che l’oggetto si vanifichi, diventi esso stesso riflesso, più vano e riflesso della sua immagine» (CONSOLO, *Un castello di vigilia...*, p. 77).

Il testo è suddiviso in dodici capitoli, in alcuni dei quali le storie s'intrecciano, formando 15 unità narrative (6 per R2, 6 per R1a e 3 per R1b), come dallo schema seguente:

I: **R2** → R1a → **R2**; II: **R2** → R1b; III: R1b; IV: R1b; V: **R2**; VI: **R2**; VII: R1a; VIII: R1a; IX: R1a; X: R1a; XI: R1a; XII: **R2**

Ripeto – come già scritto nell'articolo suddetto – che alla fine Verga «fa precipitare nell'abisso tutte le larve e i fantasmi che sino allora lo avevano incatenato, reso prigioniero di un'ambizione che gli impediva di seguire la sua vera vocazione»²⁸. Per le occorrenze delle *parole nucleari* scelte, gli *occhi* e lo *sguardo*, con rimandi a *vedere* e *guardare* (mentre Consolo aveva privilegiato il *sentire*²⁹), non riporto le forme idiomatiche del tipo «non poté chiudere un occhio» (ScT, 113) per non dormire, «dormì di un occhio solo» (ScT, 117) per dormire male o «malgrado le scorriere di tutti i generi [di Don Garzia], sulle quali il fratello e poscia il nipote avevano chiuso un occhio» (ScT, 122) per lasciar correre. Nell'elenco completo in appendice le occorrenze sono raggruppate per sequenza e personaggio; si evidenziano così la funzionalità sistemica, la stratificazione semantica e la segmentazione narrativa. Subito, nei primi due capitoli, si delineano le unità portanti sistemiche dei tre racconti.

I personaggi (soprattutto quelli femminili) vengono caratterizzati dal loro modo di 'vedere', soprattutto dal loro 'sguardo' e dai loro 'occhi'. Di Donna Violante si indica subito nel primo capitolo quello che sarà centrale nelle parti in cui il racconto si farà drammaticamente dettagliato, il suo desiderio di vendetta: se nel primo capitolo «il suo sguardo» è «smarrito, quasi pazzo» (I, 98³⁰), nel capitolo XI si precisa che guarda il marito che «dormiva tranquillamente accanto a lei» con «occhi foschi», con «*uno sguardo intraducibile, immobile, instancabile*»³¹, marito che non può immaginare «quali fantasmi passassero per *gli occhi sbarrati* di lei», occhi nei quali «*lampeggiò* un sorriso da demone» (XI, 134). Di Donna Isabella si sottolinea il distacco, la capacità di mantenersi lucida anche nei momenti più drammatici, con il suo «lungo e profondo sguardo» (II, 109). La signora Matilde è figura sognante, distaccata dalla realtà con i suoi «occhi brillanti» (I, 99) e il suo «sguardo lungo e tenebroso» (I, 97). Per suo marito Giordano basta un'occorrenza fissata nel suo

²⁸ Ivi, p. 85. Da notare che il *sentire* e l'*udire* sono spesso legati al *vedere*.

²⁹ Ivi, pp. 78-79.

³⁰ Per brevità si omette da qui in avanti la sigla ScT e si indicano solo il capitolo e la pagina dell'edizione citata.

³¹ Se non segnalato i corsivi sono miei.

«sguardo vagabondo» (I, 97). Ovviamente più marcata è quella di Luciano che cerca di capire gli «occhi impenetrabili» (I, 97) di Matilde. Di Don Garzia non si focalizzano mai gli occhi, ma solo il suo continuo sforzo di ‘capire’, di ‘vedere’, di sapere cosa hanno ‘visto’ gli altri, fino al confronto con la «bianca figura» (IV, 114) del presunto fantasma, in realtà Donna Violante, che nel IV capitolo lo guarda «con occhi lucenti e terribili» (IV, 116) e che lui uccide, trafiggendola con la spada; permette poi di *vederla* solo al Bruno, che rimane colpito dagli «occhi spalancati, lucidi, fissi, spaventosi» (IV, 117) del cadavere, che don Garzia gli ordina di gettare in mare.

Particolarmente interessante è il ‘gioco di sguardi’ tra i due amanti ottocenteschi, la signora Matilde e Luciano (capitoli V e VI), e medievali, Donna Violante e il paggio Corrado (capitoli VIII e IX). Matilde è attratta dal castello e dalla leggenda che l’affascina e tende il suo «sguardo singolare», tanto singolare che fa ammutolire Luciano (V, 118), il quale la divora «*non visto, cogli occhi*» (VI, 120) nel vederla passare «colle guance pallide e *gli occhi fissi nel vuoto*» (VI, 120); quando le propone d’incontrarsi, Matilde prima china gli occhi, poi glieli fissa ardenti nei suoi. Dopo l’incontro Matilde ha «l’anima ebbra di estasi, [...] *gli occhi pieni di lagrime*. – Perché mi avete raccontato quella storia?» ripete «balbettando come in sogno» (VI, 120). In seguito, in compagnia di altri, evitano di guardarsi, si scambiano solo «sguardi di sfuggita con *qualche lampo negli occhi*» (VI, 120).

Merita di esser sottolineato anche che il punto di unione con il racconto medievale è la certezza del tradimento del marito: «ad un tratto [...] gli [a Luciano] disse con un soffio di voce: – *Vedete!* Il signor Giordano era lì presso, dando il braccio alla signora Olani» (VI, 119). Molto più sintetica, in poche righe, è la descrizione del loro ‘cedere’: «Si volsero *uno sguardo, uno sguardo solo, lucente nella penombra, quello della donna smarrito – e chinaron gli occhi*» (VI, 119). Ascoltando il racconto dettagliato della storia medievale, mentre si trovano in compagnia di amici nelle rovine del castello, Matilde e Luciano «stanno zitti» ed evitano di «*guardarsi*» (VI, 121).

Nel capitolo VIII leggiamo che Donna Violante, in attesa del ritorno del marito, fissa uno «sguardo pensoso» sul viso di Corrado che era «un bel giovanetto [...] dall’*occhio nero e vellutato* [...] così timido che quelle guance dorate s’imporporarono alquanto sotto lo *sguardo distratto* della sua signora», che lo fissa «*a lungo senza vederlo*» (VIII, 125). Si volge a guardare il mare, poi fissa di nuovo Corrado, «questa volta più lungamente» (VIII, 126). Dopo aver chinato «*gli occhi un istante*» seguita a fissarlo «*col suo sguardo da padrona*» e gli domanda, «con singolare accento e *cogli occhi fissi al suolo*» (VIII, 126), se anche lui frequentasse la Mena, l’amante del marito; poi gli fissa di nuovo «*in viso quello sguardo accigliato*»; il giovane risponde «*chinando gli occhi*»; i «*loro occhi*» s’incontrano un istante e si evitano «nello stesso tempo» (VIII, 127). Il

paggio osa per la prima volta guardare i «begli occhi azzurri scintillanti di luce insolita» della baronessa (VIII, 127); affascinato, «colla voce tremante, colle mani giunte» esclama: «abbiate pietà di me!» (VIII, 127-128). Donna Violante però ha preso una decisione: gli lancia «un'occhiata fosca, senza sguardo», poi gli afferra il capo «con gesto risoluto, con occhi ardenti e foschi» e gli stampa «sulla bocca un bacio di fuoco» (VIII, 129). La trasformazione del paggio in amante è radicale: teme «non per sé, ma per colei [Donna Violante] di cui aveva sognato tutta la notte *gli occhi lucenti*, e l'ebbrezze convulse» (IX, 130); quando don Garzia gli ordina di lasciare il castello, tenta di incontrare un'ultima volta «quella donna che gli aveva irradiato di luce la vita in un attimo, e che amava più che la vita» (IX, 130). E si giunge alla tragedia attraverso il *guardare* di don Garzia, come nel dramma ottocentesco sarà appunto il *guardare* di Giordano a provocare la caduta nel vuoto dei due amanti. Riporto la sequenza sul filo rosso degli occhi e dello sguardo:

«Allorché tutto fu buio» Corrado si insinua, «*non visto* nel ballatoio» (X, 131), mentre Don Garzia sta cenando. La moglie gli è di fronte, «col mento sulla mano e *gli occhi fissi, impietrati*. Ad un tratto» Violante alza «il capo vivamente, e i *suoi sguardi* s'incontrano «con quelli del paggio a guisa di due correnti elettriche» (X, 131); Violante rimane pensierosa e getta «*sguardi irrequieti qua e là*». Don Garzia le dice che Corrado è partito, «*figgendole gli occhi in viso*». Donna Violante non risponde, ma *leva* «*gli occhi anche lei*» e *si guardano* (X, 132). Allontanatosi Don Garzia, Violante cammina per la stanza e «ogni volta» che passa «dinanzi alla finestra» vi getta «*un'occhiata scintillante*. Ad un tratto» vi va risolutamente, e l'apre. Violante e Corrado si trovano «faccia a faccia», e *si guardano in silenzio*. «Che m'hai fatto?...»; gli dice «fissandolo con occhi stralunati» (X, 132). Corrado le sussurra che ha voluto correre il rischio per vederla «un'ultima volta, così bella come vi ho sempre dinanzi agli occhi» (X, 132).

Il capitolo seguente è tutto focalizzato sullo scontro tra Don Garzia e la moglie, i lamenti del paggio caduto nel trabocchetto, e la fuga dal letto nuziale di Donna Violante con il suo accappatoio bianco e la sua presunta caduta in mare, con un grido «che non aveva più nulla d'umano» (XI, 134).

Nel capitolo XII si evidenzia la specularità del racconto secondo (R2) rispetto alla storia medievale. Ora la voce narrante è extradiegetica e onnisciente e chiude la novella segnalando il persistere ad Aci Trezza della 'diceria' che nelle notti di temporale fra le rovine del castello si odono di nuovo e si vedono fantasmi, fantasmi che scacciati dalla storia medievale, emergono ironicamente nello spazio e nel tempo ottocentesco.

A conclusione mi sembra evidente che Verga nelle *Storie del castello di*

Trezza decostruisce gli assi portanti della sua narrativa precedente prima di proporre una nuova rivolta alla quotidianità, della quale sono già presenti comunque alcune unità sistemiche, come l'ubicazione, la molteplicità delle voci narranti e la presenza di svariati registri linguistici e idiomatici fortemente iperbolici³².

Un'ultima osservazione sull'ironia generativa che non avevo segnalata nel saggio suddetto riguarda le tre figure femminili: da un lato Donna Violante e la signora Matilde, dall'altro Donna Isabella. Le prime due sono figure tipiche rispettivamente del romanzo gotico e di quello borghese ottocentesco; Verga se ne libera, facendole morire con i loro 'amanti'; la terza, Donna Isabella che nel racconto non ha un amante, rappresenta in un certo senso il 'buon senso verista'. Consolo arriva a considerarla il «personaggio 'topico', più vero», energico, tipico della «tradizione letteraria siciliana che arriva fino alla *Garibaldina* di Vittorini»³³. Donna Isabella chiede a Don Garzia di che malattia era morta la sua prima moglie e questi le risponde, guardandola «bieco»: «Di mal caduco, madonna», e Donna Isabella replica (e vi è un'evidente, sorridente ironia del narratore): «Io non avrò cotesto male, vi prometto!» (IV, 115). Alla fine del capitolo, prima dell'«incidente di caccia» in cui il Bruno spara a Don Garzia temendo per la sua vita, si legge: «Donna Isabella, *che aveva una gran paura del mal caduco*, era andata a villeggiare presso la sua famiglia, e siccome l'aria le faceva bene, non era più ritornata» (IV, 117). L'ironia soggiacente è tanto evidente che non ritengo necessario analizzarla.

E chiudo con l'ultima frase del racconto, in cui l'ironia dell'autore risulta così marcata e sistemica da riflettersi a ritroso sull'intero racconto:

A Trezza si dice che nelle notti di temporale si odano di nuovo dei gemiti e si vedano dei fantasmi fra le rovine del castello. (ScT, 135)

³² Riporto un solo esempio: «si udivano gemiti dell'altro mondo, e scrosci di risa da far venire la pelle d'oca al più ardito scampaforce che avesse tenuto alabarda e vestito amese» (ScT, 101).

³³ CONSOLO, *Un castello di vigilia...*, p. 80.

APPENDICE

I

R2

Matilde: «La signora Matilde era seduta sul parapetto [...], spingendo lo *sguardo pensoso* nell'abisso nero e impenetrabile» (p. 97); «Ella volse attorno uno *sguardo lungo e tenebroso*» (p. 97); «La signora Matilde ascoltava in silenzio cogli *occhi fissi, intenti, luccicanti*. [...] non si muoveva, non diceva motto, *guardava lontano*» (p. 98); «sembrava avida d'emozione, avea sulle labbra uno strano sorriso, le guance accese e gli *occhi brillanti*» (p. 99); «Era una graziosa bruna; palliduccia, delicata, nervosa, con grandi e begli *occhi neri e profondi*» (pp. 99-100);

Giordano: «suo marito, col sigaro in bocca, le mani nelle tasche, lo *sguardo vagabondo* dietro le azzurrine spirali del fumo, ascoltava con aria annoiata» (p. 97); «Bada, – rispose il signor Giordano col suo ironico sorriso; – *ci vedrai* le ossa di quel bel cavaliere [Corrado], e farai brutti sogni stanotte» (p. 99);

Luciano: «Luciano, in piedi accanto alla signora, sembrava cercasse leggere quali pensieri si riflettessero in quegli *occhi impenetrabili* come l'abisso che contemplavano» (p. 97); «Ei chinò lo *sguardo* sulla mano [di Matilde], poi *guardò* il mare, poi la mano di nuovo. Ella [Matilde] non si muoveva, non diceva motto, *guardava lontano*» (p. 98).

R1a

Violante: «fuori di sé, le fa volgere lo *sguardo smarrito, quasi pazzo*, su quel marito [Don Garzia] che non ode e russa» (p. 98).

II

R2

Matilde: «La signora Matilde *volse gli occhi qua e là*, in aria distratta, e li posò sulla mole nera e gigantesca del castello» (p. 100); «– *Vede?* – diss'ella [Matilde] [...]. C'è qualche cosa che vive e si agita lassù! [sulle rovine del castello] – [Luciano:] Gli spettri della leggenda. – [Matilde:] Chissà!» (pp. 100-101);

Luciano: «– [Matilde:] Chissà... Cosa fa mio marito? – [Luciano:] Gioca a tresette. – E la signora Olani? – *Sta a guardare.* – Ah!... – Mi racconti la sua storia...» (p. 101).

R1b

Grazia: «– [Isabella:] Chi sa dunque questa storia? – [Grazia:] Mamma Lucia, Brigida, Maso, il cuoco, Anselmo ed il Rosso, i due valletti di messere il barone, e messere Bruno, il capocaccia. – *E cosa hanno visto* costoro? – Nulla. (p. 102); «della povera signora non rimase né si *vide* altro che quel velo. [...] il barone partì immediatamente, *né si vide mai più al castello prima d'ora.* [...] Alcuni pescatori poi [...] *raccontano d'aver visto l'anima della baronessa, tutta vestita di bianco*, come una santa che ella era, sulla porta della guardiola lassù, e passeggiare tranquillamente su e giù per la scala rovinata, ove un gabbiano avrebbe paura ad appollaiarsi» (p. 107); «[Isabella] – Eh! Mia povera Grazia [...]. Quando si odono questi gemiti dell'altro mondo? [...] In quelle notti in cui il fantasma *non si fa vedere*» (p. 109);

Don Garzia: «[Don Garzia] *vide* una figura bianca la quale fuggiva.» (p. 106);

Isabella: «[Don Garzia] incominciò a bestemmiar Dio e i santi come Donna Isabella non avea *visto né udito* fare dagli staffieri più staffieri che fossero a casa de' suoi fratelli» (p. 102); «c'è da averne il capogiro solo a *guardare*» (p. 108); «facendosi pensierosa, volse un *lungo e profondo sguardo* su quel letto dove il gemito pauroso l'aveva fatta sussultare la notte» (p. 109);

Maso: «raccontò pure quel che *aveva visto.* – *Visto?* – Sì; madonna [Grazia] [...] *si vede comparir dinanzi* un gran fantasma bianco» (p. 104);

il Rosso: «*si vede* dinanzi una figura bianca, la quale toccava il tetto col capo [...] *giura d'aver visto i due occhi che il fantasma fissava su di lui, lucenti come quelli di un gatto soriano.* [...] il fantasma scomparve [...] lasciando il Rosso atterrito [...] e talmente pallido *da far paura a chi lo vide* per il primo, e d'allora in poi, invece di chiamarlo il Rosso gli dicono il Bianco» (p. 105);

Beppe, il pescatore: «raccontò la *visione che gli apparve* sull'alto della guardiola» (p. 108).

III

R1b

il Rosso: «*Ho visto e udito come vedo e odo voi*, che siete in collera per mia disgrazia e senza mia colpa» (p. 110);

Don Garzia: «Orbene! Giacché *tutti avete visto*, giacché tutti avete udito, giacché tutti avete toccato con mano, fatemi buona guardia stanotte» (pp. 112-113); «– Da qual parte si suol *vedere* questo fantasma? – Nel corridoio qui accanto, di solito... Ma *nessuno ha più visto nulla* dacché quest'ala del castello non è stata più abitata...» (p. 113); «– Io non *ho udito né visto nulla* – esclamò dispettosamente» (p. 113);

Isabella: «ad un tratto [...], rizzandosi a sedere, cogli *occhi sbarrati* e pallida in viso: – Ascoltate! – gli disse. Don Garzia *spalancò gli occhi* anche lui. [...] Zitto! – esclamò la donna nuovamente, e [...] *con tali occhi*, che il barone non osò replicare motto» (p. 111); «Donna Isabella [...] lo seguiva con la coda dell'*occhio* e lo [Don Garzia] *vide andare* per l'andito, [...] poi lo *vide ritornare* scuotendo il capo.» (p. 112); «– Ed io *ho visto voi* come vi *vedo* in questo momento e come *sareste sorpreso voi stesso di vedervi* se lo poteste!» (p. 113);

il Bruno: «[...] ma *nessuno ha più visto nulla* dacché quest'ala del castello non è stata più abitata» (p. 113).

IV

R1b

Isabella: «La baronessa, agghiacciata dal terrore fra le coltri, *vide il marito* slanciarsi dietro il fantasma colla spada in pugno.» (p. 114);

Don Garzia: «entrambi [Don Garzia e il Bruno], coi capelli irti sul capo; *videro al certo*, non illusione, la bianca figura arrampicarsi leggermente pei sassi che sporgevano ancora dalla cortina, al posto dov'era stata la scala, e sparire nel buio» (p. 114); «don Garzia sarebbesi stancato di passar le notti in sentinella [...], se il ricordo di quel che *aveva visto coi propri occhi* non fosse stato ancora profondamente impresso nella sua mente» (p. 115); «le tenebre furono squarciate da un lampo, e *videsi* di faccia, ritta, immobile, quella figura

bianca che *aveva visto fuggire un'altra volta* dinanzi a lui, [...] ora *lo guardava con occhi lucenti e terribili*» (p. 116);

Tutti: «Pel castello s'udì un gran tramestio, *si vide correre della gente* [...]. Tutti s'erano fermati attoniti *vedendo* il barone così pallido, *con l'occhio stralunato* e la spada in pugno» (pp. 116-117);

il Bruno: «[...] entrò e *vide* uno spettacolo orribile. Vicino alla parete giaceva il cadavere di Donna Violante, vestita del suo accappatoio bianco, com'era fuggita dal letto del marito la notte in cui s'era creduto che si fosse buttata in mare. Il viso aveva pallido come cera [...] *gli occhi spalancati, lucidi, fissi spaventosi*» (p. 117).

V

R2

Matilde: «[il castello sembrava avere] una stimmate maledetta, che dava una misteriosa attrattiva alla leggenda, e *affascinava lo sguardo* della signora Matilde, mentre ascoltava silenziosamente» (p. 118); «Ella [Matilde] gli [a Luciano] agghiacciò il riso in bocca *con uno sguardo singolare* [...] Luciano *ammutoli per quello sguardo*» (p. 118).

VI

R2

Luciano: «Il signor Luciano e la signora Matilde *si vedevano* quasi tutti i giorni, in quella piccola società d'amici» (p. 119); «quante volte fosse stato a *divorarla, non visto, cogli occhi* [...], e quando *la vide passare* [...] colle guance pallide e *gli occhi fisi nel vuoto* [...]. Quando s'incontrarono di nuovo, dopo lungo tempo, parvero non conoscersi, *non vedersi*, impallidirono e non si salutarono. Finalmente s'incontrarono un'altra volta [...] ei le disse: - *Come potrei vedervi?* - Ella [...] *chinò gli occhi, glieli fissò ardenti nei suoi*, e rispose - Domani. E il domani si videro - un'ora dopo ella avea l'anima ebbra di estasi, [...] *gli occhi pieni di lagrime*. - Perché mi avete raccontato quella storia? - ripeteva balbettando come in sogno. [...] Alcuni mesi dopo [...] *Si vedevano come prima*. [...] Qualche fuggitivo rossore di più sulle gote, e *qualche lampo negli occhi*» (p. 120);

Matilde: «ad un tratto [...] gli [a Luciano] disse con un soffio di voce: - *Vedete!* Il signor Giordano era lì presso, dando il braccio alla signora Olani» (p. 119);

Matilde e Luciano: «Si volsero *uno sguardo, uno sguardo solo, lucente nella penombra*, – quello della donna *smarrito* – e *chinarono gli occhi*.» (p. 119); «Luciano e la signora Matilde stavano zitti [...] ed *evitavano di guardarsi*» (p. 121);

Giordano: «la [Matilde] *guardò in un certo modo* e le domandò la ragione dell'insolita ripugnanza» (p. 120).

VII

R1a

Don Garzia: «Don Garzia [...] sposò la damigella senza farselo dir due volte, e senza *vederla una volta sola* prima di condurla all'altare, ma dopo aver ben *guardato* nelle pergamene della famiglia della sposa» (p. 122);

Violante: «– Mio signore, – dissella con voce tremante, ma *senza chinare gli occhi* dinanzi al brusco cipiglio del marito» (p. 124); «La baronessa l'indomani s'era levata pallida e sofferente, ma *con gli occhi luccicanti di un insolito splendore*; sembrava rassegnata, ma di una rassegnazione cupa, [...] lampeggiante di tratto in tratto la ribellione e la vendetta; [...] non lo respinse, non si mosse, *rimase con gli occhi chiusi*, [...] soltanto una lagrima ardente luccicò un momento fra quelle ciglia, e scese lenta lenta» (pp. 124-125).

VIII

R1a

Violante: «Alfine [...] gli [a Corrado] fissò in viso *lo sguardo pensoso*. – Era un bel giovanetto, Corrado, dall'*occhio nero e vellutato* [...] così timido che quelle guancie dorate s'imporporarono alquanto sotto lo *sguardo distratto* della sua signora. – Ella *lo fissò a lungo senza vederlo*. [...] Poi *guardò* il vano nero di quei poveri usci [...]; infine si volse bruscamente [...] *guardò di nuovo* la spiaggia, il mare [...], e tornò a fissar Corrado, questa volta più lungamente. [...] *chinò gli occhi un istante* [...]. E *seguitò a fissare* il giovinetto *col suo sguardo da padrona* [...] e gli fece una domanda, con singolare accento e *cogli occhi fissi al suolo*: – Perché non sei l'amante della Mena anche tu? [...]. Ella *gli fissò in viso quello sguardo accigliato* [...]. I *loro occhi* si incontrarono un istante, e si evitarono nello stesso tempo» (pp. 125-127); «Ella *gli lanciò un'occhiata fosca, senza sguardo* [...] *non si vedeva* un sol lume, né si udiva una voce. [...] il mio primo bacio che gli [a Don Garzia] avevo promesso *col primo sguardo* [...] Ella chiuse gli occhi con un'espressione indicibile di raccapriccio. [...] – Tu non sai, non puoi sapere qual effetto possano fare tali infamie sull'animo di una patrizia... Ma giuro [...] che mi vendicherò [...]. Ella gli [a Corrado] afferrò

il capo con gesto risoluto, con *occhi ardenti e foschi*, e gli stampò sulla bocca un bacio di fuoco.» (pp. 128-129);

Corrado: «Ma il giovanetto sospirò, e rispose *chinando gli occhi* [...]» (p. 127); «[...] e il paggio osava fissare per la prima volta su quella sovrana bellezza, delirante in segreto e che faceva delirare, *i suoi begli occhi azzurri, scintillanti di luce insolita*. [...] Il giovanetto *guardava* affascinato quella donna corruciata e fremente [...] poi colla voce tremante, colle mani giunte [...] esclamò: – Oh... abbiate pietà di me!... madonna!...» (pp. 127-128).

IX

R1a

Violante: «Stava col gomito sul guanciale, fissando *uno sguardo intraducibile, immobile, instancabile*, su quel marito che dormiva tranquillo accanto a lei, [...] il quale l'avrebbe stritolata sotto il suo pugno di ferro, se avesse potuto immaginare quali fantasmi passassero per *gli occhi sbarrati* di lei [...]. *Sugli occhi della donna lampeggiò un sorriso da demone*» (pp. 129);

Corrado: «tremante non per sé, ma per colei [Donna Violante] di cui aveva sognato tutta la notte *gli occhi lucenti*, e l'ebbrezze convulse [...] tentò tutti i mezzi, *per cercar di vedere* quella donna che gli aveva irradiato di luce la vita in un attimo, e che amava più che la vita» (p. 130).

X

R1a

Corrado: «Allorché tutto fu buio, s'insinuò, *non visto* nel ballatoio» (p. 131); «Bisognava che io arrischiassi qualche cosa *per vedervi un'ultima volta*, così bella come vi ho dinanzi agli occhi» (p. 133);

Violante: «Don Garzia [...] stava cenando. La moglie eragli di faccia, col mento sulla mano e *gli occhi fissi, impietrati*. Ad un tratto [...] alzò il capo vivamente, e i suoi sguardi *s'incontrarono con quelli del paggio a guisa di due correnti elettriche*»; «Poi rimase pensierosa, [...] gettando *sguardi irrequieti qua e là*» (p. 131); «Corrado è partito – disse il barone *figgendole gli occhi in viso*. Donna Violante non ripose, ma *levò gli occhi anche lei, e si guardarono*.» (p. 132); «Ogni volta che passava dinanzi alla finestra vi gettava *un'occhiata scintillante*. Ad un tratto vi andò risolutamente, e l'aperse. Essi [Donna Violante e Corrado] si trovarono faccia a faccia, e *si guardarono in silenzio*. [...] – Che m'hai fatto?... – rispose [...] fissandolo con occhi stralunati» (p. 132);

Don Garzia: «di tanto in tanto volgeva alla sfuggita sulla moglie *uno sguardo singolare*» (p. 131); «Corrado è partito – disse il barone *figgendole gli occhi in viso*» (p. 132); «entrò con passo rapido, *non guardò nemmeno la moglie*, la quale sembrava un cadavere, *gittò un'occhiata* alla finestra chiusa, ed entrò nell'andito senza dire una parola» (p. 133).

XI

R1a

Violante: «La notte fu tempestosa [...]. Ella lo [Don Garzia] *guardava* dormire, immobile, sfnita, moribonda d'angoscia [...]. Avea *gli occhi foschi* [...], e *teneva sempre gli occhi intenti e affascinati nelle orbite incavate ed oscure di quel marito dormente*, il quale *sembrava la guardasse* attraverso le palpebre chiuse, e leggesse chiaramente tutti i terrori che sconvolgevano la sua ragione» (p. 134);

Don Garzia: «la [Donna Violante] scorse come un bianco fantasma fuggire dalla finestra, si precipitò ad inseguirla, saltò sul ballatoio e *non vide più nulla*» (p. 134).

XII

R2

Matilde: «Ella si fece rossa, poi impallidì, *guardò il mare* che imbruniva, e si avviò la prima» (p. 135);

Giordano: «*li vide forse nell'ombra* [...]. Si udì un grido, un grido supremo, ella vacillò, afferrandosi a quella mano che l'aveva perduta per aiutarla, e cadde con lui [Luciano] nell'abisso» (p. 135);

Voce Narrante: «A Trezza si dice che nelle notti di temporale si odano di nuovo dei gemiti e si *vedano* dei fantasmi fra le rovine del castello» (p. 135).

STEPHANIE CERRUTO

Fondazione Verga

VERGA E LA NARRAZIONE PER FOTOGRAMMI:
L'AGONIA DI UN VILLAGGIO E LACRYMAE RERUM

1. Premessa

Con 'narrazione per fotogrammi' si intende, in questa sede, una particolare tecnica che accosta sequenze narrative, come se fossero appunto fotogrammi in successione, a cui viene dato un movimento interno, che prendono vita, in cui le immagini scorrono una accanto all'altra, come nelle sequenze filmiche in cui il regista presenta paesaggi, personaggi, dettagli allo sguardo attento dello spettatore. Già Fava Guzzetta aveva rilevato che «Verga adopera una tecnica costruttiva volta al recupero dei dettagli a guisa di fotogrammi»¹, riscontrabile sin da *I Carbonari della montagna* e affinata poi nel *Mastro-don Gesualdo*. Si vorrebbe qui argomentare che questo particolare tipo di narrazione, come vedremo più avanti, possa essere stato influenzato nelle novelle *L'agonia di un villaggio* e *Lacrymae rerum* da alcune forme di intrattenimento visivo molto diffuse nel XIX secolo, come il cosmorama e la lanterna magica, generalmente considerati antesignani del cinema. Non è insolito, infatti, che Verga nelle sue opere letterarie e nella scrittura epistolare faccia riferimento a questi due dispositivi ottici, consapevole di riuscire a trasmettere nel lettore ottocentesco, soprattutto tramite paragoni, le sensazioni scaturite da questi spettacoli molto popolari.

Il cosmorama, secondo la definizione che ne dà il *Grande dizionario della lingua italiana*, è un «apparecchio che per mezzo di illusione ottica permette

¹ L. FAVA GUZZETTA, *L'occhio 'nuovo' del Verga. Verso una scrittura filmica e multimediale*, in D. REICHARDT - L. FAVA GUZZETTA (a cura di), *Verga innovatore. L'opera caleidoscopica di Giovanni Verga in chiave iconica, sinergica e transculturale | Innovative Verga. The Kaleidoscopic Work of Giovanni Verga in Iconic, Synergetic and Transcultural Terms*, con una prefazione di R. Venturelli, Frankfurt am Main et al., Peter Lang 2016, pp. 197-211, a p. 200. Si legga anche il contributo della stessa studiosa pubblicato in questi Atti.

di vedere una serie di immagini, di quadri panoramici, con effetto di ingrandimento e di rilievo»². In *Jeli il pastore* (1880) il protagonista eponimo e Mara vengono condotti dal figlio di massaro Neri, durante la festa del paese, al cosmorama «dove si vedeva il mondo vecchio e il mondo nuovo»³ e poco dopo, sempre nell'ambito degli spettacoli popolari in voga nell'Ottocento, si incontrano nel testo anche «i trasparenti illuminati»⁴, dove tagliavano il collo a San Giovanni, che avrebbe fatto pietà agli stessi turchi, e il santo sgambettava come un capriuolo sotto la mannaja»⁵. E, ancora in *Vita dei campi*, come non ricordare l'incipit della novella conclusiva *Pentolaccia* (1880):

Giacché facciamo *come se fossimo al cosmorama*, quando c'è la festa nel paese, che si mette l'occhio al vetro, e si vedono passare ad uno ad uno Garibaldi e Vittorio Emanuele, adesso viene «Pentolaccia» ch'è un bello originale anche lui, e ci fa bella figura fra tanti matti che hanno avuto il giudizio nelle calcagna, e hanno fatto tutto il contrario di quel che suol fare un cristiano il quale voglia mangiarsi il suo pane in santa pace»⁶.

Tutta la raccolta viene così a configurarsi, agli occhi di Verga, almeno per quanto riguarda la prima edizione, come uno spettacolo popolare del cosmorama in cui tutti i personaggi e le loro storie si «vedono passare ad uno ad uno» di seguito, così come nella festa del paese si potevano vedere tramite quel dispositivo ottico Garibaldi e Vittorio Emanuele⁷.

Come termine di paragone ritroviamo il cosmorama anche in *Mastrodon Gesualdo* (1888 e 1889), dove viene sfruttato per rendere la spettacolarità del palazzo La Gurna preso in affitto da Gesualdo:

² S. BATTAGLIA - G. BÀRBERI SQUAROTTI (a cura di), *Grande dizionario della lingua italiana*, 21 voll. e 2 supplementi, Torino, UTET 1961-2009, s. v.

³ G. VERGA, *Jeli il pastore*, in ID., *Vita dei campi*, a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, XIV, Firenze, Banco di Sicilia - Le Monnier 1987, pp. 13-47, a p. 34.

⁴ «Superficie di tela, plastica o carta, ornata con scritte e disegni, resi visibili mediante un'opportuna illuminazione, usata nelle insegne pubblicitarie o esposta al pubblico in occasione delle luminarie» (BATTAGLIA - BÀRBERI SQUAROTTI, *Grande dizionario della lingua italiana...*, s. v. 'trasparente').

⁵ VERGA, *Jeli il pastore...*, p. 35.

⁶ ID., *Pentolaccia*, in ID., *Vita dei campi...*, pp. 115-121, a p. 115 (corsivo mio).

⁷ Le interessanti considerazioni di Patrizi e di Sorbello su *Pentolaccia* andrebbero estese all'intera raccolta, in quanto crediamo, alla luce dell'eliminazione del riferimento al cosmorama nell'edizione Treves del 1897, che quell'«adesso» con cui si apre la novella oggetto di revisione e che introduce il personaggio sia da ricollegare alle novelle precedenti e non direttamente alle due figure storiche menzionate. Cfr. G. PATRIZI, *Il mondo da lontano. Il fatto e il racconto nella poetica verghiana*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi n. 4, Catania, Fondazione Verga 1989, pp. 133-140; G. SORBELLO, «Come se fossimo al cosmorama»: ritratti veristi (e ritratti animati) degli eroi dell'Italia moderna, in ID., *Iconografie veriste. Percorsi tra immagine e scrittura in Verga, Capuana e Pirandello*, Acireale-Roma, Bonanno 2012, pp. 265-282, alle pp. 280-282.

Don Gesualdo aveva fatto delle spese: mobili nuovi, fatti venire apposta da Catania, specchi con le cornici dorate, sedie imbottite, dei lumi con le campane di cristallo: una fila di stanze illuminate, che viste così, con tutti gli usci spalancati, *pareva di guardare nella lente di un cosmorama*⁸.

Ancor più frequenti i riferimenti alla lanterna magica, quello «strumento ottico da proiezione, [...] costituito da una scatola chiusa contenente una fonte luminosa, da una lente piano-convessa atta a concentrare la luce emessa dalla fonte su un'immagine dipinta in colori trasparenti su una lastra di vetro disposta dinanzi a essa, e da una lente convergente atta a proiettare l'immagine ingrandita (ma fortemente deformata) su uno schermo»⁹. Troviamo una prima attestazione in *Storia di una capinera* (1871), in cui viene usata per rimarcare il contrasto dialettico vicino-lontano, il chiuso e triste mondo del convento (si vedano i fiori che appassiscono) e il meraviglioso e vasto mondo esterno:

Il nostro mondo era ben ristretto: l'altarino, quei poveri fiori che intristivano nei vasi privi d'aria, il belvedere dal quale vedevasi un mucchio di tetti, e poi da lontano, *come in una lanterna magica*, la campagna, il mare e tutte le belle cose create da Dio; il nostro piccolo giardino, che par fatto a posta per lasciar scorgere i muri claustrali al disopra degli alberi e che si percorre tutto in cento passi¹⁰.

Sempre come termine di paragone la lanterna magica ricorre anche in *Eros* (1875), nelle novelle *Casamicciola* (1881) e *Al veglione* (1883), e in *Mastro-don Gesualdo* (1888 e 1889):

Il giardino della villa Armandi era illuminato, la scala adorna di fiori, tutte le finestre brillavano *come le lenti di una lanterna magica*. (*Eros*)¹¹

Quando i vetri si spensero, e la casa si dileguò ad un tratto *quasi al mutare di una lanterna magica*, e i contorni dell'isoletta sfumarono nel mare livido, il suo volto si offuscò. (*Casamicciola*)¹²

⁸ G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, XI, Firenze, Le Monnier 1993, p. 93 (corsivo mio). Il paragone era già presente nell'edizione pubblicata sulla «Nuova Antologia» nel 1888 (cfr. G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo 1888*, a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, X, Firenze, Le Monnier 1993, p. 82).

⁹ BATTAGLIA - BÀRBERI SQUAROTTI, *Grande dizionario della lingua italiana...*, s. v. 'lanterna'.

¹⁰ G. VERGA, *Storia di una capinera*, Milano, Lampugnani 1871, p. 8 (corsivo mio).

¹¹ ID., *Eros*, Milano, Brigola 1875, pp. 79-80 (corsivo mio).

¹² ID., *Casamicciola*, in ID., *Tutte le novelle*, introduzione, testo e note a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori 1979, pp. 851-852, a p. 852 (corsivo mio).

Pinella riescì a ficcarsi in un andito, fra le assi del palcoscenico, dietro una gran tela dipinta, dove c'erano degli strappi che parevano fatti apposta per mettervi un occhio. Là si stava da papa. *Sembrava una lanterna magica*. Vedevasi tutto il teatro, pieno zeppo, dappertutto fin sulle pareti, per cinque piani. (*Al veglione*)¹³

narrò aneddoti del tempo in cui era a Palermo la corte, la regina Carolina, gli inglesi: un mondo di chiacchiere, *come una lanterna magica* nella quale passavano delle gran dame, del lusso e delle feste. (*Mastro-don Gesualdo*)¹⁴

Sul versante della scrittura privata segnalo qui due lettere. La prima dall'Albergo di Milano a Roma indirizzata all'amico Capuana:

Ciò che mi lascia specialmente contento poi è che si lavora meglio che nella quiete e nella tranquillità di casa mia – qui in mezzo al va e vieni, *come dietro i vetri della lanterna magica*. Forse perché siamo gente fatta per stare in piazza, e qui, dietro le vetrine, ci troviamo a posto¹⁵.

La seconda è invece diretta a Paolina Greppi:

Qui mi trovo bene e il sito è bello, in modo diverso di Hospenthal che è anch'esso bellissimo, ma bisogna starci o da solo affatto o in compagnia di amici. *Qui invece la lanterna magica di tutto il mondo vi passa sotto gli occhi e vi distrae*. All'ora di pranzo saremo forse in 400, musica, ballo, e tutto il bataclan. A ogni passo quasi c'è un albergo grandioso, e ferrovie che solcano le montagne in tutti i sensi¹⁶.

In linea di massima, la lanterna magica stimolava moltissimo nell'immaginario ottocentesco la fantasmagoria e dava la possibilità di entrare in contatto con una realtà più deformata, grottesca, onirica e illusoria rispetto alle immagini vivide e distese del cosmorama¹⁷.

¹³ G. VERGA, *Al veglione*, in ID., *Per le vie*, a cura di R. Morabito, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, XVI, Firenze, Le Monnier 2003, pp. 18-21, a p. 19 (corsivo mio).

¹⁴ ID., *Mastro-don Gesualdo...*, p. 237 (corsivo mio).

¹⁵ Lettera di G. Verga a L. Capuana da Roma, 4 gennaio 1887, in G. RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, p. 267 (corsivo mio).

¹⁶ Lettera di G. Verga a Paolina Greppi da Kaltbad, 16 agosto [1902], in G. VERGA, *Lettere a Paolina*, a cura di G. RAYA, Roma, Fermenti 1980, p. 211 (corsivo mio).

¹⁷ Non a caso veniva chiamata anche 'lanterna fantasmagorica' (cfr. N. TOMMASEO - B. BELLINI, *Dizionario della lingua italiana*, Torino, Unione Tipografico-Editrice 1865-1879, s. v. 'lanterna' (ora consultabile online al seguente indirizzo: <https://www.tommaseobellini.it/#/>).

Anche la «materializzazione fantasmatica», come ha già osservato Sorbello¹⁸, è ben presente nella produzione verghiana: oltre che nella prefazione rifiutata de *I Malavoglia* in cui lo scrittore usa proprio l'espressione «processione fantasmagorica»¹⁹ per descrivere quella 'sfilata' in un'atmosfera trasognata e indefinita, si ritrova «negli stati allucinatori o di trasognamento di molti personaggi verghiani (da Alberto di *Eros* fino a Gesualdo)»²⁰.

Roda rileva bene come

in questo tipo di presentazione [ci sia] *alcunché di cinematografico*; ma più ancora, se non c'inganniamo, di *vicino alle tecniche che precedono il cinematografo*, oggi largamente dimenticate ma familiari agli uomini del diciannovesimo secolo, ivi incluso il Verga che quelle tecniche conosce, cita ripetutamente e non sembra alieno dal confrontare con le proprie procedure di scrittura, allorché tali procedure esigano, come accade nel caso nostro, la *raffigurazione di una pluralità di persone o cose ordinate non in massa, ma in successione*²¹.

Su questa linea non sarà arbitrario pensare che le suddette forme di intrattenimento visivo così spesso rammentate nelle opere di Verga ne abbiano influenzato la scrittura; il che ovviamente non significa sminuire o negare l'influsso del teatro o della fotografia. Più in generale poi, dalle citazioni riportate sopra emerge, oltre al profondo interesse di Verga nei confronti di questi dispositivi ottici, la figura topica della vita come spettacolo, veicolata sempre da strumenti visivi, come ha già messo in rilievo Alfieri²². Al cosmorama e alla lanterna magica si potrebbero infatti aggiungere il microscopio e il cannocchiale che tanta importanza rivestono in *Fantasticheria*:

per comprendere siffatta caparbietà, che è per certi aspetti eroica, bisogna farci piccini anche noi, chiudere tutto l'orizzonte fra due zolle, e guardare col microscopio le piccole cause che fanno battere i piccoli cuori. Volete metterci un occhio anche voi che guardate la vita dall'altro lato del cannocchiale? Lo spettacolo vi parrà strano, e perciò forse vi diventerà²³.

¹⁸ G. SORBELLO, «*In una processione fantasmagorica*»: motivi e censure di un'immaginazione flâneuse, in ID., *Iconografie veriste...*, pp. 245-264.

¹⁹ G. VERGA, *I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n. s. I, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2014, pp. 343-346, a p. 343.

²⁰ G. SORBELLO, «*In una processione fantasmagorica*»..., pp. 245-264, a p. 252.

²¹ V. RODA, *Verga e le patologie della casa*, Bologna, Clueb 2002, p. 113 (corsivi miei).

²² G. ALFIERI, *Verga*, Roma, Salerno 2016, pp. 128-129.

²³ G. VERGA, *Fantasticheria*, in ID., *Vita dei campi...*, pp. 3-12, a pp. 5-6. Si legga anche dall'abbozzo della novella il ricorso al bicchiere per guardare il sole: «Allora, guardando attraverso il bicchiere il sole nascente» (ivi, pp. 125 e 126), sostituito poi con «Che cosa avveniva nella vostra testolina mentre contemplavate il sole nascente?» (ivi, p. 4).

Altri strumenti che consentono di scorrere le immagini in sequenza possono rivelarsi nell'opera verghiana anche i finestrini di un treno, come in *Malaria* (1881), in cui è ripreso il tema della sfilata già presente nella prefazione rifiutata de *I Malavoglia*:

Allora stanco di correre tutto il giorno su e giù lungo le rotaie, rifinito dagli anni e dai malanni, *vedeva passare due volte al giorno la lunga fila dei carrozzoni stipati di gente; le allegre brigate di cacciatori che si sparpagliavano per la pianura; alle volte un contadinello che suonava l'organetto a capo chino, rincantucciato su di una panchetta di terza classe; le belle signore che affacciavano allo sportello il capo avvolto nel velo; l'argento e l'acciaio brunito dei sacchi e delle borse da viaggio che luccicavano sotto i lampioni smerigliati; le alte spalliere imbottite e coperte di trina. 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 sfavillanti*²⁴.

E come non nominare, insieme ai finestrini del treno, le finestre, spazio tipico della letteratura²⁵, presente ampiamente nella produzione verghiana sin da *I Carbonari della montagna* (1861-1862), e addirittura dominante, come vedremo, in *Lacrymae rerum*²⁶.

Questo breve excursus nella testualità verghiana consente di rilevare che si tratta per lo più di brevi inserti narrativi inseriti in un contesto più ampio. Le novelle di cui ci occuperemo, ossia *L'agonia di un villaggio* e *Lacrymae rerum*, sono invece interamente costruite tramite le modalità sopra anticipate: non hanno protagonisti tradizionalmente intesi, dai contorni definiti (non troviamo ad esempio nessun nome proprio), e vi sono totalmente assenti i dialoghi. La critica coeva sembra averlo percepito, seppur larvamente: nel recensire la raccolta *Vagabondaggio*, Depanis sottolineava la diversità di queste due novelle che secondo il critico, insieme a *La festa dei morti*²⁷, «appartengono a quella scrittura giornalistica – e magari giornaliera – che il Verga

²⁴ G. VERGA, *Malaria*, in ID., *Novelle rusticane*, a cura di G. Forni, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n. s. III, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2016, pp. 49-59, a p. 59. Cfr. anche ALFIERI, *Verga...*, p. 129.

²⁵ Cfr. R.M. MONASTRA, *Le finestre di Verga*, in EAD., *Le finestre di Verga e altri saggi tra Otto e Novecento*, Acireale - Roma, Bonanno 2008, pp. 7-26.

²⁶ Per un approfondimento dettagliato sul ruolo e sul valore delle finestre nelle opere di Verga si rimanda a ivi, pp. 28-79.

²⁷ In un interessante saggio Maria Di Giovanna mette a confronto *Lacrymae rerum* e *La festa dei morti*. Cfr. M. DI GIOVANNA, *Il dialogo dei testi. Su «Lacrymae rerum» e «La festa dei morti»*, in EAD., *La dimensione dell'io nelle maglie del realismo e altri studi verghiani*, Caltanissetta - Roma, Salvatore Sciascia Editore 2009, pp. 69-98.

non avrebbe dovuto raccogliere»²⁸. Cercheremo pertanto di evidenziare le due diverse modalità di narrazione per fotogrammi attraverso cui Verga, tramite la forma breve del racconto, ci presenta alcune «scene del mondo».

2. La narrazione per fotogrammi

2.1 *L'agonia di un villaggio*

La novella²⁹ fu ispirata dall'eruzione vulcanica iniziata nel maggio del 1886 e conclusasi nel giugno dello stesso anno. La corrispondenza epistolare fra Verga e Capuana ci dimostra l'interesse dei due amici nei confronti di questo evento e ci illumina anche su alcuni aspetti ben presenti nella novella. Il 28 maggio del 1886 il mineolo scrive a Verga:

L'eruzione l'ammiro dal mio terrazzino con un magnifico cannocchiale³⁰.

Qualche settimana dopo Verga comunica il suo rammarico per non aver potuto vedere da vicino gli effetti dell'eruzione che è ancora in corso, disapprovando, come era solito fare, il ruolo da primo cittadino rivestito dall'amico:

Speravo vederti giungere colla macchina per [andare] a Nicolosi, ma invece te ne stai a fare il Sindaco. Sai che son minacciato di far dare Cavalleria in spettacolo straordinario a beneficio dei danneggiati dell'Etna. E pensare che il più danneggiato son io³¹.

Lo stato d'animo tutt'altro che entusiasta del Verga per l'iniziativa benefica è nuovamente ribadito in un'altra lettera, con incipit alquanto ironico e canzonatorio:

²⁸ La recensione di Depanis pubblicata nella «Gazzetta letteraria» dell'11 giugno 1887 si può leggere ora in F. RAPPAZZO - G. LOMBARDO (a cura di), *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei. Recensioni e interventi 1862-1906*, Soveria Mannelli, Rubbettino 2016, pp. 359-362. La citazione si trova a p. 361.

²⁹ Pubblicata per la prima volta il 12 agosto 1886 nel messinese «L'imparziale. Indicatore politico commerciale quotidiano», confluisce poi nella raccolta *Vagabondaggio* (1887). In questo contributo si cita da G. VERGA, *L'agonia di un villaggio*, in ID., *Vagabondaggio*, a cura di M. Durante, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n. s. II, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2018, pp. 143-146. Si fornirà, pertanto, solo il numero della pagina tra parentesi tonde accanto alla citazione.

³⁰ RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana...*, p. 251.

³¹ Lettera di G. Verga a L. Capuana da Catania, 14 giugno 1886, in RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana...*, p. 252.

Ill.mo Sig. Sindaco,

I sottoscritti pregano umilmente la S. V. Ill.ma di procurarci davvero, e non per coglionatura secondo la sua poco lodevole abitudine, dei capi di vestiario che dovrebbero servire per la rappresentazione prossima, ahimé!, di *Cavalleria rusticana* a beneficio, ahimé bis, dei non danneggiati dell'Etna³².

Non era la prima volta che Verga si dedicava alla stesura e alla pubblicazione di testi per fini benefici: si pensi a *Un'altra inondazione* (1880) a favore degli alluvionati di Reggio Calabria e a *Casamicciola* (1881) per le vittime del terremoto che colpì l'isola di Ischia nel 1881.

Quasi certamente Verga, prima della stesura della novella, aveva letto il volume dell'ingegnere Gentile-Cusa dal titolo *Sull'eruzione dell'Etna di maggio-giugno 1886*, resoconto dettagliato dell'eruzione di quell'anno, vista in prima persona da vicino dall'autore del volumetto, con un ampio excursus iniziale su quelle precedenti e sulla conformazione dell'Etna³³. A conferma, si vedano alcune delle corrispondenze contenutistiche e lessicali riportate nella seguente tabella³⁴:

<i>L'agonia di un villaggio</i>	<i>Sull'eruzione dell'Etna di maggio-giugno 1886</i>
«Sul marciapiedi del Casino di Compagnia erano schierate su due file di sedie alcune signore venute a vedere lo spettacolo, che si facevano vento, degli uomini che fumavano» (p. 144)	«Nicolosi, invece, era in grande movimento per il viavai incessante di persone, di cavalli e di muli; ma la nota triste della prima paura e la preoccupazione gravissima degli abitanti erano evidentemente dominate dalla nota allegra di centinaja di curiosi che si recavano spensierati a godere lo spettacolo eccezionale» (p. 63)

³² Lettera di G. Verga a L. Capuana da Catania, 20 giugno 1886, in Raya (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana...*, p. 252.

³³ B. GENTILE-CUSA, *Sull'eruzione dell'Etna di maggio-giugno 1886*, Catania, Tipografia di Francesco Martinez 1886.

³⁴ L'intuizione è già di Giuliani che, tuttavia, non approfondisce questo aspetto. F. GIULIANI, *L'agonia di un villaggio*, in ID., *Itinerari di ricerca letteraria: Verga, Casa Pascoli, il Futurismo, la Puglia che scrive*, San Severo, Felice Miranda Editore 2000, pp. 89-120, a p. 91. Si legga l'intero saggio per un approfondimento generale sulla novella.

<p>«Ad ogni passo s'incontravano carri che scendevano dal villaggio minacciato, <u>carichi di masserizie, di derrate, di legnami, perfino d'imposte e di ringhiere di balconi, tutto lo sgombero di un villaggio che sta per scomparire</u>. E colla roba, sui carri, a piedi, uomini e donne taciturni, recandosi in collo dei bambini sonnolenti, coi volti accesi dalla caldura e dall'ambascia» (p. 143)</p>	<p>«In soli 35 minuti di cammino, avevo potuto contare 180 carri, oltre ad un numero stragrande di gente a piedi, di muli e di asini <u>carichi d'ogni sorta di masserizie</u>» (p. 108)</p>
<p>«Al Nord, verso l'Etna, lo stradone si allungava in mezzo a <u>due file di ginestre arboree</u>» (p. 145)</p>	<p>«Diritta e larga, tracciata sopra un deserto di sabbia nerissima e fiancheggiata da <u>due filari di ginestre arboree</u>» (p. 65)</p>
<p>«Poi, dalle tenebre della via, sbucò una processione strana, uomini e donne scalzi, [...] E sul brulicame nero e indistinto di quei penitenti, fra quattro torce a vento fumose» (p. 146)</p>	<p>«Centinaja e centinaja di persone, forse migliaia, strette attorno ai simulacri, si vedevano al chiarore dei ceri e delle fiaccole agitarsi in mezzo alla oscurità» (p. 100)</p>

Verga, dunque, sembra rielaborare e condensare le informazioni contenute nel volumetto cronachistico, in cui non mancavano considerazioni personali che lo scrittore verista ovviamente ignorava, limitandosi a riportare senza commenti le scene osservate come se vi avesse effettivamente assistito. Non è da escludere che sulla scelta della modalità diegetica verghiana abbia influito anche l'immagine dell'amico Capuana che guarda con il «cannocchiale», da lontano, l'eruzione, strumento peraltro citato anche da Gentile-Cusa.

Ecco l'incipit della novella: «Bollettino dell'eruzione! Il fuoco a Nicolosi!» (p. 143). Degli anonimi strilloni, non introdotti nella novella, sorta di voce fuori campo, annunciano che la lava sta per giungere a Nicolosi e danno il via all'azione. Dal basso, presumibilmente da Catania ha inizio, dunque, il resoconto del narratore che, lungo la salita verso il paesetto minacciato, scorge due diverse fiumane, una che sale e una che scende. Nella folla che si reca a osservare da vicino l'eruzione, usanza molto diffusa nel catanese, si scorge il desiderio espresso, come si è visto, da Verga all'amico Capuana. A partire dalla scena della «folla che accorreva dai dintorni, a piedi, a cavallo, in carrozza, come poteva» (p. 143), messa in rilievo, insieme al-

l'annuncio che apre la novella, si contano undici 'fotogrammi' descritti dall'occhio impassibile del narratore, in cui si alternano piani lunghi e primi piani. Lo stacco e il susseguirsi di quelle che sono vere e proprie ipotiposi sono dati dalla variazione del luogo osservato e descritto, come è possibile vedere dal prospetto di seguito presentato. A ogni 'fotogramma' abbiamo assegnato un titolo che ne riassume il contenuto (si riporta solo l'incipit):

1. *La fuga*: «Lungo la salita, fra il verde delle vigne» (p. 143)
2. *Altre reazioni all'eruzione*: «Pei casolari, nelle borgate, lungo la via» (*ibidem*)
3. *Gli aiuti per i fuggiaschi*: «A Torre del Grifo» (*ibidem*)
4. *L'Etna*: «e in alto, dirimpetto» (p. 144)
5. *Gli sfollati costretti a lasciare la propria casa*: «All'ingresso del paesetto» (*ibidem*)
6. *Gli spettatori*: «Sul marciapiede del Casino di Compagnia» (*ibidem*)
7. *La campana a processione*: «Lassù dal campanile» (p. 145)
8. *I gitanti e il guadagno*: «Al Nord, verso l'Etna» (*ibidem*)
9. *I gitanti e il brivido delle damine*: «A due passi» (*ibidem*)
10. *I penitenti in processione*: «Dal paesetto perduto nell'oscurità» (p. 146)
11. *Il Cristo di legno*: «E sul brulicame nero e indistinto di quei penitenti» (*ibidem*)

Dalle immagini panoramiche introdotte dai luoghi che man mano si presentano alla vista, l'occhio del narratore si sofferma sui particolari dei singoli fotogrammi. È come se il narratore, e con lui il lettore, si muovesse all'interno di un cosmorama e potesse osservare i dettagli del paesaggio sormontato dall'Etna e della sventura di un villaggio. I personaggi, gli oggetti si susseguono uno di fianco all'altro. Si prenda come esempio il fotogramma 2 in cui i protagonisti sono presentati uno dopo l'altro, immortalati nell'azione che li caratterizza, così come Vittorio Emanuele e Garibaldi nel cosmorama introduttivo di *Pentolaccia* di cui si è detto:

Pei casolari, nelle borgate, lungo la via, gli abitanti affacciati *per vedere*, colle mani sul ventre; qualche vecchierella che attaccava un'immagine miracolosa allo stipite della porta o al cancello dell'orto; i monelli che ruzzavano per terra festanti; e sulle porte spalancate delle chiesuole, la statua del santo patrono, luccicante sotto il baldacchino, come un fantasma atterrito, colle candele spente, e i fiori di carta dinanzi. (p. 143)

Il brano consente di rilevare altri due aspetti importanti che ricorrono in altri luoghi della novella. Innanzitutto, il primissimo piano, per usare un termine cinematografico, delle «mani sul ventre» di coloro che «sono affac-

ciati *per vedere*»³⁵. E si noti che, rispetto ad altre opere verghiane, l'autore evita di dare un'interpretazione, di fare ipotesi. Nell'autografo, infatti, si legge subito dopo «e il viso attonito» (p. 143), poi significativamente cassato. Lo stesso accade anche in altri luoghi della novella come, solo per fare un altro esempio, nella parte conclusiva che riprende la scena della processione in cui Verga elimina tutto il dettaglio degli «amanti [che] lasciavano cascare le destre che si erano cercate di nascosto, nel bujo» (p. 146) che avrebbe soggettivizzato la narrazione, con l'interferenza di un dettaglio ipotizzato dal narratore. L'intera novella è, infatti, giocata sui sensi della vista e dell'udito, sulla contrapposizione fra luce e oscurità³⁶, fra il rumore e il silenzio³⁷. Al lettore si presenta solo ciò che si può vedere e udire da lontano o da vicino, tanto che troviamo anche l'espressione «fin dove arrivava l'occhio» (p. 145). Non a caso, la novella è caratterizzata da una ricca aggettivazione che rende più vivida l'immagine e che permette anche al lettore di 'vedere' e di 'sentire' tramite la scrittura. Spesso, inoltre, i suoni sono resi tramite il ricorso a figure retoriche come climax ascendenti («sul chiacchierio, sul frastuono, sui boati», p. 145; «ridendo, schiamazzando, chiamandosi da lontano», *ibidem*) o come l'allitterazione in «un acciottolio secco di mucchi immensi di cocci» (*ibidem*). L'«acciottolio» è termine ricorrente anche in due novelle che trattano lo stesso tema, *Un'altra inondazione* (1880) e, in parte, *I galantuomini* (1882, poi in *Novelle rusticane* 1883), ma in queste ultime il suono è reso più reale da una similitudine, atta a indicare il punto di vista del personaggio:

Le scorie irrompevano da quei crepacci, con un acciottolio prolungato e sinistro, come di un'immensa distesa di tegole che rovinasse. (*Un'altra inondazione*)³⁸

Si vedeva la montagna nera che si accatastava attorno alla vigna, fumando, franando qua e là, con un acciottolio come se si fracassasse un monte di stoviglie. (*I galantuomini*)³⁹

³⁵ Un altro esempio è dato da: «Uomini e donne taciturni, recandosi in collo dei bambini sonnolenti, coi volti accesi dalla caldura e dall'ambascia (p. 143, corsivo mio). Cfr. anche per il *Mastro*, FAVA GUZZETTA, *L'occhio 'nuovo' del Verga...*, pp. 197-211. Per il valore delle «mani sul ventre» ne *I Malavoglia*, si legga ALFIERI, *Verga...*, 268.

³⁶ Ad esempio: «la chiesa spalancata, senza lumi, solo un luccichio di santi dorati in fondo all'altare in lutto» (pp. 144-145).

³⁷ Si veda il contrasto fra il «fracasso di carri d'artiglieria» (p. 144) o la «la gente che gridava» (*ibidem*) e, poco dopo, l'immagine di «qualche povero diavolo che voltava le spalle alle stanzucce nude, aspettando colle mani in mano e il viso lungo, in silenzio, come nell'anticamera di un moribondo», (*ibidem*).

³⁸ G. VERGA, *Un'altra inondazione*, in ID., *Tutte le novelle...*, pp. 847-850, a p. 847.

³⁹ ID., *I galantuomini*, in ID., *Novelle rusticane...*, pp. 139-150, a p. 146.

Le tre novelle riportano dell'eruzione le stesse immagini e le stesse dinamiche (si pensi al verbo «formicolare» di *Un'altra inondazione* e de *L'agonia di un villaggio*, e alla similitudine ne *I galantuomini* «come un formicaio in scompiglio»⁴⁰), ma *L'agonia di un villaggio* differisce dalle altre due soprattutto per la resa narrativa⁴¹. Solo per fare un altro esempio, si veda il motivo dei gitanti che si recano sull'Etna a vedere da vicino l'eruzione in *Un'altra inondazione*:

Ah! quanti alberi se ne andavano in quelle fiamme! e quanti filari di vigne zappati, patate, accarezzati, guardati cogli occhi assorti dei castelli in aria! e quante cannuce colle immagini di Sant'Agata miracolosa, che non erano valse ad arrestare il fuoco! e quante avemarie biascicate colle labbra tremanti! *E noi che correvamo ad assistere a quel triste spettacolo in brigate chiassose!*⁴²

All'autocritica presente in questa novella che si pone sin dall'incipit come racconto della memoria in prima persona («Mi rammento»⁴³), fa da contraltare in *L'agonia di un villaggio* una narrazione impassibile, fredda, che non lascia trapelare commenti, affidati invece nelle altre novelle soprattutto ai monologhi interiori, ai dialoghi, all'indiretto libero.

A caratterizzare, inoltre, la novella qui in esame, è il frequente ricorso alla tecnica dell'enumerazione e dell'ellissi, certamente favorito dal taglio fortemente descrittivo (a cui si devono anche le numerose subordinate relative e i gerundi con valore modale), che sarà poi perfezionata e ampiamente sfruttata nel *Mastro*⁴⁴.

Si riporta solo un esempio tra i tanti riscontrati, in cui si trovano entrambi i fenomeni (fotogramma 8):

Al Nord, verso l'Etna, lo stradone si allungava in mezzo a due file di ginestre arboree, formicolante di curiosi
che andavano a vedere,
ridendo,
schiamazzando,

⁴⁰ Come non pensare alle «formiche» di *Fantasticheria*.

⁴¹ Numerosissimi, invece, i punti di contatto fra *Un'altra inondazione* e la scena de *I galantuomini*.

⁴² VERGA, *Un'altra inondazione*, in ID., *Tutte le novelle...*, pp. 847-850, a p. 848 (corsivo mio).

⁴³ Ivi, p. 847.

⁴⁴ Cfr. M. DARDANO, *La tecnica del «Mastro»*, in ID., *Leggere i romanzi. Lingua e strutture testuali da Verga a Veronesi*, Roma, Carocci 2010, pp. 63-82; E. MANTEGNA, *La sintassi descrittiva nel «Mastro-don Gesualdo» tra realtà e fantasticheria*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi n.s. n. 2, Catania-Leonforte, Fondazione Verga-Euno Edizioni 2020.

chiamandosi da lontano,
e gli strilli soffocati delle signore barcollanti sul basto malfermo delle mule,
e il vociare di quelli che vendevano
gasosa,
birra,
uova
e limoni, sotto le baracche improvvisate. [...]
di faccia, a destra e a sinistra, fin dove arrivava l'occhio, come il ciglione
alto di una ripa
scoscesa,
nera,
fumante,
solcata qua e là da screpolature incandescenti,
dalle quali la corrente di lava rovinava con un acciottolio secco di mucchi
immensi di cocci che franassero⁴⁵. (p. 145).

Se le descrizioni che si susseguono a ritmo sostenuto sembrano rimandare a uno spettacolo del cosmorama, non mancano atmosfere quasi oniriche e fantasmagoriche da lanterna magica, come ad esempio quella «statua del santo patrono, luccicante sotto il baldacchino, come un fantasma atterrito» (p. 143) che si può senz'altro accostare all'immagine delle «due file di case smantellate, irregolari, cogli usci e le finestre divelte» (p. 144), ridotte a scheletri, collegabili entrambe alla processione finale che emerge dalle «tenebre della via».

2.2 *Lacrymae rerum*

Per ciò che concerne la seconda novella qui analizzata, ci sembra di poter confermare quanto sostenuto da Selvafolta⁴⁶, ossia che a suggerire *Lacrymae rerum* sia stata la realizzazione, frutto di demolizioni e sconvolgimenti dell'area urbana milanese, della Via Principe Umberto nella quale Verga vivrà, dopo aver lasciato la casa in Piazza della Scala, dal gennaio 1881 al settembre 1882. Non sappiamo con certezza se lo scrittore, a Milano sin dal

⁴⁵ Miei gli a capo e i rientri.

⁴⁶ O. SELVAFOLTA, *Verga a Milano: la città, le abitazioni, il senso dei luoghi*, in «I suoi begli anni»: *Verga tra Milano e Catania (1872-1891)*, in «I suoi begli anni»: *Verga tra Milano e Catania (1872-1891)*, Atti del Convegno Internazionale di Studi per il quarantennale della Fondazione Verga (Catania 19-21 aprile 2018 - Milano 28-30 novembre 2018), a cura di G. Alfieri, A. Manganaro, S. Morgana, G. Polimeni, Catania-Leonforte, Fondazione Verga - Euno Edizioni 2020, 2 voll., I, pp. 71-96, a p. 80.

1871, abbia assistito personalmente ai lavori per la creazione di quella via realizzata per creare un collegamento con la Stazione Centrale inaugurata nel 1864 e che si protrassero per molti anni. È indubitabile però che nella novella la demolizione della casa «per far luogo alla strada nuova, la quale passava di là» (p. 203) faccia riferimento proprio a quegli eventi.

Nel «Fanfulla della domenica» del 2 aprile 1882, inoltre, un corrispondente anonimo, dietro il cui pseudonimo «Una lettera dell'Alfabeto» secondo alcuni si celava Emmanuele Navarro della Miraglia⁴⁷, riporta una delle tante conversazioni avvenute al Caffè Biffi di Milano fra Verga e i suoi sodali, in cui lo scrittore siciliano secondo questa testimonianza avrebbe detto:

l'arte deve cessare assolutamente di essere soggettiva; l'arte si va facendo e diventerà a poco a poco tutta oggettiva, *vi saranno le lagrime e le risate delle cose*, ma si cancelleranno dalle pagine dei libri il pianto e il riso dello scrittore. E lo studio psicologico diventerà man mano così facile e così comune, che il romanziere non dovrà più far altro che *dare la traccia al lettore*, finché *il romanzo a poco a poco si ridurrà alla cronaca cittadina pura e semplice*⁴⁸.

Melis⁴⁹ ipotizza che il termine *post quem* di questa conversazione sia il 21 settembre 1879, data in cui viene pubblicata la conferenza di De Sanctis sulla «Rassegna Settimanale», nella cui famosissima chiusa, citata svariate volte in riferimento al titolo della novella qui in esame, troviamo le virgiliane «lacrymae rerum»:

Dico che il motto di un'arte seria è questo: poco parlare di noi, e far molto parlare le cose. Sunt lacrymae rerum. Dateci le lacrime delle cose e risparmiateci le vostre⁵⁰.

Non si può certamente negare che la conferenza di De Sanctis abbia

⁴⁷ Cfr. C. ROMANO, *Emmanuele Navarro della Miraglia. Un percorso esemplare di Secondo Ottocento*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi n. 8, Catania, Fondazione Verga 1998, p. 109. Cfr. anche G. ALFIERI, «La vita più spensierata del mondo». *Spigolature idiolettali nel vissuto linguistico del Verga 'milanese' (1871-1891)*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi n.s. n. 3, Catania-Leonforte, Fondazione Verga - Euno Edizioni 2020, p. 73.

⁴⁸ UNA LETTERA DELL'ALFABETO, *Corrispondenze letterarie. Da Milano*. G. Verga-G. Rovetta-Petrucelli della Gattina-Sofia Albini, in «Fanfulla della domenica», IV, n. 14, Roma, 2 aprile 1882, p. 1 (corsivi miei).

⁴⁹ R. MELIS, *La bella stagione del Verga. Francesco Torraca e i primi critici verghiani (1875-1885)*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi n. 6, Catania, Fondazione Verga 1990, p. 120 n. 63.

⁵⁰ F. DE SANCTIS, *Zola e l'Assommoir*, in «Rassegna Settimanale», II, vol. IV, 90, 21 settembre 1879 (poi in ID., *Saggi critici*, a cura di L. Russo, Bari, Laterza 1974, 3 voll., III, pp. 277-299, a p. 296).

ispirato la conversazione al Biffi e la novella, la cui ideazione, non si può escludere, potrebbe risalire proprio a questi anni⁵¹.

In riferimento a *Lacrymae rerum* come non pensare, altresì, all'immagine zoliana della casa di vetro (*maison de verre*) che il lettore naturalista guarda dall'esterno, e dunque al romanzo stesso inteso come una casa di vetro⁵², e all'idea, sempre di zoliana memoria, espressa in una lettera a Valabrègue del 18 agosto 1864, dell'«opera d'arte [...] come una finestra aperta sul mondo: incassato nel vano della finestra c'è una sorta di Schermo trasparente, attraverso cui si percepiscono gli oggetti più o meno deformati, che subiscono cambiamenti più o meno avvertibili nelle loro linee e nel loro colore [...]. Non si ha più il mondo esatto e reale, ma il mondo modificato dall'ambiente attraverso cui passa la sua immagine»⁵³. Lo Schermo, o la finestra per riprendere il paragone di Zola, diventa un ostacolo alla visione, restituisce una realtà deformata e orienta la nostra percezione. Il punto di osservazione in *Lacrymae rerum* non è specificato nel testo, ma tutto lascia pensare che si tratti del vano di una finestra o di un balcone posto allo stesso piano della casa narrata. Ad ogni modo, l'ostacolo è nella «finestra di-rimpetto»⁵⁴. La narrazione vivida e dettagliata de *L'agonia di un villaggio* non trova spazio in *Lacrymae rerum*, tutta giocata invece sul contrasto luce/ombre, sui silenzi e sui gesti che si intravedono, avvolta nella «semioscurità», nella quale solo gli oggetti sembrano avere contorni e colori più definiti anche se presente il filtro, mentre i dettagli delle persone, le quali

⁵¹ La novella fu pubblicata il 14 dicembre 1884 nel «Fanfulla della domenica», poi confluita e posta in chiusura della raccolta *Vagabondaggio* (1887). Tutte le citazioni riportate in questo contributo sono tratte da G. VERGA, *Lacrymae rerum*, in ID., *Vagabondaggio...*, pp. 197-203. Si riporta, pertanto, solo il numero della pagina tra parentesi tonde. Rispetto a *L'agonia di un villaggio*, su *Lacrymae rerum* si segnalano numerosi studi, fra cui: PATRIZI, *Il mondo da lontano...*, pp. 157-165; DI GIOVANNA, *Il dialogo dei testi. Su «Lacrymae rerum» e «La festa dei morti»...*, pp. 69-98; G. SORBELLO, *L'«io pittore» di Giovanni Verga: «Lacrymae rerum» e l'immaginario visivo dell'Ottocento*, in *Moderno e modernità: la letteratura italiana*, Atti del XII Congresso dell'Associazione degli Italianisti (Roma, 17-20 settembre 2008), a cura di C. Gurreri, A.M. Jacopino, A. Quondam, Roma, Dipartimento di Italianistica e Spettacolo 2009, (<https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/moderno-e-modernita-la-letteratura-italiana/Sorbello%20Giuseppe.pdf>); G. SORBELLO, *Effetti di una «retorica visiva»*. «I Malavoglia» e «Lacrymae rerum», in ID., *Iconografie veriste...*, pp. 221-244, in particolare pp. 235-244.

⁵² Cfr. P. PELLINI, *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Firenze, Le Monnier 2004. *Lacrymae rerum* ruota, infatti, interamente sulla percezione dall'esterno.

⁵³ Si cita da M. GUERRA, *Il mondo e lo schermo. A partire da una lettera di Émile Zola*, in «Fata Morgana», n. 33 (2018), pp. 245-260, a p. 254 (a cui si rimanda per un approfondimento sul tema).

⁵⁴ Un'altra novella, *Il bastione di Monforte* (1883) si apre con un osservatore alla finestra: «Nel vano della finestra si incorniciano i castagni d'India del viale» (G. VERGA, *Il bastione di Monforte*, in ID., *Per le vie...*, pp. 3-10, a p. 3) ma si differenzia notevolmente da *Lacrymae rerum* innanzitutto per il narratore che si lascia andare a supposizioni e ipotesi riguardo a ciò che vede e, in secondo luogo, per la finestra che in realtà non crea un ostacolo visivo, ma fornisce invece uno spazio di osservazione più ampio.

rimangono per lo più sullo sfondo come ombre, si vedono solo quando «si solleva la tendina» (p. 201) o quando «la luce che passava fra le stecche ne indorava i capelli biondi» (p. 202).

La narrazione per fotogrammi in questo testo è data da quattro storie inanellate a cui si aggiunge la scena conclusiva della casa «sventrata». La I e la IV sono seguite da brevi intermezzi che vedono i muratori protagonisti e che riportano alla realtà rompendo quell'illusione fantasmagorica.

Se a scandire il passaggio dei fotogrammi ne *L'agonia di un villaggio* era lo spostamento dello sguardo del narratore da un luogo a un altro, in *Lacrymae rerum* i confini delle storie sono segnalati dall'avvicinarsi delle stagioni o dal tipo di suppellettili che si susseguono in quella casa⁵⁵:

Fine I fotogramma

Una mattina di *settembre* [...] le stanze vuote, anche quella gialla, che si era spogliata delle *meschine tende bianche* (p. 200)

Inizio II fotogramma

Il lume vegliava un'altra volta sino a notte tarda nell'antica camera gialla, *dietro le tende di trina foderate di seta celeste* (p. 201)

Fine II fotogramma

Quando giunse la primavera, [...] i due innamorati presero il volo come due farfalle, e non si videro più (p. 201)

Inizio III fotogramma

Al settembre la casa mutò d'aspetto, e nella *camera azzurra* venne a stare un gran letto matrimoniale [...]. La casa risonò da mattina a sera del gridio dei bimbi, e degli strilli del neonato che la mamma allattava a piè del letto (p. 201)

⁵⁵ Tutti i corsivi sono miei.

Inizio IV fotogramma

Poi vi tomarono dei mobili eleganti, e delle stoffe ricche appese alle finestre. Non vi si udirono più nè strilli nè schiamazzi; ma un silenzio beato dappertutto (p. 202)

Inizio V fotogramma (scena conclusiva)

Giorno e notte, dal muro sventrato, si vedevano le stanze nude e abbandonate (p. 203)

Così come le stagioni si alternano in modo totalmente naturale, anche i personaggi delle storie si susseguono in quella casa lasciando le loro tracce nelle pareti o nei mobili abbandonati.

Rispetto a *L'agonia di un villaggio*, la sintassi è più franta, caratterizzata dall'incedere di brevi proposizioni giustapposte. Per ciò che concerne le proposizioni subordinate, prevalgono anche in questo caso le relative e le modali con il gerundio, ma fanno la loro comparsa le comparative ipotetiche che, insieme alle numerose similitudini, costituiscono, come ha già rilevato Zamarra, una spia della presenza del narratore, solo apparentemente impersonale («quasi misteriosa», «come una reliquia», «come due farfalle», «come se il padrone avesse voluto farne evaporare il tanfo di miseria che vi era rinchiuso»)⁵⁶.

L'atmosfera rarefatta e quasi onirica, vicina alle proiezioni della lanterna magica, è, inoltre, creata tramite il ricorso a sineddochi, metonimie e personificazioni. Di seguito si riportano alcuni esempi: «a volte vi apparivano dietro delle ombre nere che si dileguavano rapidamente» (p. 197); «si vedeva passare un lume di stanza in stanza» (*ibidem*); «sembravano correre delle invocazioni deliranti, dei singhiozzi soffocati, delle braccia supplichevoli» (p. 199); «solo le ombre desolate si agitavano più frettolose e smarrite» (p. 199); «di mano in mano che il piccone dei muratori si mangiava le rovine» (p. 203).

⁵⁶ E. ZAMARRA, *Edizioni comparate e ricognizioni linguistico-stilistiche della «Lacrymae rerum» verghiana*, in «Annali FM: Annali dell'Istituto di filologia moderna dell'Università di Roma», I/II (1983), pp. 147-173, alle pp. 171-172.

3. Conclusioni

Da un lato la minaccia della natura, in questo caso dell'Etna, che costringe gli uomini a spostarsi, dall'altro il vagabondare dei personaggi in uno spazio ristretto quale quello di una casa⁵⁷ e la forza distruttrice dell'uomo che, a differenza dell'eruzione del 1886, spazza via una serie di palazzi per far spazio a una nuova strada. Due novelle e due tecniche narrative differenti, entrambe tuttavia caratterizzate, come abbiamo già detto, dall'assenza di dialoghi e di protagonisti stricto sensu. In entrambe il narratore racconta solo ciò che riesce a vedere e a sentire.

In entrambi i casi ci scorrono davanti i fotogrammi di queste storie ma alla chiarezza e alla dettagliata rendicontazione di cose e persone del primo, si sostituisce l'indeterminatezza del secondo. Mentre un ipotetico cannocchiale consente di vedere da lontano anche i dettagli ne *L'agonia di un villaggio*, la finestra-schermo offusca le immagini in *Lacrymae rerum*. Oltre a motivazioni intrinsecamente legate all'argomento trattato, mi sembra di poter affermare che in *Lacrymae rerum* questa visione evanescente delle persone che vivono in quella casa e il gioco fra luci e ombre sia collegata al filtro, ossia alla finestra e ad altri ostacoli come le tende che si frappongono. Wlassics ritiene che, in alcuni luoghi del *Mastro*, «l'indugio descrittivo [...] si compiace di concepire lo spettacolo come rapporto tra masse ombrose e chiazze illuminate»⁵⁸ e ciò è visibile anche ne *L'agonia di un villaggio* e ancor di più e in maniera più significativa in *Lacrymae rerum*.

Nel caso della novella *L'agonia di un villaggio* è l'occhio del narratore o, per usare termini cinematografici, è la macchina da presa a spostarsi e a cogliere scene e dettagli funzionali alla narrazione e, pertanto, è il narratore/regista a scegliere i dettagli da presentare. In *Lacrymae rerum* lo sguardo del narratore è limitato dalla finestra sia per quanto riguarda l'ampiezza del campo sia per quella sorta di filtro che si frappone fra chi guarda e l'oggetto da osservare. La 'macchina da presa' è infatti fissa e a scorrere davanti a essa sono le scene che si susseguono come su un palcoscenico, in termini teatrali, o su uno schermo, in termini cinematografici. Proprio la presenza della finestra, di uno 'Schermo' dunque, per dirla con Zola, di un filtro, non consente di vedere tutto nitidamente e la novella è giocata tutta sull'alternanza fra luce e ombre. Come abbiamo visto, al cambio di prospet-

⁵⁷ Il 'vagabondare' che dà il titolo alla silloge e che caratterizza le novelle in essa contenute collide con la fissità del punto di osservazione della voce narrante di *Lacrymae rerum*.

⁵⁸ T. Wlassics, *L'ottica di Verga*, in *I Malavoglia*, Atti del Congresso Internazionale di Studi per il Centenario dei *Malavoglia* (Catania, 26-28 novembre 1981), Catania, Fondazione Verga 1982, 2 voll., I, 313-323, a p. 316.

tiva corrisponde una sintassi differente: ne *L'agonia di un villaggio* troviamo spesso frasi nominali o ellittiche del verbo, la novella è ricca di enumerazioni, e anticipa una sintassi che sarà poi sviluppata maggiormente nel *Mastro*⁵⁹. In *Lacrymae rerum* non troviamo uno stile enumerativo o uno stile ellittico. In questa novella prevalgono invece suggestioni e impressioni. Le storie delle persone si possono solo intuire tramite appunto il gioco fra luci e ombre, fra suoni e silenzi, e mediante il ricorso a sineddochi e metonimie e, ancora, tramite quella casa e le sue suppellettili che invece vengono rese in maniera più chiaramente definita.

Se in larga parte *L'agonia di un villaggio*, per i fotogrammi presentati e per le tecniche narrative, sembra rimandare a uno spettacolo del cosmo-rama, in *Lacrymae rerum* il narratore ci presenta un'atmosfera rarefatta, quasi onirica, fantasmagorica, probabile conseguenza della finestra-filtro, da lanterna magica.

⁵⁹ Cfr. DARDANO, *La tecnica del «Mastro»...*, e MANTEGNA, *La sintassi descrittiva nel «Mastro-don Gesualdo»...*

LIA FAVA GUZZETTA

Università LUMSA

L'OCCHIO 'NUOVO' DEL VERGA

A cent'anni dalla morte di Giovanni Verga, nel 1922, l'orizzonte innovativo della scrittura verghiana rivela sempre più il suo legame con la modernità novecentesca e post-novecentesca, tanto da mettere in luce la funzione fondante o addirittura archetipica dell'opera dello scrittore siciliano rispetto alle molteplici innovazioni dei codici espressivi del secolo appena trascorso.

Ciò è possibile affermare sia per quanto riguarda elementi strutturali come il trattamento del tempo nel racconto: analepsi, prolessi, *flashback*, tagli, incroci cronologici; sia in relazione alla gestione dello spazio: spostamenti di luogo, oggetti e cose in esso, rapporto tra personaggio e luogo, prospettiva delle distanze, pieni e vuoti del paesaggio.

Se è vero che la forte capacità di immedesimazione è la cifra più caratterizzante dell'operare del Verga in rapporto alla narrazione, con la valorizzazione delle sensazioni già di ascendenza scapigliata¹, è anche vero che il suo uso della scrittura va anche oltre la pura registrazione, per tradurre in tecnica della costruzione del racconto ciò che i sensi selezionano e assorbono, postulando una compresenza di strumenti multipli che concorrano all'atto narrativo, anticipando in tal modo, rispetto all'epoca, l'esigenza di registrazioni sonore o fissaggi visivi, materiali fotografici, o meglio, foto-filmici – quasi *mouvement d'appareil* –, che prefigurano o esigono delle sintesi tecnico-espressive che oggi non esiteremmo a definire multimediali.

C'è, nella scrittura verghiana, un'esigenza di piani incrociati e convergenze di elementi eterogenei che esorbitano in qualche modo dal tradizionale statuto delle immagini e figure custodite dalla letteratura (in forma di metafore o di allegorie), per fare spazio a un nuovo meccanismo di ingresso

¹ Vd. G. MARIANI, *Storia della Scapigliatura*, Caltanissetta - Roma, Sciascia 1967.

nel testo, attraverso segmenti di situazioni visive o onde di sonorità attinte *tout court*, mediante l'uso della lingua scritta, ma tendenti sempre più ad esprimersi con mezzi paralinguistici come ad esempio il codice gestuale, o lo stesso codice dei proverbi, quasi in funzione di sottofondo musicale se non addirittura di voce fuori campo.

È evidente che l'opera verghiana si presenta come un grande scrigno che contiene una quantità di innovazioni tecniche, anticipazioni di grande rilievo per l'evoluzione formale del romanzo moderno. Particolarmente significativa l'acquisizione all'opera letteraria di spazi di visività, in un nuovo orizzonte iconico della scrittura capace di produrre un linguaggio che oggi chiameremmo cinematografico, basato sul succedersi di vere e proprie inquadrature, realizzate mediante l'uso di significanti come luce, ombra, prospettiva, pluralità di piani, sonorità in campo e fuori campo, dissolvenze e *last but not least* la gestualità, vera costante stilematica del Verga maggiore². Esorbitando da canoni noti e da codici dati, viene proposto un nuovo venire alla ribalta dell'immagine, quasi che lo scrittore intuisca che il pubblico dei lettori da ora in avanti si trasformerà in un pubblico di 'osservatori' (parola a lui molto cara) se non addirittura di spettatori.

Una evidenziatissima gestualità abbinata ad una sapiente 'tecnica dei piani' – la definizione è di Lotman³ – conferisce infatti alla pagina una pregnante carica innovativa nella direzione dell'iconicità, tanto da determinare, a livello narratologico, uno sconfinamento dall'orizzontalità prettamente narrativa verso la simultaneità dell'immagine visiva e uditiva.

È d'altronde noto che nell'ultimo decennio della sua vita Verga istituì un rapporto col mondo del cinema, e si può affermare, sulla base dell'epistolario⁴ e di utili ricerche⁵, che egli accettò per motivi essenzialmente economici che delle sue opere venissero tratte trasposizioni filmiche con le quali istituì un rapporto a dir poco conflittuale; mentre, solo alla fine, e forse sempre per motivi economici, si risolse a produrre egli stesso delle sceneggiature, di cui hanno parlato Zappulla Muscarà, Raya, Genovese e altri⁶.

² L. FAVA GUZZETTA, *Itinerario della gestualità verghiana: tecnica dei piani, valore iconico*, in EAD., *Verga fra Manzoni e Flaubert*, Roma, Studium 1997, pp. 205-240.

³ J. LOTMAN, *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia 1976.

⁴ G. RAYA, *Verga e il cinema*, Roma, Herder 1984.

⁵ S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Giovanni Verga e il cinema muto*, in *Letteratura, lingua e società in Sicilia. Studi offerti a Carmelo Musumarra*, Palermo, Palumbo 1989, pp. 259-274.

⁶ Cfr. RAYA, *Verga e il cinema...*; S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Giovanni Verga saggista cinematografico*, in N. GENOVESE - S. GESÙ (a cura di), *Verga e il cinema. Con una sceneggiatura verghiana inedita di «Cavalleria rusticana»*, Catania, Maimone 1996, pp. 127-133; N. GENOVESE, *Cinema e letteratura nel periodo del muto*, in «Pagine dal Sud» (Centro Studi «F. Rossitto», Ragusa), VI, luglio-ottobre 1990, nn. 4-5; N. GENOVESE - S. GESÙ, *Verga e il cinema. «Castigo di Dio» o «San cinematografico?»*, in GENOVESE - GESÙ (a cura di), *Verga e il cinema...*, pp. 7-25.

Tanto dalle lettere quanto dalle sceneggiature esistenti, emergono giudizi riduttivi o perfino negativi da parte del Verga sul cinema. La Zappulla Muscarà parla di un «vizioso disprezzo teorico che via via, con gli anni, si attenua visibilmente senza mai scomparire del tutto», non avendo il Verga mai completamente eliminato «l'asprezza dei giudizi nei riguardi del nuovo mezzo espressivo», il quale gli appariva grossolano proprio perché dipendente dall'«ingrossamento fotografico», com'egli stesso afferma nel considerarlo privo, a livello tecnico e strumentale, della concreta possibilità di realizzare la sfumatura e la «sobria pennellata», nonché di disegnare «di scorcio» e «di sottinteso», come invece sarebbe necessario fare, a giudizio del Verga, secondo quella che potremmo definire la sua 'poetica della misura', quella 'misura' che egli aveva tanto apprezzato nella lezione flaubertiana e che gli appariva necessaria nella «mano maestra» di ogni vero artista⁷.

Il cinema dunque non dava al sensibilissimo artista che egli era, la certezza di questa raggiungibile perfezione, ed egli, d'altronde, come dice Genovese «non intuì le enormi possibilità espressive insite in quest'arte»⁸.

Sarah Zappulla Muscarà, parlando dello sforzo del Verga relativo alla creazione di sceneggiature per film tesa ad individuare «lo specifico filmico», sostiene che il «nodo» della questione «sta nella difficoltà di tradurre senza parole l'interiorità dei personaggi, di rendere per segni esteriori, attraverso un codice esclusivamente gestuale, il grumo psicologico»⁹.

Ciò detto, però, non mi sentirei di non condividere la sensazione dell'estremo disagio verghiano nei confronti del cinema del suo tempo, che certamente era grezzo e primitivo e non poteva non urtare una sensibilità raffinata come la sua, proprio nei confronti del senso di un ritmo e in ordine alla resa di quella dimensione di 'visività' che il nuovo mezzo voleva gestire come suo precipuo linguaggio e che però, almeno a quel tempo, esprimeva in maniera insufficiente e impacciata: il Verga se ne rendeva conto non essendo in grado di prevederne evoluzioni dal punto di vista tecnico. Tale mezzo infatti esibiva grossolanamente, appunto, tutto un piano di visione del reale nel quale invece Verga era andato molto avanti nella scrittura narrativa¹⁰, la quale, forse, proiettata in traduzione filmica, implicitamente postulava un cinema molto più avanzato. In tal senso, allora, sarà forse l'opera, più che le

⁷ Cfr. L. FAVA GUZZETTA, *Una «mano maestra» da cui c'è molto da imparare*, in EAD., *Verga fra Manzoni e Flaubert...*, pp. 61 sgg.

⁸ GENOVESE, *Cinema e letteratura nel periodo del muto...*

⁹ Cfr. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Giovanni Verga e il cinema muto...*, p. 271, e EAD., *Giovanni Verga soggetto cinematografico...*, p. 127 sgg.

¹⁰ L. FAVA GUZZETTA, *Le immagini 'cinematografiche' nella scrittura iconica verghiana*, in N. GENOVESE - S. GESÙ (a cura di), *Verga e il cinema...*, pp. 27 sgg.

dichiarazioni delle lettere o i commentari esterni, che potrà illuminare il rapporto tra Verga e il cinema o almeno l'ipotetico e creativo proiettarsi della calligrafia verghiana verso un linguaggio dell'immagine che sarebbe diventato caratteristico del cinema.

Se è vero che l'opera verghiana contiene una quantità di innovazioni e anticipazioni per la scrittura letteraria della modernità e postmodernità non solo italiana, è anche vero che, molte di tali innovazioni si realizzano come acquisizioni all'opera letteraria di spazi di visività basati sul succedersi delle inquadrature e realizzati mediante l'uso di significanti che oggi non esiteremmo a definire 'filmici' come la luce, l'ombra, la sapiente gestione delle distanze e della prospettiva, la tecnica dei piani, la sonorità in campo e fuori campo, le dissolvenze, l'uso del *flashback*, l'evidenziazione dei dettagli in primo e primissimo piano. Va detto che tali materiali costruttivi sono già presenti dentro l'opera narrativa, la quale proprio in tal senso risulta fortemente innovatrice e 'filmica' *ante litteram*, acquisendo anche per certi versi una sorta di connotazione implicitamente 'profetica', in ordine alle linee di tendenza della letteratura successiva post-verghiana non soltanto nell'ottica dell'autore, ma anche nell'ottica di una rinnovata attitudine ricettiva da parte dei nuovi fruitori/destinatari.

Tali categorie espressive, infatti, compresenti nel testo, esibiscono un sistema compatto e stilisticamente elaborato che viene costruito dallo scrittore per rendere più vicina al lettore la sua pagina, potenziando il darsi del racconto sotto forma di visione.

Giovanni Grazzini, nel suo libro dal titolo *Le mille parole del cinema*, ha sostenuto che la visività è «la prima qualità richiesta ad un film»¹¹. In tal senso potremmo dire che l'intera opera verghiana potrebbe essere letta come un film. Perfino nel primo romanzo, di un Verga appena ventenne, *I Carbonari della montagna*¹², fin dall'inizio, gli effetti visivi sono preponderanti e sembrano predisposti dallo scrittore come se una macchina da presa fosse incaricata di indicare dettagliatamente la costa calabra dove si svolgono i fatti:

Presso i confini meridionali della Calabria, in fondo al Golfo di Squillace, e a poche miglia di Catanzaro, ove la catena degli Appennini si stacca alquanto a formare un gruppo di piccoli monti, sorgeva nel 1810 il castello di San-Gottardo [...]. I tre monticelli nel loro gruppo rinchiudevano una piccola valle alquanto elevata, chiusa da tre lati, ed aperta solo a levante. Per tale disposizione la valletta [...] presentava uno di quei panorami [...] che si realiz-

¹¹ G. GRAZZINI, *Le mille parole del cinema*, Roma - Bari, Laterza 1980, p. 271.

¹² G. VERGA, *I Carbonari della montagna*, *Sulle lagune*, frammenti di *Amore e Patria*, introduzione di L. Fava Guzzetta, Pesaro, Metauro 2012.

zano sotto il cielo risplendente dell'Italia Meridionale. – Era il golfo di Squillace coi suoi due capi di Stilo e di Rizzuto a dritta e a sinistra; col suo mare di zaffiro, ed il suo cielo trasparente; con il fondo immenso di quel mare turchino e di quel cielo d'opala.

E poi ascendendo la *Piccola Majella*, che era l'una delle due colline posta più innanzi, vi era là al Nord il Golfo di Taranto.

Certo lo scrittore ancora in erba non ha mezzi sofisticati per la descrizione ambientale, costruita peraltro sul modello manzoniano dell'incipit dei *Promessi sposi*, ma le indicazioni topografiche («a est», «a dritta», «a sinistra»), l'uso dei deittici («vi era là»), la tavolozza dei colori («turchino», «zaffiro», «opala») orientano verso una lettura basata sullo sguardo guidato del lento spostarsi dell'occhio che riprende ciò che vede.

Anche nei successivi romanzi cosiddetti 'mondani', la registrazione di spazi interni ed esterni fa pensare a meccanismi di ripresa cinematografica. Nel romanzo *Una peccatrice*¹³, ad esempio, la villa Bellini piena di eleganti signore e cortesi dongiovanni di provincia che passeggiano fra un'esecuzione musicale e l'altra, fa da sfondo alla passione di Pietro Brusio per la bella Narcisa. Egli resta incantato al passaggio della donna al punto tale da stregare lo stesso scrittore, che, per registrare ciò nel racconto, non trova di meglio che utilizzare l'occhio stesso del personaggio a guisa di macchina da presa – con un vero e proprio *zoom* – per «fissare la veste che ancora strisciava lontana sulla sabbia del viale». Tale tecnica si riscontra già nei primi romanzi, ora per cogliere da vicino una grottesca maschera di Carnevale, ora per riprendere al rallentatore gli attimi di *suspense* di un duello, ora per registrare l'impercettibile affiorare, nel pallore di un bel viso, dei segni di una divorante passione.

C'è già, in effetti, nella tecnica costruttiva del dettato che attinge molto alla visività, una predisposizione alla raccolta di dettagli, fotogrammi, che sembrano attendere l'operazione di montaggio per la costruzione di un film con rapidi spostamenti dell'occhio dello scrittore funzionante come una sorta di obiettivo. È il *modus operandi* utilizzato già nei *Carbonari* (cap. XLVI) nella scena in cui Giustina salva il suo innamorato:

Giustina [...] si era impadronita dell'altra pistola che il francese col suo impeto feroce aveva dimenticato sul tavolino; ella l'alzò colla mano ferma [...] Guiscard si volse e il colpo partì [...] Di un salto Giustina balzò sul davanzale della finestra. Di sotto, all'altezza di forse dieci piedi, scorrevano le onde giallastre e fangose del fiume, che rotolavano un corpo a qualche distanza e

¹³ G. VERGA, *Una peccatrice*, in ID., *Una peccatrice, Storia di una capinera, Eva, Tigre reale*, Milano, Mondadori 1975.

lo soverchiavano spesso. Quel corpo si allontanava così celermente che ormai se ne confondevano le forme con le onde che l'avvolgevano e lo sollevavano. Era la sua vita, il suo cuore che si allontanava!... La giovinetta mise un singulto straziante [...] Poi smarrita, dolente, alzò un momento i suoi begli occhi al cielo con uno slancio sublime di confidenza, indi li chiuse, quasi atterrita dal precipizio che si spalancava ad inghiottirla col fragore delle sue onde. Giunse le mani, e si lanciò nel vuoto come un angelo che si libra fra il cielo e la terra.

Come si vede, dal gesto di Guiscard che si volta, al colpo che parte dalla pistola, al balzo di Giustina sul davanzale, alla visione del corpo dell'amato nelle onde del fiume che lo trasportano, e finalmente al tuffo della ragazza che tenterà di salvarlo, tutta l'azione potrebbe essere tradotta in fotogrammi – *zoom* sui dettagli – da montare in unità per formare l'intera sequenza drammatica offerta allo spettatore-lettore. E sarà anche uno spettatore, più che un lettore, colui che nello stesso romanzo osserverà dei «volti giovanili di giovinette» che «si affacciano» alle finestre che le inquadrano proprio come nell'inquadratura di un film, mentre al contempo le finestre stesse, «da cui potevasi vedere il golfo di Squillace», fanno intravedere gli *esterni* e veicolano l'eco delle «allegre voci». Siamo di fronte ad una sorta di doppio montaggio, o montaggio parallelo, della visione e del sonoro. indirizzato alle sensazioni visive e uditive.

Tale meccanismo operativo, colto qui nelle prime forme, resterà anche nelle successive opere, ma si arricchirà di elementi ulteriori, usufruendo di qualche strumento supplementare affiancato all'occhio e alla finestra: un implicito apparecchio fotografico o un ipotetico «cosmorama» cui la scrittura farà esplicito riferimento, come nell'inquadratura della sala del pranzo di nozze nel *Mastro-don Gesualdo* che si offre al lettore-spettatore come una vera e propria ripresa al rallentatore attraverso lo sguardo verghiano che scorre sugli «specchi con le cornici dorate», «le sedie imbottite», «i lumi con le campane di cristallo», la «fila delle stanze illuminate, che viste così con tutti gli usci spalancati, pareva di guardare nella lente di un cosmorama».

Ciò porta a riflettere sulla capacità dello scrittore di raccontare attraverso la gestione dello spazio con l'implicito aiuto che può conferire alla scrittura l'immagine di uno strumento deputato a facilitare proprio la visione, come nella grande scena dell'incendio nel I capitolo del *Mastro* in cui lo stesso Wlassics¹⁴ immagina che lo scrittore possa implicitamente suggerire al lettore l'ipotesi della presenza di un «riflettore» – è proprio la parola usata del critico

¹⁴ T. Wlassics, *L'ottica di Verga*, in *I Malavoglia*, Atti del congresso internazionale di studi (Catania, 26-28 novembre 1981), Catania, Fondazione Verga 1982, pp. 313-323.

– quando describe: «pioveva dall’alto un riverbero rossastro, che accendeva le facce ansiose dei vicini dinanzi al portone sconsigliato col naso in aria»; mentre lo scrittore stesso ipotizza il commento di un immaginario spettatore nell’eventualità che la presunta macchina da presa risultasse collocata ‘fuori campo’: «una cosa da far rizzare i capelli in testa, chi avesse visto da lontano»!

Nel celeberrimo incipit del *Mastro* lumi e campane, luci e suoni si mescolano in un gioco di opposti: sonorità/silenzio, vicino/lontano, e il Verga concepisce una sorta di unica produzione multimediale, di grande suggestività semantica, che indica la possibilità di una fruizione multipla del testo, contemporaneamente visiva e uditiva, suggestiva e concreta, reale e simbolica. Nel buio si segnalano «lumi di carbonai lontano», «la stella del mattino», «il lume alla finestra vicino», mentre nel silenzio, si sentono quasi in primo piano, «il suono grave del campanone di San Giovanni», e, più lontano, «la campana fessa di San Vito», o quella «della Chiesa madre» o l’altra «di Sant’Agata», vicinissima «nella piazzetta». Si realizza sulla pagina una specie di fusione data dal rapido spostamento della ripresa filmica che crea un movimento dinamico che va dalla registrazione in presenza ravvicinata «nella piazzetta» a una più panoramica che inquadra perfino le stelle.

Basta rileggere l’esordio del *Mastro* nel quale la sequenza iniziale risulta, da questo punto di vista, di grandissimo interesse proprio per la ricchezza dei procedimenti multipli che esibisce:

Suonava la messa dell’alba a San Giovanni; ma il paesetto dormiva ancora della grossa, perchè era piovuto da tre giorni, e nei seminati ci si affondava fino a mezza gamba. Tutt’a un tratto, nel silenzio, s’udi un rovinio, la campanella squillante di Sant’Agata che chiamava aiuto, uscì e finestre che sbattevano, la gente che scappava fuori in camicia, gridando:

– Terremoto! San Gregorio Magno!

Era ancora buio. Lontano, nell’ampia distesa nera dell’Àlia, ammiccava soltanto un lume di carbonai, e più a sinistra la stella del mattino, sopra un nuvolone basso che tagliava l’alba nel lungo altipiano del Paradiso. Per tutta la campagna diffondevasi un uggolare lugubre di cani. E subito, dal quartiere basso, giunse il suono grave del campanone di San Giovanni che dava l’allarme anch’esso. [...] Una dopo l’altra s’erano svegliate pure le campanelle dei monasteri, il Collegio, Santa Maria, San Sebastiano, Santa Teresa: uno scampanio generale che correva sui tetti spaventato, nelle tenebre.

– No! no! È il fuoco!... Fuoco in casa Trao!... San Giovanni Battista!

Gli uomini accorrevano vociando, colle brache in mano. Le donne mettevano il lume alla finestra: tutto il paese, sulla collina, che formicolava di lumi, come fosse il giovedì sera, quando suonano le due ore di notte: una cosa da far rizzare i capelli in testa chi avesse visto da lontano.

– Don Diego! Don Ferdinando! – si udiva chiamare in fondo alla piazzetta; e uno che bussava al portone con un sasso.

Dalla salita verso la Piazza Grande, e dagli altri vicoletti, arrivava sempre gente: un calpestio continuo di scarponi grossi sull'acciottolato; di tanto in tanto un nome gridato da lontano; e insieme quel bussare insistente al portone in fondo alla piazzetta di Sant'Agata, e quella voce che chiamava:

– Don Diego! Don Ferdinando! Che siete tutti morti?

Tutta la sequenza si svolge con una sapiente gestione degli spazi, nell'alternanza anche di spostamenti della ripresa dal campo lungo al primo e primissimo piano (la panoramica di «tutta la campagna» e «il cornicione sdentato» di palazzo Trao); i suoni vengono registrati dettagliatamente insieme ai punti luminosi interni al paesaggio stesso, mentre, al contempo, viene ipotizzato anche un 'fascio di luce' esterno che illumina ulteriormente e consente di immaginare anche un punto di collocazione di una ipotizzabile fonte luminosa.

La luce dunque, nel suo progressivo comparire o scomparire, aumentare o diminuire, diviene uno strumento narrativo formidabile anche perché viene abbinata a una tecnica della dissolvenza per riprendere gli spostamenti del personaggio, la sua presenza o il suo dileguarsi, con risultati di estrema suggestività. Tale abbinamento costituirà una delle più geniali 'impronte' filmiche nella scrittura verghiana.

Accanto alla luce anche il buio è strumento 'visivo' per lo scrittore come dimostrano alcuni esempi: «I buoi accovacciati attorno all'aia, legati ai cestoni colmi di fieno, sollevavano allora il capo pigro, soffiando, e si vedeva correre nel buio il luccichìo dei loro occhi sonnolenti, come una processione di lucciole che dileguava»; mentre sarà ancora nel buio che si potrà realizzare lo *zoom* che metterà in evidenza la presenza di un «crocchio di gente» radunatosi «alla cantonata di San Sebastiano» dove «si vedevano biancheggiare dei vestiti chiari nel buio della strada».

È chiara la capacità del Verga di creare sulla pagina in una sorta di parallelismo descrittivo, attraverso un gioco di contrasti luce/buio, sonorità /silenzio, quella simultaneità che il cinema moderno realizza in un equilibrio prezioso di visione e ascolto, e che nella narrazione verghiana è teso a sostituire il resoconto dei sentimenti e dei moti interiori e psicologici che prenderebbero posto in un racconto classico. Ecco uno dei tanti esempi che ci offre il *Mastro-don Gesualdo*: «Il rumore della festa si dileguava e moriva lassù, verso San Vito. Un silenzio desolato cadeva di tanto in tanto, un silenzio che stringeva il cuore. Bianca era ritta contro il muro, immobile; le mani e il viso smorti di lei sembravano vacillare al chiarore incerto che saliva dal banco del venditore di torrone».

Qui è il «chiarore incerto» che fa da sfondo, altrove sarà «un fondo infuocato» come «un vasto incendio», mentre in un altro esempio l'angosciosissima Bianca sarà colta in un primissimo piano illuminato dai «fuochi» che funzionano proprio da fonte luminosa per illuminare «la mano colla quale appoggiavasi alla spalliera della seggiola» e «l'altra distesa lungo il fianco» che «si apriva e chiudeva macchinalmente: delle mani scarne e bianche che spasimavano». È evidente che questa sorta di zoommata sul dettaglio delle mani che «spasimavano» sostituisce il racconto dello spasimo interiore dislocato sul tratto gestuale e possiamo pensare all'espressione usata da Béla Balázs quando ci suggerisce di «pensare otticamente»¹⁵.

Si sa che Verga all'epoca del *Mastro* è già un esperto fotografo¹⁶, ma la sua 'visione' sembra andare oltre l'esigenza di scattare una foto quanto piuttosto risulta tesa a una operazione che per un verso sia capace di bloccare in un *flash* il fotogramma suggestivo (bellissima in forma di icona, la sorella di Gesualdo, nel riuscitissimo dettaglio pittorico dello scialle, «ballottata dall'ambio della cavalcatura, colla schiena curva, e il vento che le gonfiava lo scialle dietro») e per altro verso tenga presente una ipotesi filmica di scorrimento dell'immagine, come quando lo sguardo angosciato di Gesualdo, in partenza dal suo paese, vede scorrere le cose care dalle quali sta separandosi definitivamente, compresi i «fichi d'India rigati dalla pioggia che sfilavano di qua e di là della lettiga», dando al lettore l'impressione di una ripresa cinematografica *au ralenti*, che evidenzia, proprio nel lento passare delle immagini, il senso angoscioso del progressivo distacco e della perdita.

Tanti potrebbero essere gli esempi per sostenere che, nella scrittura verghiana, l'uso di fonti luminose, l'evidenziazione di dettagli nell'oscurità, creano la suggestione semantica che conferisce fisionomia filmica anche negli esterni e nella scene di folla, mediante il gioco di distanziamenti panoramici e avvicinamenti nei particolari evidenziatissimi: «Giù in piazza, dinanzi al portone di casa Sganci, vedevasi un tafferuglio, dei vestiti chiari in mezzo alla ressa, berretti che volavano in aria [...]. Dalla parte di Sant'Agata comparve un momento anche il signor Capitano [...]. Si piantò in cima alla scalinata, appoggiato alla canna d'India [...]. Dalla via del Rosario spuntava una bandiera tricolore in cima a una canna, e dietro una fiumana di gente che vociava e agitava braccia e cappelli in aria. Di tanto in tanto partiva anche una schioppettata».

Come si vede, cinematicamente, Verga gestisce nel racconto lo spa-

¹⁵ B. BALAZS, *Lo spirito del film*, in «Bianco e Nero», IV (febbraio 1940), n. 2, pp. 3-67, a p. 5 («abbiamo imparato a [...] pensare otticamente»).

¹⁶ Interessantissimo il volume di G. GARRA AGOSTA, *Verga fotografo*, con uno scritto di V. Consolo, Catania, Maimone 1991.

zio e il tempo sovrapponendo immagini visive e sonore. Il dinamismo memoriale del tempo viene spesso evidenziato con dei *flashback* che realizzano, nella memoria del passato mescolato al presente, lo stridore doloroso dell'esperienza perduta. «Rimpetto al palazzo nero e triste dei Trao splendeva il balcone lucente dei Margarone, e in quella luce disegnvasi l'ombra di donna Fifi, rammentandogli un'altra ombra che soleva aspettarlo altra volta».

Tale emergere della memoria era presente già dal 1878, con funzione di *flashback*, quando nella mente di Malpelo penetra in maniera struggente il ricordo del padre: «[Malpelo] pensava che era stato sempre là, da bambino, e aveva sempre visto quel buco nero, che si sprofondava sotterra, dove il padre soleva condurlo per mano»; e ancora: «La vedova rimpiccioli i calzoni e la camicia, e li adattò a Malpelo [...]. Malpelo se li lisciava sulle gambe, quei calzoni di fustagno quasi nuovi, gli pareva che fossero dolci e lisci come le mani del babbo, che solevano accarezzargli i capelli, quantunque fossero così ruvide e callose».

L'evocazione memoriale determina una concentrazione di mezzi stilistici che raggiunge l'acme nell'affascinante epilogo dei *Malavoglia*, mirabile sintesi di sonorità, luminosità e memoria. Infatti, nel momento della definitiva separazione, nell'ormai raggiunta consapevolezza dell'impossibile *nostos*, sarà la memoria con una serie di *flashback*, a riportare nell'animo dell'emigrante *ante litteram* Ntoni Malavoglia i segni indelebili e familiari del suo paese, che sono, non a caso, suoni, colori, luci: il «farsi bianco» del mare e il suo divenire a poco a poco «amaranto», le vie «scure» del paese, le costellazioni che cominciano a «impallidire» annunciando l'alba.

A fronte di una scrittura così chiaramente visiva, colpisce il costante giudizio negativo che Verga esprime riguardo al cinema, ma non ci sorprende del tutto. Quanto afferma la Zappulla Muscarà circa l'asprezza dei giudizi verghiani nei confronti di un mezzo che gli appariva «grossolano» e incapace di realizzare la «sfumatura» e la «sobria pennellata», o di disegnare «di scorcio» e «di sottinteso», come chiaramente lo scrittore confessa nelle lettere all'amica Dina di Sordevolo¹⁷, non ci meraviglia, poiché ci pare logico che il Verga considerasse grezzo e primitivo il cinema del suo tempo, egli che aveva dimostrato una così raffinata sensibilità proprio in ordine alla resa di quella dimensione di 'visività' che il nuovo mezzo rendeva in modo ancora troppo rigido e rudimentale.

Certo, il Verga «non intuì le enormi possibilità espressive insite in quest'arte», come bene afferma Nino Genovese¹⁸, ma indubbiamente la sua

¹⁷ Cfr. RAYA, *Verga e il cinema...*, p. 32.

¹⁸ GENOVESE, *Cinema e letteratura nel periodo del muto...*, p. 15.

opera postulava una resa filmica molto più raffinata, come del resto successivamente è avvenuto. Va anche detto però che il giudizio del Verga sul cinema, anche se sostanzialmente non è cambiato, si è evoluto nel tempo nel momento in cui egli si è sentito maggiormente e più personalmente coinvolto nell'operazione di traduzione filmica delle sue opere. Nel periodo infatti nel quale egli si occuperà di cinema tra il 1909 e il 1921, si può registrare un primo momento nel quale egli non intende fare altro che dare il suo consenso per la trasposizione cinematografica. Per l'adattamento al cinema della *Cavalleria rusticana*, infatti, egli dà tale consenso lasciando però carta bianca alla sceneggiatrice e dichiarando di non volersi occupare «dell'adattamento [...] alle esigenze della cinematografia», non volendo peraltro essere coinvolto in problemi di produzione. Ovviamente il film – o 'la film', come allora si diceva – lo delude totalmente e il suo atteggiamento negativo si protrarrà per un lungo periodo nel quale egli acconsentirà alle trasposizioni a beneficio dell'amica Dina di Sordevolo rifiutandosi però di assumere l'impegno apertamente e rimanendo sempre dietro le quinte. Tuttavia nel discutere con lei di problemi di «adattamento» e «trattamento» di soggetti e testi, egli va arricchendo le proprie relazioni col mondo del cinema, e, slittando pian piano, dal ruolo di consigliere esterno nascosto e ignoto («Ma vi prego e vi scongiuro di non dire mai che io abbia messo le mani in questa manipolazione culinaria delle cose mie», chiederà in una lettera del 25 aprile 1912¹⁹) passerà al ruolo di reale collaboratore operativo e concreto come testimoniano in seguito le sceneggiature scritte di suo pugno, decisamente al di là di semplici e sporadici consigli²⁰: la conoscenza del nuovo mezzo si evolve e si arricchisce anche se non si esprimerà mai con espressioni di vera stima.

Al momento felice dell'affermazione del cinema verista intorno al 1916, che coinvolge nella gestione delle case cinematografiche anche dei letterati (Marco Praga, Renato Simoni, Dario Niccodemi e altri) giungono al Verga sempre più numerose proposte e contratti, e dagli epistolari si evince che sovente egli ipotizzava delle soluzioni originali che non sempre venivano comprese e accettate. Anche se egli sarà sempre più impegnato in prima persona e il suo nome comparirà nei manifesti e nelle locandine che le case produttrici dei film metteranno in circolazione²¹, lo scambio di idee fra lo scrittore e i produttori, direttori e sceneggiatori dimostra che le proposte

¹⁹ Cfr. G. RAYA, *Bibliografia verghiana (1840-1971)*, Roma, Ciranna 1972, p. 227.

²⁰ Su tali sceneggiature vedi ZAPPULLA MUSCARÀ, *Giovanni Verga soggettista cinematografico...*, e G. VERGA, *Due sceneggiature inedite*, a cura di C. Riccardi, Milano, Bompiani 1995.

²¹ Le principali case cinematografiche sono la *Tespi-film*, la *Itala Film*, la *Flegrea*, la *Film Universalis*, la *Silentium Film*.

verghiane risultano a volte troppo nuove – come ad esempio quella riguardante la tecnica del montaggio parallelo – rispetto alle scelte definitive degli operatori. La storia dettagliata di questo rapporto con le case produttrici è comunque da ricostruire per intero e potrebbe rivelare una attività per certi versi ancora ‘creativa’, nell’ultimo decennio della vita dello scrittore che è stata invece considerata piuttosto inerte e improduttiva. Molte sono state le case produttrici con la quali egli ha avuto stretti rapporti per la traduzione cinematografica, ad esempio della *Storia di una capinera*, *Cavalleria rusticana*, *Caccia al lupo*, *Caccia alla volpe*, con discussioni, ripensamenti, contratti firmati e annullati, contestazioni e dispiaceri, fino al 1920, quando si registra l’ultima proposta della Chimera Film per *Il marito di Elena*, mentre fervono le iniziative dei festeggiamenti per l’ottantesimo compleanno dello scrittore. Egli continua però a tenersi lontano dalle cerimonie e dalle esibizioni, rifiutando perfino la richiesta di far parte della Società Autori Cinematografici. Il suo antico orrore per le comparse ufficiali in pubblico, il rifiuto di apparire sul palcoscenico continuerà fino alla fine a tenerlo lontano da occasioni che profumino di spettacolarizzazione, e resterà sempre valida per lui la richiesta fatta alla sua amica Dina in una lettera dell’11 maggio 1916: «cercate di evitarmi il ridicolo di esser pupazzettato anche in cinematografia, e dite che ritratti fotografici non ne abbiamo né io né voi. Ho tale antipatia per la esibizione personale che mi son sempre rifiutato di prestarmi alle chiamate al proscenio. La prima e l’ultima volta, a Torino, vi fui trascinato dal Rossi e dalla Duse col dirmi: – Segno che non vi degnate di figurare in mezzo a noi, allora...»²². Questo era il perenne atteggiamento di Verga, secondo il quale solo l’opera, da sé stessa, doveva stabilire un diretto contatto con i fruitori, in un delicatissimo e misterioso dialogo, che non doveva essere disturbato nemmeno dalla presenza fisica dell’autore. Il quale si è quasi sempre rifiutato di rispondere a interviste, preferendo indirizzare giornalisti e critici alla lettura diretta della sua opera.

Il cinema, dunque, specie quello che egli conosceva allora, poteva costituire addirittura una interferenza impropria, un disturbo dell’insostituibile relazione opera/ lettore o spettatore.

Non sarà un caso che solo quando il cinema diventerà adulto, impadronendosi di mezzi espressivi raffinati nelle mani di un sensibilissimo interprete della realtà e dell’opera stessa verghiana, verrà prodotta la più perfetta trasposizione di uno dei più ‘cinematografici’ romanzi dell’Ottocento letterario italiano: *I Malavoglia*. E forse, per concludere, vale la pena, velocemente, di affacciarsi sull’operazione creativa realizzata da Luchino Visconti con il film *La terra trema*.

²² RAYA, *Bibliografia verghiana (1840-1971)...*, p. 245.

La lavorazione del film iniziò nel novembre del 1947, ma Visconti aveva pensato fin dal 1941 a un adattamento dei *Malavoglia*: «girando un giorno per le vie di Catania e percorrendo la Piana di Caltagirone [...] ai miei occhi di lombardo [...] la Sicilia di Verga era apparsa davvero l'isola di Ulisse, un'isola di avventure e di fervide passioni, situata immobile e fiera contro i marosi del mar Jonio. Pensai così a un film sui *Malavoglia*»²³. Ecco dichiarata la preistoria emotiva, immaginativa e progettuale del film, che Visconti realizzerà traducendo in tecnica filmica l'adesione di ascolto diretto che Verga aveva esemplificato con il racconto focalizzato mediante l'esibizione della sintassi dialettale siciliana trasferita nella lingua italiana. Visconti, come sappiamo, userà direttamente la parlata dialettale dei suoi personaggi identificandoli attraverso i loro atti comunicativi reciproci, in modo che la storia risulti evidente attraverso le loro voci, che occupano il livello del sonoro filmico. Allo stesso modo, la sintassi dialettale trasferita nella lingua italiana del romanzo, aveva costituito l'impronta indelebile dell'operazione di 'ascolto' che aveva creato quella scrittura. Verga costruisce il romanzo *inabissandolo* – una forma di *mise en abyme!* – in un processo di focalizzazione capace di 'citare' quel mondo *in diretta* piuttosto che narrarlo, quasi fosse un ostacolo alla verità anche il semplice spazio della classica narrazione. Un medesimo *modus operandi* sembra dominare romanzo e film, tanto da fare emergere il filo conduttore dell'empatia di entrambi gli 'autori' con una cultura implicita, sottostante e sedimentata da secoli, depositata nel linguaggio capace di veicolare gli eventi, le fatiche, le realizzazioni, le vittorie e le sconfitte di tutto un mondo che non era mai emerso dal silenzio per essere raccontato.

Anche gli ambienti, esterni e interni, coincidono nelle due opere, non solo perché in una certa misura ricostruiti nel film, ma soprattutto perché, con la loro semplice presenza, attingono a una dimensione documentaria che scavalca i limiti stessi del documento, per trasmettere una iconicità simbolica e metaforica che rende poetico il dettato.

Sarebbe addirittura ipotizzabile che Verga abbia trasmesso al giovanissimo regista – che un solo film, *Ossessione*, aveva prodotto all'epoca – un metodo di lavoro nuovo per rappresentare la realtà.

Dunque il discorso su Verga e il cinema potrebbe andare oltre la primitiva *méfiance* dello scrittore, e giovare di una proiezione nel tempo, una dilatazione che possa fungere da 'lezione' per la costruzione di un nuovo realismo. In tal senso, Visconti avrebbe aperto una strada per tutto il cinema posteriore in ordine al rapporto letteratura-cinema.

Giovanni Grazzini, con saggezza, ricordava che Verga non era l'unico

²³ L. VISCONTI, *Tradizione e invenzione, in Stile italiano nel cinema*, Milano, Guarnati 1941, pp. 78-79.

letterato a disprezzare il cinema, ma notoriamente anche Scott Fitzgerald, Faulkner, e Chandler, e aggiungeva con una certa perentorietà che, per superare quello stato d'animo, «loro e altri mille come loro avrebbero dovuto aspettare qualche anno»²⁴. E la 'rilettura' di Visconti si colloca dopo più di 'qualche anno'!

In conclusione può risultare interessante citare Francesco Rosi che, nel definire *La terra trema* «un'opera fondamentale per la storia del cinema», riporta l'opinione di Georges Sadoul sul film: «una grande opera del realismo costruita come un romanzo»²⁵. Ritorna la coppia romanzo-film!

E noi, ricordando che per Giovanni Grazzini il cinema è «il nostro terzo occhio che penetra sotto la pelle e dietro la facciata, legge anche fra le righe e in filigrana il libro del mondo»²⁶, evochiamo le parole di Pirandello: «Chi è veramente originale non sa neppure di esserlo. Lo è perché vede il mondo e la vita con occhi nuovi; e come vede, dice e scrive: dice e scrive parole nuove, parole sue e non d'altri»²⁷. Ecco: «occhi nuovi» e «parole nuove» di Verga, per un cinema nuovo.

²⁴ G. GRAZZINI, *Scrittori al cinema*, introduzione di D. Maraini, Firenze, Cadmo 2002, p. 170.

²⁵ Cfr. F. ROSI, *Introduzione*, in L. VISCONTI, *La terra trema*, Bologna, Cappelli 1977, pp. 9 e 17.

²⁶ GRAZZINI, *Scrittori al cinema...*, p. 171.

²⁷ L. PIRANDELLO, *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio-Musti, Milano, Mondadori 1960, p. 1259.

WALTER GEERTS

Universiteit Antwerpen

L'INVERNO DELL'ANIMA.
SULLA *CAPINERA* VERGHIANA

Due questioni connesse verranno qui esaminate in margine a *Storia di una capinera*. La prima riguarda la posizione assunta dal romanzo relativamente al liberticidio di cui è fatta vittima la protagonista, Maria, liberticidio attuato tramite la monacazione forzata, imposta in seguito all'assenza di dote. La seconda questione riguarda la maniera in cui la specifica forma epistolare adottata dal giovane Verga incide sulla posizione 'ideologica' assunta.

Storia di una capinera viene pubblicato nel '71 a Milano dopo un'articolata gestazione su cui ci informa il carteggio dello scrittore. L'opera gode presto un notevole successo presso il pubblico. Seguono adattamenti per il cinema, adattamenti per i quali Verga insiste a tener occultata la propria collaborazione. Nel 1994 anche Zeffirelli propone una sua interpretazione filmica. Lo stesso Verga stende alcuni "canovacci per la riduzione teatrale" della sua opera. Inoltre, adattamenti per la scena, anche musicale, sono in programma in diverse città italiane nel contesto del centenario. Decisamente fuori tono dunque risulta il giudizio di un Bacchelli che, riguardo al talento esibito in questo debutto letterario del Verga e nel confronto con i testi della maturità, definisce "prodotto deterioro" il nostro testo, nella prefazione del '72 al *Meridiano*¹ dei *Grandi romanzi* – edizione in cui a tutt'oggi, salvo errore, manca la *Capinera*.

Il successo della *Capinera* creò qualche imbarazzo per i critici. L'opera stonava nella distinzione che si era venuta a fare tra un ciclo giovanile, detto 'romantico', e le opere della cosiddetta 'maturità' verista, ritenute superiori di molto. Le umili origini della protagonista e il motivo sottostante alla sua forzata reclusione la mettevano in disparte dalle sue brillanti colleghe dal destino ugualmente tragico contemporaneamente messe in scena dall'autore.

¹ G. VERGA, *I grandi romanzi*, Milano, Mondadori 1972, p. xvi.

Quest'imbarazzo fu presto tolto grazie allo spostarsi dell'angolo di visione critica verso l'innocente e crescente passione di Maria per Nino. *Storia di una Capinera* poté entrare così nella fase di «fantasia romantico-borghese»² dello scrittore. Nello stesso tempo altri temi presenti nel romanzo si eclissarono. Ben tre volte, nel noto saggio del 1919, Russo dichiara «assente dal disegno artistico del Verga [...] la nota s o c i a l e» – parola messa in caratteri staccati –, riguardante cioè la relegazione in convento delle bambine nate povere. Per il Russo, quasi indispettito, si direbbe, dall'immeritata popolarità dell'opera, il “successo” della *Capinera* non poteva che essere dovuto alla «sua vena di sentimentalità», al «motivo del sogno infranto», «la ricorrente elegia delle ingenuie anime giovanili»³. Erratamente, dunque, si era «letto [...] un fine sociale dove non c'era»⁴.

Pure Nino Borsellino, nell'importante saggio dell'82, ritiene che Verga «non fece propria [...] la bandiera [...] di scrittori animati da propositi di riforma, etica e sociale» e che «si [era] insistito troppo sul valore documentario»⁵ del romanzo. Tale giudizio, tuttavia, appare meno categorico allorché lo si esamina nella sua interezza. Certamente, Verga non ha niente dello scrittore ‘portabandiera’ – qualunque sia la bandiera in questione. Ed è altrettanto vero, d'altra parte, che le lettere prodotte dalla sua *Capinera* non hanno niente del ‘documento’ sociologico. Ciononostante lo stesso critico, altrove nel saggio, concede che nella «curva veloce della sua esistenza Maria non ha tempo di convertire in rivolta l'avversione alla clausura cui l'hanno destinata un padre debole e una matrigna gelosa di conservare i privilegi dotali della figlia contro la figliastra»⁶. Il che vuol dire che alla giovane protagonista rimane il beneficio del dubbio quanto alla mancata conclusione e alla vera portata della sua protesta. Con riferimento all'ideatore della giovane ribelle *in pectore*, il giudizio viene dunque sospeso relativamente all'ipotizzabile critica sociale inoculata nell'opera⁷.

A noi pare che la sospensione del giudizio penda comunque da un lato e che la tendenza denunciatrice della *Capinera* si esprima assai chiaramente qualora si mettano sulla bilancia gli strumenti narrativi messi in campo dal suo au-

² L. RUSSO, *Giovanni Verga*, Roma - Bari, Laterza 1979, p. 27.

³ Ivi, p. 43.

⁴ Ivi, p. 44.

⁵ N. BORSELLINO, *Storia di Verga*, Roma - Bari, Laterza 1982.

⁶ Ivi, p. 26.

⁷ Nel contesto politico della Questione romana, a proposito di un caso clamoroso di monacazione forzata in Polonia, contemporaneo alla stesura del romanzo e commentato nella stampa fiorentina, vd. L. FAVA GUZZETTA, *Fra storia, biografia e letteratura: il soggiorno fiorentino e il volo di una 'capinera' polacca nell'immaginario verghiano*, in G. LO CASTRO - E. PORCIANI - C. VERBARO (a cura di), *Visitare la letteratura. Studi per Nicola Merola*, Firenze, ETS 2014, pp. 353-364.

tore e particolarmente la forma epistolare. Sembra, in effetti, che nello stesso tempo in cui Verga esplora la galleria delle sue belle e insoddisfatte borghesi, lo scrittore abbia pure creato spazio, nei suoi *colloqui con i personaggi*, alla denuncia formulata timidamente da una povera rusticana. In tale prospettiva, Maria si profila come l'umile monachella che, nell'opera di Verga, improvvisamente fa capolino, in tutti i sensi, in mezzo ai balli e ai festeggiamenti ai quali non fu invitata, proprio come succede all'inizio del romanzo. Con giustezza, credo, e non senza una certa ironia da parte dello scrittore, l'arrivo in villa di Maria, la fredda 'accoglienza' da parte della matrigna, la distanza emotiva creata rispetto alle sorelle, la successiva segregazione, rappresentano bene l'emergenza di una nuova categoria di personaggi che sono già prefigurazione di Nedda o Mena, di Jeli o Rosso Malpelo, declinati al femminile.

Sostanzialmente, nella *Capinera* abbiamo a che fare con un sacrificio, il 'sacrificio' di una vita mortificata sul nascere in virtù del regime dotale in vigore all'epoca rappresentata nell'opera. Il regime è altamente discriminante e la specifica condizione socio-economica della protagonista è al centro del ritratto tracciato da Verga. L'assoluta povertà della ragazza viene sottolineata proprio all'inizio del romanzo, povertà per mancanza di dote, appunto. La dote è – cito l'Enciclopedia Garzanti del diritto – «il complesso dei beni che la moglie portava al marito in occasione del matrimonio»⁸. Morta la madre e risposato il padre, *umilissimo impiegato*, con una donna ricca intenta a favorire le proprie figlie, Maria rimane priva di dote all'età di sei anni. In vista della situazione presente, il padre non può che aver acconsentito alle condizioni poste dalla nuova moglie, sia pure a malincuore, secondo una sua abitudine di pusillanimità spesso suggerita da Verga attraverso l'inalterabile clemenza della figlia. A Maria, d'altra parte, l'intero apparato consuetudinario e notarile, assolutamente determinante riguardo al suo destino, rimane nascosto nelle tenebre di un lontano passato, indiscusso e inspiegato. Detto con più esattezza: tra le varie opzioni disponibili riguardo alla quantità e alla natura dell'informazione concessa alla sua protagonista, Verga sceglie quella di una Maria ignara e disinformata. Lo scrittore intende che sulle drammatiche vicende i lettori possano ascoltare solo la voce ingenua di una giovane, inconsapevole delle decisioni che furono prese nei suoi riguardi e delle responsabilità assunte da chi le ha prese. Questa voce è la chiave della natura 'ammortizzata' della denuncia, iscritta quasi tra le righe dell'opera. In effetti, il tipo di romanzo epistolare scelto da Verga è il carteggio unilaterale proveniente da una sola fonte-narratrice, la quale sa pochissimo, tende a non cercare di saperne di più e comunque a perdonare coloro che hanno deter-

⁸ *Enciclopedia Garzanti del Diritto*, Milano, Garzanti 1993, p. 469.

minato il tragico corso della sua esistenza. La denuncia del regime dotale e della claustrazione, denuncia implicita e resa patetica da tale scelta formale, non è tuttavia meno chiara per chi legge e vuole capire.

Alla ragazza, posta nelle sue condizioni, spetta la povertà, una vita in servitù, o, peggio, la prostituzione, come ben sanno parenti e lettori. Oppure: lo stato monacale, considerato un favore. Ma favore per chi? Per dirla con le parole paradossali della matrigna, parole feroci ma in un certo senso oneste e soprattutto verissime, parole, badiamo, che non sono di Verga, ma vengono messe in bocca all'antipatica matrigna, nel 1993, da Franco Zeffirelli: «bellissima com'è, nessuno la sposerebbe». Cioè: poco attraente, e anche con una minima dote, avrebbe potuto trovare marito, perfino l'amore forse. Ma bella com'è, e senza dote, Maria sarebbe, fuori dal recinto del monastero, una minaccia per l'ordine sociale, una prostituta *in nuce*. L'istituto della dote, sia detto per promemoria, sviluppato nel diritto romano, fu mantenuto nei vari regimi giuridici fino al codice civile del 1942 e fu abrogato colla riforma del diritto di famiglia del 1975. Verga, scrivendo attorno agli anni '70 dell'Ottocento, situa il suo romanzo nel 1854, in epoca di totale osservanza del regime dotale.

Torniamo alla domanda di prima. Emerge davvero, nel romanzo, una denuncia del regime dotale e della reclusione forzata? Per cominciare a rispondere, la prima condizione da porre affinché sia solo recepitibile l'idea di un'ipotetica denuncia, sarebbe l'autenticità della prova presentata. In questo caso si tratta della veridicità del documento sottoposto, veridicità da collocare, naturalmente, nel contesto di una finzione narrativa e della relativa *suspension of disbelief*. Orbene, la particolare forma epistolare scelta da Verga, a voce unica, voce ingenua, incapace di mentire, come quella di Maria, rispetta pienamente tale condizione. Mentire, per una persona come Maria, sarebbe il peccato dei peccati. Maria è stata ideata da Verga simile alla Pamela o alla Clarissa del Richardson, alla Tourvel o alla Cécile Volanges del Laclos. È agli antipodi della falsa *ingénue*. Esistono altri insiemi di lettere nel primo Verga. C'è il mazzetto delle lettere scambiate tra gli amanti in *Una Peccatrice*. Le lettere di Maria sono diversissime: riguardo ad essa, è come se un qualche pubblico ministero avesse messo le mani su una testimonianza diretta, affidabilissima, inconfutabile, in perfetta sincronia, per di più, con l'evolversi dei fatti. Sia ben chiaro che Verga, a ogni buon conto, si rifiuta ad assumere esplicitamente tale funzione. Lo fa indirettamente però e tanto più efficacemente, da narratore invisibile. Lo strumento letterario scelto è talmente potente in effetti che lo scrittore non ha nemmeno bisogno di assumere esplicitamente la posizione di accusatore, qualora avesse inteso ottenere un risultato corrispondente. Al contrario, è infinitamente più convincente, proprio perché 'neutra', la posizione 'in ritiro' adottata qui. La vitt-

ma parla *live* e fa parlare i fatti al momento dei fatti, senza tramiti o intermediari. Da questo punto di vista la tecnica è una variante della scena osservata dal buco della serratura, cara agli scrittori romantici. Perfino i silenzi di Maria parlano: l'assenza prolungata di lettere in certi periodi di grande tensione, la sintonia tra il contenuto di certe lettere e la stagione – fine estate, autunno, il periodo attorno ai Morti, inverno. In quei momenti Maria raggiunge addirittura il massimo della persuasione: non ha bisogno di parlare per farsi capire. Alla fine, la veridicità del documento risulta anche superiore all'incongruità materiale costituita dal fatto che queste lettere, consegnate in blocco all'amica dopo la morte della protagonista, sembrano non aver mai raggiunto la destinataria. Significa che invece di un carteggio troncato dalla morte, le lettere si trasformano nel diario, incluse le date, non per questo meno veridico.

Che cosa osserva e comunica, nella pratica dello scrivere lettere e sotto la guida di Verga, l'occhio ingenuo di Maria? Tutti i personaggi vengono filtrati dall'ottica e dal cuore innocente della giovane, a cominciare dalla matrigna, faccia odiosa del regime dotale per i lettori, ma non così per la figliastra. Relativamente a Matilda, l'ingenuità della scrivente, abbinata a una mitezza naturale, incline all'indulgenza totale contribuisce notevolmente ad aggravare la causa per l'imputata. Dalla primissima lettera, l'inaccorta buonafede di Maria, abilmente diretta da Verga, si rivela un'arma formidabile: «La mia matrigna è un'eccellente donna, perché non si occupa che di Giuditta e di Gigi, e mi lascia correre per le vigne a mio bell'agio»⁹. Solo per Maria non risalta subito sulla pagina il disinteresse della matrigna nei suoi riguardi. E per chi, tra i lettori, non avesse ancora colto tale indifferenza, indifferenza totale fino al giorno in cui l'occhieggiato futuro genero comincia a interessarsi alla 'monachella', Verga spinge la sua epistolografa a rincarare la dose: «Se mi proibisse di saltellare nei campi come lo proibisce ai suoi figli sotto il pretesto di evitare il pericolo di una caduta o un colpo di sole! Sarei molto infelice, non è vero? Ma probabilmente è più buona e più indulgente verso di me, perché sa che non potrò godermi tutti questi divertimenti per molto tempo, e che poi tornerò ad esser chiusa fra quattro mura...»¹⁰. Nessuno, tranne Maria, s'illude più sulla 'benevolenza' di questa donna che presto non vedrà l'ora di sapere la figliastra al sicuro *fra quattro mura*, appunto. La stessa costruzione del dialogo unilaterale con l'amica lontana ci rivela un altro aspetto del 'fare' argomentativo di Verga. Sarebbe bastata, effettivamente, la prima frase sulla presunta 'eccellenza' di una donna che *lascia correre* la figliastra, per far passare il messaggio della noncuranza nel cuore della

⁹ G. VERGA, *Tutti i romanzi*, a cura di E. Ghidetti, Firenze, Sansoni 1983, 3 voll., III, p. 6.

¹⁰ *Ibidem*.

donna. Il supplemento d'argomentazione, contenuto nella seconda frase, ci rivela proprio l'intento, da parte di chi compone veramente la lettera, di sottolineare, oltre la credulità di Maria, la continuità della noncuranza da parte della matrigna, cominciata con la privazione della dote. La faticosa e alquanto artificiosa ricostruzione del poco credibile ragionamento della matrigna, affinché risulti contro ogni evidenza il suo animo generoso e caritatevole, illustra, quasi con troppa chiarezza, l'intento di aggravare la sua responsabilità. Anche per uno scrittore sottile come Verga, talvolta il chiodo va piantato e la denuncia si sposta dallo spazio interlineare per occupare le righe in piena vista.

L'ingenuità, d'altronde, non basta per denunciare. Chi non vede né capisce non può che omettere molti fatti da condannare. L'occhio innocente di Maria va istruito, cioè. Nel momento in cui raggiunge la famiglia in campagna, l'ingenuità di Maria è quasi assoluta. Rivedere, per un intero mese, l'amato babbo è il massimo delle sue aspettative. «Benedetto colera che mi fa star qui in campagna! Se durasse tutto l'anno!»¹¹ – così scrive nella lunga prima lettera, scusandosi subito con l'amica dell'infamia messa sulla carta. Tuttavia, con sorprendente rapidità, a Maria cominciano ad aprirsi gli occhi. O meglio: Verga fa sì che le si aprano. Che cosa vede e, vedendo, che cosa impara Maria? Le prime lettere scandiscono le tappe di ciò che è un vero percorso educativo. Coi che all'età di sei anni venne affidata al monastero come 'educanda', riceve, con la breve parentesi in campagna, una nuova 'educazione' a tutti gli effetti, un'iniziazione accelerata alla vera vita, senza l'aiuto di nessuno e senza insegnanti. Da questo punto di vista, il racconto dei primi giorni di permanenza in campagna costituisce un piccolo romanzo di formazione incastonato nella totalità del romanzo e abortito con la stessa bruschezza con cui era cominciato. Notiamo che l'educazione anteriore dell'educanda chiaramente non era servita a molto, giacché la matrigna, poco dopo l'arrivo dell'ospite, le fa notare che «non è buona a nulla, nemmeno a far la cucina»¹² (lettera del 19 settembre). Il vero messaggio, tuttavia, qui si legge nuovamente tra le righe. Il rimprovero, infatti, non tende in primo luogo a illustrare la lacunosa preparazione della ragazza rispetto alle mansioni casalinghe. È invece uno dei modi, sempre indiretti, quasi sottaciuti, con cui Verga fa capire in quale posizione la matrigna aveva immaginato di accogliere in casa la figlia del marito, non, cioè, come parente riabbracciata dopo lunga assenza e gradita ospite, ma come parte della servitù. È il lato Cenerentola della nostra protagonista, lato che il lettore non può che abbinare alla parte di perfida matrigna da attribuire all'antagonista. Lato in-

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ivi*, p. 9.

teressante, ma vicolo cieco per Verga, perché avrebbe portato a una felice conclusione. Vale la pena notare che l'aspetto 'Cenerentola', rimasto troncato nel romanzo – Nino infatti sposerà la sorella –, riemergerà come titolo in uno dei 'canovacci' composti dallo scrittore per la riduzione teatrale della *Capinera*, progetto non andato in porto¹³. Infatti, Verga dovette rendersi conto, per il romanzo e forse per l'incompiuta trama teatrale, che non poteva continuare su una strada che sfociava sul lieto fine. A Maria toccava infilare e portare gli zoccoli del monastero fino in fondo.

Che cosa vede e impara Maria? Invece che dal belvedere del convento, Maria scopre da vicino, al tatto, tutta l'attrazione della natura circostante, la 'sua' natura, dalla quale sino a quel momento era stata tenuta lontana. E l'esperienza è travolgente. Maria è anche brava allieva. Vede con i propri occhi e con la propria intelligenza che esiste un altro mondo, lontano da quello impostole da bambina. Intuisce, con la sola osservazione riflessa, oltre le bellezze naturali, la bellezza di un modello di vita, semplice e povera, come al convento cioè, ma infinitamente più gratificante rispetto alla vita vissuta al convento. Tale bellezza viene esemplificata da alcune scene di lavoro manuale e amore materno osservate e assimilate a distanza. Sono piccoli medaglioni 'moralì', appesi *ad usum puellarum* nel corridoio di una scuola che non fu mai. Tali episodi riguardano la famiglia del fattore – detto 'castaldo' per i lettori lombardi –, osservata con evidente invidia e con un senso di perplessità riguardo al proprio stato. Ogni volta che la moglie stende i panni dei suoi sul castagno o cuoce la minestra, cantando e «dimenando col piede la culla»¹⁴, Maria si mette a fantasticare, a creare i propri fantasmi a partire dalla scena che si presenta nel riquadro della sua finestra. Vero *distant learning* quello di Maria. L'esperienza stravolge i saperi inculcati fino ad allora. Viene data forma, davanti ai suoi occhi, a una vita diversa da quella programmata per lei. Badiamo che quell'altra vita intravista non è contraria alla religione. A Maria accade addirittura, timidamente e intrepidamente nello stesso tempo, di dichiarare «più pura della [sua propria] preghiera»¹⁵ quella della moglie del fattore, osservata mentre «recita il rosario col suo figlioletto tra le ginocchia». Qui, la sfida, per Verga, a 'tenere sotto controllo' la sua protagonista diventa considerevole. Da un lato deve stillare nella giovane una dose sufficiente di conoscenze per giustificare teologicamente la legittimità di quell'altra vita osservata, in rapporto alla clausura conventuale alla quale lei è destinata. Ma non si può permettere, dall'altro, di rendere inverosimilmente erudita una diciannovenne della campagna catanese. E lo scrittore vi

¹³ G. VERGA, *Prove d'autore*, a cura di L. Jannuzzi e N. Leotta, Lecce, Milella 1983, pp. 165-175.

¹⁴ VERGA, *Tutti i romanzi...*, p. 8.

¹⁵ *Ibidem*.

riesce splendidamente nel sottolineare la volontà di Maria di non darsi, appunto, 'arie' d'intellettuale di fronte alla sua amica, destinataria immaginaria della lettera – «Tu riderai di me e mi darai del sant'Agostino in gonnella»¹⁶, come scrive a Marianna. Ciononostante, pur respingendo l'etichetta di teologa, Maria espone qui, contro coloro che la vogliono in convento, la piena validità, per una giovane donna come lei, di una vita simile a quella osservata. E per di più, lo fa sotto l'incontestabile autorità di S. Agostino, appunto, il quale al tema della "vera povertà", della vita umile e frugale, ha dedicato diversi discorsi e lettere. Verga, chiaramente, accoglie questi bozzetti di evidente felicità, vissuta nella povertà, non nella miseria, come immagini rappresentanti una via di fuga, intuitivamente percepita e identificata da Maria. Eppure quella via viene sbarrata per lei dal pregiudizio sociale. Perfino il suo adorato babbo era stato consenziente alle condizioni dotali poste dalla signora Matilda e non avrebbe consentito di cedere la figlia, pur senza dote alcuna, a un 'fattore' senza 'roba', come il castaldo di Monte Ilice. Meglio dunque il monastero. Meglio, per tutti, una sorella o una zia in convento che una sposata con un 'poveraccio'.

Si profila qui, in filigrana, una tematica-chiave dei *Vinti* ancora da nascerne: l'ambizione socio-economica di un Padron 'Ntoni, ambizione trasmessa alla Mena, la quale anche dopo la sciagura, preferisce lo zitellaggio al matrimonio con un carrettiere. Va anche notato, affinché non ci si sbagli su ciò che viene prima nella valutazione critica del proprio stato da parte di Maria – e di Verga –, che tutte queste sue riflessioni vengono formulate nella prima, lunghissima, lettera del 3 settembre, frutto dei primi venti giorni trascorsi in campagna, riflessioni anteriori dunque all'incontro con Nino. Il che vuol dire che, anche per Verga, l'apprendimento dell'amore verrà dopo. Al ragazzo viene fatto riferimento non prima della seconda lettera, in un *post scriptum* che intende solo riparare a una dimenticanza sull'esatta composizione della famiglia dei simpatici vicini. Tale 'dimenticanza' naturalmente può nascondere un atto di auto-censura da parte della giovane. Ma nello stesso tempo, tramite la semplice cronologia, Verga posticipa di fatto la 'passione' quale impulso al lavoro nella giovane donna.

L'impulso primordiale che muove Maria viene chiarito dopo. Ed era prevedibile che sarebbe stato proprio negli scambi con la matrigna che il vero nodo della questione sarebbe venuto allo scoperto. La crisi si snoda nelle importanti lettere del 21 e del 26 novembre, lettere che nella loro singolarità meritano la stessa attenzione con cui sono solitamente studiate le singole lettere di Werther, di Ortis, della Marchesa de Merteuil o di Pamela. Perché sono così importanti queste lettere?

¹⁶ Ivi, p. 7.

Dopo aver osservato e giudicato le scene di vita alternativa offerte quotidianamente alla sua finestra, Maria racconta il suo primo e unico colloquio con Nino nella lettera del 21 novembre. È un colloquio d'amore nascente, certo, e su questo si è insistito abbastanza. Ma è, anzitutto, un'occasione aggiuntiva d'educazione per Maria. I due, infatti, non parlano d'amore. C'è, nella lettera, questa frase singolare in cui Maria precisa all'amica: «[...] dicevamo di esser felici! Ma ancora non ci avevamo detto che ci amassimo»¹⁷. È come se Verga, con questa frase, un'altra volta, volesse scongiurare la *lectio facilior* di un colloquio solo d'amore. Si tratta infatti di un nuovo insegnamento elargito all'educanda. La lezione viene impartita da Nino, lezione cruciale per permettere a Maria di veder chiaro nella propria condizione. Il giorno prima le era stato proibito dalla matrigna, sempre più sospettosa, di partecipare a un ballo al quale, proprio per questo motivo, pure Nino aveva rinunciato. Ora Maria racconta che cosa improvvisamente era venuto a spiegarle quella sera il ragazzo. Nino, per cominciare, rimprovera la matrigna «ingiusta e cattiva»¹⁸. Poi va oltre nella sua analisi ed espone in termini chiari e severi la verità della situazione della ragazza, verità alla quale chiaramente Maria non era ancora giunta: «Ascoltatemi, Maria... Ascoltatemi: voi siete una vittima». La ragazza, naturalmente, si emoziona, a cominciare dall'uso del nome 'Maria', con cui Nino per la prima volta si rivolge a lei. Non solo il nome, ma tutte le parole pronunciate da Nino «le scendono in cuore dolci come il miele». Maria non può che respingere quindi la pesante qualifica di *vittima*, così contraria al suo sentimento del momento. Ma Nino – e Verga con lui – insiste: «Sì, voi siete la vittima della vostra posizione, della cattiveria di vostra matrigna, della debolezza di vostro padre, del destino!... [...] Perché dunque siete costretta a farvi monaca?». Dopo aver risposto doverosamente che nessuno l'aveva costretta, che era stata la sua «libera volontà»¹⁹, Maria si autocorregge: «La necessità, ripresi». Alla risposta formale di rassegnata sottomissione all'ingiusta pressione familiare, segue la rettifica, che contraddice la prima. E la rettifica viene ribadita con forza: ritornare in convento «[era] necessario, nacqui monaca». Durezza e amarezza della risposta – *nacqui monaca* – vengono tuttavia messe a tacere dalla felicità brevemente condivisa, felicità nella quale il colloquio viene portato avanti in silenzio nel casto abbraccio delle anime che continuano a parlarsi, così scrive, nella contemplazione delle stelle, tra le mani giunte, bagnate dalle lagrime. E in questo atteggiamento Verga immobilizza per un momento la sua protagonista. L'istante è particolarmente denso di sensazioni e altrettanto densa è la riflessio-

¹⁷ Ivi, p. 36.

¹⁸ Ivi, p. 35.

¹⁹ Ivi, p. 36.

ne prodotta nella giovane. Da un lato, Maria gode intensamente del momento: «Quanto son felice! – Anch’io!». La felicità, tuttavia, nel momento di metterla per iscritto e comunicarla all’amica, si ‘razionalizza’ in un certo senso, suscitando pure un sentimento di innegabile superiorità, si direbbe quasi di estasi, letteralmente al di là del bene e del male. Maria continua a esprimersi in termini teologici: «Questa parte di Dio che è data alla creatura deve essere ben grande se innanzi ad essa tutto è meschino, il peccato come il delitto, i doveri come le affezioni più sacre...»²⁰. Pur riconoscendo la presenza di una *parte di Dio* nell’essere *creato* da Dio, la frase rivendica nello stesso tempo il diritto per l’individuo di far valere la propria sovranità. Il che vuol dire, nel caso di Maria, di rivendicare tale autonomia. È forse, questo, nell’intero romanzo, l’unico momento di emancipazione, vissuto da Maria come tale. Momento brevissimo. L’emancipazione risulta tutta immaginaria: «fare un paradiso di una sola parola!». Felicità solitaria alla fine, imprigionata e limitata alla parola, al pensiero e al sogno, come scrive Maria: «Ho bisogno di rimanere sola, di sognare, di pensare di essere felice...».

Passano cinque giorni fra le lettere del 21 e del 26. Si tratta di una delle fasi del romanzo in cui Verga lascia ‘parlare’ il silenzio della scrivente. Il motivo del silenzio epistolare è il brutale troncamento del ‘sogno di felicità’ all’inaspettato ritorno della Signora Matilda, allarmata dall’assenza di Nino. Convocata l’indomani dalla matrigna, Maria viene severamente redarguita con l’ordine «quando giungessero estranei in casa, fossero anche i signori Valentini, [di] restar[se]ne chiusa nel [suo] camerino». Il contenuto stesso del rimprovero della matrigna non reca sorprese. Il lettore sa ciò che pensa la matrigna. È significativo però che Verga, nel resoconto dell’incontro da parte di Maria e tramite le parole di essa, crei qui un’occasione in cui il punto di vista della matrigna si esprime in tutta la sua crudezza, laddove in altre occasioni il comportamento della signora viene quasi sempre giustificato dalla voce mite e ingenua di Maria. Qui no. La matrigna comunica la sua opinione come se fosse uno stato di fatto, formulando il programma per la vita futura di Maria come un processo quasi naturale, di causa a effetto. La matrigna, così scrive Maria, «mi parlò lungamente de’ suoi doveri, dei miei, della mia vocazione, della necessità impostami dalla mia povertà di dar retta a quella vocazione. Mi parlò dei pericoli che una ragazza destinata al chiostro può incontrare anche nelle più semplici relazioni, e finì coll’ordinarmi». Segue l’ordine di reclusione ‘cautelare’ in camera e di allontanamento dal *pericolo* costituito dai visitatori esterni. Occorre osservare che le parole, piene d’insinuazioni, della matrigna vengono qui riferite da Maria con la stessa asprezza con cui furono pronunciate: i rispettivi *doveri*, la *vocazione* di Maria e la *necessità* di

²⁰ Ivi, pp. 36-37.

darvi retta in considerazione della sua povertà, i *pericoli* che costituiscono *le più semplici relazioni* per lei che ha questi obblighi. Verga, in altre parole, per un momento, mette fine alla docilità del suo personaggio e allenta la briglia all'indignazione della sua Maria, che parla di «tortura» da parte della matrigna, di un maligno «divertirs[si] a punzecchiar[la] a colpi di spillo», di accuse fatte «in enigma». Un cambiamento profondo si è nel frattempo operato nella giovane, cioè: si è fatta contestatrice della sorte inflittale dal suo *destino*. Si sente offesa, non solo in quanto individuo, ma quale appartenente a una comunità più larga di persone offese, in virtù della sua appartenenza a un *noi*: «Quanto siamo meschini, amica mia, se non possiamo esser giudici della nostra istessa felicità!». Una Maria nuova, trasformata, apre la lettera del 26 con questa frase, una delle più importanti a mio avviso dell'intero romanzo.

L'amplificazione della prospettiva, al di là della traiettoria individuale di reclusione imposta a Maria, viene formulata cinque giorni dopo l'accaduto. Una maschera di silenzio viene imposto da Verga su questi giorni di crisi e di sofferenza, ma anche di riflessione e di maturazione. Il duro e gravoso *meschino* dell'esordio della lettera – «Quanto siamo meschini, amica mia» – qui non ha niente della leggerezza di altre occorrenze della parola, nella commedia o nell'opera lirica, per esempio. Il *noi meschini*, invece, comprende tutti coloro ai quali viene rifiutato il diritto di «essere giudici della propria felicità». Tutto in questa frase la rende atipica di Maria, della Maria finora esibita da Verga, cioè. L'impronta filosofica per cominciare. La «felicità per tutti» figurava già nella *Dichiarazione dei diritti dell'uomo e del cittadino* del 1789. Ma nel caso di Maria si tratta più specificamente di denunciare il fatto che altri, invece che lei stessa, possa decidere in che cosa consiste la sua felicità. Il tema della felicità e della libertà di ognuno di determinare la propria felicità attraversa la filosofia morale dall'antichità fino ai tempi moderni, da Aristotele e Cicerone fino a Hobbes, Adam Smith, Kant e, in primo luogo, John Stuart Mill, il filosofo moderno per eccellenza della felicità concepita come ben supremo, la «propria felicità», cioè «one's own happiness».

Non sono, queste, le solite letture di un'educanda. S. Agostino, invece, sì, come si è visto. Ed è proprio questa parte dell'educazione della non più educanda, che viene qui contestata. Nell'*Epistula* 155 il vescovo di Ippona rimprovera ai filosofi di aver voluto «fabbricare loro stessi una vita felice invece di chiederla a Dio che solo è in grado di offrirla»²¹. Questo è, mi pare, in un momento di salute mentale assolutamente intatta, l'unico momento di vera rivolta di Maria contro la condizione impostale. Ma Verga le lascia poco tempo e la ribellione è di breve durata. L'Antigone presto ridiventa un'Ifigenia. Ricompare la sottomissione che finisce per discolorare la matrigna,

²¹ AGOSTINO D'IPRONA, *Epistulae*, CLV, in *Bibliothek der Kirchenväter* (bkv.unifr.ch).

anche ora. Verga riprende in mano, cioè, le briglie che aveva rilasciato un momento per permettere alla sua protagonista di dire la verità. E lo scrittore non manca nemmeno di far seguire l'intero 'coro' delle voci presenti nella traccia della rassegnata sopportazione della sua protagonista: Nino, Matilda, le sorelle e perfino la Madonna. Affezionato a Maria rimane solo il cane. Il breve sogno di Maria, quindi, diventa una trasgressione e come tale va sanzionato. Guardando fuori e sentendo discorrere nella stanza vicina le voci familiari, tra cui quella di Nino, comprende che com'è «sopraggiunto l'inverno della natura», è sopraggiunto pure «l'inverno dell'anima!»²². La frase è di malaugurio dal momento che l'ultima parte della lettera rivela ormai la piega ossessiva e nevrotica che comincia ad assumere il sentimento per Nino, l'inizio dei «delirii»²³ e delle allucinazioni, la tendenza al feticismo. *Storia di una capinera*, in un certo senso, finisce qui, con l'emergenza della follia. Soffrendo di crisi isteriche sempre più gravi Maria, come sappiamo, muore un po' più di un anno dopo la parentesi in campagna. La lettera del 26 novembre anticipa così la fine della *Storia*. Il che vuol dire che, per Verga, solo la psicosi e la follia riescono a mettere un termine alla rivolta.

²² VERGA, *Tutti i romanzi...*, p. 38.

²³ Ivi, p. 39.

DAGMAR REICHARDT

Latvian Academy of Culture, Riga

VERGA ANTESIGNANO: ORRORE, POESIA E
TECNICA DELLO STRANIAMENTO IN *TENTAZIONE!*

1. La transmedialità delle realtà verghiane ‘veriste’

Rappresentare la realtà è ormai, da oltre un secolo e mezzo, una sorta di forza radiante nella tradizione della letteratura, dell’arte e della cultura italiana. Si pensi solo al cinema – arte che anche in Italia si è evoluta dalla fotografia e che fin dai suoi inizi ha contribuito alla scena nazionale, continentale e globale anzitutto con tecniche innovative. Si pensi soltanto all’invenzione del *carrello* che Giovanni Pastrone brevetta e utilizza per la prima volta sul set del kolossal storico *Cabiria*, da lui prodotto e diretto nel 1914 sulla base del romanzo *Salambo* di Gustave Flaubert (1862), e che da quel momento in poi non mancherà in nessuno studio cinematografico hollywoodiano. Ma anche certe correnti – come il cinema neorealista italiano – o, nel primo ventennio del terzo millennio, l’iperrealismo di pellicole come *Gomorra* (di Matteo Garrone, 2008) o *La grande bellezza* (di Paolo Sorrentino, 2013) hanno avuto e continuano ad avere un forte impatto sulla storia del cinema. Lo dimostra ancora più recentemente l’ascesa del genere del documentario – di cui sono esempi transculturali *Saimir* (2004) di Francesco Munzi o il cortometraggio sui pupi e pupari siciliani di Giovanna Taviani (*Cùntami*, 2021) – che in Italia si è distaccato dal genere drammatico, sebbene anche quest’ultimo si dedichi, tra molti altri approcci tematici, al plurilinguismo e al *Global Migration Film* in ottica italoфона (come *Ali ha gli occhi azzurri* di Claudio Giovannesi, 2012)¹.

Riflettendo sul realismo e sulla storia culturale italiana in questa prospettiva è impossibile non pensare alle ripercussioni che l’opera verghiana ha

¹ Per approfondire l’aspetto didattico di questa corrente cinematografica transculturale cfr. S. BARTOLI KUCHER, *Transkulturelle Literatur- und FilmDidaktik. Narrationen und Filme aus dem mediterranen Begegnungsraum*, Berlin et al., Peter Lang 2021, pp. 214-224.

avuto non solo nell'ambito del film – e qui si ricordi *in primis* il romanzo polifonico *I Malavoglia* (1881), adattato artisticamente allo schermo da Luchino Visconti che gira il suo film in Sicilia e lo intitola metaforicamente *La terra trema* (1948), – ma anche nella sfera della musica: mentre la scrittura verghiana, in effetti, si attenne così strettamente alla massima dantesca del *visibile parlare* da fornire al regista aristocratico milanese scene già semipronte per il cinema, le sue descrizioni degli slanci emotivi e delle passioni umane nella novella *Cavalleria rusticana* (1880) ispirarono, come è noto, Pietro Mascagni a crearne l'omonima versione operistica nel 1890². Lo stile di scrittura 'verista', cioè realistico e allo stesso tempo altamente poetico, del Verga iniziò così, già ai suoi tempi, a costituire un precedente non solo nella letteratura, ma anche nel campo della musica e successivamente in quello del cinema. La capacità di farsi ascoltare attraverso *media* diversi da quello della scrittura ha prodotto un effetto artistico talmente incisivo e potente da dare non solo l'avvio a un nuovo genere musicale – ossia quello dell'opera lirica verista –, ma da permeare indirettamente, lungo una fortuna ormai centenaria, anche così tante altre correnti e opere letterarie, artistiche e cinematografiche sul livello transmediale e transculturale da potere definire senz'altro la scrittura verghiana come «caleidoscopica»³.

Questo potenziale prismatico si riflette direttamente nello stile letterario di Verga e nel suo modo di esprimere e modellare il discorso narrativo, che cerca di aderire sempre strettamente alla realtà – sociale, quotidiana o biografica che sia – ossia di attenersi il più possibile al 'vero', o almeno a ciò che l'autore percepisce come 'verità'. Per mostrare in che modo l'opera verghiana segue la nuova prospettiva del Verismo, di cui Verga è senza dubbio l'interprete più acuto e originale, cercheremo di esemplificare la sua concezione stilistica, filosofica, sociale, critica, strategica e artistica estrapolando passaggi, brani e tecniche narrative dalla struttura testuale della sua novella intitolata *Tentazione!* (1884). Nel corso di quest'analisi linguistica *en miniature* sarà nostra premura dedurre dalle tipiche strategie narratologiche verghiane la costruzione visuale e il pensiero filosofico verista del Verga, che permangono finora insuperati restando un riferimento fon-

² Cfr. D. REICHARDT, *Contingenza polifonica e 'Transcultural Switching'. Il 'duo' lirico «Cavalleria rusticana» (1890) di Pietro Mascagni e «Pagliacci» (1892) di Ruggero Leoncavallo nella sua ricezione musicale globale dall'Ottocento al Terzo Millennio*, in *Polifonia musicale. Le tante vie delle melodie italiane in un mondo transculturale*, a cura di D. Reichardt, D.E. Cicala, D. Brioschi, M. Martini-Merschmann, con un'introduzione di D. Reichardt e D.E. Cicala, e un'intervista a E. Scollo, Firenze, Franco Cesati 2020, pp. 65-84.

³ D. REICHARDT, L. FAVA GUZZETTA (a cura di), *Verga innovatore. L'opera caleidoscopica di Giovanni Verga in chiave iconica, sinergica e transculturale | Innovative Verga. The Kaleidoscopic Work of Giovanni Verga in Iconic, Synergetic and Transcultural Terms*, con una prefazione di R. Venturelli, Frankfurt am Main et al., Peter Lang 2016, p. 18 sgg.

damentale dal Neorealismo fino al *nuovo realismo* postmoderno e mostrando consonanze, pur da lontano, con l'estetica iperrealistica contemporanea.

Partendo dalla data di pubblicazione della raccolta *Drammi intimi*, il 1884, e rileggendo *Tentazione!* attraverso la lente della realtà contemporanea si intende sottolineare il potenziale transmediatico, innovativo e pionieristico dell'opera verghiana. È proprio grazie agli originalissimi pregi della sua scrittura, infatti, che a Verga spetta indubbiamente il posto di un 'classico' nell'ambito della *letteratura mondo* (ovvero *world literature*⁴), sullo stesso piano di scrittori illustri come Gustave Flaubert, Charles Dickens o Lev Tolstoj⁵. A ogni modo l'obiettivo principale rimane quello di dimostrare in quale maniera Verga utilizzi la tecnica dello straniamento per preparare la composizione testuale in modo da creare un'opera aperta alla transmedialità e al gioco polifonico con una pluralità di significati.

2. «Tentazione!»: orrore e poesia in chiave verista

Per mettere alla prova l'esemplarità delle tecniche creative di Verga che giustificano la tesi di uno *scrittore-mondo*, appunto, pari ad alcuni autori ancora più noti all'estero nel contesto della letteratura dedicata alla rappresentazione del 'reale' – da Henrik Ibsen a Émile Zola, da Aleksandr Puškin a Ernest Hemingway – scegliamo un breve racconto verghiano 'in miniatura' che è forse meno conosciuto ma tanto più significativo per la tematica che vi viene trattata e per la strategia narratologica esperita da Verga. Parliamo di *Tentazione!*⁶, un breve testo di sole quattro pagine scritte da Verga nel 1883 e pubblicato un anno dopo in *Drammi intimi*. La storia raccontata tratta una questione umana – purtroppo – di grande attualità europea e universale, che fra le righe pone al lettore una serie di domande. Come nasce la violenza? Come possiamo controllare gli impulsi aggressivi? Quali dimensioni as-

⁴ Cfr. A. GNISCI - F. SINOPOLI - N. MOLL, *La letteratura del mondo nel XXI secolo*, Milano, Bruno Mondadori 2010. Al di fuori dell'italianistica sono stati cruciali, negli anni precedenti, i lavori di P. CASANOVA (*La république mondiale des lettres*, Paris, Editions du Seuil 1999), F. MORETTI (*Conjectures on World Literature*, in «New Left Review», 1/2000, pp. 54-68), D. DAMROSCH (*What is World Literature?*, Princeton, Princeton University Press 2003) e E. APTER (*The Translation Zone: A New Comparative Literature*, Princeton, Princeton University Press 2006).

⁵ Cfr. D. REICHARDT, *Un Flaubert, Dickens o Tolstoj italiano? Il potenziale transculturale e transmediale dell'opera di Giovanni Verga*, in «Studi sul Settecento e l'Ottocento. Rivista internazionale di italianistica», XVII (2022), pp. 51-60.

⁶ G. VERGA, *Verga: tutti i romanzi, le novelle e il teatro*, a cura di S. Campailla, Roma, Newton Compton 2011, pp. 638-641. D'ora in avanti citeremo da questa edizione indicando il numero di pagina direttamente nel testo, tra parentesi tonde.

sumono le crudeltà umane e come possiamo comprenderle, tollerarle, gestirle e integrarle in un sistema globale di valori?

In questo testo narrativo, che si colloca in uno spazio ibrido tra racconto breve e novella, Verga si rivela un autore trasgressivo non solo in quanto combina gli effetti sinergici dei *media*, mescolandoli e accavallandoli. Parte, cioè, dalla letteratura come scrittura creativa e dal *visibile parlare* in senso fotografico per sfiorare parametri stilistici presi dal dramma teatrale, dall'opera lirica, dall'innovazione filosofica, dalla critica sociale o ancora dal giornalismo. Ma a questa sua scrittura *crossover*, come diremmo oggi da una prospettiva transculturale, Verga aggiunge anche un argomento tabuizzato, represso dalla storia, un tema ingrato e complesso che il *lettore modello* – descritto da Umberto Eco nel suo *Lector in fabula* (1979) – considera probabilmente riprovevole in termini morali: ovvero il comportamento violento, sfenato, brutale, macabro e bestiale di tre operai milanesi, Ambrogio, Carlo e il Pigna, i quali dopo una festa estiva in campagna – a Vaprio, che è un villaggio vicino alle rive del fiume Adda – aggrediscono una giovane contadina che incontrano per caso su un sentiero solitario mentre stanno tornando a casa. La trama viene al sodo: gli uomini stuprano, uccidono e seppelliscono la donna indifesa, 'tentati' dai loro istinti sessuali, dalla pressione psicologica della complicità maschile, prima di essere processati e condannati al carcere – e qui già si chiude il racconto.

Verga è evidentemente attratto dalla provocazione di allontanarsi tematicamente da ogni norma civile e sociale per esplorarne i margini e toccare gli abissi sia della psiche che della condizione umana, ma è anche particolarmente affascinato dalla sfida letteraria di come si possa rappresentare sulla carta, nell'artificio di una forma sintetica e incisiva, l'uso della violenza brutta contro una persona indifesa, e di come si possa rappresentare l'animalesco nell'uomo e l'irruzione improvvisa del rimosso. Come ha notato Remo Ceserani in maniera particolarmente vivida e convincente⁷, Verga adopera in questa *short story* due tecniche stilistico-linguistiche impiegate anche in altre sue opere. 1) Anzitutto, l'uso grammaticalmente variabile dei pronomi personali gli serve a definire il deragliamento del comportamento dei personaggi, il loro disorientamento e la degenerazione delle loro relazioni di potere sia in senso fisico che di genere: tre uomini sopraffanno una donna. 2) Parallelamente, il discorso indiretto libero (*free indirect speech* ovvero *erlebte Rede*) domina la scena sul piano stilistico scivolando anch'esso continuamente in altre direzioni. Così, dalla terza persona dell'incipit («Ecco come fu. [...] Erano in tre», p. 638), ovvero da una prospettiva oggettiva come la

⁷ CESERANI, *Temptation!*, in *Verga innovatore...*, pp. 311-317.

si potrebbe trovare in un articolo di giornale, il narratore passa improvvisamente a un commento impersonale soggettivo («Vero com'è vero Iddio», *ibid.*), offuscando completamente il mittente di questa evocazione col fine di far sorgere nel lettore il dubbio di chi stia parlando, distaccandolo fin da principio dalle informazioni che seguono. Altre volte compare invece la voce di un soggetto collettivo – che rappresenta la voce del popolo e che il lettore ben conosce da *I Malavoglia* dove diventa portavoce degli abitanti di Acì Trezza –, quando per esempio i tre amici vanno a piedi per la strada «cantando, allegri della scampagnata» (*ibid.*), ed è una voce dall'esterno che commenta in modo neutro la scena usando il tono di un narratore popolare che racconta i fatti già conclusi in un'ottica dall'alto, a volo d'uccello: «Come accade, parlavano di donne, e dell'innamorata, ciascuno la sua» (*ibid.*).

La prospettiva narrativa continua a oscillare tra una voce narrante singola e un soggetto collettivo che commenta dall'*off*, quando uno dei tre giovani decide di chiedere la strada – «Ora ci facciamo insegnar la strada» (*ibid.*) – e, prima di rivolgersi alla futura vittima del femminicidio con l'appellativo di «sposa», l'autore fa seguire il secco, conciso e sconclusionato commento «Altro!» (*ibid.*), come una sorta di *flashback*, ossia intrecciando improvvisamente nel discorso un'obiezione pronunciata dal punto di vista di un narratore onnisciente, il quale già sa come andrà a finire la vicenda. Queste continue deviazioni sia sul piano dei pronomi personali sia su quello della voce narrante creano un effetto estetico ibrido, irritante e allo stesso tempo – soprattutto in alternanza con le parti dialogiche – avvolgente, dinamico, emozionante. Nella seconda parte del racconto questo misto di scherzi, paure e rabbia si condensa volgendo il gioco del realismo in dramma, facendo di un iniziale *flirt* un crimine e trasformando lo scherzo in tragedia. Il vero soggetto letterario è – in questo *Tentazione!* ricorda la novella *Cavalleria rusticana* (1880) – l'indomabile, irascibile impulso umano che qui sul piano sessuale fa sì che i tre operai milanesi, spinti da un cieco istinto di branco, «al contatto di quelle carni calde [...] fossero invasati a un tratto da una pazzia furiosa, ubriachi di donna» (p. 640).

In verità, però, c'è qualcuno che controlla la scena in maniera magistrale: non sono certo i personaggi, né le diverse voci narranti, ma è l'autore stesso, che scrive come scrive per 'tentare', ossia sedurre o, meglio, per condurre il lettore a riflettere sulle domande implicitamente poste dal racconto. L'uso variabile dei pronomi si impone ancora nell'epilogo della storia, quando in carcere i tre assassini riflettono su «com'era stato il guaio», cercando di capire – come Verga scrive con intenzionale leggerezza usando in chiusura il pronome impersonale generalizzante 'si' – «come *si* può arrivare ad avere il sangue nelle mani cominciando dallo scherzo» (p. 641, il corsivo è nostro). Questa frase riassume *in nuce* l'obiettivo centrale che si pone il racconto: co-

me avviene la pura malvagità, la catastrofe umana, il degrado morale totale, la tragedia dei bruti, dei fuorilegge. Giocando narratologicamente sul piano del tempo, Verga aggiunge alle tecniche di scrittura (pronomi personali e punto di vista del narratore) anche il continuo cambiamento tra anticipazioni (come, all'inizio: «Fu quella la rovina!», p. 638) e *flashback* (come quando il narratore commenta, già all'inizio, lo straniante stupore di Ambrogio: «dopo, al cellulare, quando ripensava al come era successo quel precipizio, gli pareva d'impazzire», *ibid.*).

L'artificio letterario che Verga qui in effetti impiega è quello dello straniamento *ante litteram*, esplicitamente conosciuto nella teoria della letteratura solo con la poetica del teatro epico di Bertolt Brecht (1898-1956), che renderà popolare tale nozione a partire dagli anni Venti. Lo scopo di questa tecnica, come sappiamo, consiste nell'effetto di sconvolgimento della percezione abituale della realtà, al fine di rivelarne aspetti nuovi o inconsueti stimolando una presa di posizione critica e cosciente da parte del lettore o dello spettatore. Il mezzo chiave per creare lo straniamento sul piano narratologico, che ebbe un'enorme influenza durante tutto il Novecento in ogni ambito artistico – dalla letteratura all'arte figurativa e dal teatro al cinema e oltre –, è il distanziamento dall'illusione fittizia e il confronto diretto del pubblico con la realtà materiale (anche politica e culturale, secondo la visione marxista di Brecht). Il quotidiano, l'abituale e il familiare – detto in altre parole – devono essere riconosciuti nello straniato ovvero nell'alienato se si vuole creare appunto quel *Verfremdungseffekt* di cui parlava Brecht per dirigere l'attenzione del pubblico verso l'essenziale.

In *Tentazione!*, tra le tecniche usate, ci sono non solo i salti temporali, la concisione e l'economia linguistica, l'impiego di tecniche offerte da nuovi *media* o l'uso del dialogo e delle cadenze dialettali di cui, anche qui, Verga fa ampiamente uso (imitando il dialetto milanese che conosceva tanto bene quanto quello siciliano⁸). Ma Verga è anche interessato all'esame delle emozioni osservate dal di fuori, o al confronto con problemi contemporanei e sociopolitici, la cui rappresentazione letteraria può motivare il pubblico a intervenire nella politica e nella società che lo circondano. Per Brecht, invece, straniare significava anche storicizzare, descrivere eventi e figure in modo effimero, fugace, sperando in tal modo di rendere più visibili le contraddizioni in cui viviamo per promuovere, di conseguenza, cambiamenti politici e culturali nel presente. Un altro effetto dello straniamento che funziona sia in Verga sia nel teatro di Brecht è l'impiego di figure che hanno un carattere allegorico, esemplare e paradigmatico, trasformando i personaggi in un 'nessuno' ovvero in un 'chiunque'.

⁸ Cfr. *ivi*, p. 315.

Anche questo meccanismo di distacco evita nel racconto verghiano un diretto coinvolgimento emotivo nel narrato, riportando piuttosto il lettore su sé stesso. Lo dimostra la vittima della ‘tentazione’ bestiale raccontata da Verga, una vittima che rimane anonima. Questa «ragazza onesta» (p. 639) – che viene sostituita durante tutto il racconto con il pronome personale nella terza persona singolare («lei») – non ha nome. Come l’Innominato dei *Promessi sposi*, che simboleggia il potere, l’autorità e il sovrano per eccellenza, con tutti gli aspetti positivi e negativi, anche questa «contadina» (p. 639) rappresenta tutte le donne e la classe agricola, rimanendo doppiamente sfruttata e sottomessa. È infatti una di «quelle donne senza nome», di cui parla Dacia Maraini denunciando giustamente la «povertà linguistica» dei *media* ancora nel 2022, reclamando maggiore visibilità per questo scandalo mondiale – quasi, così pare, insormontabile – che continua a essere il femminicidio e mettendosi dalla parte di queste «persone che vivono dolorosamente la propria vita»⁹: come fanno, del resto, anche tutti i ‘vinti’ verghiani, potremmo aggiungere.

Oltre alla violenza, scrive ancora Maraini, c’è anche il razzismo che rende una donna stuprata doppiamente subalterna, fatto denunciato già dalla filosofa indo-statunitense Gayatri C. Spivak nel suo famoso saggio *Can the Subaltern Speak?* del 1988 ponendosi nel titolo la domanda (retorica) se i soggetti subalterni possano ‘parlare’¹⁰. Mentre Spivak si rivolge esplicitamente alle donne, potremmo dire che Verga anticipa la critica sociale e accademica sui criteri di razza, classe e genere (*race, class and gender*) ideando con questa vittima di uno stupro collettivo e di un seguente femminicidio nell’Ottocento una ‘vinta’ per eccellenza, la quale personifica tutte le sofferenze, violenze e ingiustizie storiche dell’intera umanità che dominano ancora oggi, a prescindere da tutti i confini culturali, temporali e locali, in tutte le società¹¹.

In questo senso potremmo dire che Verga, trattando la tematica del *gender* da un punto di vista critico socioculturale, abbia comunque scritto uno dei rari brani dedicati a una *Herstory* (invece della *HISTORY*) dell’Ottocento in ottica maschile¹². Al di là del concetto fondamentale del ciclo dei *Vinti*, se-

⁹ D. MARAINI, *Oltre la violenza il razzismo su vittime senza nome. Le donne uccise a Roma*, in «Corriere della sera», 22 novembre 2022.

¹⁰ G.C. SPIVAK, *Can the Subaltern Speak?* [1988], in *The Postcolonial Studies Reader*, a cura di B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, London-New York, Routledge 1995, pp. 24-28.

¹¹ Per meglio approfondire la relazione tra femminismo e transculturalità cfr. D. REICHARDT, *Scengo – Lahiri – Maraini. Cinquanta sfumature di interstizi transculturali nella narrativa femminista italoфона contemporanea riletta a triangolo*, in *Transculturalità e plurilinguismi nella letteratura italiana degli anni Duemila*, a cura di A. Benucci, S. Contarini, G. Pias, Firenze, Franco Cesati 2022, pp. 57-76.

¹² Cfr. D. REICHARDT, “*Herstory*” und weibliches Transformationspotenzial “zwischen” Moderne und

condo il quale non solo la donna stuprata e assassinata nel racconto *Tentazione!*, ma anche i tre operai stupratori appartengono al mondo degli sconfitti, Verga qui analizza la questione in una luce multiprospettica mettendo in primo piano la ‘tentazione di usare violenza’ per risolvere un conflitto, e non quindi la violenza di per sé, che essa sia di origine interiore o sociale. Sul piano metatestuale o, se si vuole, filosofico, Verga rilegge in *Tentazione!*, tra le righe, l’intero antropocene in termini di violenza esercitata dalla specie umana interpretandola come una lunga storia di guerra e pace: la pace, senza il suo contrario – ossia la guerra e la violenza – pare non possa esistere. Questa almeno la riflessione che riecheggia nel finale pensoso di *Tentazione!*, nel quale i tre incarcerati per il reato capitale commesso collettivamente si chiedono come il «sangue» sia colato nelle loro «mani» quando inizialmente con la povera ragazza uccisa volevano solo «scherzare».

Sempre alla ricerca del ‘vero’ e della ‘verità’, il verista Verga interroga quindi l’effetto psichico che questo dramma ha sui suoi protagonisti. La sua curiosità si esprime in un interesse quasi pirandelliano – teatrale in un certo senso, data la trama sconvolgente – che lo spinge verso la scoperta di una verità dilemmatica simile all’opposizione pirandelliana tra vita e forma. La visione verghiana ha un sapore agrodolce: più la vita si rivela traumatica e orrenda, più poetica, artistica e incantevole pare che si faccia la forma letteraria. La raffinatezza dell’arte è la risposta di Verga – uomo elegante, ospite di salotti letterari e di nobili natali – alla crudezza, primitività e semplicità della natura e delle barbarie. Verga trasmette questo messaggio al lettore in maniera essenziale, usando poco testo e intensificando piuttosto la brevità e la velocità del racconto. Egli descrive la vittima femminile prevalentemente attraverso il suo stato fisico, dipingendo il trauma mortale sul piano empirico – prima «la ragazza fuoribonda mordeva, graffiava, sparava calci», e infine «rimaneva immobile stesa supina sul ciglione del sentiero, col viso in su e gli occhi spalancati e bianchi» (p. 640) – mentre il sottotesto di *Tentazione!* segue il filo rosso del trauma vissuto parallelamente dai suoi aggressori. I tre stupratori e assassini, come se avessero agito contro la loro volontà e coscienza, sono ritratti anche loro come ‘vittime’ – vittime, cioè, della violenza esercitata su di loro da oscure pulsioni sessuali. Solo ora, quasi alla fine del racconto, i tre avvertono un qualche senso di colpa, realizzando il fatto che a violentare la donna sono stati «Tutti e tre, veh! Siamo stati tutti e tre!... O sangue della Madonna!...», come balbetta Carlo. E la voce narrante, approfondendo questo stato d’animo d’eccezione, permeato di paura, riprende

Postmoderne. Auf der transkulturellen Suche nach Dacia Marainis matriarchaler Familiengeschichte, in D. RIZZELLO, *Reisen, Erzählungen und Erinnerungen von fünf Maraini-Frauen. Eine transgenerationale Familientopografie*, Berlin et al., Peter Lang 2022, pp. 7-12.

tranquillamente il discorso indiretto libero: «Era venuto buio. Quanto tempo era trascorso?» (*ibid.*).

L'impresa davvero straordinaria – e innovativa – di Verga consiste pertanto nell'idea, implicita nel testo, di raccontare un trauma psicologico condiviso dai tre protagonisti maschili, ovvero quell'esperienza irreparabile che si manifesta in «quella cosa nera» (*ibid.*) per terra, la quale nel buio serale indica il cadavere della contadina da loro violentata e uccisa. Il trauma che si delinea fra le righe è da localizzare su un duplice piano culturale, sospeso tra un trauma personale (di Ambrogio, Carlo e il Pigna) e un trauma collettivo (della storia patriarcale che nell'inconscio sa di sbagliare), i cui effetti aprono una ferita profonda e oscura nella vita individuale e collettiva. Come diceva Jacques Derrida, la letteratura (qui la scrittura verghiana) è il sapere inconsapevole della storia (qui il patriarcato): il discorso di Verga pare descrivere minuziosamente quel che accade, ma omette il reato vero e proprio, ossia lo stupro collettivo tanto violento da togliere la vita alla vittima che – strangolata dopo l'abuso sessuale – «diventava livida, con la lingua tutta fuori nera, enorme, una lingua che non poteva capire più nella sua bocca; e a quella vista persero la testa tutti e tre dalla paura» (*ibid.*).

Qui Verga non descrive più soltanto uno – storico – paradigma di discriminazione e violenza *tout court*¹³, secondo il quale le donne soccombono semplicemente alla logica del più forte, ma la «paura» dei tre, mentre l'assalto, la depravazione, l'atrocità e la violenza mortale esercitata sul corpo della donna non sono più descrivibili. Il trauma inafferrabile, inconcepibile e quasi rimosso può prendere forma testuale soltanto nell'invocazione che segue a quella «pazzia furiosa, ubriachi di donna... Dio ce ne scampi e liberi!» (*ibid.*), che precede il crimine e che si ammutolisce nel balbettio di Carlo quando si vede davanti le spoglie della ragazza: «Siamo stati tutti e tre!... O sangue della Madonna!...» (*ibid.*). Sono i puntini di omissione, come suggeriva già Ceserani¹⁴, a fare comprendere al lettore che l'autore eviterà di descrivere l'atto di per sé segnalando solo una pausa o una riflessione implicita tramite i tre puntini, sebbene non sia ben chiaro chi commenta, chi riflette e chi implora («ubriachi di donna...» prima dello stupro, e dopo: «O sangue della Madonna!...»). A questo punto risulta palese non solo l'azione sul linguaggio esercitata dall'autore, ma anche l'effetto straniante da lui ottenuto tramite scarti dalla presumibile norma che mettono in questione i meccani-

¹³ In quanto al paradigma della discriminazione femminile cfr. S. CAMIOTTI, *All'incrocio dei sentieri: per una lettura complessa della subaltermità in alcuni romanzi contemporanei*, in *Paradigmi di violenza e transculturalità: il caso italiano (1990-2015)*, Atti del convegno (Villa Vigoni, 8-10 ottobre 2014), a cura di D. Reichardt, R. von Kulesa, N. Moll, F. Sinopoli, Berlin *et al.*, Peter Lang 2017, pp. 217-231.

¹⁴ CESERANI, *Temptation!*, in *Verga innovatore...*, p. 313.

smi della lingua stessa. Infatti, come osserva Romano Luperini, sono principalmente due i procedimenti della scrittura verghiana che sono alla base del fenomeno dello straniamento: 1) la divergenza di punto di vista tra il narratore e l'autore stesso, e 2) la ricodificazione del normale come alieno ovvero 'strano' e viceversa¹⁵. Questa tecnica del rendere 'strana' la norma e lo 'strano' normale (ovvero normativo) si rispecchia nei lessemi scelti dal Verga: egli parla espressamente di «pazzia», anzi, di «una pazzia furiosa» (p. 640). Prima è solo Ambrogio, a cui nella prima prolessi «pareva di impazzire» (p. 638), poi nella frase finale, ripetendo la locuzione alla lettera, a tutti e tre «pareva di impazzire» (p. 641).

A questo punto possiamo concludere non solo che, insieme all'impersonalità e alla regressione del narratore al livello dei personaggi, lo straniamento è uno dei tratti peculiari dello stile di Verga anche in *Tentazione!*, ma che l'effetto di realismo di questa novella va ben oltre, toccando lontani e nascosti strati storici che lasciano trasparire il 'vero' reale, ovvero la 'reale' verità. Se Verga vela il trauma indicibile che i tre amici milanesi – Ambrogio, il più timido che racconta della sua amata «Filippina, quando si trovavano ogni sera dietro il muro della fabbrica» (p. 638), Carlo «che era stato soldato» (*ibid.*) e il Pigna, il «sellaio» (*ibid.*) – provocano e che, allo stesso tempo, subiscono, allora il profondo dolore emozionale che si nasconde dietro alla trama stessa si amplifica grazie alla triplicazione del vissuto (i delinquenti sono in tre e hanno un volto). Ciò non toglie che, nel rappresentare ambienti e modi di essere particolari, il discorso verghiano – visto dalla prospettiva postmoderna – possa anche riflettere stereotipi misogini (e già subito nell'incipit il narratore osserva, per esempio, che i tre uomini «volevano godersi la festa in santa pace», e cioè «senza condursi dietro uno straccio di donna!», p. 638).

Ma ciò che impressiona indagando sul verismo e sulle abilità 'veriste' di Verga in *Tentazione!*, è che questo stesso discorso su un metalivello interpretativo anticipa la critica femminista non solo di scrittrici come Dacia Maraini, vera instancabile 'leonessa' in questo suo impegno di denuncia, ma anche di critiche letterarie accademiche come Spivak, un secolo dopo la pubblicazione dei *Drammi intimi*. Infatti, Spivak ancora nel 1988 chiuderà il suo saggio sulla doppia subalternità delle donne emarginate per motivi aggiuntivi – ossia di razza e/o di classe, oltre ad essere 'solo' donne – proprio con tre puntini di omissione assai significativi e assai 'stranianti', per far comprendere al lettore quanto sia drammatica in realtà la situazione della donna colonizzata, ex-colonizzata o povera, cioè rimasta senza sufficienti mezzi economici come accade ancora oggi: «If in the context of colonial produc-

¹⁵ R. LUPERINI, *Giovanni Verga. Saggi (1976-2018)*, Roma, Carocci 2019.

tion, the subaltern has no history and cannot speak, the subaltern as female is even more deeply in shadow...»¹⁶.

3. Verga vate

Se quindi i tre punti di omissione, che Verga aveva usato per definire l'atto traumatico e violento che costerà la vita alla giovane innominata in *Tentazione!* e la prigionie ai tre assassini della donna, si ripetono ancora in un testo così centrale per la critica al postcolonialismo e alla subalternità femminile come quello di Spivak, possiamo allora dedurre che le categorizzazioni proposte dagli studi femminili (*Women Studies*) ovvero di genere (*Gender Studies*) – come del resto anche per le altre due classificazioni, di razza e di classe – non abbiano ancora trovato una soluzione soddisfacente. Nel caso di *Tentazione!* Verga mette in discussione sia il tema dell'autorepressione degli istinti in una società agli albori dell'industrializzazione, sia gli effetti della relazione tra potere e sesso, facendo entrare nel discorso implicito anche l'aspetto sociopolitico, ovvero le riflessioni critiche sulla «nostra civiltà [...] fondata sulla repressione degli istinti», come ricorderà il filosofo e sociologo tedesco Herbert Marcuse quasi un secolo dopo Verga¹⁷.

In questa luce l'antifrasì – ecco un altro stilema tipico della scrittura vergiana¹⁸ – prende tutt'altra forma. Di fronte agli approcci dei tre uomini la donna dice 'no' ed essi invece prendono il suo 'no' per un 'sì', per cui la fatalità segue il suo corso:

Ella si schermiva, col gomito alto. – [...] Allora ella gli si piantò in faccia, minacciandolo di sbattergli il panierino sul muso. [...]
Infine la ragazza [...] si mise a picchiare sul sodo [...]. Poi si diede a correre [...].
Ah! Lo vuoi per forza! Lo vuoi per forza! – gridava il Pigna ansante, correndole dietro. [...]
La ragazza furibonda mordeva, graffiava, sparava calci. (pp. 639-640)

Ancora nel terzo millennio pare che in questa citazione riecheggino le

¹⁶ SPIVAK, *Can the Subaltern Speak?...*, p. 28 («Se, nel contesto della produzione coloniale, il subalterno non ha storia e non può parlare, il subalterno in quanto donna è ancora più in ombra...»; la traduzione dall'inglese in italiano è nostra).

¹⁷ H. MARCUSE, *Eros e civiltà*, Torino, Einaudi 1964, p. 117.

¹⁸ Ringrazio Giuseppe Barbaro per avermi suggerito questo aspetto linguistico-stilistico nel contesto del presente lavoro.

condizioni generali di questo tipo di conflitto tra i generi e delle questioni relative all'oppressione di identità sessuali subalterne. Per delinearne il quadro potremmo pensare allo scandalo per molestie sessuali di cui fu accusato il produttore cinematografico Harvey Weinstein, condannato per stupro e violenza sessuale a 23 anni di prigione nel 2020 in seguito alla protesta contro la pervasività della violenza sessuale sulle donne denunciata dal Movimento Me Too (*#metoo*). E qui si potrebbe allargare la lista non solo elencando la terza e – ormai – quarta ondata del femminismo (*Third-wave feminism* e *Fourth-wave feminism*) delle generazioni Y (*Millennials*), Z (*Zoomers*) e Alpha (o Alfa), ma anche segnalando l'ambito tematico del Movimento LGBTQ+ che continua a interrogarsi sulle problematiche della discriminazione, dell'emarginazione e della subalternità connesse alle deviazioni dalla norma di genere e dagli stereotipi sessuali imposti dalla società.

Sebbene Verga di femminismo, sessismo e parità di genere ancora non potesse saperne molto, possiamo ricavare dal sottotesto di *Tentazione!* molte possibili considerazioni connesse alle questioni che riguardano il rinnovamento dell'etica individuale, della nozione di diversità e della comunicazione critica e sovversiva. Tutto ciò sapendo che il potere basta a sé stesso, essendo autoreferenziale, e che, se si dedica a mantenere forme di comunicazione con i cittadini e gli elettori, lo fa per ragioni utilitaristiche. Gli interessi materialistici, poi, per Verga si manifestano nella «roba», concetto con cui anticipa già tutta l'idea del capitalismo, da cui risulterà poi la 'dittatura' del consumismo, il mercato mondiale e, infine, la globalizzazione postmoderna e neoliberale, correnti che domineranno l'intero secolo a venire. Tutto ciò si riflette evidentemente nella letteratura e, in maniera assai concreta, anche nello stile di Verga stesso che non si stanca a ridefinire il lavoro letterario sia sul piano artistico sia a livello filosofico, ben consapevole delle gerarchie sociopolitiche e delle dimensioni culturali che inevitabilmente ne derivano. Sottolineando sottilmente proprio le relazioni di potere che determinano la scena dello stupro e del femminicidio e che tuttavia, come suggerisce il sottotesto di *Tentazione!*, potrebbero essere – o forse, anzi, andrebbero proprio – modificate Verga intendeva liberare i 'vinti' dalla loro condizione servile prestando loro la sua voce. Ancora oggi questa parabola della violenza può trasmettere alle lettrici appartenenti a questo nostro «mondo occidentale [...] nuovi modelli socio-antropologici femminili e [...] nuove forme dell'istituto familiare»¹⁹, tracciando *ex negativo* i meccanismi storici del patriarcato.

¹⁹ M.G. RICCOBONO, *Verga moderno*, in *Moderno e modernità: la letteratura italiana*, Atti del XII Congresso dell'Associazione degli Italianisti, Roma, 17-20 settembre 2008, a cura di C. Gurreri, A.M. Jacopino, A. Quondam, Roma, Sapienza Università di Roma 2009, disponibile all'indirizzo web: <https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/moderno-e-modernita-la-letteratura-italiana/Riccobono%20Maria%20Gabriella.pdf>.

Sia la relazione donna-uomo-società, sia la chiave di lettura connessa alle conseguenze della civilizzazione degli impulsi umani costituiscono certamente ampi campi di ricerca ancora da approfondire in futuri studi sulla scrittura e filosofia verghiana. Rileggendo *Tentazione!* possiamo però già intuire quanto sia ‘moderna’²⁰ l’opera verghiana e quanto siano efficaci le varie tecniche adoperate sempre nella loro funzionalità di avvicinare il lettore il più possibile a una rappresentazione di ciò che l’autore – e anche noi lettori di oggi – percepiamo come ‘realtà’ o ‘verità’. L’eccellenza creativa e la maestria narrativa di Verga si manifestano ancora nello ‘scavare’ nel pozzo delle storie in miniatura – ambientate in una casa, in un villaggio o, come in *Tentazione!*, negli scorci di una solitaria campagna lombarda – per raccontare al lettore una vicenda universalmente valida ed espressiva. In tal modo l’autore crea anche con questo suo *dramma intimo* – dedicato alla trasgressione sia fisica sia emotiva di tre individui che in sostanza rappresenterebbero il genere maschile qui fortemente in contrasto con quello femminile – una di quelle ‘miniature’ di Verga, che sono al centro del presente volume, nel segno dei due parametri complementari su cui andiamo riflettendo, ossia ‘narrativa breve’ e ‘scena del mondo’.

La scrittura *glocale* di Verga, che è insieme locale e universale, comprende il testo e il metatesto, la micro e la macro-storia, associando ai paesi periferici della Sicilia, o alle vie e ai sobborghi di Milano, tutto il resto del mondo. Così facendo, l’autore dei *Malavoglia* anticipa quel certo modo meridionale di pensare le realtà al plurale e di vivere la dimensione transculturale che Leonardo Sciascia definirà solo un centinaio di anni dopo nel titolo della sua famosa intervista *La Sicilia come metafora* (1980)²¹ condotta da Marcelle Padovani, intendendo con ‘metafora’, evidentemente, una ‘metafora del mondo’. Ma Verga è antesignano anche e soprattutto per il modo in cui si esprime. Ancora Pier Paolo Pasolini si impegnerà a trasporre al suo ‘cinema di poesia’ il discorso indiretto libero – figura semantica caratteristica anche in *Tentazione!* – definendo questa tecnica in ambito cinematografico come una ‘soggettiva libera indiretta’. Usando sia la cinepresa che la regia come strumenti e interazioni quasi impercettibili, in fondo Pasolini si rifà allo stesso Verga e al suo stile impersonale, ‘oggettivo’, nascosto e aderente alle cose, riprendendo da quel modello letterario il primato dell’imparzialità e della neutralità morale.

Questo principio è reso possibile non solo dal riserbo sia della voce narrante nel testo, sia dell’autore stesso dietro le quinte del racconto, ambedue

²⁰ Cfr. R. LUPERINI, *Verga moderno*, Roma-Bari, Laterza 2005.

²¹ L. SCIASCIA, *La Sicilia come metafora*, intervista di M. Padovani, Milano, Arnoldo Mondadori 1979.

veri e propri registi del racconto verghiano. Questa tecnica di tacere e di nascondere il 'vero' punto di vista del narratore e dell'autore viene praticata in funzione esemplare sia in *Tentazione!* sia nell'intera opera verghiana, mentre le oscillazioni di prospettiva, l'ibridazione di voci e punti di vista, l'ambivalenza nel racconto qui esaminato servono ad afferrare il fenomeno della violenza umana, che in questa sua ambiguità si distingue dagli atti aggressivi che possiamo osservare nel mondo degli animali e della natura, la quale non conosce alcun giudizio, alcuna morale. Da 'naturalista', quindi, Verga non esprime mai un'opinione etica esplicita, ma si cela e persino si cancella dalla superficie, lasciando parlare i fatti, senza classificarli – così almeno pare – e non lasciando mai trasparire nessuna motivazione voyeuristica e nessun interesse allo scandalo, ma mostrando, al contrario, una vera e propria forma di permanente empatia sottintesa. Dalla varietà delle diverse opzioni nel prendere posizione risulta, come abbiamo visto, anche l'adattabilità del discorso narrativo verista ai vari *media*.

Come se l'effetto collaterale di un'affinità multimediale nascesse quasi casualmente nella sedimentazione di *Tentazione!*, la flessibilità del concetto verghiano prende quindi forma di un *cross-over* mediatico (*crossmediality*), ovvero di un misto delle tecniche di alienazione iconica adottate anche dalla fotografia e dal cinema – i due grandi nuovi mezzi di comunicazione emergenti nel tardo Ottocento – o ancora dal giornalismo, dall'opera lirica o dal teatro realista. Questa mescolanza di supporti mediatici si riversa e viene sistematicamente intrecciata, implementata e impressa nella scrittura dall'autore in modo da rendere plastica la scena cruciale del crimine traumatico raffigurata in *Tentazione!* davanti all'occhio interiore del lettore. Attraverso questo canale diretto, Verga colpisce le nostre emozioni accendendo la nostra immaginazione e inducendo ancora oggi la nostra ragione a ripensare i valori morali utili all'educazione non violenta, che emergerà programmaticamente nelle società occidentali solo negli anni Sessanta sotto l'etichetta di educazione antiautoritaria.

Da antesignano della cinematografia, lo stile complesso di Verga, raffinato ed efficace nel rappresentare le sue trame come se stesso vivendo e toccando noi stessi con i nostri occhi e le nostre mani i fatti del racconto, riecheggia non soltanto nella calligrafia estetica di certe esperienze di film italiani – e qui in aggiunta agli esempi già riportati all'inizio del presente saggio abbiamo anche citato il cinema di Pasolini²² –, ma pare riproporsi anche in altre cinematografie. Pensiamo per esempio alla trasposizione filmica del ca-

²² Si pensi specie al film *Uccellacci e uccellini* (1966) di Pasolini, che è definito ancora da caratteristiche neorealiste ma affronta anche domande marxiste connesse alla questione della povertà e dei conflitti di classe.

polavoro realistico russo *Guerra e pace* (1868-69) di Lev Tolstoj, che nel 1956 è stato girato con la partecipazione di Mario Soldati in veste di regista (a fianco di King Vidor) e con una *troupe* in gran parte italiana (tra cui l'attore Vittorio Gassman), supportata da produttori italiani (Dino De Laurentiis e Carlo Ponti); oppure, in era postmoderna, valga da esempio il dramma *Il ventre dell'architetto* (*The Belly of an Architect*, 1987) che – scritto e diretto dal noto artista britannico Peter Greenaway – stilisticamente si posiziona tra il grottesco, il bizzarro e l'intellettuale. Anche questa interpretazione di una realtà rappresentata nel modo più 'veritiero' possibile, ambientata a Roma, si tramuta in un prisma multicolore diventando un crocevia di dettagli architettonici, di numeri, giochi di parole e sistemi estetici collegati alla storia della civiltà e ai miti umani.

Lo stile di quest'ultima pellicola, che sul DVD riporta l'ambivalente e polisemica citazione «L'arte è il cibo della follia» («Art is the food of madness»), si nutre sia della composizione scenica, sia dell'illuminazione contrastiva che mette in risalto i costumi e la nudità, i mobili e i personaggi, il piacere sessuale e la morte. In quest'opera fluiscono insieme diversi tratti della scrittura 'filmica' verghiana 'tradotta' nel XX secolo, scrittura, tra l'altro, che dal verismo passa attraverso le correnti del neorealismo e del surrealismo per poi sfociare in questo misto greenawayiano iperrealistico, postmoderno, che solo nel Duemila si rovescerà parzialmente in un ritorno al film documentario. Attraverso questi meandri rizomatici, il verismo verghiano risuona così ancora nel *Nuovo realismo* postmoderno²³. Il suo modernismo transculturale e il suo carattere di antesignano si riconoscono infatti nella propensione a riconoscere il familiare nello straniato, l'identità nell'alterità, e nel rendere visibile le contraddizioni del reale. Dando avvio a una percezione orientata verso un senso critico più acuto e più sensibile che attraverso una presa di coscienza ci motiva a riflettere e agire partecipando alle condizioni in un mondo reale, *Tentazione!* ci viene presentato non da un Verga esclusivamente 'pessimista', ma da uno scrittore ingegnoso che trova conforto in un sincretismo meridionale aperto alla libera riflessione sui fatti, non univoco e per questo tanto più istruttivo.

²³ M. FERRARIS, *Manifesto del nuovo realismo*, Roma - Bari, Laterza 2012 (lo studio è stato tradotto successivamente in inglese da Sarah De Sanctis sotto il titolo *Manifesto of New Realism*, Albany, SUNY Press 2014). L'attualità del dibattito sul *Nuovo realismo* (*New Realism*) è documentata in *Verga innovatore...*, p. 30 sgg.

ULLA MUSARRA-SCHRÖDER

Katholieke Universiteit Leuven

COSTRIZIONI DI SPAZIO E TEMPO IN *I MALAVOGLIA*
DI VERGA E IN *LA TERRA TREMA* DI VISCONTI

In un saggio sulle ‘contraintes’ in letteratura, Umberto Eco cita il famoso inizio dei *Malavoglia*, sottolineando che le costrizioni di spazio e tempo influiscono sulle scelte di nomi, luoghi, metafore e similitudini, i quali non possono che essere basati sulle realtà o sui contesti spaziali e temporali rappresentati nelle opere narrative o letterarie in questione:

Mentre se «Un tempo i Malavoglia erano stati numerosi come i sassi della vecchia strada di Trezza» e «ce n'erano persino ad Ognina, e ad Aci Castello», certo Verga poteva scegliere qualche altro nome di borgo o di villaggio (e forse gli sarebbe piaciuto Montepulciano o Viserba), ma la sua scelta era limitata dalla decisione di far svolgere la sua vicenda in Sicilia, e persino la similitudine dei sassi della strada era determinata dalla natura del luogo, che non consentiva distese di ‘erbetta’, pastorali e quasi irlandesi¹.

Nel romanzo di Verga di similitudini ce ne sono moltissime e fanno spesso parte dei proverbi che proliferano nelle chiacchierate e battute degli abitanti di Aci Trezza. Nel film di Visconti sono evidentemente più rare, ma anch'esse legate alla realtà quotidiana del luogo, ai suoi paesaggi marini e rocciosi e al mestiere di pescatori. È, ad esempio, il caso di espressioni proverbiali come «gli uomini sono come i pesci del mare; sono fatti per essere presi nella rete e per essere mangiati» o «come il verme dice alla pietra: dammi tempo e ti buco»².

¹ U. ECO, *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani 2002, p. 336. Nella sua scherzosa messa a punto della similitudine verghiana, Eco lascia sottintendere che la similitudine è quasi non-figurativa, nel senso che gli abitanti di Aci Trezza effettivamente e realmente sono circondati da sassi. Si veda nella novella *Fantasticheria*, l'espressione seguente: «[Padron 'Ntoni] era vissuto sempre fra quei quattro sassi», G. VERGA, *Fantasticheria*, in ID., *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori 1968, 2 voll., I, p. 152.

² La prima delle due sentenze rievoca quanto detto nei *Malavoglia* da Barbara, la Zuppidda, che, do-

1. La poetica del cannocchiale

All'inizio di questo intervento mi soffermo su una metafora di tutt'altra provenienza, quella del canocchiale, introdotta nella novella *Fantasticheria* (1878), metafora che non appartiene ai discorsi di chi si colloca all'interno del testo, nel mondo della intradiegesi, ma a qualcuno che si trova al di fuori di questo mondo, un narratore, protagonista della novella, che si identifica con un autore che esprime un suo programma narrativo, istanza narrativa sospesa tra l'intradiegesi (alla quale appartiene il mondo della novella) e l'extradiegesi (rispetto al mondo che si propone di descrivere). Nella novella il personaggio narratore sostiene che la bella signora venuta con lui da una città del Nord per visitare come turista Aci Trezza, ha l'abitudine di guardare «la vita dall'altro lato del cannocchiale», guardare cioè la realtà con distacco e allontanarla. La metafora include comunque anche la possibilità di rovesciare il cannocchiale, di girarlo nel verso giusto per vedere non più da lontano ma da vicino. Infatti il protagonista propone alla sua amica di provare a guardare il mondo come attraverso la lente di un microscopio, che ingrandisce e ravvicina ciò che sembra essere minuscolo e lontano. Per esprimere bene questa sua proposta, fa ricorso alla similitudine delle formiche. Si dovrebbe osservare il mondo come se fosse quello delle formiche, vedendo non più da lontano, ma da vicino ed escludendo ciò che si trova fuori da «l'orizzonte fra due zolle». Ne risulterebbe un'immagine in miniatura di una parte ristretta del mondo che, anche se sembra piccola, «è per certi aspetti eroica»³. Il cannocchiale, metafora che connota sia la distanza che la vicinanza e in cui la seconda è quasi sempre innestata nella prima (è la lontananza geografica, sociale o psichica che fa scaturire il desiderio di avvicinamento) è, nella poetica di Verga, di un'importanza emblematica⁴. Si pensi in particolare ad alcune novelle, oltre a *Fantasticheria* anche a *Nedda*, *Le storie del ca-*

po che i Malavoglia hanno dovuto lasciare la casa del nespolo e sono diventati veramente poveri, vuole liberarsi di 'Ntoni: «Orbè, compare 'Ntoni, "I pesci del mare son destinati a chi se l'ha da mangiare"» (G. VERGA, *I Malavoglia*, a cura di C. Simioni, Milano, Mondadori 1970, p. 168). La seconda è una variante di un proverbio laziale o napoletano che invece di «pietra» dice «noce». Questa variante è in sintonia con il terreno sassoso o pietroso di Aci Trezza.

³ Il passo completo è il seguente: «ma per poter comprendere siffatta caparbietà, che è per certi aspetti eroica, bisogna farci piccini anche noi, chiudere tutto l'orizzonte fra due zolle, e guardare col microscopio le piccole cause che fanno battere i piccoli cuori. Volete metterci un occhio anche voi, a co-testa lente? voi che guardate la vita dall'altro lato del cannocchiale? Lo spettacolo vi parrà strano, e perciò forse vi diventerà», G. VERGA, *Fantasticheria*, in ID., *Tutte le novelle...*, I, p. 151.

⁴ Secondo Alberto Asor Rosa, questa lontananza fa parte della specifica «ottica verghiana», in cui la lontananza può essere superata grazie a un'attività d'immaginazione creativa, di «fantasticheria». Si veda A. ASOR ROSA, «*I Malavoglia* di Giovanni Verga», in *Letteratura italiana. Le opere*, vol. III, *Dall'Ottocento al Novecento*, Torino, Einaudi 1995, pp. 744-775. Rimando inoltre a ID., *Il punto di vista dell'ottica verghiana*, in *Letteratura e critica. Studi in onore a Natalino Sapegno*, Roma, Bulzoni 1975, 5 voll., II, pp. 754-760.

stello di Trezza, *Di là del mare* e ad alcuni episodi dei *Malavoglia*; ma anche nell'interpretazione dell'opera verghiana in *La terra trema* di Luchino Visconti si trovano tracce di questa poetica⁵.

È questo movimento dal lontano al vicino che caratterizza l'inizio del film di Visconti, sicché lo spettatore entra progressivamente nel mondo di Aci Trezza: il ritorno delle barche dei pescatori viste dalla riva, l'avvicinarsi della telecamera alle case del paesino, dopo di che la telecamera entra nelle stradine e nella casa del nespolo che «si sveglia», mentre le due sorelle, Mara e Lucia, preparano la casa ancora al buio per il ritorno dalla pesca dei loro famigliari, prima ancora di aprire la finestra e la porta per far entrare la luce dell'alba. Per questo progressivo spostarsi della cinepresa dal lontano al vicino o dall'esterno all'interno, il film di Visconti ha dei tratti che lo uniscono a *Fantasticheria*, mentre devia dal modo in cui Verga nel romanzo introduce il lettore nel mondo dei suoi protagonisti. Mentre nel romanzo infatti il lettore si trova immediatamente all'interno del paese e direttamente confrontato con la famiglia dei Malavoglia e la loro storia, in *Fantasticheria* il paese è inizialmente visto dal mare e dunque da lontano, dalla cima del *fariglione* e in seguito da una barca che si sta avvicinando alla costa «un'alba modesta e pallida [...], raccolta come una carezza su quel gruppetto di casucce che dormivano quasi raggomitolate sulla riva» e «Quel mucchio di casipole è abitato da pescatori, 'gente di mare', dicono essi, come altri direbbe 'gente di toga', i quali hanno la pelle più dura del pane che mangiano, quando ne mangiano, giacché il mare non è sempre gentile»⁶. Queste parole, dette dal protagonista narratore che in questo modo presenta il paese e la condizione della gente che ci vive, prefigurano le parole dette nel film dal narratore fuori campo, quando commenta il povero guadagno dei pescatori Valastro: «e a casa portano solo quel tanto che basta per non morir di fame, eppure le reti quando l'avevano tirate su erano piene [...] dodici ore di lavoro e il pensiero di non aver guadagnato abbastanza per sfamare tante bocche», insieme alla più volte ripetuta sentenza: «Il mare è amaro e il marinaio muore in ma-

⁵ Una *mise en abyme* della poetica del cannocchiale la troviamo anche in un episodio della novella *Le storie del castello di Trezza*, in cui la protagonista della 'storia' medievale, Donna Violante, contempla dall'alto della torre del castello il paese dei pescatori: «Il mare era levigato e lucente; i pescatori sparsi per la riva, o raggruppati dinanzi agli usci delle loro casipole, chiacchieravano della pesca del tonno e della salatura delle acciughe; lontano lontano, perduto fra la bruna distesa, si udiva ad intervalli un canto monotono e orientale, le onde morivano come un sospiro ai piedi dell'alta muraglia; la spuma biancheggiava un istante, e l'acre odore marino saliva a buffi, come ad ondate anch'esso. La baronessa stette a contemplare sbadatamente tutto ciò, e sorprese se stessa, lei così in alto nella camera dorata di quella dimora signorile, ad ascoltare con singolare interesse i discorsi di quella gente posta così basso al piede delle sue torri. Poi guardò il vano nero di quei poveri usci, il fiammeggiare del focolare, il fumo che svolgevasi lento lento dal tetto», VERGA, *Tutte le novelle...*, I, pp. 125-126.

⁶ Ivi, I, pp. 149-150.

re». Per questi e per altri dettagli (ai quali rimanderò in seguito), possiamo considerare la novella *Fantasticheria* un ipotesto che, oltre ad essere un «cartone»⁷ preparatorio dei *Malavoglia*, è una specie di *trait d'union* tra romanzo e film.

Con il progressivo avvicinarsi al paese, il film segue la prospettiva dei personaggi di *Fantasticheria*, ma inverte anche, in modo strutturale, il punto di vista di chi, alla fine del romanzo, se ne allontana. Il romanzo infatti, a differenza del film, si chiude con il memorabile episodio in cui 'Ntoni dice addio al paese:

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 [...]. E ci stette fin quando cominciarono ad udirsi certi rumori che conosceva, e delle voci che si chiamavano dietro gli usci [...]. Sulla riva in fondo alla piazza, cominciarono a formicolare dei lumi [...]. 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 [...]. Tornò a guardare il mare, che s'era fatto amaranto, tutto seminato di barche che avevano cominciato la loro giornata⁸.

Con questa vista panoramica che man mano ingloba tutto il paese, con i suoi suoni, le sue luci, i suoi colori, il nero e il bianco-grigio dell'alba e le case che emergono l'una dopo l'altra dall'oscurità, finisce il romanzo, ma inizia anche il film. Mentre nel romanzo cresce la 'lontananza' tra il paese e colui che l'osserva, congedandosi, nel film aumenta, in ordine quasi inverso, la 'vicinanza' tra spettatore e mondo rappresentato. In modo quasi circolare, quest'ultima scena del romanzo - scena di separazione ma anche di memoria - prelude all'inizio del film.

2. Il documentarismo

Come è noto, *La terra trema* con il sottotitolo «Episodio del mare», era inizialmente pensato come la prima parte di un progetto di tre documentari dedicati rispettivamente ai pescatori, ai contadini, ai minatori⁹. Nel film

⁷ Per Asor Rosa *Fantasticheria* è il «primo cartone» dei *Malavoglia* oppure una «novella-cartone», ASOR ROSA, «*I Malavoglia* di Giovanni Verga...», pp. 754 e 765, e *Il punto di vista dell'ottica verghiana...*, pp. 744 e 758.

⁸ VERGA, *I Malavoglia...*, pp. 290-291.

⁹ Si veda G. MARRONE, *Verga e il realismo italiano nel cinema*, in D. REICHARDT - L. FAVA GUZZETTA

infatti vengono evocati vari aspetti della convenzione documentaristica, il che lo unisce, più che al romanzo, appunto a *Fantasticheria*. Nella novella la convenzione documentaristica è collegata al motivo del viaggio, un viaggio di scoperta e, nel caso del protagonista, di ri-scoperta, e di conoscenza. Lui ha l'intenzione di far conoscere a lei, alla sua compagna di viaggio, e farle comprendere la realtà dell'ambiente dei pescatori, chiedendole di guardare da vicino ciò che è «strano»¹⁰. Ma si illude: è una conoscenza che lei rifiuta. Nella novella l'intenzione documentaristica si dissolve; non solo a causa del rifiuto di lei di conoscere quel mondo lontano, ma anche per il distacco "estetizzante" di lui stesso da quel luogo e dalla sua gente (le persone che saranno i personaggi dei *Malavoglia*), a cui, nel futuro, dedicherà un suo «libro». Nella novella *Acì Trezza* fa già parte dei suoi ricordi; non è un luogo visitato nel presente. Appartiene al passato del protagonista narratore, e sarà relegato al futuro, nel libro in cui le persone elencate saranno già diventate personaggi di finzione, personaggi nati appunto dalla 'fantasticheria'.

Nel film invece si realizza l'intenzione del documentarista di conferire presenza, immediatezza, a ciò che è lontano, estraneo o strano. Già nel prologo con la didascalia iniziale, lo spettatore è informato sull'ambiente reale in cui si svolgono le vicende: «La storia che il film racconta è la stessa che nel mondo si rinnova da anni dove uomini sfruttano altri uomini». Così la storia individuale di una famiglia reale viene sollevata al livello della realtà universale, mentre si apre «lo sguardo a tutte le condizioni di sfruttamento dell'uomo»¹¹. In sintonia con il documentario è l'effetto straniante delle scene iniziali per chi (come lo stesso Visconti e i membri della sua *troupe*) viene dal lontano Nord: il buio, le luci disseminate sul mare, le grida, il vociare stridulo e assordante dei pescatori sul mare e sulla riva, che si esprimono in un linguaggio dialettale per lo spettatore quasi incomprensibile, mentre le campane della chiesa iniziano a suonare. È una sonorità caotica che fa parte della colonna sonora del film e che accompagna lo spettatore fino a quando la telecamera si sposta verso le viuzze del paese e si fa strada fino all'interno della casa dei Valastro. Qui il documentarismo si dissolve e lascia in parte campo alla finzione; è qui infatti che inizia la storia finzionale della famiglia Valastro, in un punto della loro storia che coincide con la vita dei *Malavoglia* a partire dal capitolo VI del romanzo. Elementi documentaristici emergono comunque anche in seguito ovunque, ad esempio nella scena grottescamente reali-

(a cura di), *Verga innovatore / Innovative Verga. L'opera caleidoscopica di Giovanni Verga in chiave iconica, sinergica e transculturale*, Frankfurt am Main, Peter Lang 2016, p. 240.

¹⁰ VERGA, *Tutte le novelle...*, I, p. 151.

¹¹ L. FAVA GUZZETTA, *Considerazioni preliminari sui contributi del volume*, in *Verga innovatore...*, p. 55.

stica della salatura della quantità esagerata di acciughe, in cui (come nelle scene girate nell'osteria e nel consorzio dei grossisti) le risate smisurate sfiorano l'animalesco. In sintonia con il codice del documentario è anche il dialetto stretto parlato dai pescatori che ha un effetto straniante e suggerisce una distanza che lo spettatore man mano dovrà superare. Accentua la distanza «antropologica» tra il narratore e gli abitanti di Aci Trezza, «la cui alterità viene rafforzata dall'incomprensibilità del dialetto da loro parlato, inaccessibile persino a altri italiani»¹². Nel contempo però è attraente per chi vuole conoscere un luogo lontano e un ambiente finora ignoto. Crea inoltre un'illusione del vero, di un mondo vero abitato da persone che non possono parlare che il proprio dialetto. Come è avvertito lo spettatore nel prologo didascalico: «Essi non conoscono lingua diversa dal siciliano per esprimere ribellioni, dolori, speranze. La lingua italiana non è in Sicilia la lingua dei poveri». Si ha così nel film un doppio registro linguistico: l'italiano alto, a volte poetico, della voce fuori campo di un anonimo narratore esterno, e il dialetto dei personaggi, che può comunque essere più o meno stretto. In diversi casi la voce fuori campo ripete, traducendole, le parole e le frasi più importanti e forse anche particolarmente incomprensibili dei personaggi.

Come si premette nel prologo, per creare un'illusione documentaristica e autentica¹³, Visconti ha girato il film in un luogo reale. Invece di lavorare con attori professionisti, ha inoltre scelto personaggi veri, abitanti del luogo, che rappresentano se stessi e non altri: «Le case, le strade, le barche, il mare sono quelli di Acitrezza. Tutti gli attori del film sono stati scelti tra gli abitanti del paese: pescatori, ragazze, braccianti, muratori, grossisti di pesce. Personaggi dunque che diventano «protagonisti della propria storia»¹⁴. Una scelta questa che, come ha dichiarato lo stesso Visconti, richiedeva ovviamente più tempo di prove che con attori professionisti, prove affidate a Franco Zeffirelli, che faceva parte della *troupe* cinematografica, insieme a Francesco Rosi e al fotografo Aldo Graziati¹⁵.

3. Colonna sonora

Alla fine del romanzo di Verga, il paese si presenta a 'Ntoni non soltanto come un insieme di luci, ma anche di suoni. Prima di andarsene, ascolta i suoni di Aci Trezza, tutti quei rumori che conosceva bene: prima quelli del

¹² D. REICHARDT, *Le innovazioni 'caleidoscopiche' del Verga*, in *Verga innovatore...*, p. 23.

¹³ Cfr. A. BEGENAT-NEUSCHÄFER, «*La terra trema*» di Luchino Visconti, in *Verga innovatore...*, p. 229.

¹⁴ MARRONE, *Verga e il realismo italiano nel cinema...*, p. 243.

¹⁵ Ivi, pp. 244-245.

mare che «brontola», poi quelli del paese che si sta svegliando: «voci che si chiamavano dietro gli usci, e sbatter d'imposte, e dei passi per le strade buie»¹⁶. Il film, in ordine inverso, si apre con un crescendo di suoni, un insieme sonoro quasi caotico, in cui i rintocchi delle campane¹⁷ e il lontano abbaiare di un cane si mescolano con le voci stridule dei pescatori e dei grossisti, quelle che pervengono dalle barche che stanno rientrando e che annunciano l'esito della pesca e quelle in risposta dei grossisti che si trovano al molo. Lo spettatore, che non conosce il dialetto, percepisce questi richiami fra il mare e la riva come una pura sonorità, una sonorità che qui e anche in seguito, ad intervalli, fa parte della colonna sonora del film.

La colonna sonora contiene però anche delle sequenze musicali che danno rilievo psicologico ed emotivo alle scene e ai personaggi. Comprende per altro due citazioni musicali. La prima è una canzone popolare siciliano. Già all'apertura del film la si sente da lontano, fischiettata da qualcuno (non si sa ancora chi) che passa per le stradine ancora quasi notturne. In una delle scene più importanti del film, viene cantata da un giovane muratore prima e durante gli incontri di Mara (alla finestra) e Nicola (che sta lavorando come muratore in un terreno che confina con la casa dei Valastro). La canzone si sente in molte altre occasioni, ad esempio quando a intervalli passa, fischiettando, Don Salvatore, il maresciallo della finanza, che fa la sua ronda nelle stradine del paese, ma non perde l'occasione per addeescare qualche ragazza. La seconda citazione è un motivo dell'aria finale di Amina della *Somnambola* di Bellini¹⁸: «Ah non credea mirarti», melodia suonata da un vecchietto su un clarinetto in fondo all'affollatissima cantina, dove si preparano le acciughe per la vendita. La musica si solleva pian piano, e poi in crescendo, sopra il vociare e le risate allegre delle persone impegnate nella salatura. Connota le tentazioni d'amore di Lucia, la quale rimane male quando nell'apertura della porta si fa avanti, con un sorriso arrogante e canzonatorio, Don Salvatore, il suo corteggiatore.

¹⁶ Ivi, pp. 290-291.

¹⁷ Dettaglio per il quale Visconti si è forse ispirato all'apertura di *Mastro-don Gesualdo*, dove i rintocchi danno l'allarme, il che, d'altronde, avviene anche in *La terra trema*, in caso di pericolo per il mare grosso.

¹⁸ Non può sorprendere questa citazione della musica colta all'interno del mondo dei pescatori: si ricordi che la *Somnambola* di Vincenzo Bellini, nato a Catania nel 1801, era conosciuta anche in paesini visitati a volte da cantanti di opera lirica. C'è inoltre da considerare che Visconti alla fine degli anni '40 già aveva progetti come regista di opere liriche, progetti maturati alcuni anni dopo con la messa in scena alla Scala della *Vestale* di Spontini nel 1954 (con Maria Callas come Giulia) e l'anno dopo, sempre alla Scala, della *Traviata* e della *Somnambola* (con la Callas nel ruolo principale e Leonard Bernstein come direttore d'orchestra). Si veda G. BAUZANO, *Visconti e la Callas. L'incontro fatale che generò il mito*, «Corriere della sera», 7 dicembre 2013.

Le due citazioni musicali segnalate, come pure la sonorità registrata sin dall'inizio del film, fanno parte del mondo di Aci Trezza e dunque delle vicende rappresentate in *La terra trema*, ossia dell'intradiegesi. Ma la colonna sonora nel suo insieme extradiegetico comprende anche lunghe sequenze di commento musicale, in cui predominano reminiscenze delle musiche belliniane¹⁹. Funzionano come sfondo e danno rilievo, a volte quasi in sordina, alla vita dei personaggi, soprattutto nelle fasi più struggenti, come quando 'Ntoni solitario e abbandonato dai suoi compaesani pescatori, sta errando per la spiaggia in cerca di un lavoro che potrebbe aiutare lui ed i suoi a tirarsi fuori dalla miseria.

4. Le costrizioni cinematografiche

Una delle costrizioni imposte dal medium cinematografico è quella del bianco/nero. Il film (del 1948) mette in risalto i contrasti, gli stacchi netti, tra il nero e il bianco, come già accennato nel prologo con il profilo delle lettere bianche su un fondo nero. Come per 'Ntoni, nella conclusione dei *Malavoglia*, Aci Trezza è «un paese tutto nero», così anche nel film, sin dalle prime inquadrature, predomina il nero: il nero del mare, delle rocce, dei faraglioni, ma anche delle viuzze, soprattutto di notte o all'alba e nelle sere e notti di pioggia. È anche il colore (o il non-colore) degli interni, i luoghi quasi claustrofobici, dove vivono le donne, anch'esse vestite di nero. Le inquadrature in nero contrastano fortemente con quelle in bianco, con effetti innovatori di luce creati da Aldo Graziati²⁰, che Visconti aveva assunto come responsabile della fotografia. In molte scene il bianco si associa con il grigio chiaro, argenteo, che anch'esso contrasta con il nero (come la superficie del mare in contrasto con i faraglioni). Di grande effetto iconico è la memorabile scena delle tre donne avvolte nei loro scialli neri sugli scogli neri sopra il mare in burrasca, figure nere che si staccano quasi come sculture dal fondo grigio del cielo²¹ e che evocano immagini da tragedia greca, men-

¹⁹ La colonna sonora nel suo insieme è il risultato della collaborazione tra lo stesso Visconti e il direttore d'orchestra, molto noto negli anni '40 e '50, Willy Ferrero. Contiene variazioni orchestrate di motivi della *Sonnambula* e frammenti di altre musiche di Bellini: ad esempio delle frasi del concerto per oboe e orchestra.

²⁰ Aldo Graziati, noto con lo pseudonimo G.R. Aldo, era il fotografo di scena assunto da Visconti. Per la sua fotografia si era ispirato alla pittura seicentesca, Caravaggio e la pittura fiamminga-olandese, ottenendo anche così degli effetti di luce che saranno caratteristici dei film in bianco e nero del neorealismo. Per la collaborazione di Aldo con Visconti si veda MARRONE, *Verga e il realismo italiano nel cinema...*, p. 239.

²¹ Come precisa Gaetana Marrone, «con la magia delle sue lampade, Aldo scolpisce volti, ambienti e paesaggi, colti dal vero in maniera rivoluzionaria», *ivi*, p. 240.

tre infatti al di là dell'orizzonte accade l'evento tragico, la disgrazia del naufragio. I bianchi sono le luci dei pescarecci sul mare, la schiuma sulle onde nere del mare in burrasca, il riverbero del sole dietro il nero delle nuvole sul mare, la luce che penetra dalle finestre quando per qualche momento saranno aperte. Ma è soprattutto il sole di alcuni esterni, quelli dei luoghi dell'innamoramento: le scene della campagna che fa da cornice all'erotismo di 'Ntoni e Nedda²² (con la luce sulla cima innevata dell'Etna sullo sfondo), il piazzale dove lavorano i muratori e che fa da cornice, insieme alla finestra con il basilico, all'innamoramento di Mara e Nicola²³. L'inquadratura cinematografica di Mara che dalla finestra osserva Nicola richiama l'immagine della ragazza di cui si ricorda il protagonista narratore in *Fantasticheria*: «Quella ragazza, per esempio, che faceva capolino dietro i vasi di basilico [...]. Chi sa quali povere gioie sognava su quel davanzale, dietro quel basilico odoroso?»²⁴. Ricordiamo che la simbologia del basilico è quella di amore, affetto, dolcezza. Nel film infatti Mara, mentre sta parlando con Nicola, fa un gesto di affetto: accarezza le foglie del basilico²⁵.

La luce ha dunque delle connotazioni decisamente positive, – esclusa la scena grottesca, direi pre-felliniana, dell'inaugurazione delle barche dei grossisti, inaugurazione festeggiata dalla folla, dalle autorità del capitale e perfino da una decrepita baronessa e un vecchio vescovo. Qui la luce si fa

²² Faccio presente che la Nedda nel film non è la contrafigura della Nedda del «Bozzetto siciliano» di Verga, ma piuttosto della Barbara Zupidda dei *Malavoglia*, ragazza di leggeri costumi di cui si è innamorato 'Ntoni e che presto, sia nel film che nel romanzo, l'abbandona a causa della sua povertà.

²³ L'ipotesi della storia d'amore di Mara e Nicola non è solo quello del romanzo, la storia d'amore cioè tra Mena e Alfio, ma anche quella di Nedda e Janu. Fra le analogie tra le due storie – e tra i personaggi di Nicola e Janu – c'è la canzone contadinesca «con la melanconica cadenza orientale» che il ragazzo canta a squarciagola e che si sente da lontano, il «grosso sorriso» del ragazzo che si appoggia «sul muricciolo dell'orto», la pentola rotta sul davanzale di Nedda, «ricca di garofani in boccio», VERGA, *Tutte le novelle...*, I, pp. 51-54.

²⁴ Ivi, I, p. 153. Si noti comunque che la ragazza ricordata dal protagonista narratore in *Fantasticheria* non prefigura la Mena dei *Malavoglia* e perciò neanche Mara, la sua controfigura viscontiniana, ma piuttosto la Lia del romanzo o la Lucia del film. Come queste due ultime, la ragazza di *Fantasticheria* si perde: «E il riso dei suoi occhi non sarebbe andato a finire in lagrime amare, là, nella città grande, se il suo nonno non fosse morto all'ospedale, e suo padre non si fosse annegato [...]», *ibidem*. Faccio presente che Verga comunque, nei suoi primi progetti per il romanzo, aveva destinato Mena, la più grande delle sorelle, a perdersi; si veda ASOR ROSA, «*I Malavoglia*» di Giovanni Verga..., p. 744.

²⁵ Nel romanzo, a differenza del film, la piantina di basilico non si trova sul davanzale di Mena, che non parla mai al suo innamorato dalla finestra, ma dal cortile della casa del nespolo. Chi appare spesso alla finestra, dietro il basilico, è la Mangiacarrubbe, una delle ragazze più intriganti del romanzo: «e andava a nascondersi dietro il basilico ch'era alla finestra con quegli occhioni neri che se lo mangiavano di nascosto» (VERGA, *I Malavoglia...*, p. 219). Nel paese il basilico è collegato a usanze diverse, quelle di ornare le finestre in primavera («Le ragazze avevano seminato il basilico alla finestra», *ivi*, p. 144) e di essere dono tra amiche nel caso di un fidanzamento. Così la Barbara Zupidda si fa «comare di basilico con la Mena» (*ivi*, p. 152), destinata promessa sposa di Brasi Cipolla.

brutale, invadente, esagerata. Si noti che 'Ntoni si trova ai margini di questa scene, mentre Nedda, con il suo nuovo fidanzato, appare in mezzo alla folla festeggiante.

Tra le costrizioni di spazio e tempo imposte dal genere, il film, diverse da quelle del romanzo, possiamo rilevare quelle della condensazione di storie e tematiche. Nel film i fatti si svolgono in un arco di tempo storico limitato agli anni di un'Italia appena uscita dalla seconda Guerra Mondiale, anni di grande povertà e di tensioni politiche, in cui il fascismo non è ancora del tutto cancellato, come emerge dalla scritta 'Mussolini' che ancora traspare sulla parete dell'ufficio dei grossisti. Tempo storico che rappresenta un'attualizzazione del tempo post-risorgimentale in cui, dal 1863 al 1875²⁶, si svolge la più lunga storia dei Malavoglia. La storia dei Valastro coincide solo in parte con quella dei Malavoglia. Inizia dopo il naufragio e la morte del padre Bastianazzo, ossia dopo il capitolo V del romanzo, con il ritorno di 'Ntoni dal servizio militare nel capitolo VI. È il capitolo in cui 'Ntoni, come direttamente all'inizio del film, si impone come protagonista. Il film infatti è un 'episodio' di una storia di famiglia e non una 'saga' familiare come il romanzo. Nel film, il passato della famiglia, con al centro la morte di Bastianazzo, è rappresentato brevemente in retrospettiva tramite la fotografia di gruppo appesa nella casa del nespole e custodita come un rimedio magico contro i guai attuali della famiglia. I ricordi di Lucia del giorno festoso in cui la famiglia era andata a Catania per farsi fotografare costituisce una piccolissima miniatura di ciò che era la loro vita prima del naufragio di Bastianazzo. La fotografia di gruppo ha un suo equivalente speculare e contrastivo in una delle scene più struggenti del film, un'inquadratura di tutti i membri della famiglia – ossia di quelli che ne sono rimasti dopo la morte del nonno e la partenza di Cola e di Lucia – davanti alla triste 'casipola', che sono stati costretti a affittare dopo aver dovuto abbandonare la loro casa. Un risultato della condensazione del tempo imposta dal medium filmico è la riduzione effettiva dei due naufragi raccontati nel romanzo ad uno solo. Nel film il naufragio tragico, in cui muore Bastianazzo, appartiene al passato. Il naufragio che ha luogo nel presente del film non è tragico; è una disgrazia che comporta la distruzione della barca dei Valastro, il che li priva della loro fonte di guadagno. In questo contesto la scena delle tre donne e la piccola Lia che angosciate aspettano sugli scogli sembra più consona alla tragedia che si svolge nel romanzo, o nel passato evocato nel film, che alla disgrazia che effettivamente ha luogo nel presente del film.

Un'altra differenza tra il tempo del romanzo e quello filmico riguarda la struttura, ossia il ritmo narrativo. Invece della continuità epica del racconto

²⁶ Si veda ASOR ROSA, «*I Malavoglia*» di Giovanni Verga..., pp. 786-793.

narrativo, in cui le interruzioni della storia dei Malavoglia sono coperte dai 'cori', i pettegolezzi dei compaesani, nel film c'è un susseguirsi discontinuo di scene distaccate l'una dall'altra, con cambiamenti inaspettati di spazi e inquadrature: come ad esempio il distacco tra la scena d'amore di 'Ntoni e Nedda in un paesaggio verde e luminoso e quella del mare in burrasca. All'interno delle singole scene, alcune inquadrature in 'close up' sono di impressionante effetto iconico: la figura di 'Ntoni con in mano le bilance dei pesci che sta per gettare in mare, mentre incita alla ribellione, appellandosi alla giustizia sociale; i volti di 'Ntoni e Nedda durante la loro scena d'amore; quelli delle donne sulle rocce, di Mara alla finestra, mentre chiama Nicola, di Lucia mentre dà sfogo ai suoi sogni d'amore.

Nel film il numero di personaggi secondari è ridotto. Molti personaggi, che nel romanzo avevano una loro identità e che facevano parte della vita dei Malavoglia, fanno qui semplicemente parte della comunità dei paesani e si trovano ai margini delle vicende vissute dalla famiglia Valastro. Questo a prescindere da antagonisti come il gaglio Don Salvatore e i prepotenti grossisti fra cui l'aggressivo Lorenzo. Alcuni dei personaggi del film evocano, anche se vagamente, personaggi verghiani, ma hanno in genere altri nomi. La Nedda di Visconti, ad esempio, non coincide con la Nedda del «Bozzetto siciliano»; sembra rifarsi piuttosto alla Barbara Zuppidda del romanzo, la quale deve il suo soprannome al nonno che era diventato zoppo, mentre lei stessa «le sue gambe ce l'aveva»²⁷. La scena però in cui corre velocemente giù per i pendii rocciosi, inseguita dall'innamorato 'Ntoni, forse rievoca la corsa di Nedda del «bozzetto» giù per lo stradale sassoso «come una cerbatta spaventata», scena in cui sarà raggiunta da Janu²⁸. La coppia Mara e Nicola ricorda sì quella di Mena e Alfio, ma rievoca anche Nedda e Janu; nel film infatti l'innamorato di Mara non è, come Alfio, un carrettiere, ma uno che fa dei lavori da muratore, per cui i due si guardano oltre le pietre di un muricciolo. Si noti inoltre che Visconti rinuncia a tutti i triangoli amorosi presenti nel romanzo, dove quasi sempre il rapporto di due che si amano viene disturbato dall'intrusione di un terzo (Brasi Cipolla tra Mena e Alfio ad esempio), ottenendo così una 'chiarezza compositiva'. Anche per quel che riguarda i rapporti tra i membri della famiglia Valastro, si può constatare una costellazione quasi strutturale. Si pensi al rapporto tra Mara e Lucia che nel film è diverso dal romanzo. Mentre in quest'ultimo Lia è molto più giovane di Mena (all'inizio del romanzo non è «né carne né pesce»²⁹),

²⁷ VERGA, *I Malavoglia...*, p. 168.

²⁸ ID., *Tutte le novelle...*, I, p. 53.

²⁹ ID., *I Malavoglia...*, p. 56.

nel film Lucia e Mara hanno una differenza di pochi anni, il che rende il loro rapporto più contrastivo. Ma si consideri soprattutto il rapporto tra i due fratelli 'Ntoni e Cola, dei quali il secondo sembra sostituire sia Luca che Alessi di Verga. E assume anche parte del ruolo di 'Ntoni Malavoglia, così che nel rapporto tra i due fratelli Valastro l'uno diventa quasi il doppio dell'altro. Nel film, in contrasto con il romanzo, 'Ntoni non si allontana: il suo allontanamento ha avuto luogo prima dell'inizio del film, quando aveva fatto il soldato e visitato alcune città sul 'continente'; è invece Cola che si allontana, ispirato dalle fotografie di città che 'Ntoni aveva nascosto in un baule. Ci sono diversi dialoghi importanti tra i due, fra i quali quello in cui i due si guardano nello specchio e discutono attraverso lo specchio. Cola vuole partire, staccarsi dal paese, e partirà poi quasi di nascosto di notte con i contrabbandieri, mentre 'Ntoni cerca di trattenerlo: «Ricordati che è qui che dobbiamo lottare!».

Nel film d'altronde 'Ntoni non potrebbe allontanarsi. E, se va in carcere, è solo per un paio di giorni. Come protagonista è quasi sempre in primo piano. Come l'ostrica in *Fantasticheria* non può, ma non vuole nemmeno staccarsi dalla sua roccia: «è qui che deve lottare!». Nel romanzo invece 'Ntoni è colui che si allontana, che ritorna a intermittenze, e che nell'epilogo abbandona il paese definitivamente. Come ha sottolineato Lia Fava Guzzetta, è l'emigrante *ante litteram*, un Ulisse a cui è negato il ritorno, il *nostos*³⁰, mentre nel film, per rimanere, dopo la sua fallita ribellione, sceglie di arrendersi, in quella scena penosa in cui dopo essersi messo i vestiti più laceri che possiede va a chiedere di essere assunto dai suoi sfruttatori.

Entrambi gli 'Ntoni, quello verghiano e quello viscontiano, hanno una specie di illuminazione finale, un'illuminazione che comunque ha degli esiti diversi: per il primo si tratta di una specie di *anagnorisis*, il sapere del proprio destino («ora che so tutto devo andarmene»), il che lo unisce al personaggio mitico Edipo – si noti che come l'eroe classico riconosce di essere stato cieco!); per il secondo si tratta di una scoperta (utopico-socialista) del legame tra gli esseri umani. Dopo l'incontro con una bambina in spiaggia, mentre stanno riparando la sua barca, capisce che bisogna imparare «a volersi bene l'uno con l'altro e ad essere tutti uniti. Allora si può andare avanti», ripetendo così, a circa novant'anni di distanza, la nota sentenza del vecchio Padron 'Ntoni: «Per menare il remo bisogna che le cinque dita s'aiutino l'un l'altro»³¹. È sì un rivoluzionario fallito, ma uno che spera in un futuro in cui

³⁰ L. FAVA GUZZETTA, *L'occhio nuovo del Verga. Verso una scrittura filmica e multimediale*, in *Verga innovatore...*, p. 209.

³¹ VERGA, *I Malavoglia...*, p. 55.

avrà il suo riscatto: «Verrà il giorno in cui tutti capiranno che avevo ragione. Quel giorno l'aver perduto ogni cosa, come è accaduto a me, sarà un bene per tutti». Alla fine del film lo vediamo insieme ai suoi fratellini sulla barca che prende il largo, mentre il ritmo visivo e sonoro dei suoi remi che battono le onde apre una prospettiva su questo possibile riscatto.

FABIO ROSSI

Università di Messina

L'AMANTE DI GRAMIGNA DA VERGA A LIZZANI:
DA ABBOZZO SENZA AUTORE A RI-MEDIAZIONE
D'AUTORE

Sembrerà magari ovvio, ma mi son chiesto più volte perché, mentre esiste una solida tradizione letteraria la quale in cento diverse forme di romanzo e di racconto ha realizzato nella fantasia tanta schietta e pura 'verità' della vita umana, il cinema, che nella sua accezione più esteriore di questa vita parrebbe dover essere addirittura il documentatore, si compiaccia invece di avvezzare il pubblico al gusto del piccolo intrigo, del retorico melodramma dove una meccanica coerenza garantisce oramai lo spettatore anche dal rischio dell'estro e dell'invenzione¹.

Con queste parole Luchino Visconti, nel 1942, poneva il paradosso di un cinema – «lingua scritta della realtà», come sarebbe stato definito trent'anni dopo da Pier Paolo Pasolini² – di fatto meno realistico e mimetico della letteratura. Così pensando, è naturale che Visconti approdasse al proprio personale rinnovamento cinematografico, e al proprio passaggio da assistente alla regia a regista, proprio pensando a Verga e alla grande tradizione realistica della letteratura europea:

In una tale situazione viene naturale, per chi crede sinceramente nel cinema, di volgere gli occhi con nostalgia alle grandi costruzioni narrative dei classici del romanzo europeo e di considerarli forse la forma più vera d'ispirazione. È bene avere il coraggio di dire più vera, anche se taluno tacerà questa nostra affermazione di impotenza o almeno di scarsa purezza "cinematografica".

¹ L. VISCONTI, *Tradizione ed invenzione*, in *Stile italiano nel cinema*, Milano, Guarnati 1942, pp. 78-79 (da cui si cita), ripubblicato in N. GENOVESE - S. GESÙ (a cura di), *Verga e il cinema*, Catania, Maimone 1996, pp. 48-49.

² P.P. PASOLINI, *Empirismo eretico* (I ed. 1972), in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, I, Milano, Mondadori 1999, pp. 1241-1661, a p. 1503.

Con la testa piena di questi pensieri, girando un giorno per le vie di Catania e percorrendo la Piana di Caltagirone in una mattinata sciroccosa, m'innamorai di Giovanni Verga³.

Una florida letteratura ricorda come il primo progetto da regista di Visconti riguardasse per l'appunto una novella verghiana, *L'amante di Gramigna*⁴. Le parole di Visconti risultano pienamente comprensibili soltanto se ancorate al contesto storico e ideologico nel quale sono fiorite. Un contesto, giova ricordarlo, in cui gli intellettuali italiani si interrogavano sul ruolo del cinema nei confronti della realtà e soprattutto sui suoi rapporti con la letteratura. Tale fervido dibattito, nel quale Visconti si inserisce a pieno titolo, era iniziato l'anno prima, nell'ottobre 1941, con il noto articolo di Mario Alicata e Giuseppe De Santis, e aveva avuto, oltre a quella di Visconti, almeno altre tre tappe fondamentali⁵. I termini della contesa contrapponevano in breve coloro (Alicata, De Santis e Visconti) che vedevano in Verga una fonte di ispirazione per traghettare il cinema italiano da storie stantie e disancorate dalla realtà socioculturale italiana a un più solido impegno critico, a quanti (Montesanti), pur non contestando la scelta verghiana, rivendicavano al cinema un'autonomia semiotica, estetica e contenutistica, necessariamente quanto più scevra possibile, dunque, dai modelli letterari.

Giovanni Verga – scrivono Alicata e De Santis – non ha solamente creato una grande opera di poesia, ma ha creato un tempo, un paese, una società: a noi che crediamo nell'arte specialmente in quanto creatrice di verità, la Sicilia omerica e leggendaria dei *Malavoglia* di *Mastro don Gesualdo* dell'*Amante di Gramigna* di *Jeli il pastore*, ci sembra nello stesso tempo offrire l'ambiente più

³ VISCONTI, *Tradizione ed invenzione...*, pp. 78-79.

⁴ Il cui trattamento (del 1941) si può leggere in GENOVESE - GESÙ (a cura di), *Verga e il cinema...*, pp. 44-48. Cfr. anche M. GROSSI, *Più veristi di Verga. In margine a «Gramigna»*, in «Close up. Storie della visione», I (1997), 2, pp. 6-10; I. GAMBACORTI, *Storie di cinema e letteratura. Verga, Gozzano, D'Annunzio*, Firenze, Società Editrice Fiorentina 2003. In realtà Visconti tentò dapprima di comprare i diritti dei *Malavoglia*, senza riuscirci e ripiegando dunque su talune novelle, i cui progetti di trasposizione non giunsero peraltro a buon fine (GROSSI, *Più veristi di Verga...*). La sceneggiatura che conseguì da quel trattamento si può leggere nella Biblioteca Luigi Chiarini del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, e in stralci in GROSSI, *Più veristi di Verga...* Alla sceneggiatura collaborarono anche Gianni Puccini, Mario Alicata, Rosario Assunto e forse anche Pietro Ingrao (stando a Genovese-Gesù e Grossi qui citati).

⁵ Cfr. M. ALICATA - G. DE SANTIS, *Verità e poesia. Verga e il cinema italiano*, in «Cinema», VI (1941), 127, pp. 216-217, con una prima replica di F. MONTESANTI, *Della ispirazione cinematografica*, in «Cinema», VI (1941), 129, pp. 280-281, una successiva controreplica di ALICATA - DE SANTIS, *Ancora di Verga e del cinema italiano*, in «Cinema», VI (1941), 130, pp. 314-315, e la risposta conclusiva di MONTESANTI, *Replica*, in «Cinema», VI (1941), 131, p. 364. Tutti gli articoli uscirono nel quindicinale «Cinema», la nota prestigiosa rivista di studi cinematografici diretta da Vittorio Mussolini, cui si deve il germogliare delle prime istanze neorealistiche e palinogenetiche del cinema.

solido e umano, più miracolosamente vergine e vero, che possa ispirare la fantasia di un cinema il quale cerchi cose e fatti in un tempo e in uno spazio di realtà, per riscattarsi dai facili suggerimenti di un mortificato gusto borghese. A chi va a caccia di falsità, di retorica, di medaglie di pessimo conio, dietro gli esempi di altre produzioni cinematografiche cui la perfezione tecnica non salva dalla miseria umana e dalla povertà di ragioni alle quali esse fanno appello, i racconti di Giovanni Verga ci sembrano indicare le uniche esigenze storicamente valide: quelle di un'arte rivoluzionaria ispirata ad un'umanità che soffre e spera⁶.

La rilettura di Verga in chiave gramsciana e preneorealistica è già tutta scritta in queste pagine, avvalorata anche dai meriti linguistici che già nel 1938 il critico cinematografico Paolo Milano riconosceva all'opera verghiana, scrivendo:

Ora, sarebbe tempo che anche il dialoghista cinematografico si associasse con lena e buon diritto a un'opera che si prosegue da più di un secolo, alla quale hanno contribuito e Manzoni e Verga e Pirandello, e a cui lavorano più o meno inconsapevolmente giornalisti e padri di famiglia e uomini della strada: *la creazione di una lingua italiana di tutti i giorni*⁷.

L'originario progetto di un film viscontiano tratto dall'*Amante di Gramigna* non andò in porto, perché l'ennesimo accento posto sul banditismo spiaccque al regime⁸. Sappiamo però, dal trattamento di Visconti e De Santis, che esso doveva essere assai fedele alla fonte, a parte il finale, con Peppa arrestata per l'uccisione di Gramigna, ucciso in realtà dalla madre di lei⁹.

Per anni quell'*Amante di Gramigna* rimase una chimera, anche perché, dopo il Neorealismo, la fama di Verga quale fonte di soggetti filmici subì una notevole flessione. Se ne riparlò nel 1969 con *L'amante di Gramigna* di Carlo Lizzani, sceneggiatura dello stesso Lizzani e di Ugo Pirro. Il film, a detta della critica e del regista, è considerato uno dei meno rappresentativi del periodo, come un frutto eccessivamente tardivo delle istanze neorealistiche e di critica al brigantaggio e alle origini dell'unità d'Italia¹⁰. Cio-

⁶ ALICATA - DE SANTIS, *Verità e poesia...*

⁷ P. MILANO, *L'italiano del cinema*, in «Cinema», III (1938), 49, pp. 10-11.

⁸ «Basta con questi briganti!» annotò sulla sceneggiatura viscontiana il ministro della cultura popolare Alessandro Pavolini, secondo il ricordo di Gianni Puccini riportato in GENOVESE - GESÙ (a cura di), *Verga e il cinema...*, p. 21.

⁹ Meno fedele la sceneggiatura del film (GROSSI, *Più veristi di Verga...*).

¹⁰ Le recensioni all'uscita del film, perlopiù negative, rimproveravano al regista sciattezza stilistica, anacronismo, travisamento ideologico della fonte, ambientazione in Bulgaria, eccessiva concessione ai

nondimeno Lizzani riconosce l'importanza di Verga quale fonte essenziale per la sua generazione: «per noi la bussola indicava Verga»¹¹, «Verga [...] è stato un mito per la nostra generazione [...] era quindi un autore pilota che ci ha portato fuori dal dannunzianesimo», che ha ispirato più i registi che gli altri scrittori, «forse perché il linguaggio letterario si modifica più lentamente e ha strutture più codificate, più sedimentate, di lunga gestazione»¹².

La scelta di Gramigna per Lizzani, del resto, non era certo casuale: oltre all'amore per Verga lo legava al testo la sua nota propensione per le storie di banditi e briganti, come testimonia la sua cinematografia: *Achtung! Banditi!*, 1951; *Banditi a Milano*, 1968; *Barbagia (la società del malessere)*, 1969.

Così Ugo Casiraghi recensisce il film nell'«Unità», nel 1969:

Specialista in banditi nostrani, Lizzani si è rifatto stavolta a un personaggio di Giovanni Verga che negli ultimi anni del fascismo era stato inutilmente proposto (da Visconti, Alicata e altri) per un film storico-realista. Allora era troppo presto, oggi è probabilmente troppo tardi [...]. La sua Sicilia Lizzani ha dovuto ricostruirselo in Bulgaria, tanto il nome di Verga incute ancora paura ai potenti produttori italiani¹³.

In effetti, tra gli elementi che più spiacquero del film furono l'ambientazione straniante (la Bulgaria è ben riconoscibile sia nei paesaggi sia nell'abbigliamento femminile), per evidenti ragioni commerciali (si tratta infatti di una coproduzione italo-bulgara). Il film, con Gian Maria Volonté e Stefania Sandrelli, valse peraltro all'attrice il suo primo premio, quale migliore interpretazione femminile, al Festival di San Sebastián, nel 1969¹⁴.

Sanguigno e corrusco, *L'amante di Gramigna* è certamente tra le opere più cupe del cineasta romano, sedotto da una rappresentazione della violenza indomabile e atavica, evidente nella sequela di omicidi, stupri, soprusi e linciaggi messi in scena, oltre che nella descrizione di un rapporto uomo-don-

gusti del pubblico (con scenari d'avventura e western) ecc. Se ne può leggere un'antologia in GENOVESE - GESÙ (a cura di), *Verga e il cinema...*, pp. 305-309.

¹¹ C. LIZZANI, *Il mio lungo viaggio nel secolo breve*, Torino, Einaudi 2007, p. 294. Cfr. anche V. ZAGARRIO, *Tre volte nella polvere, tre volte... Intervista a Carlo Lizzani*, in ID. (a cura di), *Carlo Lizzani. Un lungo viaggio nel cinema*, Venezia, Marsilio 2010, pp. 24-46, a p. 44.

¹² M. CARDILLO, *A proposito de «L'amante di Gramigna». Intervista a Carlo Lizzani*, in GENOVESE - GESÙ (a cura di), *Verga e il cinema...*, pp. 199-201, a p. 199.

¹³ L. PELLIZZARI, *Dagli amici mi guardi Iddio... Carlo Lizzani e la critica*, in ZAGARRIO (a cura di), *Carlo Lizzani...*, pp. 90-111, a p. 102

¹⁴ LIZZANI, *Il mio lungo viaggio...*, p. 226.

na ineluttabile, basato sul possesso e l'annullamento della personalità della seconda da parte del primo¹⁵.

Vedremo tra poco come l'annullamento della protagonista sia tutt'altro che scontato.

Lizzani, com'è inevitabile, si distacca molto dalla fonte, soprattutto perché amplia in modo consistente gli spunti in essa appena sinteticamente abbozzati:

La novella è bellissima, ma inevitabilmente bisognava sviluppare certi dati del carattere, arricchirli, imporre delle svolte, cambiare le carte del gioco, altrimenti il film sarebbe diventato monocorde. Una novella gioca proprio su un segmento, su una frazione di sentimenti e di passioni visti o nella loro acme o nella loro nascita, mentre il romanzo e il film debbono inevitabilmente fare i conti con lo sviluppo di una psicologia. Anche Verga, credo, se ne avesse fatto un romanzo, avrebbe probabilmente impresso a questi personaggi delle svolte, piuttosto che coglierli, come in una fotografia, in un momento quasi immobile¹⁶.

Si parla di inevitabilità perché *L'amante di Gramigna* è forse, fin dalla sua prima versione, la novella che meno di ogni altra si dilata in ariosi narrativi e che più di ogni altra procede invece con l'esibita asperità di appunti appena abbozzati. Raramente la forma del testo breve raggiunge simili effetti telegrafici, paratattici e frammentari, nel resto della produzione verghiana, come si può evincere da un passo come il seguente, in cui in poche righe si passa dall'inizio alla fine del rapporto tra il brigante Gramigna e la sua amante Peppa:

Così le permise di stare con lui. Ella lo seguiva tutta lacera, colla febbre della ferita, senza scarpe, e andava a cercargli un fiasco d'acqua o un tozzo di pane, e quando tornava colle mani vuote, in mezzo alle fucilate, il suo amante, divorato dalla fame e dalla sete, la batteva. Finalmente una notte in cui brillava la luna nei fichidindia Gramigna le disse – Vengono! e la fece addossare alla rupe, in fondo al crepaccio, poi fuggì dall'altra parte. Fra le macchie si udivano spesseggiare le fucilate, e l'ombra avvampava qua e là di brevi fiamme. Ad un tratto Peppa avvertì un calpestio vicino a sé e vide tornar Gramigna

¹⁵ P. DE SANCTIS, *Da Thrilling a Crazy Joe (1965-1973)*, in ZAGARRIO (a cura di), *Carlo Lizzani...*, pp. 305-316, a p. 311.

¹⁶ CARDILLO, *A proposito de «L'amante di Gramigna»...*, p. 201.

che si strascinava con una gamba rotta, e si appoggiava ai ceppi dei fichidindia per caricare la carabina. – È finita! gli disse lui. Ora mi prendono; – e quello che le agghiacciò il sangue più di ogni cosa fu il luccicare che ci aveva negli occhi, da sembrare un pazzo. Poi quando cadde sui rami secchi come un fascio di legna, i compagni d'armi gli furono addosso tutti in una volta¹⁷.

Del resto fu lo stesso Verga, nella celeberrima lettera prefatoria a Salvatore Farina, a parlare qui di abbozzo brevissimo («non un racconto ma l'abbozzo di un racconto [...] brevissimo»), di meri fatti («fatto nudo e schietto») di storia che si fa da sé e di scomparsa dell'autore («la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile, e il romanzo avrà l'impronta dell'avvenimento reale, e l'opera d'arte sembrerà essersi *fatta da sé*»), in quella che è forse la prima e più lucida dichiarazione di intenti del Verismo¹⁸.

In un quadro siffatto, sceneggiatori e regista non potevano procedere che a un ampliamento degli spunti minimi della fonte. Varrà la pena ricordare, inoltre, che *L'amante di Gramigna* è il testo di *Vita dei campi* su cui Verga ebbe i ripensamenti più consistenti, nel corso delle diverse edizioni, spesso volti proprio a ridurre quell'aspra sintesi che invece oggi sentiamo così rivoluzionaria e consona alla nostra sensibilità di lettori postmoderni.

In quale direzione procedono dunque le aperture narrative di Lizzani? In primo luogo nello sviluppo narrativo dell'antefatto storico che conduce Gramigna a diventare un brigante. Di tutto questo non c'è traccia, nella novella, sebbene sia noto che Verga fosse ben informato dei fatti sul brigantaggio, per aver letto la famosa indagine *La Sicilia nel 1876*, di Leopoldo Franchetti e Sidney Sonnino e per averne parlato con Capuana¹⁹. Anzi, stando alla testimonianza di Capuana, pare che Verga mentisse dichiarando, nella citata lettera al Farina, di aver «raccolto» il racconto di Gramigna «pei viotoli dei campi» e di riportarlo «press'a poco con le medesime parole semplici e pittoresche della narrazione popolare»²⁰. Lo spunto per la novella gli provenne infatti proprio dalla narrazione, da parte del Capuana stesso, dei fatti occorsi a una sua domestica, innamoratasi di un brigante.

Lo chiave storicistica del film è chiarita fin dalla didascalia iniziale:

¹⁷ G. VERGA, *Vita dei campi*, a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, XIV, Firenze, Banco di Sicilia - Le Monnier 1987, pp. 96-97. All'ottimo apparato critico della Riccardi si rimanda anche per le differenze tra le diverse edizioni della novella.

¹⁸ Ivi, pp. 91-99.

¹⁹ Cfr. L. CAPUANA, *La Sicilia e il Brigantaggio*, in ID., *L'isola del sole*, Catania, S. Di Mattei & C. 1898, pp. 1-140; A. VIRGA, *Subaltermità siciliana nella scrittura di Luigi Capuana e Giovanni Verga*, Firenze, Firenze University Press 2017.

²⁰ Cfr. CAPUANA, *La Sicilia e il Brigantaggio...*, pp. 195-197; cfr. anche VIRGA, *Subaltermità siciliana...*, p. 31.

Sicilia 1866

La guerra liberatrice che pochi anni prima aveva portato all'annessione della Sicilia all'Italia e il passaggio esaltante di Giuseppe Garibaldi in tutta l'isola, avevano acceso nel popolo grandi passioni e ancor più grandi speranze...

con quell'aposiopesi che introduce tutta la delusione di Gramigna, giustificandone la condotta di brigante.

Nel dilatare gli aspetti legati al contesto storico del brigantaggio e della delusione postgaribaldina, Lizzani e Pirro sicuramente hanno potuto giovarsi, oltretutto degli echi della già citata relazione Franchetti-Sonnino, ben nota ai veristi, di almeno un'altra novella verghiana: *Libertà* (1883), da *Novelle rusticane*. Le scene di rivolta sociale del film, infatti, e il forte senso di disillusione alla base delle scelte estreme di Gramigna sembrano molto più ispirate a *Libertà* che non all'*Amante di Gramigna*²¹.

L'operazione di ampliamento operata da regista e sceneggiatore non procede dunque a caso, ma sfrutta efficacemente suggestioni presenti comunque nell'orizzonte verghiano. In questo senso l'atteggiamento di Lizzani sembra assai vicino all'atteggiamento di Visconti nei confronti delle fonti letterarie da lui impiegate quali soggetti cinematografici: Cain, Verga, Boito, D'Annunzio servono infatti a Visconti, esattamente come Verga a Lizzani, non soltanto per raccontare storie sullo spunto di altre, bensì a tratteggiare momenti cruciali della storia e della società italiane. Ecco dunque come la novella boitiana *Senso* diventa il pretesto per mostrare la faccia scomoda e rimossa del Risorgimento, così come l'estetismo e il superomismo dell'*Innocente* dannunziano sono funzionali a ritrarre impietosamente quella «grossa borghesia che porterà l'Italia al fascismo»²². Anche in questo Lizzani è del tutto in linea con le osservazioni di Alicata e De Santis, che attribuivano a Verga non soltanto il merito di aver creato una «grande opera di poesia», bensì quello di aver «creato un tempo, un paese, una società»²³.

Tutta la prima parte del film è dedicata a Gramigna, al suo rapporto col padre e alle sopraffazioni subite per colpa del corrotto feudatario locale, l'infido barone Nardò. In questo clima, la presenza dei piemontesi viene guardata con

²¹ Il riferimento a *Libertà*, nel film di Lizzani, è colto anche da qualche recensore, come Aldo Scagnetti, in GENOVESE - GESÙ (a cura di), *Verga e il cinema...*, p. 306. Si ricordi inoltre che il rinato interesse per Verga nella rilettura filmica del Risorgimento siciliano era nell'aria, come dimostra Bronte: *cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato*, 1971, di Florestano Vancini, ispirato alla citata novella *Libertà*.

²² Secondo le parole dello stesso Visconti in L. DE GIUSTI, «*L'innocente*»: *trascrizione e negazione*, in D. BRUNI - V. PRAVADELLI (a cura di), *Studi viscontiani*, Venezia, Marsilio 1997, pp. 155-169, alle pp. 157-158.

²³ ALICATA - DE SANTIS, *Verità e poesia...*

estrema diffidenza, dal momento che, nell'ottica di Gramigna oltreché del regista, essi non fanno che difendere i diritti del nobile sfruttatore a danno dei lavoratori sfruttati e vilipesi. Gramigna, ex combattente garibaldino, sconta sulla propria pelle il fallimento degli ideali unitari, dal momento che la giustizia italiana si rivela sempre contro i più deboli. Di fronte all'esproprio fraudolento della casa, il padre di Gramigna esclama ai carabinieri piemontesi: «Accussì ci ringraziate? Ci bastonate anche voialtri? Noi che v'aspettavamo come s'aspetta un miracolo! E invece di farci giustizia...». E Gramigna al notaio, prima di dar fuoco all'ufficio e di darsi al brigantaggio: «Troppe carte! Troppi imbrogli! È dal continente che mandarono per imbrogliarci meglio! [...] Con le carte ci rubbate tutto! Tutto ci rubbate!». E poi, distruggendo la foto del re: «Cambiano i re, i governi, i soldati, tutto cambia! Ma le carte carte rimangono! Tutto, tutto cambia, ma per noi niente cambia!».

Nella seconda parte del film lo spirito antitaliano e siculo-autonomista del brigante Gramigna viene ribadito, allorché la sua amante gli propone di fuggire oltre lo stretto:

E chi la conosce la gente du continente? Pareva che ci portavano libertà, e solo processi ci portarono. E niente terra pe nessuno. Come dice la favola, loro vissero felici e contenti, e a noautri non ci dettero nenti. Noi qui dobbiamo rimanere, perché qui siamo come tante radici.

Non soltanto il personaggio di Gramigna viene ampliato, ma anche quello di Peppa, che nel film si chiama Gemma. La sua natura di donna libera e ribelle, così efficacemente affidata a pochissime battute, nella novella, è qui ribadita più volte dalla viva voce (doppiata) della protagonista, fin dall'entrata in scena: «Io guarderò sempre a chi voglio», risponde orgogliosamente alle minacce del promesso sposo geloso, al quale sottolinea, in risposta a «Tu mia sei, e devi fare tutto quello che ti dico!», «Io soltanto a mia appartengo, fino a quando non t'avrò preso nel letto mio, chiaro?». E successivamente, alla madre che la picchia intimandole che non deve aprire bocca se non per dire sì: «E io sì non lo dirò mai, né a Ramarro, né a tia, né a nessuno!». Nella seconda parte del film, Gemma impone all'ex Ramarro di spogliarsi e di vergognarsi, esattamente come le donne della famiglia di lui le chiesero di spogliarsi per controllarne l'adeguatezza alle nozze: «Vergognare, te devi. Come me vergognai io, tutta nuda davanti alle vecchie tue!».

La Gemma di Lizzani, esattamente come la Peppa di Verga, è, similmente alla Lupa, un esempio di donna artefice del proprio destino, che rifiuta le convenzioni sociali di eterodeterminazione e che decide invece di autodeterminarsi, rinunciando a un matrimonio agiato, a un uomo imposto, per scegliersi da sola il proprio uomo, un compagno scomodo cui resterà accan-

to fino alla morte. Sceglie, nella prima versione della novella, di tenere con sé il figlio (che invece abbandona ai trovatelli nella seconda versione), di rimanere di fronte alla prigionia anche dopo che hanno portato via Gramigna. Sceglie, nel film, di riprendersi contro tutti il corpo di Gramigna ammazzato dai piemontesi (in una scena dal chiaro riferimento alla tragedia greca), dopo essersi rifiutata di far ricadere su di lui l'uccisione di Ramarro. Da questo punto di vista la parte conclusiva del film è ancora più efficace, rispetto allo straordinario finale della novella. L'eliminazione (nel film) della gravidanza, infatti, come anche la terribile scena dello stupro collettivo servono a evitare, la prima, di ricondurre almeno parzialmente la donna entro la cornice più convenzionale della maternità, mentre lo stupro sancisce la vendetta che la società opera nei confronti di chi vuole infrangere le sue leggi.

La scelta dello stupro da parte di Lizzani potrebbe anche essere stata influenzata da una suggestione pirandelliana, vale a dire quella della novella *L'altro figlio* (1923), anch'essa sul tema del brigantaggio, con la protagonista Maragrazia violentata²⁴. Il tema della violenza sessuale, oltretutto, si offre a un'interpretazione in chiave postcoloniale: i colonizzatori (Garibaldi, i piemontesi dell'Unità d'Italia) portano solo male ai colonizzati (i siciliani) e lo stupro sta a simboleggiare proprio questo male, questa degenerazione, un po' come la deriva morale di Livia, in *Senso* di Visconti, simboleggia la faccia scomoda del Risorgimento italiano²⁵. È peraltro lo stesso Lizzani a riconoscere, nel proprio film, la ferma volontà di dar voce alle istanze femministe proprie dell'epoca in cui il film è stato girato e di avere

²⁴ Dedicata al tema dello stupro è anche, com'è noto, la novella verghiana *Tentazione!* (in *Drammi intimi*, 1884), del tutto svincolata, però, dai temi connessi col brigantaggio. Sicuramente avrà anche inciso, sulla memoria di Lizzani, l'ancora fresco caso di cronaca della violenza sessuale di Franca Viola (1967).

²⁵ Sulla lettura postcoloniale dell'*Amante di Gramigna* e dell'*Altro figlio* rimando alla relazione presentata da Cristina Carnemolla (Duke University) al convegno AATI di Lucca, 2022, dal titolo *Briganti e banditi rivoluzionari in «L'amante di Gramigna» e «L'altro figlio»*. Sulla letteratura meridionale interpretata in chiave postcoloniale cfr. anche D. REICHARDT, *Da «Il gattopardo» a «Benvenuti al Sud»*. *Costanti e particolarità cinematografiche del meridione*, in *Letteratura e cinema*, a cura di A. Bianchi e D. Reichardt, con la collaborazione di C. D'Angelo, Firenze, Cesati 2014, pp. 131-146; N. BOUCHARD, *Uncovering Giovanni Verga's post-colonial consciousness: From «Vita dei campi» to «I Malavoglia»*, in D. REICHARDT - L. FAVA GUZZETTA (a cura di), *Verga innovatore / Innovative Verga. L'opera caleidoscopica di Giovanni Verga in chiave iconica, sinergica e transculturale*, Frankfurt am Main et al., Peter Lang 2016, pp. 105-124; VIRGA, *Subaltermit  siciliana...*. Prima ancora di Gramsci, a parlare di atteggiamenti colonialistici del Nord nei confronti del Sud fu CAPUANA, *La Sicilia e il Brigantaggio...*, pp. 1-140, alle pp. 70-71: i siciliani si sentivano «gente conquistata, tenuta in poco conto, quasi da sfruttare soltanto; e se ne vendicarono arricchendo il loro dialetto di un sinonimo spregiativo con la parola: piemontese». «Per [...] gl'Italiani del continente [...] la Sicilia rappresentava allora qualcosa di simile all'Africa nera, e inesplorata di oggi. Ci mancava poco perché i siciliani non fossero creduti a dirittura cannibali, e le loro provincie terre sfornite d'ogni bene delle nazioni civili».

«completamente trasformato» il personaggio femminile della novella verghiana: «è un film che da un lato ci parla del '68 e dall'altro delle contraddizioni del Risorgimento»²⁶.

L'autodeterminazione della donna, a ben vedere, è chiara peraltro anche nella novella, nella quale, si ricordi, la vera protagonista del testo è Peppa, non Gramigna, non tanto per via del titolo (non *Gramigna*, come invece si intitolava, con significativo cambio di prospettiva, la sceneggiatura di Visconti, De Santis e compagni, ma *L'amante di Gramigna*), quanto per via del maggior numero di scene (o se si preferisce di parole) che riguardano lei rispetto a lui, esattamente l'opposto di quel che accade nel film. Anche il celebre finale di Peppa «strofinacciolo dei carabinieri» indica comunque la ferma volontà della donna di non tornare alla vita di prima, di non sposarsi (addirittura di non tenere il figlio, nella seconda versione della novella), di non ricercare un avanzamento di status: serva per scelta propria piuttosto che padrona per scelta altrui.

Insomma, Peppa/Gemma, nella novella come nel film, sembra tutt'altro che il prototipo della donna passiva e in balia della volontà dell'uomo, come certa critica frettolosa vorrebbe interpretarla.

In un sol caso il film è più laconico della novella, vale a dire nel descrivere l'avvio del rapporto amoroso tra il brigante e la donna, sgrossato in poche battute di discorso diretto in Verga, da sguardi e baci muti nel film.

Passiamo ora a qualche notazione linguistica. A fronte di un totale mascheramento del dialetto nella fonte, come quasi sempre in Verga, il film abbraccia fin dall'inizio un italiano regionale siciliano generalizzato (e spesso incoerentemente normalizzato, come nell'eccesso di congiuntivi e condizionali e nella resa spesso posticcia delle cacuminali), con punte di dialetto estremo nella canzone iniziale. Ben rappresentati sono molti degli ingredienti tipici della patina siculofona filmica, dai passati remoti a *sa benedica*, da *baciamo le mani a ci per gli*, verbi emarginati in finale d'enunciato ecc.²⁷ Non manca il ricorso, consueto al cinema, a blande pratiche di glossa, per conciliare le pennellate di *couleur locale* con le esigenze di comprensione del medium di massa. Ne abbiamo un esempio nella scena iniziale, al minuto 02,20: «i piccioli, scusasse i soldi».

A esplicito contrappunto del siciliano si colgono parecchie battute piemontesi, da parte dei carabinieri continentali. Ovviamente non v'è alcuna traccia nel film dei numerosi toscanismi verghiani (*muriccio*, *uscio*, *strofi-*

²⁶ CARDILLO, *A proposito de «L'amante di Gramigna»...*, p. 201.

²⁷ Sulla resa posticcia dei dialetti filmici, viziati dal doppiaggio, cfr. F. ROSSI, *Il linguaggio cinematografico*, Roma, Aracne 2006.

nacciolo, articolo dinnanzi ai nomi propri femminili, frequenti apocopi fa-coltative ecc.)²⁸.

La lingua di Gramigna è caratterizzata, come s'è già visto, da lunghe tirate ideologiche, ovviamente assenti nella novella verghiana, nella quale in verità i discorsi diretti sono ridotti al minimo. Una caratteristica del personaggio filmico è il suo parlare di sé quasi sempre in terza persona, dopo essersi dato alla macchia, ad accrescere la volontà di mitizzazione del brigante, autentico Salvatore Giuliano *ante litteram*: «Poi Gramigna ti ringrazia, e se ne va»; «Gramigna il vino tuo non lo beve. Il pane tuo non lo mancia»; «Uscite, e raccontatecelo ai soldati piemontesi come Gramigna il brigante si vendicò, bruciando la casa sua e di suo padre».

Un altro indizio linguistico interessante è possibile cogliere nella trasposizione di Lizzani. I carabinieri piemontesi vengono sprezzantemente chiamati da Gramigna *carrubbineri*, con una falsa etimologia dialettale (che riconduce il termine a *carruba*, piuttosto che a *carabina*) effettivamente attestata in siciliano, sebbene assente in Verga²⁹. Neppure Verga tuttavia riesce a mascherare del tutto il proprio punto di vista critico, nei confronti delle forze dell'ordine italiane, definite spesso, nella novella, *compagni d'armi*, scritto in corsivo nell'ultima edizione Treves (presumibilmente quella letta da Lizzani e Pirro, in mancanza dell'edizione critica). Il corsivo, come ci ricorda la curatrice dell'edizione critica Carla Riccardi³⁰, è il tipico espediente di distacco adottato da Verga per dare la voce al popolo o ai personaggi, nella forma del discorso rivissuto. L'espressione *compagni d'armi*, tipica della pubblicistica ufficiale ottocentesca (atti ministeriali e simili), è palesemente utilizzata da Verga con distacco. E pare assai significativo che Pirro e Lizzani concretizzino quel distacco mediante la paretimologia *carrubbineri*, recitato con tono beffardo nella straordinaria interpretazione di Gian Maria Volonté³¹.

Il film di Lizzani è un buon punto di osservazione per verificare la funzionalità dei testi verghiani quali fonte di ispirazione filmica. Il trattamento cui viene sottoposta la novella, fatte salve le inevitabili differenze dovute al-

²⁸ Sui toscanismi, i sicilianismi, la sintassi e tutte le altre caratteristiche della lingua di Verga si rimanda a F. RUGGIANO, *Lingua e stile*, in G. FORNI (a cura di), *Verga*, Roma, Carocci 2022, pp. 231-243. In generale, sulla lingua di Verga è fondamentale G. ALFIERI, *Verga*, Roma, Salerno Editrice 2016; cfr. anche F. ROSSI, *Verga tra vecchio e nuovo: le «sgrammaticature» veriste, la resistenza dei puristi e i ripensamenti d'autore*, in «Circola», in stampa.

²⁹ Cfr. G. PICCITTO - G. TROPEA - S. C. TROVATO, *Vocabolario Siciliano*, Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani 1977-2002, 5 voll., s.v.

³⁰ In VERGA, *Vita dei campi...*, p. XIV.

³¹ Tale lettura antipiemontese di Lizzani (e dello stesso testo verghiano) è perfettamente coerente sia con l'ideologia di Capuana (e successivamente gramsciana), sia con la lettura di BOUCHARD, *Uncovering Giovanni Verga's post-colonial consciousness...*, su cui *supra*, nota 25.

l'epoca e allo stile dei due registi, non è troppo distante da quello dei *Mala-voglia* per *La terra trema*: non è tanto la trama o le suggestioni descrittive a motivare i cineasti, bensì la carica ideologica che essi leggono, non senza forzature, nei testi verghiani. Così come per Visconti, Alicata e De Santis, per Lizzani Verga rappresenta l'opportunità di una lettura critica della realtà sociale italiana. In altre parole, i registi rileggono Verga con gli occhi di Marx, Gramsci e Tomasi di Lampedusa, come lucidamente dichiara Pietro Ingrao:

la gran parte dei progetti di film su cui discutemmo prima di *Ossessione* ruotarono tutti attorno a due tematiche: il romanzo americano e Verga. Il romanzo americano degli anni Trenta ci forniva l'immagine di una società dove esplose apertamente le contraddizioni sociali, in termini che, per una parte ci consentiva quella ricerca di 'tipicità' cui ci spingeva il nostro inconsapevole lukacismo, e per un altro verso ci forniva un'immagine di quel conflitto tra avanzata dell'industrialismo e disgregazione del mondo contadino, che per tante ragioni si raccordava a una nostra idea della società italiana. Qui incontravamo Verga, di cui giustamente non ci importava gran che la soggettiva ideologia conservatrice, quanto lo spaccato che egli dava di una società di classe e la rappresentazione di un blocco agrario, che consideravamo elemento decisivo di una storia nazionale reazionaria³².

Problematica sembra invece l'osservazione di chi ritiene che Verga si presti così bene alla trasposizione filmica grazie all'icasticità delle sue descrizioni³³. In effetti lo stesso Verga ammetteva di non amare particolarmente le descrizioni, dal momento che preferiva i nudi fatti e le dinamiche tra i personaggi, alla presentazione del loro profilo e dell'ambiente in cui erano calati. In questa direzione volge la risposta alle critiche di Felice Camerini d'esser stato, nei *Mala-voglia*, troppo parco nelle descrizioni, nei profili, negli antefatti:

Io mi son messo in pieno, e fin dal principio, in mezzo ai miei personaggi e ci ho condotto il lettore, come se li avesse tutti conosciuti diggià, e già vissuto con loro e in quell'ambiente sempre. Parmi questo il modo migliore per darci completa l'illusione della realtà; ecco perché ho evitato studiatamente quella specie di profilo che tu mi suggerivi pei personaggi principali.

³² P. INGRAO, *Mi sono molto divertito. Scritti sul cinema (1936-2003)*, a cura di S. Toffetti, Roma, Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia 2006, p. 90.

³³ Cfr. L. FAVA GUZZETTA, *Le immagini "cinematografiche" nella scrittura iconica verghiana*, in GENOVESE - GESÙ (a cura di), *Verga e il cinema...*, pp. 27-36.

«Ho cercato» – scrive Verga in un'altra lettera –

di mettere in prima linea, e solo in evidenza l'uomo, dissimulando ed eclissando per quanto si può lo scrittore, dando all'ambiente solo quel tanto d'importanza secondaria che può influire sullo stato psicologico del personaggio, rinunciando a tutti quei mezzi che sembranmi più artificiosi che emanazione vera e diretta del soggetto, la descrizione, lo studio, il profilo. Tutto questo deve risultare dalla manifestazione della vita del personaggio stesso, dalle sue parole, dai suoi atti; il lettore deve vedere il personaggio [...] qual è, dov'è, come pensa, come sente, da dieci parole e dal modo di soffiarsi il naso. [...] Il profilo, la descrizione, la *presentazione*, altro che sommaria e presentata di sbieco, parrà falsa e insopportabile come sembrano oggi le tirate o i soliloqui sulla scena³⁴.

Sicuramente congeniale agli sceneggiatori è invece il dettato breve, aspro e denso delle novelle verghiane, che spesso si presentano in uno stile così simile a quello di un soggetto cinematografico, tutto dati e fatti essenziali, con scarne ma incisive battute. Ma non è peraltro, giova ripeterlo, questo o quell'aspetto tematico o stilistico, questa o quell'immagine, o personaggio, o ambiente, a suggestionare i cineasti più rappresentativi del Neorealismo, quanto la carica ideologica insita nella stessa opzione verghiana della realtà dei fatti che si impone sulla mano e sulla voce dell'autore. Detto in altri termini, i registi nel nostro realismo invidiano, cercando di assimilarne la lezione, la capacità di Verga di essere, con la sola forza delle parole scritte, più realistico, incisivo e critico di quanto essi stessi non riuscissero ancora a essere con la sola forza delle immagini e dei suoni.

Naturalmente non è compito di questo saggio, né sembra invero di alcun rilievo scientifico, stabilire il grado di fedeltà alla fonte della trasposizione filmica, né tanto meno la riuscita estetica dell'operazione. La trasposizione di un'opera letteraria in un film è da interpretarsi come «traduzione intersemiotica»³⁵,

³⁴ La prima lettera di Verga a Felice Camerini è del 27 febbraio 1881, la seconda del 19 marzo 1881. Entrambe si leggono in G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni 1979, pp. 106-109. Sul recalcitrare di Verga alle descrizioni, cfr. già G. PINTOR, *I Malavoglia* (1939), in ID., *Il sangue d'Europa (1939-1943)*, Torino, Einaudi 1975, pp. 43-50; sulle descrizioni verghiane, cfr. anche E. MANTEGNA, *La sintassi descrittiva nel «Mastro-don Gesualdo» tra realtà e fantasticherie*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi n.s. n. 2, Catania, Fondazione Verga - Euno 2020; e i saggi di R. Merida e di S. Cerruto, in questo stesso volume.

³⁵ R. JAKOBSON, *Aspetti linguistici della traduzione*, in ID., *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli 1966 (ed. orig. 1959), pp. 56-64.

o meglio «rimediazione»³⁶ e intermedialità³⁷; come tale il testo letterario e quello filmico vanno analizzati multimodalmente e *iuxta propria principia*, non l'uno in funzione dell'altro. Proprio in quest'ottica abbiamo cercato qui di sottolineare alcune caratteristiche della trasposizione lizzaniana, individuandone lo sviluppo coerente di alcuni spunti verghiani. La rimediazione in oggetto mantiene alcuni assi portanti del racconto verghiano, soprattutto la forza della protagonista femminile e la brutalità del protagonista maschile. Laddove Verga intendeva far parlare i fatti, Lizzani sceglie invece di far parlare prima di tutto gli antefatti, le cause storico-sociali che portano Gramigna ad agire in un certo modo. Insomma, e in questo ribaltando l'ideologia verghiana, Lizzani dà più importanza al profilo, alla descrizione, alla causa che non all'agire immediato nell'*hic et nunc* del personaggio verghiano, per riprendere i temi delle lettere al Cameroni.

In generale, pensando ai numerosi adattamenti verghiani per lo schermo, anche in anni recenti, è come se lo stile scarno e anempatico di Verga, che tanto ci piace oggi e tanto piacque ai critici cinematografici che lo presero a modello neorealistico, non sia stato in grado di realizzarsi pienamente in un corrispettivo filmico. Tutti gli adattamenti sono infatti troppo oleograficamente sicali, forse proprio per inevitabili ragioni acustiche: come si fa a non straniare gli spettatori con una lingua che non contenga gli stereotipi linguistici del siciliano? Ma proprio quelli Verga voleva evitare. Per tacere delle altrettanto cogenti ragioni iconiche: come evitare le lunghe panoramiche sui paesaggi siciliani (o fintamente siciliani), i primi piani dei personaggi, l'indulgere sugli oggetti di scena, la passionalità e la materialità dello sguardo del regista³⁸, come sopprimere, insomma, quegli aspetti descrittivi che Verga intendeva, per l'appunto, espungere, per consentire ai fatti e ai personaggi di presentarsi da soli e senza mediazioni d'autore? Ancora una volta la cifra più tipica della narrativa verghiana risulta nettamente essere quella linguistica. E la grandezza rivoluzionaria di quella soluzione, di quella sottra-

³⁶ Cfr. J. D. BOLTER - R. GRUSIN, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Firenze, Guerini 2003 (ed. orig. 1999).

³⁷ Cfr. F. ZECCA, *Cinema e intermedialità. Modelli di traduzione*, Roma, Forum 2013; F. ROSSI, *Oltre le parole. Esempi e proposte di analisi non solo linguistica dei media non (solo) verbali: film e opera lirica*, in M. PIOTTI - M. PRADA (a cura di), *A carte per aria. Problemi e metodi dell'analisi linguistica dei media*, Firenze, Cesati 2020, pp. 97-111.

³⁸ Si pensi, a proposito della passionalità, al forte indulgere sugli aspetti amorosi, assolutamente antiverghiani, nella sceneggiatura di Visconti e compagni (che aveva come sottotitolo *Una storia d'amore*: GROSSI, *Più veristi di Verga...*, p. 8), quanto su quelli erotici nel film di Lizzani. Naturalmente, come sempre nell'ineliminabile natura del cinema come mezzo di consumo, va tenuto conto, nelle diverse trasposizioni, dei vincoli narrativi e produttivi (scelta del cast, concessione a inserti avventurosi e sentimentali essenziali per il pubblico ecc.), oltreché delle diverse epoche e ideologie dei singoli casi e dei singoli autori (s'è già detto del clima sessantottino dell'opera lizzaniana).

zione, di sguardi come di parole, emerge in tutta la sua evidenza proprio dal confronto con un altro mezzo, il cinema.

Per tornare, in conclusione, sul film oggetto della presente analisi, gli aspetti ideologici, pure ricavabili nelle più riposte pieghe del testo verghiano, vengono ampliati e portati in primo piano da Lizzani. Il film si colloca dunque – per rimanere nell’orizzonte viscontiano, ineludibile per tutta la nostra storia filmica – più sulla linea di *Senso* che su quella della *Terra trema*. Poco o niente resta peraltro del vecchio trattamento viscontiano dell’*Aman- te di Gramigna* nel film di Lizzani: tanto quello sembrava letterale rilettura della novella (e tanto la sceneggiatura viscontiana sembrava una sua versione romantica e passionale), quanto questo lizzaniano pare radicale reinterpretazione del testo. Ma di Visconti (del complesso della sua opera), lo ripetiamo, Lizzani assume pienamente lo spirito, in quella volontà di allargare il quadro sociale nel quale agiscono i personaggi verghiani³⁹.

Proprio come osservato da Visconti, nella citazione iniziale, *L’amante di Gramigna* di Carlo Lizzani conferma insomma il paradosso di un film meno realistico dell’opera letteraria da cui è tratto, o, per meglio dire, il paradosso dell’impossibilità, o quanto meno della mancata volontà, da parte del regista, di cancellare la propria voce, al contrario dell’intento, mantenuto, di Verga di cancellare la propria dalla pagina scritta.

³⁹ «Il film si distacca molto dalla novella, pur rimanendole fedele nello spirito... fedele al complesso dell’opera verghiana... il tema del destino, di una fatalità più grande di tipo greco che alla fine stronca anche l’eroe», dichiara Lizzani (CARDILLO, *A proposito de «L’amante di Gramigna»...*, p. 101).

NINO GENOVESE

UniTre, Messina

GIOVANNI VERGA E IL CINEMA:
«SAN CINEMATOGRAFO» O «CASTIGO DI DIO»?

Tra i primi scrittori italiani che si siano interessati di cinema, vi è sicuramente Giovanni Verga, il cui rapporto con la “settima arte” – nonostante sia stato molto intenso – continua ad essere, ancora oggi, poco conosciuto ed esplorato¹.

1. Il Signore del Circolo Unione

Apriamo con un *flash-back*: con l'immagine di Verga che, negli ultimi vent'anni circa della sua lunga esistenza (1840-1922), appare completamente immerso – per usare espressioni che saranno poi di Vitaliano Brancati e di Ercole Patti – nella sonnolenza, nel «miele torpido» della provincia siciliana, della natia Catania, dove egli si era trasferito definitivamente nel 1893. Qui, infatti, egli vive in modo appartato, riservato, assillato da problemi economici, preoccupato, in maniera quasi maniacale, dall'amministrazione del suo patrimonio, chiuso ad ogni novità, dedito ad un'attività letteraria estrema-

¹ Per una visione d'insieme relativa ai rapporti tra Verga e il cinema, si rinvia a: 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», LXXXVI (1982), n. 3, pp. 501-560 (poi in EAD., *Letteratura, Teatro e Cinema*, Catania, Tringale 1984, pp. 169-240); G. RAYA, *Verga e il cinema*, Roma, Herder 1984; S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Giovanni Verga e il cinema muto*, in R. BRAMBILLA (a cura di), *Rilettura di Verga*, Assisi, Biblioteca Pro Civitate Christiana 1986, pp. 157-180 (poi in *Letteratura, Lingua e Società in Sicilia. Studi offerti a Carmelo Musumarra*, Palermo, Palumbo 1989, pp. 259-274); N. GENOVESE - S. GESÙ (a cura di), *Verga e il cinema*, Catania, Maimone 1996; N. GENOVESE, *Verga e il cinema, un matrimonio d'interesse*, in «Gazzetta del Sud», 15 marzo 1987, p. 3; ID., *Verga e il cinema*, in «Nuove Effeferidi», IV (1991), n. 13, pp. 147-148; U. CANTONE, *Da Visconti a Franco e Ciccio. Così Verga è approdato al cinema*, in «La Repubblica / Palermo», 26 gennaio 2022; F. LA MAGNA, *Giovanni Verga e il «Castigo di Dio»*. *Per una storia dei rapporti tra cinema e narrativa*, Viagrande (Catania), Algra 2022.

mente limitata e all'abitudine quotidiana che lo conduceva dalla casa di via Sant'Anna al "Circolo Unione" di via Etnea, dove – come scrive Giulio Cattaneo – trascorreva

le uniche ore di distensione [...] giocando a carte o a biliardo ma più spesso seduto a un tavolino all'aperto. Quanti venivano a trovarlo, anche da lontano, di rado riuscivano a fargli dire una parola. Di letteratura figurava non interessarsi quasi più e, con stupore dei suoi visitatori, era capace di rimanere silenzioso per tutta una serata, limitandosi magari a un rapido commento in dialetto, piuttosto salace, sull'avvenenza di una popolana che passava in quel momento per la via Etnea².

Sull'atteggiamento verghiano di questi ultimi anni, sul suo lungo silenzio letterario, sono state avanzate varie ipotesi, diverse spiegazioni: c'è chi (come Luigi Russo e Natalino Sapegno) ha parlato di un incupirsi del suo pessimismo; c'è chi ha messo in risalto le difficoltà incontrate dallo scrittore (che in quel momento stava lavorando a *La Duchessa di Leyra*, terzo romanzo del *Ciclo dei Vinti*) nella rappresentazione di una società radicalmente diversa da quelle affrontate ne *I Malavoglia* e in *Mastro-don Gesualdo* (dimenticando che, comunque, tali ambienti il Verga aveva dimostrato di sapere ben descrivere nei romanzi giovanili); c'è chi – come Gino Raya – ha posto l'accento, invece, sul fatto che, in questo periodo, il «cantore della roba» ha ceduto il posto all'«uomo della roba», un conservatore e difensore dell'ordine costituito, che vive in «una atmosfera piuttosto quieta se non pigra, in cui le veglie milanesi cedono il posto al tressette del Circolo Unione, la produzione letteraria ai pro-memoria legali per interminabili liti, la celebrazione del verismo a quella della *pappa* (lettere a Dina del 12 febbraio e del 7 marzo 1904); le battaglie d'arte al «combatto con Novalucello, e l'acqua ch'è venuta a mancare coll'ultimo terremoto, e i limoni che non si vendono» (lettera a Dina del 15 luglio 1915)³.

Tuttavia, si dimentica che – se per attività culturale in senso lato non si può e non si deve intendere solo quella letteraria – Verga, negli ultimi anni della sua vita, ne ebbe una molto importante, che assorbì il suo interesse e lo occupò parecchio: e fu proprio quella del cinema.

² Cfr. G. CATTANEO, *Verga*, Torino, UTET 1963, p. 328.

³ G. RAYA, *La lingua del Verga*, Firenze, Le Monnier 1962, p. 68.

2. Verga *versus* cinema

Già lo scrittore siciliano aveva mostrato molto interesse nei confronti della ‘fotocamera’, cioè della macchina fotografica, che venne definita la «novità del secolo», da cui furono attratti anche altri scrittori, come Capuana, De Roberto, Zola, che – come Verga – si cimentarono personalmente in riprese fotografiche. Per essi, la fotografia non è solo un oggetto di moda, ma un importante strumento di lettura e di riproduzione della realtà, che si accosta notevolmente alla loro ‘poetica’; un oggetto che, peraltro, entrò a far parte (direttamente o indirettamente) della vita quotidiana di persone di ogni ceto sociale; ve n’è un’eco nel primo capitolo de *I Malavoglia*, quando Verga descrive lo stupore e l’agitarsi prodotto nei familiari e nei conoscenti dal ritratto che ’Ntoni, militare di leva a Napoli, spedisce a casa:

’Ntoni aveva mandato anche il suo ritratto, l’avevano visto tutte le ragazze del lavatoio, come la Sara di comare Tudda lo faceva passare di mano in mano, sotto il grembiule, e la Mangiacarrubbe schiattava dalla gelosia. Pareva San Michele Arcangelo in carne ed ossa, con quei piedi posati sul tappeto, e quella cortina sul capo, come quella della Madonna dell’Ognina, così bello, liscio e ripulito che non l’avrebbe riconosciuto più la mamma che l’aveva fatto; e la povera Longa non si saziava di guardare il tappeto e la cortina di quella colonna contro cui il suo ragazzo stava ritto impalato, grattando colla mano la spalliera di una bella poltrona [...]. Ella teneva il ritratto sul canterano, sotto la campana del Buon Pastore – che gli diceva le avemarie – andava dicendo la Zuppidda, e si credeva di averci un tesoro sul canterano⁴.

Nei suoi ‘ritratti’ fotografici, invece, i soggetti preferiti da Verga sono soprattutto la gente e i paesaggi della Sicilia: scorci di vie, sguardi e atteggiamenti di contadini, campieri, massaie, giovanotti, che sembrano tratti dalle pagine delle novelle e dei romanzi di impianto veristico⁵: ed infatti esiste indubbiamente una relazione, uno stretto legame di parentela fra la narrazione oggettiva impersonale (che, sia pure impropriamente, è stata definita ‘fotografica’) e la sua attività di fotografo.

Ma la fotografia è anche la più diretta precorritrice del cinema, il quale, infatti, al suo apparire, fu chiamato, per moltissimo tempo, «fotografia animata»; per cui, se l’interesse di Verga nei confronti della fotografia fu ampio e sincero, è ancora più importante stabilire quale fu il suo atteggiamento nei

⁴ G. VERGA, *I Malavoglia*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Milano, Mursia 1982, p. 35.

⁵ Su Verga fotografo, si veda G. GARRA AGOSTA, *Verga fotografo*, Catania, Maimone 1990.

confronti del cinema (che si può individuare, quasi totalmente, attraverso l'epistolario intercorso con la contessa milanese Dina Castellazzi di Sordevolo⁶, che abitava a Firenze ed era – per così dire – la sua 'amica del cuore', la sua amante) e che – a mio parere – fu in perfetta sintonia con quello della maggior parte degli altri intellettuali e scrittori dell'epoca.

Infatti, Verga si accosterà al cinema non tanto perché crede nelle possibilità artistiche di questo nuovo 'mezzo', che anzi definisce un «castigo di Dio» (Lettere a Dina, 26 gennaio 1916 e 7 giugno 1918), o considera una specie di «romanzo di appendice per analfabeti» (lettera a Marco Praga, 19 agosto 1916), quanto perché – afflitto, come sempre, da problemi economici – si rende conto che il cinema può offrire facili guadagni e può essere quasi una 'gallina dalle uova d'oro', che bisogna avere l'intelligenza e l'accortezza di sfruttare e far fruttare al meglio, senza però compromettersi troppo e senza darsi la pena di stargli dietro.

Il primo approccio di Verga al cinema avviene nel 1909, quando una Casa cinematografica francese (l'A.C.A.D. – Association Cinématographique des Auteurs Dramatiques, Paris) chiede – ed ottiene (per un compenso di 500 franchi, da dividere con la sceneggiatrice, Giulia Dembowska, nota come Giulia Darsenne) – l'autorizzazione per lo sfruttamento del soggetto di *Cavalleria rusticana*, che dà vita, nel 1910, ad un film che non piacque per nulla a Verga: è questa la data di nascita del difficile, complesso e contraddittorio rapporto di Verga con il cinema.

Dopo questa prima esperienza, da lui considerata deludente, Verga, a partire dal 1912, comincia ad interessarsi di cinema per venire incontro alle esigenze economiche di Dina, la quale l'aveva sollecitato a sfruttare, o a farle sfruttare, le sue opere per il cinema. Verga aderisce, ponendo, però, l'importante condizione di non occuparsene direttamente. Infatti, nella stessa lettera a Dina del 17 gennaio 1912 in cui aveva espresso il giudizio negativo sulla realizzazione di *Cavalleria rusticana*, scrive:

Metto [...] a tua disposizione quelli dei miei drammi, novelle e romanzi che ti servono, e facciamoli pure cinemafotografare, ben inteso a tuo totale beneficio, che io non voglio nulla ed è cosa tua [...]. A sceneggiare le mie novelle o romanzi ed anche il mio teatro figurati! A quello scopo dunque io non sono adatto e non saprei fare. Vedi se riesce a te [...]. Io non so, non posso e non posso far altro per te che lasciar fare, e darti carta bianca.

⁶ G. VERGA, *Lettere a Dina*, a cura di G. Raya, Roma, Ciranna 1962; l'ultima edizione (la terza), ampliata, è stata pubblicata, con il titolo *Lettere d'amore*, sempre con l'editore Ciranna nel 1971.

In un'altra lettera (20 febbraio 1912), non si risparmia un aspro giudizio critico-estetico sul cinema, di cui, però, non può disconoscere la grande diffusione:

Il cinematografo oggi ha invaso talmente il campo e ha bisogno di *soggetti* o *temi* coi quali abbrutire il pubblico e accecare la gente, che io spero Giannino [Antona Traversi] ti abbia aiutato a collocare qualcuna delle nostre fiabe; anzi voglio sperare che tu sia occupata a sceneggiare il soggetto [...]. Basta, il punto è che paghino, e poiché del genere si fa un consumo enorme, spero che qualche cosa te ne verrà di questi famosi diritti d'autore e del lavoro di *messa in opera*.

Il cinema «ha bisogno di soggetti o temi coi quali abbrutire il pubblico e accecare la gente», ma «il punto è che paghino»: le due frasi rivelano sufficientemente quale sia stata la molla dell'interesse di Verga nei confronti del cinema, anche se, almeno in questo periodo, si tratta – è doveroso rilevarlo – di soldi che vanno a finire non nelle sue tasche, ma in quelle dell'amica. La quale, però, insiste a più riprese perché sia lo stesso scrittore a sceneggiare i suoi lavori o, comunque, perché le invii degli *schemi*.

Verga sembra acconsentire (lettera del 23 marzo 1912):

Ad ogni modo ditemi se volete assolutamente che io fornisca cotesti *schemi*, e me ne occuperò per fare quanto posso, pregandovi però di non dire che sia stato io a farlo, per un *riserbo* d'autore che voi comprenderete certo.

Ma, per quanto riguarda il lavoro di sceneggiatura vera e propria, neanche a parlarne; dice di non sentirsela (lettera del 6 aprile 1912):

Io poi non mi sentirei affatto, precisamente per gli stessi intendimenti e per lo stesso valore che ho inteso donare al quadro, spesso disegnato di scorcio, di sottinteso quasi, con sobria pennellata che sarebbe sciupata altrimenti, dall'*ingrossamento* fotografico. Figuratevi le mie viscere paterne, ed anche un poco il mio amor proprio d'autore, se volete, per me è questione di *probità letteraria* quasi. Non posso.

Poi, evidentemente in seguito alle insistenze di Dina, finisce con il cedere (lettera del 25 aprile 1912):

Ma vi prego e vi scongiuro di non dir mai che io abbia messo le mani in questa manipolazione culinaria delle mie cose.

Concetto, questo, ribadito quando le invia l'adattamento di *Storia di una capinera* (lettera del 15 maggio 1913):

Fatemi però il piacere di non mandarlo tal quale, prima di tutto perché i miei sgorbi sono di difficile lettura [...]; in secondo luogo perché non voglio confessarmi autore di simili contraffazioni artistiche, buone soltanto a cavarne qualche utile, se potesse a Voi servire.

In questa lettera Verga usa per la prima volta l'espressione «San Cinematografo», che, poi, utilizzerà anche in una lettera a Luigi Capuana, dalla cui risposta (7 marzo 1914) apprendiamo dell'intenzione di Verga e Federico De Roberto di scrivere soggetti per una nuova Casa di produzione catanese, la 'Etna Film'.

Inoltre, De Roberto gli chiede soggetti per il cinema e Verga, il 6 ottobre 1914, gli cede i diritti per *I Carbonari della montagna* e *Storia di una capinera* e, successivamente, il 12 novembre, anche quelli per *Tigre reale*, dimenticandosi che due anni prima, nel 1912, li aveva ceduti alla Casa di produzione 'Itala Film' di Torino, che, infatti, nel 1916, realizzerà un film dal titolo omonimo, ancora oggi considerato tra i capolavori del muto, diretto da Piero Fosco (*alias* Giovanni Pastrone) ed interpretato da Pina Menichelli e Febo Mari.

Nel 1916 – risolta positivamente, grazie all'interessamento di De Roberto, la questione dei diritti d'autore di *Cavalleria rusticana* – Verga li cede ad Ugo Falena che, per conto della 'Tepsi Film' di Roma, viene a Catania per girare gli esterni del film.

Contemporaneamente, però, un'altra Casa di produzione, la 'Flegrea Film', sempre di Roma, realizza un'altra *Cavalleria rusticana*, diretta da Ubaldo Maria Del Colle ed autorizzata da Mascagni e Sonzogno, che si avvale dell'accompagnamento delle musiche di Mascagni.

Si hanno, quindi, nel '16, due edizioni contemporanee di *Cavalleria rusticana*: una autorizzata da Verga, l'altra dalla Casa musicale Sonzogno e, a quanto pare, anche da Pietro Mascagni. Come a dire che, anche in campo cinematografico, era ricominciata la lunga 'lite' Verga-Mascagni, che aveva portato più volte i due, per questioni di diritti d'autore, nelle aule di un tribunale⁷.

Ma il 1916 rappresenta una svolta importante nei rapporti tra Verga e il

⁷ Su questo argomento, si veda: N. GENOVESE, «*Cavalleria rusticana*»: *dalla novella ai film*, in «Teatro Contemporaneo», X (1990-1991), n. 27, pp. 297-307; successivamente, in una stesura modificata ed ampliata, con il titolo *Per una storia di «Cavalleria rusticana»: dalla novella ai film*, è stata pubblicata nel volume GENOVESE - GESÙ, *Verga e il cinema...*

cinema, perché, in tale anno, una nuova Società Cinematografica di Milano, la 'Silentium Film', che fa capo al Conte Luigi Grabinski Broglio, coinvolge, in qualità di soci, cinque scrittori (Marco Praga, Renato Simoni, Dario Niccodemi, Alfredo Testoni e Giuseppe Adami), i quali propongono un sesto nome: proprio quello di Giovanni Verga; il quale accetta, dando avvio ad un rapporto che dura quattro anni, dall'aprile 1916 all'aprile 1920, ma che si rivela molto contorto e tormentato, a volte addirittura tempestoso, sempre per questioni di carattere economico.

Dei vari soggetti che Verga propone alla 'Silentium' (*Storia di una capinera*, *Caccia al lupo*, *Caccia alla volpe*, *Storie e leggende*)⁸, vennero girati soltanto *Storia di una capinera* e *Caccia al lupo*. Quest'ultimo film costituisce un piccolo caso, per alcuni motivi: il primo è che Verga non accetta di firmare la *réclame* pubblicitaria e la *sintesi e descrizione*, che Marco Praga gli aveva inviato, perché dice di non riconoscersi in esse, aggiungendo: «La cinematografia avrà le sue esigenze, come tu dici, ma io ho pure quella della mia coscienza artistica, e della mia ripugnanza a battere il tamburone in qualunque modo e sotto qualsiasi forma» (lettera a Marco Praga, 9 marzo 1917); poi vi furono dei problemi con la censura che, alla fine, vennero superati; infine, quando il film, diretto da Giuseppe Sterni, uscì, Verga ebbe notizia che, proprio all'inizio, vi era un suo ritratto fotografico, quasi a suggellare la paternità dello scrittore.

Naturalmente, Verga protestò energicamente, ribadendo anche allo stesso regista Sterni di avere «ripugnanza a battere il tamburone» (lettera a Sterni, 22 aprile 1918): invece egli vuole apparire il meno possibile, perché, in effetti, non crede molto in questa nuova 'arte', che anzi – come abbiamo visto – aveva definito un «castigo di Dio» (lettere a Dina, 26 gennaio 1916 e 7 giugno 1918) o considerava una specie di «romanzo di appendice per analfabeti» (lettera a Marco Praga, 19 agosto 1916). In realtà, però, il regista Sterni era in assoluta buona fede, perché la fotografia di Verga non doveva assolutamente far parte delle copie uscite, ma era rimasta, per errore, solo in una copia di lavorazione, dalla quale venne poi immediatamente soppressa.

Nel 1920 viene ufficialmente ricordato – e festeggiato – l'ottantesimo compleanno dello scrittore e viene fondata, a Genova, la 'Società Autori Cinematografici', che, il 2 ottobre dello stesso anno, rivolge un invito di adesione a Verga, salutato come «uno degli Autori Cinematografici più universalmente noti e più unanimemente amati».

Chissà cosa avrà pensato Verga nel leggere queste parole!

⁸ Su *Storia di una capinera* e *Caccia alla volpe* cfr. G. VERGA, *Due sceneggiature inedite*, a cura di C. Riccardi, Milano, Bompiani 1995.

Certo, in tempi in cui la rivalutazione de *I Malavoglia* e di *Mastro-don Gesualdo* era ancora di là da venire, egli non avrebbe potuto immaginare di essere conosciuto e ricordato, almeno in vita, soprattutto per la *Cavalleria rusticana*, grazie alle musiche dell'odiato Mascagni, e – addirittura! – come autore cinematografico: ma noi ora abbiamo il vantaggio di conoscere veramente il suo pensiero a proposito del cinema.

Infatti, il Verga che emerge dalle lettere a Dina e dalle altre è un uomo che sembra pensare quasi esclusivamente al denaro, alle retribuzioni, ad ottenere il miglior sfruttamento dei suoi soggetti, ad avere il massimo con il minimo sforzo. È un Verga che batte continuamente cassa, che chiede (spesso giustamente, qualche volta un po' meno) quanto ritiene gli sia dovuto.

Insomma, il cinema ed i soggetti scritti appositamente per il cinema sono visti quasi esclusivamente *sub specie oeconomica*: denaro, compenso, retribuzione, esclusività, sfruttamento, sono alcune delle parole-chiave di queste lettere. Ecco perché il cinema, definito «castigo di Dio», viene chiamato anche «San Cinematografo»: ed in questa oscillazione di termini c'è sintetizzata anche tutta la contraddittorietà dell'atteggiamento verghiano nei confronti di quella che venne definita la 'settima arte' o la 'decima musa'. E tuttavia si tratta di un rapporto che – globalmente inteso – si può considerare – sostanzialmente – abbastanza fortunato.

3. Il ritorno alla 'lezione di Verga'

Intanto, è di grande importanza mettere in rilievo come negli anni Quaranta il nome di Verga – nell'ambito della rivista «Bianco e Nero» e, soprattutto, della rivista «Cinema» (la quale, diretta – dal 1938 al 1943 – da Vittorio Mussolini, annoverava tra i giovani redattori i nomi di scrittori come Mario Alicata e di registi come Giuseppe De Santis, Gianni Puccini, Luchino Visconti, Michelangelo Antonioni, Carlo Lizzani, Antonio Pietrangeli) – diventi un vero e proprio vessillo, un fondamentale esempio morale da seguire; tanto che il cosiddetto ritorno alla 'lezione di Verga' assume le caratteristiche di un impegno programmatico per quei giovani registi che, nel clima di fiducia e di rinnovamento del secondo dopoguerra, daranno vita al Neorealismo, realizzando significative opere, tra cui un vero capolavoro, *La terra trema* (1948) di Luchino Visconti, ispirato proprio alla mitica epopea de *I Malavoglia*, modernamente riscritta e reinterpretata.

In effetti, il mondo del cinema non ha trascurato le opere di Verga, sia durante la sua vita, che dopo la sua scomparsa: ininterrottamente fino ad oggi (e – ovviamente – il discorso continua...).

4. Le opere cinematografiche tratte da Verga

Sono diversi (ben dieci) i film che escono durante la sua vita, tratti da sue opere o basati su suoi soggetti, quasi sempre con il suo consenso, talora anche con la sua collaborazione⁹; e vi sono anche le sue sceneggiature (ben cinque), che sarebbe più esatto definire – con termine moderno – ‘trattamenti’, soggetti: *Caccia al lupo*, *Caccia alla volpe*, *Storia di una capinera*, *Storie e leggende*, *Cavalleria rusticana*.

Dopo la sua morte, fino ad oggi, sono usciti diciassette film¹⁰. Ricordiamo, innanzitutto, le varie edizioni di *Cavalleria rusticana* (che ha avuto, nel corso del tempo, moltissime trasposizioni), tra cui un’edizione argentina, una francese, le due italiane girate in aperta concorrenza nel 1916 (già citate) e quella del 1924 realizzata da Mario Gargiulo; per quanto concerne l’epoca sonora, il primo film sembrerebbe sia stato un cortometraggio statunitense, dal titolo *Vendetta*, diretto nel 1932 da Lewis Seiler (che, però, non si sa se sia stato effettivamente realizzato perché non si trova citato nella nutrita Filmografia del regista); segue, nel 1939, il lavoro ben realizzato da Amleto Palermi e, nel 1953, un famoso film a colori (prodotto anche in versione tridimensionale), diretto da Carmine Gallone; un altro, realizzato nel 1984 da Franco Zeffirelli, costituisce una ripresa dal vivo dell’opera eseguita al Teatro alla Scala di Milano.

Un discorso a parte merita il *Mastro-don Gesualdo* (l’unico film, fino ad ora, tratto da questo grande romanzo), interpretato da Enrico Maria Salerno

⁹ Li citiamo in ordine cronologico: 1. *Cavalleria rusticana* (Argentina, 1908) di Mario Gallo (con Giovanni Grasso); 2. *Chavalerie rustiane* (Francia, 1910) di Victorin Jasset o Émile Chautard o Raymond Agnel (la regia è incerta); 3. *Cavalleria rusticana* (Italia, 1916) di Ugo Falena; 4. *Cavalleria rusticana* (Italia, 1916) di Ubaldo Maria Del Colle; 5. *Tigre reale* (Italia, 1916) di Piero Fosco (alias Giovanni Pastrone); 6. *Caccia al lupo* (Italia, 1917) di Giuseppe Sterni; 7. *Storia di una capinera* (Italia, 1917) di Giuseppe Sterni; 8. *Una peccatrice* (Italia, 1918) di Giulio Antamoro; 9. *Eva* (Italia, 1919) di Ivo Illuminati; 10. *Il marito di Elena* (Italia, 1921) di Riccardo Cassano.

¹⁰ Per esigenze di completezza, li citiamo tutti, seguendo sempre l’ordine cronologico: 1. *Cavalleria rusticana* (Italia, 1924) di Mario Gargiulo; 2. *Vendetta* (USA, 1932) di Lewis [o Lew] Seiler; 3. *Cavalleria rusticana* (Italia, 1939) di Amleto Palermi; 4. *Storia di una capinera* (Italia, 1945) di Gennaro Righelli; 5. *La terra trema* (Italia, 1948) di Luchino Visconti; 6. *La Lupa* (Italia, 1953) di Alberto Lattuada; 7. *Cavalleria rusticana* (Italia, 1954) di Carmine Gallone; 8. *Mastro Don Gesualdo* (Italia, 1964) di Giacomo Vaccari [film per la Rai]; 9. *Cavalleria rusticana oggi*, episodio in chiave parodistica inserito nel film *Io uccido, tu uccidi* (Italia, 1965) di Gianni Puccini, con Franco Franchi e Ciccio Ingrassia; 10. *L’amante di Gramigna* (Italia-Bulgaria, 1969) di Carlo Lizzani; 11. *Bronte. Cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato* (Italia-Jugoslavia, 1972) di Florestano Vancini; 12. *Cavalleria rusticana* (Italia, 1984) di Franco Zeffirelli [ripresa dell’opera eseguita alla Scala di Milano]; 13. *Storia di una capinera* (Italia, 1994) di Franco Zeffirelli; 14. *La Lupa* (Italia, 1996) di Gabriele Lavia; 15. *Rosso Malpelo* (Italia, 2007) di Pasquale Scimecca; 16. *Malavoglia* (Italia, 2010) di Pasquale Scimecca; 17. *Cavalleria rusticana* (Italia, 2020) di Lorenzo Muscoso [trasposizione cinematografica dello spettacolo teatrale diretto dallo stesso regista].

nei panni di don Gesualdo e Lydia Alfonsi in quelli di Bianca Trao, diretto da Giacomo Vaccari, il quale – sebbene si tratti di un ‘romanzo sceneggiato’ o, per dir meglio, di un film per la televisione (prodotto dalla RAI – Radio-televisione Italiana e trasmesso in sei puntate, dal 2 gennaio al 6 febbraio 1964) – ha adoperato tutti i mezzi ed i crismi delle riprese cinematografiche, non solo utilizzando la pellicola (d’altronde, siamo in un’epoca in cui ancora non esisteva il digitale), ma avvalendosi della tecnica cinematografica e realizzando moltissime riprese in esterni (mentre vigeva allora l’abitudine di utilizzare – prevalentemente – gli studi televisivi)¹¹.

Com’è logico e normale, anche la nostra televisione si accosta al mondo verghiano, con diversi documentari, ‘servizi’, sceneggiati e – naturalmente – con alcune trasposizioni della *Cavalleria rusticana*¹².

Altre opere tratte da Verga sono *L’amante di Gramigna* (1969) di Carlo Lizzani (che già Visconti avrebbe voluto realizzare durante il fascismo, ricevendo un aspro rifiuto da parte del Ministro Pavolini); *Bronte. Cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato* (1972) di Florestano Vancini, ispirato alla novella *Libertà*, che costituisce uno dei film più belli e significativi tratti da Verga (anche se, in questo caso, conta di più il lavoro di rivisitazione storica effettuato sui documenti originali da Vancini e dai suoi collaboratori, tra cui anche Leonardo Sciascia); *Storia di una capinera* (1994) di Franco Zeffirelli; *La Lupa* (1996) di Gabriele Lavia, dalla famosa novella che, peraltro, nel 1953 aveva avuto un’altra versione (con lo stesso titolo, *La Lupa*) per la regia di Alberto Lattuada: una versione un po’ particolare, quest’ultima, perché la vicenda viene trasposta in epoca moderna ed ambientata nella caratteristica cornice dei sassi di Matera, mentre il film di Lavia la restituisce alla sua terra, ad una Sicilia, cioè, colta nella visione delle campagne assolate, dei paesaggi aridi, nei ritmi del lavoro contadino (dalla trebbiatura alla spremitura delle olive), nelle tradizionali e suggestive processioni reli-

¹¹ Cfr. S. ZAPPULLA MUSCARÀ - E. ZAPPULLA (a cura di), *Mastro-don Gesualdo*, Catania, La Cantinella - Edizioni dell’Istituto di Storia dello Spettacolo Siciliano 2001 (che contiene l’intera sceneggiatura del lavoro televisivo). Lo sceneggiato è stato riproposto da Rai Teche nel gennaio 2022, in occasione del centenario della morte di Verga (ed è ora visibile anche sulla piattaforma digitale RaiPlay all’indirizzo <https://www.raiplay.it/programmi/mastrodongesualdo>).

¹² Tra gli ‘sceneggiati’ ricordiamo: *In Portineria* (1962) di Silverio Blasi; *Dal tuo al mio* (1969) di Mario Landi, con Amedeo Nazzari; *Rosso Malpelo* (1970) di Laura Cutrelli, con Alessandro D’Alatri; *Serata con Verga o Il Novelliere* (1967) di Daniele D’Anza (che comprende le novelle *La roba*, *Cos’è il re*, *Jeli il pastore*, *Caccia al lupo*, *Le marionette parlanti*, *Don Candeloro*). Per la *Cavalleria rusticana* sono da registrare quelle apparse nel 1956 (regia di Mario Lanfranchi); nel 1962 (regia di Walter Mastrangelo); nel 1967 (regia di Ottavio Spadaro); nel 1981 (di Memè Perlini); nel 1981 (ancora di Ottavio Spadaro). Moltissime sono, poi, le trasposizioni televisive dell’opera lirica di Mascagni, tra cui quella del 1969 per la regia di Giorgio Strelher. Su questo argomento, risulta molto utile consultare LA MAGNA, *Giovanni Verga e il ‘Castigo di Dio’...*, pp. 97-104.

giose, nel recupero degli usi e dei costumi più antichi (con riflessi, quindi, anche di carattere ‘antropologico’).

E dopo *La terra trema*, il capolavoro di Visconti che, nel 1948, aveva rielaborato e ‘modernizzato’ l’epopea de *I Malavoglia*, è il regista siciliano Pasquale Scimeca, che – già interessatosi a Verga con la trasposizione, nel 2007, della novella *Rosso Malpelo* – compie nel 2010 un’operazione analoga a quella di Visconti, riportando ai nostri tempi le vicende della famiglia di pescatori di Acitrezza (ma, in realtà, la storia è ambientata a Pachino, Marzamemi e Portopalo di Capo Passero, estremo limbo meridionale dell’intera Europa), con il film che reca lo stesso titolo del capolavoro verghiano (senza l’articolo): *Malavoglia*, presentato alla 67^a Mostra d’Arte Cinematografica Internazionale di Venezia (settembre 2010). Questo film – realizzato con i consigli di Tonino Guerra e con la partecipazione dello scrittore Vincenzo Consolo – dopo sessant’anni dall’esperimento di Visconti, rilegge a sua volta la vicenda verghiana, attualizzandola, ambientandola nella contemporaneità (gli immigrati, la droga, la criminalità...) e facendola diventare un’epopea dei “vinti” del nuovo millennio: che poi – come osserva lo stesso regista – sono soprattutto i «ragazzi del Sud (ma anche quelli del Nord) persi in questa immensa periferia urbana che è diventata la nostra esistenza, in questo fluido divenire, in questo mare che ci alletta, ci illude, ci rapina di ogni cosa e, quando vuole, ci restituisce, sotto forma di relitti, i nostri sogni persi nei meandri della corruzione e seppelliti nel punto più oscuro della nostra coscienza»¹³.

A dimostrazione – se ce ne fosse bisogno – dell’enorme interesse che il nome di Verga continua a suscitare nel mondo del cinema ed anche nelle nuove generazioni, che, come era già successo per gli intellettuali che, durante il fascismo e il periodo immediatamente successivo alla fine della guerra, avevano invocato il ritorno a Verga, potrebbero trovare, ancora oggi, nelle opere del grande scrittore, un enorme, importante serbatoio di idee e tematiche, da riprendere e rielaborare, anche alla luce della sensibilità moderna.

E ciò in un’epoca – come la nostra – che sembra avere sempre più bisogno di valori ideali e morali cui ispirarsi, per sfuggire ad una logica basata sulla sopraffazione, sul profitto, sull’ingiustizia, sul razzismo, in quell’ottica di universalità che caratterizza le opere verghiane, capaci di superare (è un *Aufheben* hegeliano, se vogliamo, un ‘superare conservando’) i ‘limiti’ (se così vogliamo definirli) di personaggi e ambienti paesani e locali per assur-

¹³ Dichiarazione di Pasquale Scimeca, *I Malavoglia. Un film liberamente tratto dal romanzo di Verga con la regia di Pasquale Scimeca*, in «Le recensioni di Wuz.it» su maremosso.lafeltrinelli.it.

gere a idee, emozioni, sentimenti, temi e valori universali, che fanno parte dell'essenza dell'uomo di tutti i tempi, perché insiti nella sua stessa natura.

INDICE DEI NOMI*

- Abate, Antonino 71, 72n
Adami, Giuseppe 313
Agnel, Raymond 315n
Agostino, s. 256, 259 e n
Akutagawa, Ryūnosuke 24, 25n
Alfieri, Gabriella 17n, 34n, 74n,
91n, 103n, 104n, 105n, 107n,
108n, 111n, 113 e n, 139n,
152n, 156n, 183n, 219 e n,
220n, 225n, 227n, 228n, 301n
Alfonsi, Lydia 316
Alicata, Mario 292 e n, 294, 297 e n,
302, 314
Alighieri, Dante 154n
Almansi, Guido 196n, 202n
Amabile Guastella, Serafino 167
Ambroise, Claude 50n
Antamoro, Giulio 315n
Antonioni, Michelangelo 314
Apter, Emily 263n
Archinti, Luigi 153n
Aristotele 259
Arslan, Antonia 58n
Ashcroft, Bill 267n
Asor Rosa, Alberto 172 e n, 175 e
n, 278n, 280n, 285n, 286n
Assunto, Rosario 292n
Aulnoy (d'), Marie-Catherine 192-
193, 194n
Avanzini, Baldassarre 56-59 e n, 62,
66, 69, 156n
Avolio, Corrado 167
Bacchelli, Riccardo 249
Badone, Giovanni Cerino 79n
Baita, Brunella 78n
Balandier, Georges 171 e n
Balázs, Bela 243 e n
Baldi, Guido 185, 197n
Balzac (de), Honoré 34
Barbaro, Giuseppe 271n
Barbèra, editore 151 e n, 157-159 e
n, 164
Bàrberi Squarotti, Giorgio 25n, 194
e n, 197n, 216n, 217n
Barbiera, Raffaello 153n
Barnard, Alan 170n
Barone, Giuseppe 73n, 78n

* Non è stato indicizzato il nome di Giovanni Verga.

- Baroni, Giorgio 195n
 Bartoli Kucher, Simona 261
 Battaglia, Salvatore 216n, 217n
 Baudelaire, Charles 18-20 e n, 21-22, 26, 61-62 e n
 Bauzano, Gianluca 283n
 Beccaria, Gian Luigi 138n, 141 e n
 Begenat-Neuschäfer, Anne 282n
 Bellini, Bernardo 218n
 Bellini, Vincenzo 283 e n, 284n
 Benjamin, Walter 50 e n
 Benucci, Alessandro 267n
 Benussi, Cristina 195n
 Bernstein, Leonard 283n
 Bersezio, Vittorio 137 e n
 Bertinetto, Pier Marco 131n
 Bianchi, Alberto 299n
 Bigazzi, Roberto 43n, 95n, 197n
 Bisi Albini, Sofia 228n
 Blasi, Silverio 316n
 Boccaccio, Giovanni 154n, 191 e n, 192
 Boito, Arrigo 24, 297
 Bolter, Jay David 304n
 Bonaviri, Giuseppe 197n
 Borboni, fam. 72, 77
 Borofski, Robert 170n
 Borsellino, Nino 31n, 197n, 250 e n
 Bosco, Salvina 74n
 Bottai, Giuseppe 73
 Bouchard, François 194n
 Bouchard, Norma 299n, 301n
 Bourdieu, Pierre 174 e n
 Bourget, Paul 106
 Boutet, Eduardo 48
 Brambilla, Rosa 307n
 Brancati, Vitaliano 106 e n, 197n, 307
 Brecht, Bertolt 169, 266
 Brigola, Gaetano 139, 198n
 Brioschi, Donatella 262n
 Brontë, Anne 34
 Brontë, Charlotte 34
 Brontë, Emily 34
 Bronzini, Giovan Battista 170
 Brown, Penelope 126n
 Bruni, David 297n
 Buttitta, Ignazio 172n, 173 e n
 Buzzi Maresca, Marco 49n
 Cacciaglia, Norberto 195n
 Cain, James Mallahan 297
 Callas, Maria 283n
 Calvino, Italo 125n, 192
 Cameroni, Felice 22n, 47n, 55-56 e n, 76n, 128, 139 e n, 302, 303n, 304
 Camilleri, Andrea 51n, 197n
 Camilotti, Silvia 269n
 Campailla, Sergio 99n, 197n, 263n
 Canellino vd. Cesana, Luigi
 Canetta, Carlo 153, 154 e n
 Cantone, Umberto 307n
 Cappello, Giovanni 154 e n
 Caprettini, Gian Paolo 168n
 Capuana, Luigi 16 e n, 19, 21 e n, 24 e n, 31n, 33n, 36n, 47-48 e n, 53, 56, 59, 61-62 e n, 105 e n, 134 e n, 137 e n, 138n, 149, 151, 155-156, 158 e n, 161, 162-164 e n, 167, 168 e n, 169n, 177 e n, 181n, 182-183, 189n, 216n, 218 e n, 221 e n, 222n, 223, 296 e n, 299n, 301, 309, 312
 Caracciolo, Nicola 168n
 Caravaggio 284n
 Cardillo, Massimo 294n, 295n, 300n, 305n
 Cardinaletti, Anna 131n
 Carnemolla, Cristina 299n

- Carpitella, Diego 171n
 Carta, Ambra 22n
 Casanova, Francesco 156, 157 e n
 Casanova, Pascale 263n
 Casiraghi, Ugo 294
 Cassano, Riccardo 315n
 Castellana, Riccardo 43n, 104n, 108 e n, 109n, 160 e n, 177, 182n
 Castellazzi di Sordevolo, Dina 91n, 244-246, 308, 310-14
 Castelli, Rosario 103n, 106n
 Castronovo, Valerio 16n
 Catalano, Franco 78n
 Cattaneo, Giulio 31n, 308 e n
 Cecchetti, Giovanni 140 e n
 Cecco, Ferruccio 28n, 104n, 180n, 183n, 219n
 Čechov, Anton 17, 19
 Cerruto, Stephanie 303n
 Cesana, Luigi 17n
 Ceserani, Remo 264 e n, 269 e n
 Champollion, Jean-François 74n
 Chatman, Seymour 77n
 Chautard, Émile 315n
 Cherfas, Jeremy 174n
 Chiabò, Maria 195
 Cicala, Domenica Elisa 262n
 Cicerone 259
 Cirese, Alberto Mario 169-170 e n, 175n
 Clary, Tommaso 72
 Clifford, James 170 e n
 Cocchiara, Giuseppe 170 e n, 175 e n
 Cohn, Dorrit 185
 Collodi, Carlo 193 e n, 194n
 Conrieri, Davide 108n
 Consolo, Vincenzo 196 e n, 197n, 202n, 203, 206 e n, 243n, 317
 Contarini, Silvia 267n
 Conti, Guido 194n
 Cope, Bill 124n
 Corsi, Gian Franco vd. Zeffirelli, Franco
 Corti, Maria 154 e n, 155n
 Courtés, Joseph 33n
 Crippa, Luigi 79n
 Cristaldi, Sergio 103n
 Croce, Benedetto 168 e n
 Croci, Giovanni 32n
 Cucinotta, Cosimo 82 e n
 Cutrelli, Laura 316n
 D'Alatri, Alessandro 316n
 Dällenbach, Lucien 29n
 D'Amico, Renato 75n
 Damrosch, David 263n
 D'Ancona, Alessandro 16n
 D'Angelo, Carmela 299n
 d'Annunzio, Gabriele 297
 D'Anza, Daniele 316n
 D'Arcais, Francesco 138 e n
 Dardano, Maurizio 139, 226n, 233n
 Darsenne, Giulia vd. Dembowska, Giulia
 Davico Bonino, Guido 29n
 De Albertis, Sebastiano 79n
 De Amicis, Edmondo 19
 Debenedetti, Giacomo 31n
 De Giusti, Luciano 297n
 De Laude, Silvia 291n
 De Laurentiis, Dino 275
 Del Colle, Ubaldo Maria 312, 315n
 Deledda, Grazia 169n
 De Martino, Ernesto 171 e n, 175 e n
 De Matteis, Stefano 175n
 Dembowska, Giulia 310
 De Mulder, Walter 196n
 Depanis, Giuseppe 102, 152, 153 e n, 154, 220-221 e n
 De Roberto, Federico 16 e n, 43 e

n, 54, 72n, 73 e n, 103n, 156,
 162, 163 e n, 172, 309, 312
 Derrida, Jacques 269
 De Sanctis, Francesco 228 e n
 De Sanctis, Pierpaolo 295n
 De Sanctis, Sarah 275n
 De Santis, Giuseppe 292 e n, 293 e
 n, 297 e n, 300, 302, 314
 Desideri, Fabrizio 50n
 Dickens, Charles 34, 263
 Di Giovanna, Maria 89, 90n, 101n,
 102n, 197n, 198n, 220n, 229n
 Di Giovanni, Alessio 167, 172n
 Di Giovanni, Vincenzo 185
 Di Grado, Antonio 71n
 Di Marco, Salvatore 172 e n
 Di Mauro Barbagallo, Caterina 16,
 34 e n,
 Di Silvestro, Antonio 16n, 34n
 Doglio, Federico 195n
 Donati, Cesare 194n
 Donati, Corrado 201n
 Dondero, Marco 106n
 Dumas, Alexandre 112
 Durante, Matteo 51n, 81n, 89n,
 96n, 102n, 133n, 151 e n, 155 e
 n, 157, 158n, 159 e n, 221n
 Durkheim, Émile 167, 174 e n
 Duse, Eleonora 246

 Eco, Umberto 264, 277 e n
 Eliot, George 112

 Falena, Ugo 312, 315n
 Farina, Salvatore 36, 92, 139 e n,
 193, 199, 296
 Fava Guzzetta, Lia 31n, 196n, 197n,
 216 e n, 225n, 235, 236n, 238n,
 250n, 262n, 280n, 288 e n,
 299n, 302n
 Fava, Onorato 55, 56n
 Ferraris, Maurizio 275n
 Ferrero, Willy 284n
 Filippi, Filippo 18, 22n, 56 e n, 131
 Finocchiaro, Vincenzo 78n
 Finocchiaro Chimirri, Giovanna
 71n, 128n, 303n
 Flaubert, Gustave 31n, 178, 186,
 197n, 236n, 237n, 261, 263
 Forni, Giorgio 12, 15, 16n, 17n,
 24n, 25n, 26n, 44n, 49n, 62n,
 63n, 103n, 104n, 105n, 125n,
 129n, 134n, 142n, 144n, 152n,
 182n, 220n, 301n
 Fosco, Piero 312, 315n
 Foucault, Michel 172
 Franchetti, Leopoldo 18n, 296-97
 Franchi, Franco 315n
 Frasca, Luigi 141 e n
 Freedman, George 173
 Freni, Melo 197n
 Frigau Manning, Céline 189n
 Frudà, Luigi Gabriele 81n
 Fucini, Renato 157

 Gadda, Carlo Emilio 15
 Gallarini, Luca 110n
 Gallo, Mario 315n
 Gallone, Carmine 315 e n
 Gambacorti, Irene 292n
 Garbuglia, Rolando 195n
 Gargiulo, Mario 315 e n
 Garibaldi, Giuseppe 72, 76-80, 81n,
 82, 84, 87, 216, 224, 297, 299
 Garollo, Gottardo 17n
 Garra Agosta, Giovanni 243n, 309n
 Garrone, Matteo 261
 Gassman, Vittorio 275
 Genette, Gérard 156n
 Genovese, Nino 236-237 e n, 244n,

- 291n, 292n, 293n, 294n, 297n,
302n, 307n, 312n
- Gentile-Cusa, Bernardo 222 e n,
223
- Geraci, Mauro 167, 169n, 182n
- Gesù, Sebastiano 236n, 291n, 292n,
293n, 294n, 297n, 302n, 307n,
312n
- Ghidetti, Enrico 196n, 253n
- Giachery, Enrico 141 e n
- Giancristofaro, Lia 182n
- Giannotta, Niccolò 162-163
- Giarratana, Sebastiana 61n
- Gide, André 28
- Giovannesi, Claudio 261
- Giovannetti, Paolo 46n
- Girard, René 187-189
- Giuliani, Francesco 222n
- Giuliano, Salvatore 301
- Gnisci, Armando 263n
- Goethe (von), Johann Wolfgang 24
e n
- Gogol, Nikolaj Vasil'evič 24 e n
- Goldoni, Carlo 29 e n
- Goncourt (de), Edmond 49
- Goncourt (de), Jules 49
- Goyet, Florence 17n, 18 e n, 19n,
24 e n
- Grabinski Broglio, Luigi 313
- Gramsci, Antonio 169n, 170, 180,
299n, 301n, 302
- Grasso, Giovanni 315n
- Graziati, Aldo 282, 284 e n
- Grazzini, Giovanni 238 e n, 247,
248 e n
- Greenaway, Peter 275
- Greimas, Algirdas Julien 33n
- Greppi, Paolina 218 e n
- Griffiths, Gareth 267n
- Grossi, Marco 292n, 293n, 304n
- Grusin, Richard 304n
- Guerra, Michele 229n
- Guerra, Tonino 317
- Guggino, Milo 101n
- Guggino, Elsa 172 e n
- Guglielmi, Guido 15 e n, 197n
- Guglielmino, Francesco 106
- Güntert, Georges 27, 28n, 30, 38n
- Gurreri, Clizia 229n, 272n
- Hawthorne, Nathaniel 59, 60 e n
- Hegel, Friedrich 317
- Hemingway, Ernest 263
- Henry, O. 24, 25n
- Herczeg, Giulio 141 e n
- Heydenreich, Titus 198n
- Hobbes, Thomas 259
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus
24 e n
- Hutcheon, Linda 200n
- Iachello, Enrico 75n
- Ibsen, Henrik 263
- Illuminati, Ivo 315n
- Ingram, Forrest L. 156n
- Ingrao, Pietro 292n, 302 e n
- Ingrassia, Ciccio 315n
- Izzo, Carlo 24n
- Jacini, Stefano 34
- Jacopino, Angela Maria 229n, 272n
- Jakobson, Roman 303n
- James, Henry 22n
- Jannuzzi, Lina 255n
- Jasset, Victorin 315n
- Joyce, James 15, 24, 25n
- Kalantzis, Mary 124n
- Kant, Immanuel 259
- Kataev, Vladimir 19n

Kress, Gunther 124n
 Krynski, Wladimir 201n
 Kulesa (von), Rotraud 269n

 La Magna, Franco 307n, 316n
 Laclos (de), Pierre-Ambroise-François Choderlos 252
 Lajolo, Davide 198n
 Lanci, Antonio 46n
 Landi, Mario 316n
 Lanfranchi, Mario 316n
 Lanza, Concetta 61n
 Lattuada, Alberto 315n, 316
 Lavia, Gabriele 315n, 316
 Leotta, Ninfa 255n
 Leprince de Beaumont, Jeanne-Marie 193, 194n
 Lessona, Michele 25 e n
 Lévi-Strauss, Claude 169 e n
 Levi, Carlo 173n
 Levi, Primo 169n
 Levinson, Stephen C. 126n
 Lewin, Roger 174n
 Lizzani, Carlo 291-305, 314, 315n, 316
 Lo Castro, Giuseppe 43, 45n, 46n, 51n, 93n, 94n, 108n, 250n
 Lo Presti, Salvatore 78n
 Lo Vecchio-Musti, Manlio 248n
 Lombardi Satriani, Luigi Maria 169n, 173 e n
 Lombardo, Giovanna 102n, 137n, 138n, 153n, 221n
 Longo, Giorgio 106n, 110n
 Loredano, Giovan Francesco 101n
 Lorenzini, Carlo vd. Collodi, Carlo
 Lotman, Jurij Michajlovič 236 e n
 Luperini, Romano 43n, 84n, 102n, 152n, 270 e n, 273n
 Luti, Giorgio 48n

 Machiavelli, Niccolò 191
 Madrignani, Carlo Alberto 24n, 96n
 Malinowski, Bronislaw 169 e n
 Manetti, Giovanni 196n
 Manganaro, Andrea 43n, 72n, 98n, 103n, 104n, 111n, 156n, 194 e n, 227n
 Mantegna, Elisabetta 129n 226n, 233n, 303n
 Manzoni, Alessandro 27n, 31n, 63n, 79n, 101n, 196n, 197n, 236n, 237n, 293
 Maraini, Dacia 267 e n, 270
 Marchese, Dora 141 e n
 Marchetti, Roberto 56-58 e n, 59, 62, 66, 68
 Marcus, George E. 170 e n
 Marcuse, Herbert 271 e n
 Marengo, Leopoldo 57 e n
 Mari, Febo 312
 Mariani, Gaetano 235n
 Marrone, Gaetana 280n, 282n, 284n
 Martin, Robert 196n
 Martini-Merschmann, Mariella 262n
 Martini, Ferdinando 11, 16 e n, 51, 58 e n, 71 e n, 74n, 140 e n
 Marx, Karl 302
 Marzocchi, Ciro 192
 Mascagni, Pietro 262, 312, 314, 316n
 Masiello, Vitilio 196n
 Mastrangelo, Walter 316n
 Mattesini, Francesco 196n
 Maupassant (de), Guy 22n, 24, 25n, 34
 Mazzaglia, Giuseppe 101n
 Melani, Costanza 60n
 Meli, Giovanni 101n
 Melis, Rossana 15n, 17n, 18n, 57n, 104n, 178n, 181n, 228 e n

- Menetti, Elisabetta 104n
Mengaldo, Pier Vincenzo 138, 139 e n
Menichelli, Pina 312
Mercantini, Luigi 78
Merida, Raphael 303n
Merisi, Michelangelo vd. Caravaggio
Merola, Nicola 43n
Mestica, Giuseppe 81n
Milano, Paolo 293 e n
Mill, John Stuart 259
Mineo, Nicolò 196n
Moll, Nora 263n, 269n
Monastra, Rosa Maria 220n
Montesanti, Fausto 292 e n
Morabito, Raffaele 78n, 152n, 218n
Moravia, Alberto 15
Moretti, Franco 263n
Morgana, Silvia 111n, 156n, 227n
Mortara Garavelli, Bice 107n
Mortillaro, Vincenzo 179, 184 e n
Motta, Daria 17n, 103, 105n, 107n, 120n, 147n
Munzi, Francesco 261
Muonio, Ilaria 17n, 43n, 104n, 151, 162n
Murat, Gioacchino 71
Musarra-Schrøder, Ulla 196n, 197n
Musarra, Franco 195, 196 e n, 197n, 198n
Muscoso, Lorenzo 315n
Musil, Robert 15
Mussolini, Vittorio 292n, 314
Musumarra, Carmelo 72n
- Nadel, Siegfried 175 e n
Nagai, Kafū 19
Navarro della Miraglia, Emmanuele 228 e n
Nazzari, Amedeo 316n
Nemiz, Andrea 168n
- Nencioni, Giovanni 105n, 128n, 140 e n, 141
Niccodemi, Dario 245, 313
Nigro, Salvatore Silvano 27n
Nodier, Charles 34
- Odorisio, Luciano 168n
Ōgai, Mori 19
Ojetti, Ugo 130n
Oliva, Gianni 43n
- Padovani, Marcelle 273n
Palazzeschi, Aldo 15n
Palermi, Amleto 315 e n
Paola Verdura, Salvatore 56, 99n
Parisi, Antonino 56n
Pasolini, Pier Paolo 173 e n, 273, 274 e n, 291 e n
Pastrone, Giovanni vd. Fosco, Piero
Patrizi, Giorgio 199n, 216n, 229n
Patti, Ercole 307
Pavolini, Alessandro 293n, 316
Pedretti, Carlo 29n
Pellini, Pierluigi 43n, 104n, 229n
Pellizzari, Lorenzo 294n
Peppa 'a cannunera' (Bolognara Calcagno, Giuseppa) 78
Perlini, Amelio (Memè) 316n
Perrault, Charles 193, 194 e n
Perroni, Lina 73 e n, 82
Perroni, Vito 73, 82
Petrarca, Francesco 30n
Petronio, Giuseppe 200 e n
Petruccelli della Gattina, Ferdinando 228n
Pias, Giuliana 267n
Piazza, Isotta 17n, 123 e n, 151 e n, 155 e n, 157n, 163n
Piccitto, Giorgio 301n
Picone, Michelangelo 30n, 191n

- Pietrangeli, Antonio 314
Pintor, Giaime 303n
Piotti, Mario 304n
Pirandello, Luigi 15, 43n, 96n, 102 e n, 155, 168 e n, 169, 189n, 197 e n, 201n, 216n, 248 e n, 293, 299
Pirro, Ugo 293, 297, 301
Pitcher, Harvey 19n
Pitrè, Giuseppe 167-168, 171 e n, 172, 174-175 e n, 179 e n, 180-182, 183 e n, 184, 187 e n, 188n, 192-193
Pizzuto, Antonio 197n
Poe, Edgar Allan 16, 19, 20-25 e n, 59-62 e n
Polimeni, Giuseppe 156n, 227n
Pomilio, Mario 177n
Ponti, Carlo 275
Porciani, Elena 250n
Porter, William Sydney vd. Henry, O.
Poulet, Giuseppe 72, 78
Prada, Massimo 304
Praga, Marco 245, 310, 313
Pravadelli, Veronica 297n
Puccini, Gianni 292n, 293n, 314, 315n
Puškin, Aleksandr Sergeevič 34, 263

Quasimodo, Salvatore 197n
Quondam, Amedeo 229n, 272n

Raffele, Maria Grazia 58n
Ragonese, Gaetano 126n
Raimondi, Ezio 196n
Rapisarda, Santo 167, 179
Rapisarda, Stefano 26n, 111n, 112n, 120n, 121n
Rappazzo, Felice 102n, 137n, 138n, 153n, 221n

Ravà, Vittore 78n
Raya, Gino 21n, 22n, 31n, 33n, 36n, 61n, 62n, 73n, 137n, 138n, 151n, 157n, 158n, 159n, 161n, 163n, 168, 169n, 181n, 218n, 221n, 222n, 236 e n, 244n, 246n, 307n, 308 e n, 310n
Reichardt, Dagmar 196n, 197n, 215n, 262n, 263n, 267n, 269n, 280n, 282n, 299n
Reitano, Concetta 61n
Renart, Jean 191
Renzi, Lorenzo 131n
Resca, Vanni 172
Riccardi, Carla 16n, 28n, 31n, 35n, 74n, 92n, 104n, 107n, 124n, 125 e n, 127n, 142n, 147 e n, 152n, 155 e n, 178n, 180n, 216n, 217n, 245n, 277n, 296n, 301, 313n
Riccobono, Maria Gabriella 272n
Richardson, Samuel 252
Righelli, Gennaro 315n
Rizzello, Daria 268n
Rod, Edouard 106n, 110n, 196n
Roda, Vittorio 219 e n
Romano, Cinzia 228n
Rosi, Francesco 248 e n, 282
Rossi, Cesare 246
Rossi, Fabio 300n, 301n, 304n
Rossi, Sergio 24n
Rotondi, Pietro 25n
Rovetta, Girolamo 228n
Rudel, Jaufré 191
Ruggiano, Fabio 123, 134n, 301n
Russo, Luigi 55n, 93n, 98n, 154 e n, 228n, 250 e n, 308

Sadoul, Georges 248
Salerno, Enrico Maria 315

Salomone Marino, Salvatore 81n, 167
 Salvi, Giampaolo 131n
 Sand, George 178 e n, 182
 Sandrelli, Stefania 294
 Sapegno, Natalino 308
 Sardo, Rosaria 103n
 Savoca, Giuseppe 16n, 34n
 Scaglione, Giannantonio 75n
 Scagnetti, Aldo 297n
 Schlegel (von), Friedrich 20
 Schmidgall, Gary 25n
 Schoentjes, Pierre 200n
 Sciascia, Leonardo 50 e n, 173, 195n, 197n, 198 e n, 273 e n, 316
 Scimeca, Pasquale 315n, 317 e n
 Scollo, Etta 262n
 Scotellaro, Rocco 169n
 Scrivano, Riccardo 47n
 Segre, Cesare 154 e n, 160
 Seiler, Lewis 315 e n
 Selvafolta, Ornella 227 e n
 Serao, Matilde 81n
 Seroni, Adriano 141
 Settimelli, Wladimiro 168n
 Simioni, Corrado 278n
 Simoni, Renato 245, 313
 Sinopoli, Franca 263n, 269n
 Siti, Walter 291n
 Smiles, Samuel 25 e n
 Smith, Adam 259
 Soldati, Mario 275
 Solmi, Renato 50n
 Sonnino, Sidney 17 e n, 296-97
 Sorbello, Giuseppe 43n, 216n, 219 e n, 229n
 Sorrentino, Paolo 261
 Sozzi, Bortolo Tommaso 112n, 121n
 Spadaro, Ottavio 316n
 Spitzer, Leo 132n
 Spivak, Gayatri Chakravorty 267 e n, 270, 271 e n
 Spontini, Gaspare 283n
 Starobinski, Jean 34 e n
 Stella, Salvatore 82n
 Sterni, Giuseppe 313, 315n
 Strelher, Giorgio 316n
 Stuparich, Giani 195
 Sue, Eugène 112
 Tarchetti, Iginio Ugo 189n
 Taviani, Giovanna 261
 Tedesco, Natale 197n, 198n
 Tellini, Gino 43n, 147, 157n, 196n
 Testoni, Alfredo 313
 Thompson, Gary Richard 20n
 Thompson, Stith 191, 192n
 Tieck, Ludwig 19
 Tiffin, Helen 267n
 Tirinelli, Gustavo 21 e n, 61 e n
 Toffetti, Sergio 302n
 Tolstoj, Lev 263, 275
 Tomasi di Lampedusa, Giuseppe 197n, 302
 Tommaseo, Nicolò 218n
 Torraca, Francesco 15 e n, 56 e n, 57n, 104 e n, 168 e n, 178 e n, 181n, 228n
 Torrisi, Mario 72n
 Tortora, Massimiliano 152n
 Toschi, Paolo 170
 Tozzi, Federigo 102n, 155
 Traina, Antonino 81n, 179, 184n, 185
 Traina, Giuseppe 106n
 Traversi, Antona 311
 Treves, Emilio 16, 22n, 35, 89n, 111, 147, 139 e n, 151-153 e n, 159, 161n, 196n, 216n

Trifone, Pietro 19n, 22n, 56n, 131n
 Tropea, Giovanni 301n
 Tropea, Mario 43 e n, 47n
 Trovato, Salvatore C. 301n
 Turchetta, Giovanni 77n
 Turner, Terence 174 e n
 Tylor, Edward Burnett 167, 179

 Uther, Hans-Jörg 192n

 Vaccari, Giacomo 315n, 316
 Valabrègue, Antony 229
 Vancini, Florestano 297n, 315n, 316
 Vanvolsen, Serge 197n
 Venturelli, Rita 215n, 262n
 Verbaro, Caterina 250n
 Verdirame, Rita 71n
 Verga Catalano, Giovanni Battista (padre dello scrittore) 71
 Verga, Giovanni (nipote dello scrittore) 73
 Veronesi, Sandro 139n, 226n
 Vidor, King 275
 Vigo, Lionardo 167, 179, 182
 Villabianca (di), Francesco Maria Emanuele 172
 Villaroel, Giuseppe 55 e n, 56n
 Viola, Franca 299n
 Virga, Anita 296n, 299n
 Visconti, Luchino 246, 247-248 e n, 262, 277-289, 291 e n, 292 e n, 293 e n, 294, 297 e n, 299, 300-301, 304n, 305, 314, 315n, 316-317
 Vitale, Maria Melania 12, 22n, 55 e n, 56n, 59n, 76n
 Vittorini, Elio 197n, 206
 Vittorio Emanuele II di Savoia, re d'Italia 74, 76, 87, 216, 224

 Volonté, Gian Maria 294, 301

 Weinrich, Harald 108
 Weinstein, Harvey 272
 Wilde, Oscar 25 e n
 Wlassics, Tibor 232 e n, 240 e n

 Zagarrìo, Vito 294n, 295n
 Zamarra, Edoardo 231 e n
 Zangrilli, Franco 96n
 Zappulla, Enzo 316n
 Zappulla Muscarà, Sarah 162n, 236-237 e n, 244, 245n, 307n, 309n, 316n
 Zecca, Federico 304n
 Zeffirelli, Franco 249, 252, 282, 315 e n, 316
 Zena, Remigio 90 e n, 101n
 Zola, Émile 31n, 43n, 56n, 112, 179, 228n, 229 e n, 232, 263, 309
 Zolli, Paolo 78n
 Zuppone Strani, Giuseppe 111