

MOD

Società italiana per lo studio
della modernità letteraria

LA MODERNITÀ LETTERARIA

in open access

[3]

diretta da Giuseppe Langella

comitato scientifico

Enza Del Tedesco, Bruno Falcetto, Giovanni Maffei,
Fabio Moliterni, Giorgio Nisini, Marina Paino, Teresa Spignoli,
Luca Stefanelli, Monica Venturini, Luigi Weber

L'alfabeto del vero
e la modernità di Verga
Con un focus sul *Mastro-Don Gesualdo*

a cura di

Alberto Carli e Antonio Di Silvestro



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

*Publicato con un contributo
dell'Università degli Studi di Catania e dell'Università degli Studi del Molise*

In copertina:
Ritratto di Giovanni Verga eseguito da Antonino Gandolfo (1894-1939)

© Copyright 2024
Edizioni ETS
Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa
info@edizioniets.com
www.edizioniets.com

Distribuzione
Messaggerie Libri SPA
Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione
PDE PROMOZIONE SRL
via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN cartaceo 978-884676951-0

Il presente PDF con ISBN 978-884676952-7 è in licenza **CC BY-NC**



INTRODUZIONE

Per tutto il corso del 2022 due sono state le ricorrenze celebrate in ambito letterario con un imponente numero di pubblicazioni, giornate di studio e convegni. Se di Italo Calvino si è ricordato il centenario della nascita, per Giovanni Verga ricorrevano i cento anni dalla morte. Si dice che gli scrittori non muoiano, sopravvivendo sia nei loro libri sia anche in quelli che vengono loro dedicati da chi ne indaga le dinamiche non soltanto in termini strettamente letterari, ma anche storici, sociali, antropologici. Se poi Calvino stesso ha scritto che i classici tendono a relegare l'attualità al rango di rumore di fondo, ma nello stesso tempo di questo rumore di fondo non possono fare a meno, Pietro Clemente ha giustamente sostenuto, a proposito di *Rosso Malpelo* – ma lo stesso discorso può valere per l'intera produzione verghiana –, che si tratta di testi «che non possiamo considerare solo come tali, eternamente posti in una cornice immutata [...], ma variamente consumati da varie generazioni di critici e di lettori, che ne hanno, nel consumo, definito nuovi contesti di fruizione e nuovo senso di lettura»¹. Verga è un classico, naturalmente, e per questa mobilità continua nel tempo della lettura e dell'interpretazione l'occasione offerta dal centenario della sua morte si è fatta non soltanto celebrativa, ma innovativa nei numerosi spunti interpretativi inediti, accomunati *in primis* dall'idea che i classici hanno sempre qualcosa di nuovo da rivelare. Per uno scrittore come Verga si tratta non solo di offrire nuove riletture, alla luce di metodologie di approccio diverse e aggiornate, ma anche di compiere un gesto diremmo di prossimità, di familiarizzazione, per fare in modo che il momento celebrativo sia – per dirla con un memorabile articolo di Federigo Tozzi – non solo acquiescente

¹ P. CLEMENTE, *Lettura folklorica*, in *Da "Rosso Malpelo" a "Ciacula scopre la luna": sei letture e un panorama di storia della critica*, in «Italianistica», XXX (2001), n. 3, pp. 515-534.

constatazione della sua indiscutibile grandezza, ma anche e soprattutto occasione «di ritrovarlo in mezzo a noi»². Una prospettiva, quella di Tozzi, che guardava a Verga di fronte a D'Annunzio all'insegna di un periodo di crisi morale, e che portava anche un acutissimo lettore come Giuseppe Antonio Borgese, convinto che quella dello scrittore sarebbe stata una gloria «un po' enigmatica e remota, con lineamenti di sfinge», a chiamare a raccolta attorno a lui tutti coloro che cercavano «qualche cosa di serio e di duraturo», «un esempio di volontà ferma, radicata, incorruttibile»³. Un Verga dunque classico perché contemporaneo, 'presente' e al tempo stesso 'edificatore' di una narrazione in cui etica e stile sono le due facce della stessa medaglia. Autore resiliente, diremmo, se non fosse dietro l'angolo il rischio di abusare di un termine che sembra ormai desemantizzato, ma che agli occhi di noi lettori post-Covid riassume il senso dell'esperienza di chi dolori e piaghe della fiamana li aveva, da uomo dell'Ottocento, attraversati nella carne e nella scrittura.

E in questo spirito, e nella prospettiva che ne deriva, si raccolgono qui le voci dei relatori che hanno partecipato a due convegni dedicati a Verga nel centenario della morte. Se il primo di questi due incontri si è svolto a Catania, in Sicilia, nella familiarità del rapporto tra lo scrittore e la sua terra, il secondo si è tenuto in Molise, a Campobasso, dove molti anni prima uno dei più importanti protagonisti della vita culturale ottocentesca e novecentesca del Mezzogiorno aveva già rivolto le proprie attenzioni allo scrittore siciliano.

Nato a Fossalto nel 1884, il poeta e raccogliatore Eugenio Cirese firmava nel 1955, tra le pagine di «Letteratura», *Il mondo popolare nei "Malavoglia"*, morendo in quell'anno stesso. Sempre nel 1955 Pier Paolo Pasolini pubblicava per Guanda il *Canzoniere italiano*, nel progetto del quale Cirese aveva creduto fin dal 1953, quando il giovane poeta bolognese gli si era presentato per lettera, lodando il primo volume dei *Canti popolari del Molise* e domandandogli: «il secondo volume dei *Canti* quando uscirà? Nel caso che la sua pubblicazione dovesse tardare, potrei osar di chiederLe una primizia dattiloscritta (purché ne abbia una copia in più)?»⁴. Lo scrittore molisano gli avrebbe spedito le bozze ancora inedite della seconda parte dell'opera, ricevendo una risposta entusiasta, nella quale Pasolini gli confermava che proprio dal Molise avrebbe cominciato le proprie indagini sul canto

² F. TOZZI, *Giovanni Verga e noi*, in «Il messaggero della domenica», 17 novembre 1918, poi in ID., *Realtà di ieri e di oggi*, Alpes, Milano 1928; ora in F. TOZZI, *Opere. Romanzi, Prose, Novelle, Saggi*, a cura di M. Marchi. Introduzione di G. Luti, Mondadori, Milano 1987, pp. 1304-1308, a p. 1308.

³ G.A. BORGESE, *Tempo di edificare*, Treves, Milano 1922, pp. 11-22, a p. 22.

⁴ P.P. PASOLINI, *Lettere 1940-54*, a cura di N. Naldini, Einaudi, Torino 1986, p. 547. Pasolini si riferisce a *Canti popolari del Molise con saggi delle colonie albanesi e slave*, vol. I, Nobile, Rieti 1953.

popolare. Il rapporto tra i due e la reciproca stima andarono arricchendosi, e mentre Pasolini componeva la propria antologia, Cirese fondava e dirigeva col figlio, Alberto Mario, la rivista di cultura antropologica «La Lapa», sulla quale sarebbe più volte comparsa la firma di Pasolini stesso. Sempre sulla medesima rivista, nel 1954, comparve la prima stesura dell'articolo di Cirese sui *Malavoglia*, intitolata *Appunto su Verga e il mondo popolare: un procedimento stilistico nei "Malavoglia"*, «che nacque dalle pomeridiane "letture in classe" fatte con gli alunni di un quinto corso dell'Istituto tecnico Leonardo da Vinci di Roma nell'anno scolastico 1953-54»⁵. L'articolo di Cirese, nella sua stesura definitiva, venne infine rifiuto vent'anni più tardi insieme ad altri saggi simili in *Intellettuali, folklore, istinto di classe. Note su Verga, Deledda, Scotellaro, Gramsci*, a cura di Alberto Mario Cirese, «con modificazioni puramente tipografiche (capoversi e simili) e con l'aggiunta di qualche aggiornamento o commento in nota o nelle postille»⁶.

Pasolini e Verga in Molise, allora. Il primo, del quale nel 2021 si è celebrato il centenario della nascita, attraverso il carteggio con Eugenio Cirese; il secondo, del quale nell'anno successivo si è celebrato il centenario della morte, attraverso le attenzioni critico-antropologiche dello stesso studioso, che del suo Molise si fece cantore popolare in prima persona, oltre che, in questo caso, indagatore del testo verghiano attraverso percorsi anticipatori dei contemporanei *cultural studies* di area letteraria. Verga in Molise poi – diciamolo – anche attraverso i contributi scientifici qui raccolti, almeno per la parte di volume dedicata agli atti del convegno *L'alfabeto del vero. Omaggio a Giovanni Verga nel centenario della morte*, svoltosi presso l'Università degli Studi del Molise, a Campobasso, nel dicembre 2022.

Felicemente gemellati con gli interventi proposti in questa occasione sono gli Atti del convegno *Prospettive sul "Mastro-don Gesualdo"*, che ha trovato teatro nella prestigiosa cornice del Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università di Catania nel mese di novembre dello stesso anno. Pur contravvenendo alla naturale disposizione cronologica degli eventi, si è scelto di anticipare le espressioni scientifiche del convegno molisano rispetto a quelle catanesi. La ragione è presto detta: se le relazioni del convegno di Campobasso offrono una panoramica generale dell'opera narrativa di Verga, liberamente o quasi, andando dall'indagine letteraria a quella linguistica, senza dimenticare né gli apporti di carattere antropologico, né il significato culturale di importanti transcodificazioni e nemmeno l'indagine storico-editoriale, le relazioni del convegno siciliano presentano invece un

⁵ Nota al testo, in E. CIRESE, *Intellettuali, folklore, istinto di classe. Note su Verga, Deledda, Scotellaro, Gramsci*, Einaudi, Torino 1976, p. 4.

⁶ *Ibidem*.

focus concentrato, con affondi significativi, sul secondo romanzo del ciclo dei vinti. Si procede quindi, in un certo senso, per via deduttiva, dal generale al particolare; oppure, se si preferisce, attraverso una panoramica verticale che va a concentrarsi su un particolare, prima indistinto, ma comunque ravvisato, ricordato, citato, e poi sempre più nitido, con i suoi elementi e dettagli che si rivelano con chiarezza progressivamente crescente anche nei luoghi testuali non immediatamente evidenti.

Alcuni dei relatori dei quali qui si riuniscono le voci hanno partecipato a entrambi i convegni: c'è chi ha scelto di pubblicare ambedue i testi delle relazioni presentate nelle diverse sedi; chi ha preferito stampare solo uno dei due interventi, operando una scelta o procedendo per integrazione. La raccolta di questi contributi è dunque ricca di significato scientifico, andando oltre l'omaggio d'occasione e proponendo interpretazioni innovative e indagini tanto originali quanto puntuali. Basti pensare, per esempio, per la sezione molisana, agli incroci tra storia ed economia dell'alimentazione, letteratura e linguistica presenti nell'intervento di Giuseppe Palazzolo sullo «sciagurato “negoziò”» e sullo stesso notissimo legume che ne è oggetto nei *Malavoglia*; alla ricchissima ricostruzione – attraverso documenti rari e inediti e fitte corrispondenze epistolari – della questione dell'antidialektalità verghiana da parte di Gabriella Alfieri e al puntuale spoglio e analisi degli elementi linguistico-antropologici dell'opera verghiana presenti nel *corpus* degli scritti di Pasolini, ad opera di Antonio Montinaro; o, ancora, alla trasposizione cinematografica da parte di Luchino Visconti del più celebre romanzo verghiano così come presentata, tra l'altro con un ricchissimo apparato di immagini, da Marina Paino. Alfieri partecipa poi anche alla raccolta degli atti di Catania, dedicandosi specificamente al trattamento stilistico delle scene 'idilliche' nel *Mastro*. Né si dimentica, in Molise, il delitto d'onore e il suo significato letterario indagato da Giuseppe Lo Castro, che invece dedica il suo intervento catanese alla questione, ermeneuticamente centrale, del trattamento narratologico – e linguistico – del tema della morte e della sua banalizzazione in rapporto a figure centrali del romanzo. Ci sono poi la vicenda di una moderna editoria italiana che vede Verga tra i suoi protagonisti, così come illustrata da Isotta Piazza, né manca la prospettiva abissale di un sublime straniante e per niente romantico proposta da uno dei due curatori delle prossime pagine. E ancora, spostandoci a Catania, la dimensione etica del *Mastro* viene sondata da Lucinda Spera, che individua un *file rouge* dominante nel mancato riscatto e 'redenzione' del protagonista, mentre Giuseppe Langella mette a fuoco il problema dell'*essere* e dell'*avere*, sotto la lente della virtù che diventa peccato, seguendo quindi il tracciato della prefazione ai *Malavoglia*, e ritraendo Gesualdo come uomo che insegue

la felicità per una via sbagliata. Il co-curatore catanese del convegno, infine, insegue, attraverso un confronto redazionale e l'analisi di un avantesto 'largo', il dipanarsi della storia di Isabella, che da 'romanzo nel romanzo' si profila quale narrazione aggettante sul prosieguo, purtroppo incompiuto, del ciclo dei vinti.

Si potrebbero accomunare, da questa sommaria inquadratura, i due convegni-seminari all'insegna di un approccio interdisciplinare, ma questo non basterebbe a giustificare quella *modernità* che abbiamo voluto esporre nel titolo 'cumulativo' degli atti qui stampati in successione. Una modernità che, tra i lettori contemporanei, aveva colto soprattutto Pirandello, sia nella specialissima *dialettalità* di Verga, da intendere come «creazione di forma» e non come solita «questione di lingua», sia in quel «senso tragico della vita» che per un verso conduce ogni siciliano a farsi «isola a sé», per l'altro a evadere, a passare «non solo materialmente il mare». Nonostante la consapevolezza di aver seguito «una diversa via, in arte» (come egli scriveva nell'unica lettera a noi pervenuta diretta a Verga), Pirandello, ormai proiettato verso un mondo privo delle rassicuranti certezze del secolo trascorso, si sente accomunato a Verga dallo stesso sentimento di «coraggiosa rassegnazione» (tanto simile alla «disperata rassegnazione» di Malpelo). E di fronte alla impossibilità di ordinare quel mondo secondo una propria idea, di «porre a se stessi una realtà», l'agrigentino riconosce, attuale e sempre operante, quella «norma affettiva»⁷ che consente a Verga di dettare – per usare le parole di Gesualdo Bufalino – «una lezione di gravità e di pietà [...] dinanzi al male del mondo: sentimenti che ce lo rendono contemporaneo»⁸. Moderno (e contemporaneo), allora, Verga: perché fino in fondo fedele a se stesso, al suo mondo, ai suoi valori e sentimenti, e richiedente la stessa fedeltà e lo stesso ascolto paziente (ma mai rassegnato) ai suoi lettori.

Alberto Carli e Antonio Di Silvestro

⁷ Tutte le citazioni sono tratte dal discorso tenuto da Pirandello al teatro Massimo Bellini di Catania il 2 settembre 1920, riedito in varie sedi. Si cita da L. PIRANDELLO, *Verga e D'Annunzio*, a cura di M. Onofri, Roma, Salerno 1993, pp. 74, 76-77 e 81.

⁸ G. BUFALINO, *La nostra coscienza civile [In ricordo di Verga a settant'anni dalla morte]*, in «La Sicilia», 26 gennaio 1992; ora riedito in M. PAINO, *Diceria dell'autore. Temi e forme della scrittura di Bufalino*, Olschki, Firenze 2005, pp. 197-198.

L'ALFABETO DEL VERO
OMAGGIO A GIOVANNI VERGA

ISOTTA PIAZZA

LA NOVELLA VERGHIANA E L'EDITORIA PERIODICA.
IL CASO DELL'«ILLUSTRAZIONE ITALIANA»

Il quadro della produzione novellistica verghiana, già ben delineato dalla critica attraverso vari approcci (filologico, tematico, stilistico), sarà analizzato in questa sede ponendo l'attenzione sulle dinamiche di mediazione dell'industria editoriale periodica in generale, e su quelle esercitate dall'«Illustrazione Italiana» più in particolare. Lo scopo del saggio è aggiungere alcuni spunti di riflessione all'analisi della prima stagione novellistica verghiana ('74/'76), momento che funge da banco di prova per l'autore nella sua ascesa a novelliere, ma anche da preludio all'apogeo della moderna novella italiana.

Il primo elemento su cui ragionare riguarda la collocazione della produzione verghiana di novelle nel *campo* letterario degli anni Settanta. Rimane da chiarire, ad esempio, come una carriera novellistica avviata da Verga *sub torto collo* («Vi confesso che da un canto mi rincresce sciupare il mio nome in piccole pubblicazioni e di poco conto su per le Riviste e i giornali»¹), senza velleità letterarie («È un lavoro che buttai giù alla meglio ed al quale non tenevo gran fatto»²), all'insegna di una capitalizzazione eminentemente economica del proprio lavoro creativo («quelle piccole pubblicazioni son quelle che fruttano dippiù»³), riesca nel giro di pochissimi anni a raggiungere esiti artistici straordinari, collocandosi ai vertici del canone letterario⁴.

¹ Lettera di G. Verga alla madre, Milano, 29 gennaio 1874, in G. VERGA, *Lettere alla famiglia (1851-1881)*, a cura di G. Savoca, A. Di Silvestro, Bonanno, Acireale-Roma 2011, p. 211.

² Lettera di Verga alla madre, Milano 18 giugno 1874, in *ivi*, p. 364.

³ Lettera di Verga alla madre, Milano, 29 gennaio 1874, in *ivi*, p. 211.

⁴ Riccardo Castellana ha recentemente ribadito come l'inizio dell'apogeo della novella moderna coincida con la pubblicazione di *Rosso Malpelo* sul «Fanfulla» nel 1878 (R. CASTELLANA, *La novella dalla seconda metà dell'Ottocento al modernismo*, in E. MENETTI (a cura di), *Le forme brevi della narrativa*, Carocci, Roma 2019, pp. 193-217, in particolare cfr. p. 193).

Il secondo, non meno fondamentale, aspetto ancora da approfondire riguarda la relazione di interdipendenza reciproca tra produzione novellistica verghiana ed editoria periodica. Non solo, infatti, nell'inverno del 1874, Verga dà l'abbrivio alla propria carriera di novelliere su esplicita richiesta dei periodici di Emilio Treves («Treves mi domandò qualche racconto corto per i suoi giornali. Se me li paga bene vedremo»⁵), ma l'intera sua produzione novellistica rimane ancorata alla committenza delle riviste, al punto che quasi la totalità delle novelle confluite nelle raccolte degli anni Settanta e Ottanta esce dapprima su periodico: delle sei novelle che compongono *Primavera* (nell'edizione Brigola, 1877, ma in realtà pubblicata nel 1876), *Primavera* esce in due puntate nella «Illustrazione Italiana», nei fascicoli del 1° e 7 novembre 1875; *La coda del diavolo* in due puntate nella «Illustrazione Italiana», nei fascicoli del 16 e del 23 gennaio 1876; *X* nella *Strenna italiana per il 1874* (Ripamonti-Carpano, 1873); *Certi argomenti* nella *Strenna italiana per il 1876* (Ripamonti-Carpano, 1875); *Le storie del castello di Trezza* in quattro puntate nella «Illustrazione Universale», nei fascicoli del 17, 24, 31 gennaio e 7 febbraio 1875 (la rivista di Emilio Treves diventerà dal novembre del 1875 «L'Illustrazione Italiana»); *Nedda* era stata stampata per la prima volta nella «Rivista italiana di scienze, lettere ed arti», il 15 giugno 1874 e poi riproposta come opuscolo indipendente da Brigola, sempre nel 1874, con il titolo *Nedda. Bozzetto siciliano* con cui rimane denominata anche nella raccolta. Anche per la successiva raccolta *Vita dei campi* (Milano, Treves, 1880), le otto novelle di cui si compone sono tutte già apparse su rivista: *Fantastiche* sul supplemento letterario «Fanfulla della domenica», il 24 agosto 1879; *Jeli il pastore* su «La Fronda», il 29 febbraio 1880; *Rosso Malpelo* sul quotidiano «Il Fanfulla» di Roma del 2-3-4-5 agosto 1878; *Cavalleria rusticana* sul «Fanfulla della Domenica», il 14 marzo 1880; *La Lupa* sulla «Rivista nuova di Scienze, Lettere ed Arti», il 15 febbraio 1880; *L'amante di Gramigna* (con il titolo *L'amante di Raja*) nella «Rivista minima», nel febbraio 1880; *Guerra di Santi* nel «Fanfulla della Domenica», il 23 maggio 1880 e *Pentolaccia* sullo stesso supplemento, il 4 luglio 1880. Questa stessa dinamica si ripete in occasione della edizione di *Novelle rusticane* (Torino, Casanova, 1883), le cui novelle sono tutte già apparse in rivista tranne una (*Di là dal mare* che chiude la raccolta): *Il Reverendo* nella «Rassegna settimanale di Politica, Scienze,

⁵ Lettera di Verga alla madre, 20 gennaio 1874, in G. VERGA, *Lettere alla famiglia (1851-1881)* cit., p. 200. In realtà, già nei mesi immediatamente precedenti (estate-autunno 1873), Verga aveva prodotto la novella *X* poi apparsa nella *Strenna italiana per l'anno 1874*, su richiesta di Carlo D'Ormeville. Anche in quel caso, tuttavia, fondamentale risulta la mediazione di Emilio Treves, che scrive direttamente a Verga per sollecitarlo in questa direzione (cfr. lettera di Treves a Verga, 6 agosto 1873, in G. RAYA, *Verga e i Treves*, Herder, Roma 1986, p. 28).

Lettere ed Arti», il 9 ottobre 1881; *Cos'è il Re* nella «Rivista nuova di Scienze, Lettere ed Arti», nel 1° fascicolo del 1881; *Don Licciu Papa* nella «Rassegna settimanale di Politica, Scienze, Lettere ed Arti», il 22 gennaio 1882; *Il Mistero* nella «Nuova Rivista», il 12 febbraio 1882; *Malaria* nella «Rassegna settimanale di Politica, Scienze, Lettere ed Arti», il 14 agosto 1881; *Gli orfani* in «Fiammetta. Giornale di letteratura amena», il 25 dicembre 1881; *La roba* nella «Rassegna settimanale di Politica, Scienze, Lettere ed Arti», il 26 dicembre 1880; *Storia dell'asino di S. Giuseppe* nel «Fanfulla della Domenica», il 17 aprile 1881; *Pane nero* nella «Gazzetta letteraria» in quattro puntate (25 febbraio, 4, 11 e 18 marzo 1882); *I galantuomini* nel «Fanfulla della Domenica», il 26 marzo 1882; *Libertà* nella «Domenica letteraria», il 12 marzo 1882. Analoga situazione si ripresenta nei volumi di novelle pubblicati negli anni successivi.

Questi dati naturalmente sono già stati considerati nelle edizioni critiche di queste raccolte e attentamente valutati per orientare il discorso filologico sui testi. I problemi che essi pongono, tuttavia, travalicano le questioni ecdottiche, in considerazione del fatto che nell'esperienza verghiana il periodico è lo spazio di committenza primario, determinante nell'orientare l'attività creativa di scrittura secondo indicazioni che diventano sempre più chiare e stringenti nel corso degli anni Settanta e che variano da rivista a rivista.

1. *La novella moderna e l'editoria periodica*

È dunque per comprendere meglio la specificità del “caso Verga” che occorre collocarlo all'interno di uno spaccato editoriale italiano in cui, nei decenni a cavallo dell'unificazione (dal 1846 al 1872), il settore librario cresce del 277%, ma quello periodico registra un incremento addirittura del 480%⁶. Sappiamo, inoltre, che negli anni Ottanta, il mercato librario va incontro ad una leggera contrazione che mette in crisi alcuni editori vicini a Verga (come ad esempio Brigola), cosa che non accade invece al settore periodico, in crescita ininterrotta fino alla fine del secolo e oltre.

Un altro elemento fondamentale per inquadrare il “caso Verga” è rappresentato dalla preferenza accordata dall'industria periodica alla forma breve della novella rispetto a quella del romanzo. Il grafico proposto, ad esempio, mostra come a partire dagli anni Settanta dell'800, l'editoria periodica milanese elegga la novella a genere principe della propria proposta creativa, a

⁶ Queste percentuali di crescita sono state calcolate a partire dai dati raccolti da G. RAGONE, *Un secolo di libri. Storia dell'editoria in Italia dall'Unità al post-moderno*, Einaudi, Torino 1999, pp. 27-28 e note.

discapito invece del romanzo a puntate che dopo l'exploit degli anni Sessanta vede progressivamente contrarre il proprio peso.

Presenza del romanzo e della novella nei periodici milanesi tra gli anni '60 e gli anni '90 dell'800

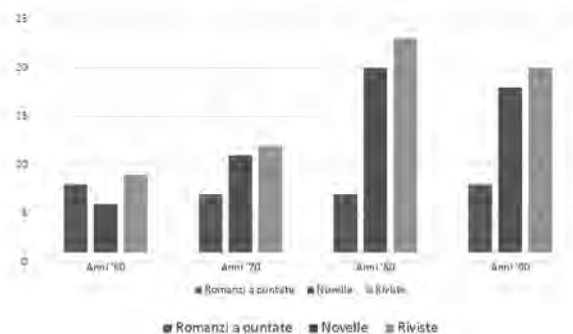


Tabella n. 1. Dati rielaborati a partire da *I periodici letterari dell'Ottocento. Indice ragionato (collaboratori e testate)*, a cura di A. Briganti, C. Cattarulla e F. D'Intino, Milano, Franco Angeli 1990. Per ogni decennio, la tabella rappresenta: in grigio il numero delle testate avviate (negli anni '60 ad esempio sono 18), in azzurro il numero delle testate che accolgono romanzi a puntate e in arancione il numero delle testate che pubblicano novelle e/o racconti. Ovviamente, la stessa testata può accogliere sia romanzi a puntate sia novelle.

Situazione non dissimile si registra anche nell'editoria periodica romana, dove, non a caso, la prima puntata di *Rosso Malpelo*, uscita il 2 agosto 1878 sul «Fanfulla» di Roma, è introdotta da un annuncio redazionale in cui si precisa:

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; [...] un'infanticida innamorata d'un evaso di galera; lardellate l'innocente amore di queste due colombe con colpi di pugnale e di revolverate a tradimento; aggiungete un contorno di avvelenatori, di cassieri che scappano, e se occorre, una mezza serqua di cani arrabbiati; fuoco sopra, fuoco sotto e servite caldo. N.B. Ogni giorno l'appendice deve terminare colla mezzanotte precisa suonata dall'orologio di una torre nera e merlata [...]. Siamo giusti: questa roba non si confà al palato dei nostri lettori, e d'altra parte abbiamo visto che un romanzo che si svolge in un orizzonte tranquillo e sereno, spezzandolo in tante parti, non può più interessare. L'orizzonte ha per sistema di essere vasto, se no non se ne fa nulla. Malgrado uno sforzo di volontà, alle volte è difficile rammentarsi oggi ciò che si è letto ieri o l'altro ieri, e

in questo caso si prende solitamente la decisione di non leggere né oggi, né domani, né mai. [...] Ci rimette il lettore che vede uno spazio per lui occupato inutilmente; ci rimette l'autore perché il suo lavoro così sbriciolato non fa più la sua figura, e ci rimette l'amministrazione che spende senza soddisfare nessuno. Questo è il male; ecco ora il rimedio che si propone:

1) *Abolizione completa dell'Appendice;*

2) *Pubblicare ogni giorno nelle colonne del giornale un raccontino, un bozzetto, un episodio, un proverbio, ecc. ecc. che cominci e finisca nello stesso numero o tutto al più che duri due o tre numeri, ma non debba in ogni caso oltrepassare il limite eccezionale di quattro*⁷.

Il brano riportato evidenzia come anche il polo romano colga efficacemente i nessi sempre più stringenti tra generi narrativi ed editoria periodica. Emblematica è l'ironica descrizione dell'inverosimiglianza narrativa caratterizzante il *plot* del romanzo d'appendice, cui si accompagna la puntuale osservazione circa l'inadattabilità del romanzo non "appendicistico" alle esigenze di lettura spezzettate e rimandate del quotidiano. Da qui la decisione di espungere dalle colonne del «Fanfulla» il genere romanzo, o perché troppo affettato (se scritto *ad hoc* per il giornale) o perché troppo «tranquillo e sereno» (se scritto nella prospettiva dell'«orizzonte» di lettura in volume), a vantaggio della narrativa breve.

Un ultimo dato non sufficientemente considerato riguarda la coincidenza delle trasformazioni intercorse a livello nazionale con quelle internazionali. Una nutrita pubblicistica dimostra, ad esempio, come la relazione tra short story ed editoria periodica si sviluppi, in modo analogo al contesto italiano e in quegli stessi decenni centrali del secondo Ottocento, anche in Inghilterra:

[...] literary historians and critics have long asserted the connection between the development of the short story as a genre and the rise of the periodical press and its need for copy that would appeal to a variety of readers⁸.

But short fiction as an economically or aesthetically successful genre did not emerge until the 1880s and hence it did not figure significantly in young authors' careers⁹.

La concomitanza di queste situazioni genera una situazione molto particolare per gli editori italiani, che avevano fino a quel momento ammodernato la loro proposta editoriale e letteraria spesso importando i modelli stranieri

⁷ «Fanfulla», venerdì 2 agosto 1878, p. 1; i corsivi nel testo.

⁸ D. BALDWIN, *Art and Commerce in the British Short Story, 1880-1950*, Pickering & Chatto, London 2013, p. 1.

⁹ Ivi, p. 9. Sul contesto inglese, si rimanda inoltre a H. OREL, *The Victorian Short Story: Development and Triumph of a Literary Genre*, Cambridge University Press, Cambridge 1986.

di maggior successo. Quando, ad esempio, l'editore milanese Sonzogno nel 1866 decide di pubblicare romanzi a puntate sul quotidiano «Il Secolo», egli può attingere materiali dalla produzione francese di feuilleton, già ricca e consolidata grazie ad un trentennio di attività creativa. Questo genera un certo malcontento tra gli scrittori italiani che solo sporadicamente vengono accolti dal quotidiano¹⁰.

Nel contesto della seconda metà degli anni Settanta, invece, quando i direttori dei periodici letterari, dei quotidiani e dei loro inserti culturali, intuiscono l'opportunità di puntare sulla misura breve della novella sono costretti ad incoraggiare in questa direzione gli stessi scrittori italiani. Fu dunque anche per l'impossibilità di ricorrere alla più economica (e imprenditorialmente meno rischiosa) pratica delle traduzioni straniere che il sistema letterario nazionale si mosse in direzione di una modernizzazione della propria proposta sul versante della misura breve, incoraggiando la nascita della novella moderna italiana destinata al periodico, con una tempistica (per una volta almeno) grosso modo coincidente con quella degli altri paesi europei.

2. Verga e «L'Illustrazione Italiana»

Del resto, sfogliando «L'Illustrazione Italiana», ovvero uno dei primi periodici che commissionò e accolse novelle di Giovanni Verga, si ricava l'impressione che proprio il settore dei periodici rappresenti nel frangente degli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento il baricentro della modernizzazione culturale nazionale. E lì che si gioca la partita decisiva in termini di allargamento del pubblico dei lettori, di aggiornamento dei linguaggi (non solo di quello letterario, ma anche di quello giornalistico, naturalmente), di sperimentazione di nuovi modelli della comunicazione (nascono, ad esempio, rubriche di cronaca mondana, letteraria e giudiziaria), di interazione tra parole e immagini.

La rivista nasce a Milano, il 14 dicembre 1873, ed ha come editore e direttore Emilio Treves. Il primo titolo è «Nuova Illustrazione Universale. Rivista settimanale degli avvenimenti e personaggi contemporanei sopra la storia del giorno, la vita pubblica e sociale, scienze, belle arti, geografia e viaggi, teatri, musica, mode». A partire dal 1° novembre 1875 la rivista assume un nuovo titolo, «L'Illustrazione Italiana», ma rimane invariato il sottotitolo, così come immutata è la vocazione enciclopedica: il periodico si occupa, infatti, di politica italiana e politica internazionale, ma anche di cronaca e

¹⁰ Cfr. L. BARILE, *Il Secolo 1865-1923. Storia di due generazioni della democrazia lombarda*, Guanda, Milano 1980, pp. 18 e sgg.

mondanità; inoltre dedica ampio spazio alla letteratura sia in termini di discussione letteraria (nascono infatti alcune rubriche fisse) sia in termini di proposta creativa.

Nell'avviso *Ai nostri lettori* (firmato La direzione), del primo numero della rivista, si legge:

L'annuncio di questa nostra Illustrazione Universale ha fatto piovere al nostro ufficio, da ogni provincia d'Italia, un'enorme quantità di lettere in cui ci vengono domandati schiarimenti, dati consigli, mosse già alcune censure. Eccoci qui a rispondere a tutti. Il pubblico ignora cosa sia propriamente un giornale illustrato, e quali e quante difficoltà s'incontrino nel farlo. Non è un'impresa leggiera quella a cui ci siamo accinti: altri prima di noi vi fece mala prova, e noi non speriamo di riuscirvi se non avendo dal pubblico aiuti morali e materiali che altri non ebbero. Il pubblico dovrà essere uno dei principali nostri collaboratori, e però dobbiamo metterlo a parte dei nostri progetti e chiarirgli le nostre intenzioni. [...] Sono gli auspici più favorevoli a noi che noi furono ai nostri predecessori? Possiamo affermare che sì; tuttavia vogliamo esser sinceri: non ci poniamo all'impresa con piena fiducia di riuscire. È una partita che tentiamo ad un giuoco, in cui ha parte l'azzardo, non meno che l'ingegno. Parecchie carte ci sono favorevoli: abbiamo un drappello d'incisori che dieci anni fa erano scolaretti, ed oggi sono artefici provetti. Durante gli anni passati, se non ci furono grandi giornali illustrati, ce ne furono de' piccoli, ed oltre questi si stamparono a Milano moltissimi libri illustrati. Lavorando s'impara, ed i nostri incisori impararono¹¹.

In quest'appello ai lettori del dicembre 1873 potremmo scorgere in nuce la nascita dell'industria culturale moderna, che si definisce a partire dalla necessità di declinare le esigenze di svago e di approfondimento in forme d'arte e di comunicazione che prima non esistevano: nuove tecniche e competenze definiscono il ruolo e la fisionomia di nuove figure professionali. All'interno di questo crogiuolo di modernizzazione, ad interessarci in modo specifico sono i cambiamenti che investono la letteratura e lo statuto autoriale, grazie alla nascita dello "scrittore di professione", all'interno di un sistema letterario in corso di ridefinizione. Come si è già dimostrato, la carriera di Verga s'inscrive perfettamente in questo scenario: è proprio all'aspirazione di vivere di letteratura che dobbiamo i soggiorni fiorentini e poi il trasferimento a Milano, così come la scelta di affiancare la produzione di narrativa breve a quella romanzesca¹².

¹¹ *Ai nostri lettori*, in «Nuova Illustrazione Universale», A. I (14 dicembre 1873), n. 1, pp. 1-2.

¹² I. PIAZZA, *Lo spazio mediale. Generi narrativi tra creatività letteraria e progettazione editoriale: il caso Verga*, Cesati, Firenze 2018; EAD., *L'editoria milanese secondo Verga*, in G. ALFIERI, A. MANGANARO, S. MORGANA, G. POLIMENI (a cura di), «I suoi begli anni»: *Verga tra Milano e Catania (1872-1891)*, 2 voll., Fondazione Verga-Euno Editore, Enna 2020, vol. I, pp. 209-224.

In questa sede, si vorrebbe entrare più nello specifico delle dinamiche di relazione intercorse tra la costruzione professionale di Giovanni Verga e «L'Illustrazione Italiana», nel delicato passaggio da una produzione di narrativa breve avviata nel '73/'74 senza pretese all'approdo ad una stagione novellistica verista di alto rilievo. Questo percorso s'intreccia con la storia della prima raccolta di novelle *Primavera*, pubblicata da Brigola nell'ottobre del 1876 (ma con la data 1877), attraverso la riproposta di sei novelle, tre delle quali apparse, per la prima volta, sull'«Illustrazione Italiana» (*Primavera*, *La coda del diavolo* e *Le storie del castello di Trezza*).

Le domande che potremmo farci sono, dunque: cosa può aggiungere la *forma editoriale*¹³ che le novelle assumono sull'«Illustrazione» rispetto a quanto già sappiamo attraverso lo studio della raccolta *Primavera*, riproposta dalla recente edizione critica?¹⁴ E cosa possiamo ricavare circa il posizionamento di Verga nel *campo* letterario di questo specifico frangente storico, in relazione alla sua produzione in generale e a quella di novelle più in particolare?

Ebbene, anzitutto, l'ordine che le novelle assumono nella raccolta in volume tende a mettere in risalto i due titoli che hanno riscosso più successo (*Primavera* e *Nedda*), collocandoli nelle posizioni forti di incipit ed explicit della raccolta, al fine di abbracciare le altre novelle meno riuscite, attutendone la distanza, grazie a quella che potremmo definire una disposizione “a cornice”. Il medesimo scopo di uniformazione è del resto perseguito anche attraverso la revisione testuale delle novelle che, nel passaggio dalla princeps su strenna o rivista a quella in volume, mitiga, almeno in parte, la distanza formale che vi era in origine¹⁵.

La forma dell'edizione che le novelle assumono sull'«Illustrazione» accentua, viceversa, la disomogeneità delle tre novelle accolte, non solo perché i testi pubblicati ancora non hanno subito quella revisione linguistica e stilistica cui si è accennato, ma anche e soprattutto perché nei nove mesi intercorsi tra *Le storie del castello di Trezza* (pubblicata in quattro puntate nella «L'Illustrazione Universale», nei fascicoli del 17, 24, 31 gennaio e 7 febbraio 1875) e *Primavera* (nei fascicoli del 1° e 7 novembre 1875), la rivista cambia intestazione, subisce un significativo restyling grafico (come diremmo oggi) e realizza una revisione strutturale della proposta creativa. Essa cambia sede: si sposta da un'apposita collocazione in appendice, situata cioè

¹³ Cfr. A. CADIOLI, *La forma dell'edizione nella costituzione dell'oggetto letterario*, in L. NERI, S. SINI (a cura di), *Il testo e l'opera. Studi in onore di Franco Brioschi*, Ledizioni, Milano 2016, pp. 49-69.

¹⁴ G. VERGA, *Primavera*, edizione critica a cura di G. Forni e C. Riccardi, Fondazione Verga-Interlinea, Novara 2020.

¹⁵ Ivi, p. XLII e ss.

a fondo pagina, di solito a partire dal 2° o 3° foglio, per essere pubblicata invece a pagina intera, dopo le notizie di politica e di cronaca. Accanto a questa diversa collocazione e impostazione grafica, si verifica anche una più oculata scelta del genere: se per inaugurare la rivista (a partire dal dicembre del '73 e poi nei mesi successivi), l'editore sceglie, per l'appendice, un romanzo molto lungo (Edoardo, *La moglie nera*), dato in lettura in ventisei puntate, sul numero del 10 maggio 1874 si avvisano i lettori:

Prima che il semestre sia compiuto, daremo termine all'interessante racconto di Edoardo. E ci prefiggiamo di non pubblicare lunghi romanzi, ma brevi racconti, che non vadano al di là di tre o quattro numeri. Ciò conferirà una grande varietà [...] al giornale. Sono rari gli scrittori italiani che si siano dati al racconto breve; ma noi ne abbiamo già in pronto diversi; che siamo certi piaceranno non poco ai nostri lettori¹⁶.

Dunque, dopo il primo (evidentemente fallimentare) esperimento del romanzo lungo a puntate, Treves decide già di privilegiare il racconto, scontrandosi (come chiaramente dichiarato) con la scarsità di testi brevi prodotti, che vanno dunque incoraggiati e commissionati *ad hoc*. Nel passaggio dal maggio 1874 al 1° novembre 1875, le idee si fanno ancora più chiare: la misura indicata delle tre/quattro puntate (in cui rientra anche *Le storie del castello di Trezza*) va ulteriormente asciugandosi in direzione della singola o al massimo doppia puntata, misura in cui rientrano sia *Primavera* sia *La coda del diavolo*. L'interiorizzazione di questa indicazione editoriale potrebbe essere all'origine anche del «taglio veramente cesareo»¹⁷ approntato a *Certi argomenti*, novella che pur non entrando a far parte della proposta creativa dell'«Illustrazione Italiana» potrebbe avere risentito del lavoro che Verga in quegli stessi mesi (settembre-ottobre 1875) va conducendo per la rivista. In questa direzione potremmo infine rilevare come la maggior parte delle novelle entrate nelle raccolte *Vita dei campi* e *Novelle rustiche* (sopra menzionate) siano state pubblicate sulle rispettive riviste, giornali e supplementi in un'unica puntata.

Ma tornando all'«Illustrazione» va inoltre evidenziato come a partire dalla pubblicazione della prima puntata di *Primavera*, anche nell'indice delle materie la voce «Romanzo» viene sostituita dalla dicitura «Racconti e novelle». Insomma, a latere del restyling grafico c'è un'oculata operazione di selezione della narrativa breve, chiaramente privilegiata rispetto sia all'appendice romanzesca sia al racconto/novella lunghi. Possiamo, dunque,

¹⁶ *Ai nostri lettori*, «Nuova Illustrazione Universale», a. I (10 maggio 1874), n. 23, p. 178.

¹⁷ Lettera di D'Ormeville a Verga, 20 ottobre 1875, qui citata da G. VERGA, *Primavera*, edizione critica cit., p. XVIII.

dedurre che quella modernizzazione che «L'Illustrazione» aspira ad incarnare viene dapprima importata dall'estero, sulla scorta del modello francese, ma poi l'innovazione editoriale sollecita un'innovazione letteraria, cioè la creazione ex novo di un modello di narrazione *ad hoc*, più limitata dal punto di vista dello spazio che occupa e quindi più contenuta nell'ampiezza dell'intreccio, e svincolata dal modello letterario dell'appendice. La formulazione o precisazione di queste richieste medialità è recepita con solerzia da Verga che abbandona il modello appendicistico, ancora chiaramente riconoscibile nelle *Storie del castello di Trezza*, accorcia la misura di *Primavera* e *La coda del diavolo*, e innalza il loro livello di letterarietà.

Per spiegare quest'ultimo passaggio, utili spunti di riflessione possono essere tratti dalla genesi della collocazione editoriale dei singoli componimenti. Ripercorrendo diacronicamente la produzione di questo primo nucleo novellistico, dovremmo rilevare, ad esempio, come la committenza della novella *X* venga mediata dall'editore Treves attraverso queste precise indicazioni:

Caro Verga,

Vi mando il Pungolo di jersera. Nel tempo stesso sono stato incaricato dal D'Ormeville a proporvi di dargli un articoletto, sul genere *Capinera*, p. la Strenna Italiana. Nella Strenna sarete in buona compagnia; vi scrivono Torelli, Imbriani, Farina, Capranica, ecc. Avete tempo un mese. Si desidera ardentemente un articolo vostro, e farete piacere anche a me¹⁸.

Occorre ricordare che all'altezza di questa lettera (6 agosto 1873) l'editore Treves aveva appena pubblicato i due romanzi di Verga, *Capinera* e *Eva*, i quali, benché siano usciti entrambi anche in volume, proseguono la loro storia editoriale secondo due traiettorie diverse: *Eva* rimanere ancorata allo spazio mediale librario e ad una ricezione medio-alta, mentre *Storia di una capinera* viene proposta a puntate sull'«Illustrazione popolare», ovvero sul periodico Treves allestito per un segmento di pubblico medio-basso, e regalata agli abbonati del «Museo di Famiglia», orientato anch'esso ad un pubblico medio. Da queste scelte editoriali ricaviamo conferma della maggiore «popolarità» della *Capinera*, ovvero sia della sua circolazione presso un pubblico culturalmente meno qualificato sia del successo commerciale ottenuto¹⁹. Quando Treves scrive espressamente a Verga che la novella per la

¹⁸ Lettera di Emilio Treves a Giovanni Verga, Milano, 6 agosto 1873, in G. RAYA, *Verga e i Treves* cit., p. 28.

¹⁹ Ricordo, a questo proposito, che una delle prime inchieste sulla lettura degli italiani (voluta dalla Società Bibliografica Italiana e pubblicata nel 1906) individua nella *Storia di una capinera* uno dei romanzi più letti, di cui Treves dichiara di avere venduto (all'altezza del 1905) almeno 20.000 copie (G. TORTORELLI, *Studi di storia dell'editoria italiana*, Patron, Bologna 1989, p. 160).

Strenna deve rifarsi al modello letterario incarnato dalla *Capinera*, l'editore sta dando dunque un'indicazione di committenza piuttosto precisa non solo in termini di misura del componimento (un articolo, da scrivere in un mese), ma anche, e in questo caso soprattutto, di "poetica editoriale" ovvero di collocazione di *campo*, di modello letterario e di relazione con una comunità di lettura già prefigurata.

Nel gennaio del 1874, Treves sollecita nuovamente Verga alla produzione di «qualche racconto corto per i suoi giornali», secondo termini di committenza invariati. È vero che, nel frattempo (nel dicembre 1873), è stata avviata «L'Illustrazione Italiana» (ancora denominata «Nuova Illustrazione Universale»), ma essa abbisogna di alcuni mesi per definire in modo specifico il proprio programma letterario, per scegliere di privilegiare la misura breve e per intercettare quel pubblico medio-alto che diventerà il destinatario privilegiato.

Non è un caso dunque se negli scambi epistolari dei primi mesi del 1874 tutte le richieste di narrativa breve che Treves formula a Verga siano correlate alla destinazione editoriale del «Museo di Famiglia». Così, ad esempio, Verga precisa alla madre in alcune lettere del febbraio-marzo 1874:

Se avrò tempo da perdere ne scriverò anche una pel Museo di Famiglia per cui Treves mi ha pregato e ne caverò un 300 franchi con un 3 fogli di stampa²⁰.

Per questa stessa ragione non ho voluto mettermi a scrivere il lavoretto pel Museo di Famiglia, perché in questo momento sono tutto invaso e penetrato del soggetto che ho fra le mani²¹.

Verga torna sulle proprie decisioni nel luglio del 1874 e poi scrive nel settembre dello stesso anno a Treves, dichiarandosi pronto a mettersi al lavoro, non credendosi «svincolato dalla promessa di una novella» da collocare (secondo quanto detto e ribadito più volte) presso il «Museo di famiglia». Emblematico è dunque rilevare come, quando il 18 dicembre 1874 Verga invia a Treves *Storie del castello di Trezza* aggiungendovi il primo bozzetto dei *Malavoglia*, egli precisi la distanza tra i due testi:

Eccovi la Novella; anzi una e mezza. Vi ho mandato anche il principio della seconda perché possiate farvi un'idea del genere diverso, e vedere liberamente se fa per voi.

²⁰ Lettera di Verga alla madre, 26 febbraio 1874, in G. VERGA, *Lettere alla famiglia (1851-1881)* cit., pp. 248-249.

²¹ Lettera di Verga alla madre, Milano, 22 marzo [1874], ivi, p. 271.

Nel dicembre 1874, la proposta a Treves di *Storie del castello di Trezza*, corrispondendo perfettamente alle richieste della committenza, viene inoltrata senza alcuna preoccupazione da parte di Verga, il quale viceversa sa che l'abbozzo della seconda novella rischia di rimanere escluso.

Occorre dunque considerare attentamente come la pubblicazione delle *Storie del castello di Trezza* sulla neonata rivista dell'«Illustrazione Italiana» sia stata decisa da Treves a posteriori rispetto alla committenza della novella e alla stesura della stessa da parte di Verga. Questa decisione potrebbe essere stata indotta da una serie di circostanze: forse dalla necessità di colmare l'esigenza di proposta creativa della neonata rivista che, ricordiamo, all'altezza della pubblicazione di *Storie del castello di Trezza* accoglie ancora novelle e racconti dati in lettura in tre o quattro puntate. Ma a concorrere in direzione di una "promozione" verghiana alla rivista più prestigiosa del circuito Treves (o che stava diventando tale, proprio in quel frangente), contribuì senz'altro la fama letteraria acquisita da Verga attraverso *Nedda* (per la produzione novellistica) ed *Eva* (per quella romanzesca), fama che parrebbe averlo proiettato dal circuito medio o medio-basso, caratterizzante la fruizione della *Capinera*, ad uno letterariamente più prestigioso²². A riprova di questo concorrono le pagine critiche della stessa «Illustrazione», attraverso le quali ricaviamo ad esempio come proprio il romanzo *Eva* riscosse il plauso letterario al punto da innescare un principio di emulazione in altri scrittori: «Alla scuola di Verga appartengono Pellegrini, Alliata e Ragusa-Moleti. L'opera di Pellegrini, ad esempio, è una figlia di *Eva*, ma peggiorata»²³. Il fatto che altri autori s'ispirino (pur con talento inferiore a Verga) alla poetica di *Eva* dimostra la rilevanza assunta da questo romanzo nel contesto letterario coevo.

Completamente diversa da *Storie del castello di Trezza* è la collocazione editoriale di *Primavera* e *La coda del diavolo*, le quali sono da subito progettate e destinate in funzione del neonato periodico Treves:

Caro Treves,

Vi manderò presto Un sogno per L'ILL.e Un.e [...]. Vi manderò anche, appena avrò finita di limarla, Una principessa, quadrettino di genere che non mi par mal riescito. Se vi piacerà vorrete permettermi di offrirlo alla vostra Ill.e Universale?²⁴

²² Su questo aspetto specifico si tornerà nel paragrafo a seguire.

²³ E. TREVES, *I nuovi romanzi*, in «L'Illustrazione italiana», a. IV (7 gennaio 1877), n. 1, p. 10.

²⁴ Lettera di Verga a Treves, Catania, 21 settembre 1875, in G. RAYA, *Verga e i Treves* cit., pp. 38-39.

Dietro a questi titoli (*Un sogno* e *Una principessa*) si celano già le due novelle poi effettivamente accolte nel periodico (anch'esso ancora indicato con il precedente titolo di «Illustrazione Universale»): «eccovi il primo raccontino – *Primavera* – titolo che mi parve più adatto di *La Principessa*. Sabato prossimo farò mettere alla posta l'altro racconto»²⁵ anch'esso con il titolo mutato da *Un sogno* a *La coda del diavolo*. Inoltre, come già accennato, proprio *Primavera* è la novella che viene pubblicata per lanciare la nuova stagione del periodico:

Con questo numero l'Illustrazione compie il suo secondo anno di vita. Lunedì 1° novembre uscirà il primo numero dell'anno III. Come i lettori sanno a quest'ora, d'ora in poi l'Illustrazione pubblicherà ogni settimana un numero di 16 pagine, arrotonderà il suo formato in modo da renderlo più artistico, senza che perciò venga punto perduto di spazio utile, e prenderà definitivamente il titolo di Illustrazione italiana. [...] Nel prossimo numero incomincerà il nuovo racconto di Verga²⁶.

Primavera si trova dunque a fungere da proposta creativa apripista di una diversa stagione del periodico, in cui vanno precisandosi numerosi aspetti: la misura breve che diventa quasi esclusiva, ma anche la collocazione medio-alta che «L'Illustrazione» assume. Non è affatto un caso dunque, ma una richiesta implicita dello spazio mediale ridefinito dell'«Illustrazione italiana», che *Primavera* e *La Coda del Diavolo* siano molto diverse da *Le storie del castello di Trezza*, non solo nella lunghezza e nell'intreccio, come già evidenziato, ma anche nell'aderenza a quella poetica del vero già espressa in *Eva* (che è il romanzo di Verga più citato nell'«Illustrazione») e nella ricerca di un coefficiente di letterarietà non dissimile a quello perseguito nella produzione romanzesca. Inscritta in questo preciso contesto di committenza e destinazione, *Primavera* viene così rafforzata nella funzione di incubazione di forme espressive che già in parte preludono alla stagione più matura (si pensi ad esempio al filtro del discorso libero ravvisabile in alcuni suoi passaggi).

Pur all'interno di una creatività letteraria novellistica ancora subordinata in questo frangente alla capitalizzazione economica, l'aver intercettato la committenza della più prestigiosa rivista illustrata di Treves parrebbe avere incoraggiato Verga ad un innalzamento del livello artistico della produzione breve che, non a caso, a partire da queste novelle, soddisfa lo stesso autore. Se delle *Storie del castello di Trezza*, come già prima di *X*, Verga

²⁵ Lettera di Verga a Treves, 13 ottobre 1875, ivi, p. 38.

²⁶ *Avviso*, in «Nuova Illustrazione Universale», a. II (24 ottobre 1875), nn. 53-54, p. 427.

si dichiara insoddisfatto («Quel racconto è affatto giovanile, primitivo e vecchio diggià», «*Storie del Castello di Trezza* [...] è un mio vero peccato di gioventù»²⁷), *Primavera*, viceversa, gli pare da subito «non [...] mal riuscito»²⁸, impressione che evidentemente si rafforza nel 1876, quando, nell'allestimento della raccolta, Verga le accorda una posizione di preminenza assoluta, sia riservandole la collocazione in apertura sia traendo da essa il titolo complessivo del volume. Dunque, è senz'altro vero che «la raccolta *Primavera* è [...] lo specchio della situazione dinamica di quegli anni»²⁹. L'approfondimento relativo alla gestazione editoriale di alcune sue novelle parrebbe enfatizzare questa dinamicità, e anzi rilevare una piccola ma significativa frattura tra *Le storie del castello di Trezza* e la successiva *Primavera*, ovvero la prima novella in cui Verga sperimenta con soddisfazione soluzioni strutturali e stilistiche originali, smarcando la novella dal mero e basso consumo letterario per dare corrispondenza ad esigenze di lettura più alte e qualificate. Ma dall'approfondimento qui condotto spero sia emerso come questa ri-collocazione di *campo* della produzione novellistica verghiana sia direttamente connessa con l'apertura di spazi mediali periodici di alto profilo («L'Illustrazione»), che dunque andrebbero attentamente considerati nella loro funzione storica di soggetti che collaborarono in modo precipuo e ramificato alla rifondazione della novella italiana, secondo alcune coordinate di modernizzazione che rimangono a caratterizzare il genere breve per i decenni a seguire.

3. Il genere novella nel contesto degli anni Settanta

A latere di questi ragionamenti sulla collocazione di *campo* del genere, dovremmo forse al contempo chiederci cosa significhi il termine “novella” nel contesto degli anni Settanta dell'Ottocento e cosa si aspetti un lettore dell'«Illustrazione» quando il sottotitolo rematico indica questa nomenclatura. Dall'altra parte, dovremmo capire quali regole implicite o esplicite siano assimilate dal novelliere che voglia essere pubblicato e pagato dall'«Illustrazione»; altrettanto rilevante infine è stabile quali siano i generi narrativi limitrofi alla ricezione novellistica su periodico.

²⁷ Così Verga scrive (il 6 gennaio 1887) e poi ribadisce (il 16 gennaio) al suo traduttore francese, Édouard Rod, intenzionato a tradurre *Le storie* per la «Nouvelle Revue» (cfr. *Carteggio Verga-Rod*, Introduzione e note di G. Longo, Fondazione Verga, Catania 2004, pp. 204 e 206).

²⁸ Lettera di Verga a Treves, 21 settembre 1875, in G. RAYA, *Verga e i Treves* cit., p. 38.

²⁹ *Introduzione* a G. VERGA, *Primavera*, edizione critica cit., p. XVI.

Ebbene, quando distinguiamo tra novella, racconto e romanzo nel secondo Ottocento sovente facciamo riferimento alla riflessione proposta da Luigi Pirandello, nel 1897.

Una novella troppo lunga, che non si stimi conveniente chiamare romanzo, si definisce racconto, e così pure un romanzo breve e tenue, che non si vorrebbe definir novella. Racconto così verrebbe ad essere un intermedio tra la novella e il romanzo: definizione arbitraria ed erronea, secondo me, la quale non si può dir né anche trovi sostegno o ragione nell'uso [...] ogni letterato nel trarre dalla vita presente o passata o dalla proprio fantasia una favola qualsiasi, o la considera nel suo complesso, sinteticamente, nei suoi momenti culminanti e più determinanti, e ne farà allora una novella, o la considera in tutti i suoi particolari analiticamente, per gradi evolutivi, e ne farà allora un romanzo³⁰.

All'altezza del 1897, Luigi Pirandello parrebbe testimoniare come la narrativa si stia già venendo a configurare (almeno dal suo punto di osservazione) come un sistema bipartito novella/romanzo. Certo si ricorre ancora al termine "racconto" per indicare una narrazione di lunghezza mediana tra la novella (breve) e il romanzo (lungo). Ma, secondo Pirandello, la differenza sostanziale risiede nel come si racconta: la novella si concentra su «momenti culminanti», mentre il romanzo si struttura a partire da una dimensione «analitica», che si sviluppa per gradi ed è ricca di particolari.

La situazione che possiamo fotografare all'altezza degli anni '70 attraverso «L'Illustrazione» è un po' diversa: la grande varietà di misure narrative che caratterizza i primissimi anni di proposta creativa è correlata ad una caoticità terminologica. Fino a tutto il 1876, ad esempio, si usano in maniera parrebbe ancora indistinta i termini di racconto e novella. Tutte le novelle di Verga apparse sull'«Illustrazione italiana» sono sottotitolate, ad esempio, con l'indicazione rematica di "racconto". Ma anche l'utilizzo del termine romanzo presenta alcune stranezze. Ad esempio per il lunghissimo *La moglie nera*, le appendici recano tutte il sottotitolo rematico "Racconto", salvo però riportare nell'indice delle materie l'indicazione "Romanzo". In altri casi, inoltre, si è rilevato come nel passaggio di un romanzo dall'appendice dell'«Illustrazione» all'edizione in volume, spesso venga cambiata la sottotitolazione: ciò che viene dato in lettura a puntate con il sottotitolo di "racconto", quando viene raccolto in volume, viceversa, compare sempre ed esclusivamente con la dicitura "romanzo". Questo cambio di titolazione credo rappresenti la prima (e più approssimativa)

³⁰ L. PIRANDELLO, *Romanzo, racconto, novella*, in «Le Grazie», 16 febbraio 1897, riproposto a cura di F. Rappazzo in «Allegoria», III (1991), n. 8, pp. 158-160.

risposta data da Treves alle preferenze già evidentemente manifestate nel pubblico dei lettori, i quali privilegiano per la fruizione del romanzo il volume, mentre su rivista preferiscono testi più contenuti. Se di lì a breve questa corrispondenza viene esplicitata e attentamente assecondata nella proposta creativa dell'«Illustrazione», essa parrebbe in qualche modo anticipata dall'escamotage di definire con due termini diversi lo stesso testo narrativo.

Un altro elemento peculiare di questa rivista è che nei numerosi discorsi saggistici sulla letteratura, portati avanti nelle pagine dedicate, non vi è traccia (o quasi) della tradizione letteraria italiana. Spulciando le varie rubriche ho cercato di capire ad esempio se la novella coeva fosse in qualche modo letta e proposta dall'«Illustrazione», in continuità con il modello scapigliato o con altri precedenti modelli italiani o stranieri. I discorsi formulati, tuttavia, hanno corroborato l'impressione che Emilio Treves (che cura direttamente una nutrita serie di rubriche letterarie) accentui a dismisura l'idea di una progettualità letteraria nuova, fondativa di una repubblica letteraria diversa da quella precedente:

Farò una scelta dei cibi più leggeri: romanzi e novelle: e li passerò in rivista con molta rapidità. Il 1876 ne ha prodotto in buon numero, e v'è nei nostri scrittori un progresso segnalato. Quella forma noiosa, pesante, affettata, cruschevole, enfatica che avea forzato le signore italiane e rifugiarsi nel seno dei romanzi francesi, è abbandonata, generalmente. Il romanzo italiano può oggidì essere pigliato in mano senza addormentarsi alle prime pagine. Vi avverto dunque lettrici che io non dirò bene di tutti, ma di tutti posso dire una cosa: non sono noiosi. Buoni, cattivi, mediocri, sotto il profilo letterario; ma tutti vi possono far passare qualche oretta gradevole³¹.

Insomma, il patto della nuova “Repubblica della carta sporca”³² siglato da Treves è all'insegna di un'istanza comunicativa latamente ludica, di cui la nuova letteratura italiana deve farsi carico, non solo per essere venduta, ma anche per acquisire uno spazio, uno scopo, una legittimazione sociale all'interno di un'industria culturale che sta rivoluzionando i paradigmi dell'intrattenimento e della informazione.

Il caos terminologico che caratterizza la metà degli anni Settanta dell'800 parrebbe in parte mitigarsi nella proposta dell'«Illustrazione»

³¹ E. TREVES, *I nuovi romanzi*, in «L'Illustrazione italiana», IV (7 gennaio 1877), n. 1, p. 7.

³² Questa espressione, usata per la prima volta da Roberto Sacchetti, circola in quegli anni a caratterizzare (e in parte stigmatizzare) il nuovo orientamento professionale e commerciale del lavoro letterario. Su questo aspetto, il documento più rappresentativo è la raccolta di interviste *Alla scoperta dei letterati*, a cura di U. Ojetti, Dumolard, Milano 1895.

degli anni immediatamente successivi, in concomitanza con l'espulsione delle misure narrative più lunghe, e la predilezione più in particolare di due modelli brevi, che si contendono lo scettro della rivista: la novella e il bozzetto/racconto di viaggio. Queste due tipologie narrative hanno in comune la misura: sono entrambe incluse entro la singola puntata o al massimo le due puntate; differiscono però (almeno nella configurazione che acquisiscono nell'«Illustrazione») per altri aspetti: quello più evidente è che non solo, come è stato già detto, il bozzetto di solito è più lineare, ha una struttura più semplice, ma esso è spesso concepito nel senso della serialità. Ogni bozzetto presenta una struttura in sé conclusa che però dà per sottinteso una serie di rimandi ulteriori che implicitamente collegano la scena in oggetto con sviluppi narrativi precedenti, e preludono a sviluppi narrativi successivi. Stessa identica cosa accade con le scene di viaggio che rappresentano forse il genere narrativo più ricorrente nella rivista e quello che, a partire dalla fine degli anni '70, si avvantaggia di una stretta relazione con le immagini.

La novella, viceversa, è un pezzo unico, che proprio perché non trova giustificazione e forza nella serialità, irrobustisce il patto narrativo con il lettore orchestrando trame più compatte e coese, a tensione narrativa maggiore, il cui effetto di sorpresa tende a condensarsi sul finale. Da qui l'ipotesi che l'emergere di una misura novellistica contenuta nello spazio di una sola puntata (come sono quasi tutte le novelle verghiane prodotte dopo *Rosso Malpelo*), e il prevalere di un modello *a pointe*, con la presenza di *explicit* forti (come accade nella maggioranza delle novelle confluite in *Vita dei campi*)³³, possano essere stati influenzati dalla morfologizzazione mediale imposta dalla committenza periodica. In questa sede non c'è lo spazio per condurre un ulteriore approfondimento sulla relazione di interdipendenza reciproca tra la novella verghiana e il circuito periodico romano entro cui la sua produzione breve tende a transitare a partire da *Rosso Malpelo*. E tuttavia, l'indagine condotta sul circuito milanese di Treves invita a porre una particolare attenzione sulla possibile origine mediale di alcune caratteristiche che i teorici ascrivono alla novella moderna, come la misura, innanzitutto, ma anche la struttura. Inoltre, approntando un'indagine rigorosamente sincronica rispetto al *campo* letterario in divenire degli anni Settanta parrebbe dedursi altresì che la novella vada codificando la propria forma non tanto per contrapposizione al genere maggiore del romanzo, la cui destinazione mediale libraria lo allontana dal circuito di produzione novellistico, quanto piuttosto risentendo della

³³ Su questo punto si rimanda alle fondamentali riflessioni di P. PELLINI, *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, Artemide, Roma 2016, pp. 135 e sgg.

dialettica e dell'antagonismo con gli altri generi brevi offerti su periodico. Occorre dunque riconsiderare la storia e la morfologizzazione della novella verghiana in particolare e di quella moderna più in generale, iscrivendole all'interno di quel vasto e variegato sistema integrato di riviste e collane, attraverso il quale Emilio Treves nel decennio considerato sta portando avanti un progetto di modernizzazione complessiva della narrativa italiana, ripartito per livelli letterari, per contesti di ricezione e per comunità di lettura.

In questo scenario, la novella, più nello specifico, è il genere prescelto dal periodico, ma proprio per questo è chiamato a soddisfare in tempi rapidissimi le esigenze di lettura di questo spazio mediale (ed ecco che la novella si accorcia). È il genere che bisogna produrre in quantità e in velocità, perché la richiesta sta esplodendo (da cui la nascita di una nuova generazioni di novellieri, attratti dal guadagno, ma poi non solo). Infine, è il genere che entra in competizione non tanto con il romanzo (che va definendosi come genere a sé, pubblicato prevalentemente in volume e che segue altre logiche di produzione e di pubblicazione) quanto con le misure brevi ma seriali del bozzetto e del racconto di viaggio. E dunque forse è stato anche per smarcarsi dal modello seriale che nel volgere di pochi anni la novella commissionata dall'«Illustrazione» accentua la tensione narrativa nell'epilogo (laddove viceversa la narrativa di viaggio, nell'epilogo, rimanda il lettore ad un'altra avventura), e mette effettivamente in scena "momenti culminanti" (come scriverà Pirandello), anzitutto per soddisfare l'esigenza di "cattivarsi il lettore" come vuole Treves, entro lo spazio risicatissimo di una sola puntata, come richiesto dall'«Illustrazione».

4. *Conclusioni*

Dal caso specifico della relazione tra Verga e Treves, in rapporto alla richiesta di narrativa breve per il periodico «L'Illustrazione Italiana», è possibile ricavare alcune riflessioni sulla novella verghiana in particolare e sulla storia e la teoria della novella borghese più in generale.

La prima deduzione che si vorrebbe trarre è che a latere della storia della novella verghiana in volume occorre condurre un'analisi della gestazione di questa produzione su periodico, ovvero una ricognizione sistematica sulle specificità delle singole committenze o almeno di quelle più ricorrenti e rilevanti, al fine non solo di trarre informazioni utili alla storia redazionale dei testi, ma anche al processo mediale che ne ha orientato la morfologia. Questo stesso modello di indagine dovrebbe essere esteso anche ai novellieri coevi a Verga, così da potere verificare la pervasività delle logiche medialità

su un contesto allargato di produzione. Dunque, più in generale, è venuto il momento di proporre un cambio di paradigma metodologico nell'approccio storico e teorico alla novella moderna, al fine di fare emergere dinamiche di morfologizzazione fino ad oggi trascurate, e che sono invece all'origine della ri-configurazione del genere³⁴.

Questo diverso modello di analisi, orientato ad un approccio sincronico, potrebbe risultare particolarmente efficace per delineare quel delicato momento fondativo degli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento. La pragmatica imprenditoriale di Emilio Treves ha dimostrato, infatti, come la modernizzazione editoriale implichi l'allentamento della logica relazionale che, nella tradizione preborghese, ha correlato e vincolato (*ante rem*) la singola opera al genere di appartenenza. Viceversa, la produzione commissionata da Treves è chiamata a rispondere alle nuove logiche relazionali imposte dalla "Repubblica della carta sporca", strutturate a partire dal nesso opera e pubblico di riferimento, e opera e spazio mediale di pubblicazione. Queste tensioni dialettiche generano una serie ben nutrita di nuovi generi di discorso, oppure come nel caso della novella impongono un processo radicale di ridefinizione delle logiche compositive della tradizione.

Al contempo, questo tipo di approccio alla novella borghese credo possa collaborare a dissodare quel luogo comune, davvero molto resistente in ambito critico, secondo cui ogni qual volta registriamo un'esplicita ingerenza editoriale sulla produzione letteraria vi ravvisiamo uno scadimento del livello artistico. Il condizionamento mediale, viceversa, andrebbe considerato come un vincolo posto dall'editore alla progettazione artistica dell'autore, ma non necessariamente un ostacolo alla sua creatività e all'innovazione letteraria. Il caso dell'«Illustrazione Italiana» spero abbia dimostrato come, da un lato, l'ingerenza del sistema editoriale in quello snodo faticoso degli anni '70 dell'800 sia molto più pervasiva di quanto non si pensi, dall'altro questa stessa ingerenza non abbia affatto incoraggiato Giovanni Verga in direzione di una produzione di mero consumo, quanto piuttosto abbia collaborato alla pluralizzazione dei modelli letterari da lui sperimentati e abbia sollecitato un innalzamento artistico della sua produzione novellistica. Questo spiegherebbe perché la produzione di novelle di Verga, pur sottomettendosi in larga parte alla logica della committenza editoriale, raggiunga esiti esteticamente qualificati, dando l'abbrivio all'apogeo della moderna novella. Ma

³⁴ A questo obiettivo è dedicato il progetto biennale dal titolo *Novella e stampa periodica dall'Unità d'Italia al fascismo (1878-1926).TE.STI.MO.N.E. (TEoria e SToria Italiana della MODerna Novella Editoriale) Storia della novellistica italiana su periodico e studio delle dinamiche d'interazione tra letteratura e industria editoriale*, allestito insieme ai colleghi Massimiliano Tortora (P.I.) e Riccardo Castellana, e risultato vincitore del bando Prin 2022.

per approfondire queste dinamiche di relazione tra novella e periodico, da un punto di vista storico, e per vagliarne la rilevanza, da un punto di vista teorico, occorre infine, o forse preliminarmente, accettare che i condizionamenti editoriali siano parte costitutiva e fondante della tradizione letteraria della modernità italiana.

ALBERTO CARLI

GIOVANNI VERGA TRA REGRESSIONE
E STRANIAMENTO SUBLIME

Questo breve intervento si concentra sulla novella *Rosso Malpelo*, della quale si intende mettere in luce non tanto gli aspetti sociali che innervano il racconto, quelli dell'*Inchiesta in Sicilia* (già esaustivamente indagati da Lupe-ri-ri), quanto invece l'influenza della cultura scientifica coeva sulla costruzione letteraria di un profilo atavico. Un profilo popolare "vero", in una parola, perché pienamente corrispondente alle norme proposte, accettate e istituzionalizzate dalla lente culturale e borghese del Positivismo, che guardava allora all'altro da sé e, in particolar modo, al preistorico e al primitivo, spesso tra loro confusi¹. Sulla parola "primitivo", soprattutto a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, si aprono prospettive scientifiche e filosofiche molto complesse. Si va dalla geologia alla paleontologia, dall'avvento dell'evoluzionismo agli sviluppi dell'antropologia delle origini, dalla demopsicologia alla paleoetnologia e, naturalmente, dalla loro rappresentazione letteraria fino alle convergenze o alle divergenze di opinione sull'infallibilità della scienza espresse da numerosi scrittori sia direttamente sia indirettamente, in forma di articoli divulgativi, interventi d'occasione, conferenze². Nuovi orizzonti dell'immaginario, dunque, vanno a comporre un mosaico complesso, dove per quanto riguarda le discipline scientifiche e altrettanto la loro restituzione letteraria, le tessere non sono ancora separate da vie di fuga nette e, dunque,

¹ Cfr. G. LANDUCCI, *Darwinismo a Firenze. Tra scienza e ideologia (1860-1900)*, Olschki, Firenze 1977; A.M. CAVALLI PASINI, *La scienza del romanzo. Romanzo e cultura scientifica tra Ottocento e Novecento*, Patron, Bologna 1982; F. REMOTTI, *Noi primitivi. Lo specchio dell'antropologia*, Bollati Boringhieri, Milano 1990; M.T. MILICIA, *Lombroso e il brigante. Storia di un cranio conteso*, Salerno, Roma 2014.

² Cfr. A.M. CAVALLI PASINI, *La scienza del romanzo* cit.; S. GENTILI, *Metodologismo, darwinismo e antropologia nella critica letteraria positivista (1860-1900)*, Gutenberg, Firenze 1988; L. NAY, *Fantasma del corpo fantasmi della mente. La malattia fra analisi e racconto (1870-1900)*, Dell'Orso, Alessandria 1999.

fuor di metafora, dove le discipline stesse e la loro narrazione non vivono di iperspecializzazioni. La policromia del mosaico scientifico del Positivismo vive poi, a proposito della sua percezione collettiva, sia della fede nell'avvenire sia dei numerosi con d'ombra rivelati dal progresso scientifico stesso, tanto "sublime", nell'accezione canonica del termine, quanto "straniante". Le due parole, la seconda fondamentale per Verga, non sono antitetice: lo straniamento verghiano è un procedimento narrativo che propone al lettore di calarsi in un abissale sublime, la profondità del quale è davvero vertiginosa, ma dove la vertigine regressiva è sicuramente autorizzata dalla ragione, dal fatto inoppugnabile, dal riscontro con la tradizione narrata per via antropologica e non, invece, dal naufragio emotivo dei sensi.

La magnificenza imponente della profondità primitiva, la vertigine della tradizione popolare sono, pertanto, nella loro granitica veridicità, la leva materiale di tale particolare lettura del sublime, dove la causa formale resta, come teorizzato da Burke, il saliscendi tra attrazione e repulsione nei confronti dell'immensità, della profondità e dell'incommensurabile. Soprattutto per quanto riguarda il finale della novella, infatti, l'idea di Verga, con ogni probabilità, non era quella di rinverdire un brivido fanta-folklorico, che bene sarebbe stato nella penna di uno scapigliato, di una Emma Perodi, di un Enrico Boni o, addirittura, in quella del suo amico Luigi Capuana³. Diversamente, la scrittura di Verga propone una discesa e la piena partecipazione di un magismo tradizionale raccontato in termini antitetici a quelli propri del dispositivo fantastico. La regressione vive infatti della concretezza di ciò che esiste o è esistito e non concede nulla all'estetica delle poetiche romantiche, pur non perdendo il senso del sublime e facendosi straniante proprio perché l'abissale non cela più l'irrisolto irrazionale, bensì lo sgomento del vero.

Lo "straniamento sublime" di *Rosso malpelo*, allora, chiama in causa due categorie, una filosofica e l'altra stilistica. Se adoperate in senso critico, queste rimandano a luoghi chiave distanti e, comunque, compenetrantisi, che oggi difficilmente possono essere intese nell'ottica dei lettori a Verga contemporanei. La figura letteraria dello spettro, nella modernità, è un parto romantico sopravvissuto fino all'immaginario contemporaneo, ma lo scrittore non intende affatto dirigere l'attenzione del lettore sul redivivo in sé. Dando vita narrativa all'intuizione di Giuseppe Pitré, a Verga interessa semmai il sentimento percettivo del patrimonio culturale vissuto e incarnato dal popolo che immagina il redivivo. Come scrive Lo Castro, infatti:

³ Cfr. A. CARLI, *Nell'archivio dell'antropologo. Le origini antiche del moderno Fantafolk italiano*, in C. BORRELLI, E. CANDELA, A.R. PUPINO (a cura di), *Memorie della modernità. Archivi ideali e archivi reali*, Edizioni ETS, Pisa 2013, pp. 197-208.

La scelta di rappresentare i bassi ceti siciliani e di restituirne anche la mentalità impone a Verga di collocarsi dentro un'altra linea culturale, quella che parallelamente stanno sviluppando i folcloristi e i raccoglitori di tradizioni, usi e costumi popolari, da Pitrè a Rapisarda a Vigo e Guastalla nel cui lavoro si cela sempre l'ambizione di verità scientifico-letteraria di intendere la natura peculiare del popolo siciliano⁴.

Pitrè proponeva una «teoria» del folklore, per usare le parole di Sprini, «come sistema generale dei valori di riferimento per un gruppo sociale»⁵, delineando una «demopsicologia universale», ma contemporaneamente «eticamente localizzabile»⁶ (per usare, invece, le parole di Bronzini). Sostenendone l'unità, Pitrè comprende che il folklore resta inanimato, fossile nel presente, se non rivivificato dalla ricostruzione della prospettiva antropologica che lo ha prodotto. Siccome nella novella di Verga il folklore si ravvisa nel mito antico del *revenant*, per raggiungere il necessario livello di straniamento (straniamento che porta il lettore ad essere lì, anima e corpo, nella condivisione di credenze magiche), Verga calza l'occhiale propostogli dalla demopsicologia e ricostruisce sulla pagina l'ambiente di proliferazione culturale dell'immaginario tradizionale, come in un diorama museale narrativo. Il rigore descrittivo della restituzione letteraria della cultura dei «ragazzi della cava», serve allora a ricreare l'*habitat* del leggendario, dove far rivivere e risuonare presenze e luoghi culturali ancestrali. Si tornerà in seguito sulla leggenda; per ora si mette in luce il fatto che Verga dà sì corpo letterario all'immagine spaventosa che popola le paure dei ragazzi della cava, ma lo fa quasi non curandosi dell'oggetto di tali paure, perché a venir privilegiato è piuttosto il suo ruolo simbolico e dunque il suo carattere di prodotto culturale. Ciò che interessa, insomma, è la mentalità di chi teme il redivivo e nella paura che gli altri ragazzi avvertono distintamente all'idea di trovarsi davanti all'improvviso gli «occhiacci grigi» di Malpelo, Verga offre il ritratto della loro psicologia quotidiana: i morti possono tornare e, anche in questo caso, lo scrittore si avvale probabilmente della tradizione largamente attestata anche dagli studi demopsicologici coevi⁷. È un colpo

⁴ G. LO CASTRO, *La scuola narrativa siciliana*, in ID., *Costellazioni siciliane. Undici visioni da Verga a Camilleri*, Edizioni ETS, Pisa 2018, p. 15.

⁵ G. SPRINI, *Prefazione*, in G. PITRÈ, *Proverbi siciliani, Il Vespro*, Palermo 1978, citato in G.B. BRONZINI, *Proverbi, discorso e gesto proverbiale nei Malavoglia*, in AA.VV., *I Malavoglia*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 26-28 novembre 1981), Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Convegni, n. 3, Catania 1982, p. 642.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Cfr. G. PITRÈ, *L'anima del defunto e suo destino*, in ID., *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, Clío, Palermo 1993, pp. 242-246.

di teatro, quello del finale di *Rosso Malpelo*, che non dimentica l'alfabeto del vero e non lo tradisce, perché inscritto nel ritratto umano eseguito con il bulino scientifico dell'osservazione di una cultura tanto geograficamente prossima quanto primitiva.

Luperini scrive poi che nella novella si avverte «il sentimento dei duri condizionamenti oggettivi e del limite naturale e ontologico della vita umana, ispirato a una filosofia pessimistica in cui spunti del materialismo settecentesco e leopardiano si uniscono a quelli di un positivismo di marca darwiniana e spenceriana ma sfrondata da ogni ottimismo scientifico»⁸. Insomma, un determinismo sociale seguito dalla *pietas* per i vinti e, come scrive Clemente, anche da una dose di biologismo, «un senso di partecipazione tra mondo animale e mondo umano, che era stato anche la lettura ironica del nuovo clima evolucionistico»⁹. Ad abbracciare la lettura della novella verghiana era dunque un'atmosfera di studi inediti in pieno sviluppo. Ciò che si andava trovando, indagando la storia biologica e culturale dell'essere umano, poteva anche lasciare profondamente turbati e se poco prima si è scritto della difficoltà che il lettore contemporaneo può trovare sul percorso della comprensione di ciò che puntella saldamente il discorso letterario della novella, è perché, di fatto, oggi non si percepisce più, nella stessa misura culturale di allora, ciò che rendeva abissale e sublime l'ipotesi delle origini ferine e indesiderabili dell'uomo.

Il rinvenimento nel 1856 di un cranio fossile in una cava presso Neander, l'evoluzionismo di Darwin, l'anatomia comparata e l'antropologia, anche nelle sue ramificazioni maggiormente legate all'etnologia, avrebbero presto confuso le tracce della comune origine preistorica con quelle – per esprimerci in termini politicamente scorretti e allora consoni – dei “selvaggi” e – altra parola scorretta e scientificamente superata – delle “razze” non occidentali. Si sviluppa così un'equazione fuorviante tra primitivo e preistorico in senso diacronico, ma anche diatopico e diastratico. Verga narra dell'alterità e questa alterità è quella del “primitivo” domestico, distinto da quello non occidentale, ma capace di “esotismo”, come scrive Clemente¹⁰. Alla luce di ciò, Castellana ha ragione quando scrive:

il metodo comparativo e rigidamente classificatorio degli antropologi positivisti riusciva a gettare nuova luce tanto sulle strutture della parentela presso gli aborigeni

⁸ P. CLEMENTE, *Lettura folklorica*, in «Rivista di Letteratura italiana», 3 (2001), n. 30, p. 524.

⁹ A proposito delle letture ironiche del darwinismo, cfr. J. MOORE, *The Post-Darwinian Controversies. A Study of the Protestant Struggle to Come to Terms with Darwin in Great Britain and America, 1870-1900*, Cambridge University Press, Cambridge 1979, pp. 217-251.

¹⁰ P. CLEMENTE, *Lettura folklorica* cit., p. 523.

australiani quanto sui costumi matrimoniali dei contadini del Meridione, individuando analogie spesso sorprendenti tra popoli lontanissimi tra loro¹¹.

Nel pieno dell'equazione falsante tra preistorico e primitivo nasce in Italia la criminologia, impostata sulle osservazioni di Cesare Lombroso, raccolte nel celebre *L'uomo delinquente* e già comunque disseminate dallo stesso medico veronese in numerosi articoli e opuscoli. Certo, quanto dichiarato da Lombroso può oggi lasciare un'impressione alquanto sgradevole, ma non si può dimenticare che gli stessi risultati ottenuti dallo studioso erano consoni alle conoscenze scientifiche di allora e, data la natura di lettore "forte" e onnivoro di Lombroso stesso, nemmeno stupiscono i suoi riferimenti a passi letterari celebri e meno celebri, ma anche a modi di dire e proverbi, raccolti nello stesso periodo dai primi demopsicologi, come Pitrè, che figura tra i corrispondenti del criminologo¹². Addirittura è lo stesso Pitrè, a proposito del delitto nella coscienza popolare, a confermarci che le sue teorie trovano riscontro nella paremiologia siciliana. Del resto, come ricorda Renzo Villa, «Lombroso scrisse, in definitiva, un grande palinsesto di romanzi da fare»¹³ e c'è in Rosso Malpelo una certa idea razziale del subalterno, duplicata dal suo essere bambino.

Infatti, il binomio tra il segno culturale del primitivo e la condizione infantile domina la scena antropologica almeno fino agli anni trenta del Novecento. Il paragone, vichiano, aveva trovato nuovo sviluppo in un periodo nel quale, tra teorie evoluzioniste e paleontologia, ci si riferiva spesso allo studio del "primitivo" e, comunque, del selvaggio ("buono" o meno che fosse), per meglio comprendere il segno del preistorico. Lombroso era stato pronto a sostenere che «dinnanzi a quelle care testoline si dimentica la durezza della rievocata èra primitiva e si ha l'impressione più che di una foresta selvaggia, di un giardino di fiori primitivi che ti ridono e piacciono anche quando pure ti pungono o ti inceppano il passo»¹⁴. Gli era però ben chiara l'idea di un'infanzia nella quale rinvenire la condizione ancestrale e, infatti, affermava che nel bambino «si travede l'uomo primitivo»¹⁵. Nella prefazione al volume della figlia Paola, *Saggi di psicologia del bambino* (1906), lo stesso

¹¹ R. CASTELLANA, *Lo spazio dei Vinti. Una lettura antropologica di Verga*, Carocci, Roma 2022, p. 46.

¹² <https://lombrosoproject.unito.it/epistolario-dettaglio/?id=5088> (ultima consultazione 29/01/2024).

¹³ R. VILLA, *Il «metodo sperimentale clinico»: Cesare Lombroso scienziato e romanziere*, in S. MONTALDO, P. TAPPERO (a cura di), *Cesare Lombroso cento anni dopo*, UTET, Torino 2009, p. 139.

¹⁴ C. LOMBROSO, *Prefazione*, in P. LOMBROSO, *Saggi di psicologia del bambino*, Roux, Torino 1906, p. IX.

¹⁵ *Ibidem*.

criminologo avrebbe nuovamente riassunto il proprio pensiero vichiano, dichiarando che, per quanto riguarda i bambini, tutto rimanda all'atavismo «nello sviluppo mentale, negli affetti, nell'impulsività, nell'immaginazione prevalente sull'intelligenza»:

È una rievocazione triste e crudele a chi vi si soffermi troppo; ma da subito medicata dalla natura stessa del soggetto di studio, il bimbo, che attira l'amore di tutte le età, come di tutte le razze, ed è grazioso e curioso anche quando ti appar meno buono che non fantasticassi dapprima¹⁶.

Forse, però, quel che qui maggiormente conta, per tornare a Malpelo, è il fatto che immaginare «un "primitivo", con tutte le possibili tare» dell'atavismo «e sentirne con commozione una storia che va verso il nulla» si rivela «un'operazione comunicativa e letteraria centrale»¹⁷.

Felicemente strumentale all'attenzione posta da Verga nel ritratto degli ambienti culturali che ospitano l'immaginario tradizionale è il varco aperto, negli anni Settanta dell'Ottocento, nella miniera dell'antropologia, che rivela i propri tesori agli scrittori italiani. Ad avventurarsi in profondità attraverso le raccolte demopsicologiche sono in molti, non soltanto Verga, recuperando, con finalità letterarie diverse, motivi, intrecci tradizionali e, con essi, modalità narrative e stilistiche prossime a venire rivitalizzate dalla modernità. Nei cunicoli ramificati della miniera metaforica, figurativamente la stessa nella quale Rosso Malpelo incontra volontariamente la propria sorte (scegliendola forse dal «catalogo dei destini»¹⁸ individuato molti anni dopo da Calvino), gli scrittori si fanno minatori e restauratori volti all'innovazione adattiva, in termini letterari, di narrazioni anonime e maschere del folklore. L'esca, sempre per tornare alla attenta ricostruzione del retaggio antropologico di *Rosso Malpelo*, è quella del fascino inconsueto e contraddittorio dell'«attualità dell'originario»¹⁹. Da tale novità, che poggia sull'antico, sono attratti, da una parte, gli ultimi esponenti italiani di un romanticismo europeo intento anche all'autodeterminazione territoriale e culturale delle proprie radici e, naturalmente, alle forme di un fantastico mediato spesso dal fiabesco e dal leggendario. Dall'altra parte, invece, si trovano i «colori del vero»²⁰ di scrittori attratti dallo stesso mondo

¹⁶ Ivi, p. IX.

¹⁷ P. CLEMENTE, *Lettura folklorica* cit., p. 524.

¹⁸ I. CALVINO, *Introduzione*, in ID., *Fiabe italiane*, Mondadori, Milano 1991, vol. I, p. XV.

¹⁹ R. ESPOSITO, *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*, Einaudi, Torino 2010, p. 23. Cfr., inoltre, A. ALTAMIRA, *Primitivismo*, in ID., *Miti romantici. Simboli e inconscio dell'era industriale*, Vita&Pensiero, Milano 2004, pp. 79-87.

²⁰ R. BIGAZZI, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, Nistri-Lischi, Pisa 1969.

straniante, ma attraverso intuizioni ben diverse dalle prime, che li rendono pronti al superamento dell'idealizzazione romantica del *Volksgeist*, come ricorda anche Castellana.

Non vuole certo stupire, la metafora della miniera e, in generale, del sotterraneo, né è nuova: «l'ottocento romantico e positivista vede nel mondo di sotto una metafora potente della storicità e delle sue tracce (archeologia e filologia) sia delle origini che – invisibili – stanno nelle profondità delle culture e della psiche umana»²¹, scrive, infatti, Clemente. Il mondo sotterraneo è un sistema culturale simbolico nel quale trovano spazio la fiaba, l'anti-fiaba (nel caso di Rosso Malpelo) e, dunque, proprio in virtù dell'anti-fiaba, la leggenda. Nei modi di una scrittura letteraria che voleva ritrarre fotograficamente il vero e, in particolare, il midollo del sentimento del popolo, la cultura narrativa tradizionale costituiva «il punto di rilevazione di una rete segnica e un osservatorio privilegiato [...] per individuare le stratificazioni di un lungo processo culturale»²² che, una volta ridefinito, può trovare comodamente spazio nella modernità letteraria secondo linee di sviluppo diversificate. Ai termini stilistici, ancor più che tematici, guardava per esempio Luigi Capuana, il quale non soltanto poteva vantare a buon diritto competenze da demopsicologo dilettante, ma che sceglie di avvalersi di tali competenze per “rifare” le fiabe tradizionali siciliane, riempiendone la struttura narrativa fissa con contenuti d'autore originali e comunque rispettosissimi della dimensione folklorica di riferimento.

Sia la fiaba sia la leggenda sono, del resto, «distillati di un itinerario narrativo» che va «dalle indistinte origini arcaiche alla più recente affermazione e diffusione in forma scritta»²³. È evidente, pertanto, che l'esercizio stilistico di carattere mimetico della fiaba siciliana fosse per lo scrittore di Mineo una vera palestra di verismo sentimentale e rappresentasse il più completo tirocinio di poetica regressiva, utile, nell'ambito letterario, all'esercizio espressivo della dimensione popolare e soprattutto della sua psicologia “storica”²⁴. Si nota facilmente, a questo punto, un fattore distanziante tra Capuana e Verga, perché se il primo si avvale della fiaba, Verga guarda alla leggenda ed è forse questa l'unica concessione che si può fare al fantastico in *Rosso Malpelo*. La leggenda, infatti, con il suo cronotopo sospeso tra luoghi ben determinati e un tempo indeterminato e generico vive di riconoscibilità territoriale

²¹ P. CLEMENTE, *Lettura folklorica* cit., p. 520.

²² G. CERINA, *Archetipi fiabeschi: metamorfosi, mostri, labirinti*, in G. CERINA, M. DOMENICHELLI, P. TUCCI, M. VIRIDIS (a cura di), *Metamorfosi, mostri, labirinti*, Bulzoni, Roma 1991, p. 9.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Cfr. A. CARLI, *L'ispettore di Mineo. Luigi Capuana tra letteratura per l'infanzia, scuola e università*, Limina Mentis, Villa Santa 2011.

e trasfigurazione del tempo, tra il reale e l'indefinito. È questa disgiunzione a proporre anche nella leggenda l'interrogativo maggiormente prossimo a quello sul quale si fonda il fantastico letterario, e, dunque, tra il credere e il non credere. Ma la scelta dei ragazzi della cava è obbligata e l'inesco del fantastico, anche nella variante leggendaria, resta inattivo proprio per via di quella psicologia popolare che determina gli attori della vicenda e, dunque, per via di quelle categorie di pensiero e di definizione di un mondo nel quale anche il confine che separa i vivi dai morti si fa labile.

Normalmente, in ambito letterario, il segno del fantastico è evidente nell'irruzione dell'incredibile e dell'inspiegabile nella sfera rassicurante della quotidianità razionale e si realizza nell'«esitazione provata da un essere il quale conosce soltanto le leggi naturali, di fronte a un avvenimento apparentemente soprannaturale»²⁵. Il fantastico è un errore; è l'aritmia improvvisa e momentanea del reale. Soprattutto il fantastico è un dilemma, una crisi, una libertà di scelta tra l'accettazione piena del patto narrativo o la sua riacusazione. Certamente, l'uso che Luigi Capuana fa del folklore e della fiaba tradizionale siciliana nella sua raccolta di fiabe, *C'era una volta*, del 1882, non può essere confacente al fantastico, proprio perché nelle scritture che compongono la raccolta stessa non vi è traccia alcuna di realtà da sovvertire o da mettere in dubbio né un orizzonte di scelta tra le due possibilità già sopra ricordate. Si tratta, infatti, di fiabe a ricalco di quelle tradizionali, capaci di vivere solo a condizione del pieno rispetto del particolare statuto del fiabesco-meraviglioso, che del fantastico è semmai uno sviluppo successivo. Svanito infatti il momento statutario dell'incertezza, il lettore sceglie se non credere (entrando così nell'ambito del bizzarro) o credere (entrando, invece, nell'ambito del meraviglioso). Ecco: i ragazzi della cava, con quel loro parlare sottovoce, forse per non evocare lo spettro nominandolo o, come ricorda Pitrè, attenti a non aprire troppo la bocca per non inghiottirlo, *credono*; ma non lo fanno per scelta, bensì perché la cultura della quale sono viva espressione glielo impone.

Diversamente accade, in un'opera del 1892, senz'altro meno nota, ma esemplificativa, come *Le novelle della nonna*, di Emma Perodi. Qui il fantastico c'entra eccome e il famoso momento in cui il lettore decide in autonomia se credere o non credere è scandito dall'*incipit* di ogni narrazione, che nella finzione letteraria si vuole a veglia e per voce dell'anziana matriarca Regina Marcucci. Sul viso dei Marcucci, che pendono dalle labbra di Regina, è lecito indovinare uno stupore simile a quello che Capuana disegna nel 1898, vent'anni dopo la pubblicazione della novella verghiana, sul viso di

²⁵ T. TODOROV, *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano 1977, p. 26.

Scurpiddu, che «molto deve [...] a *Rosso Malpelo*»²⁶. Nell'omonimo romanzo per ragazzi, infatti, assonnato e spaventato, il bambino impara che, di notte, nelle campagne circostanti, vagolano gli spiriti dei trapassati. C'è però una differenza tra lo stupore del pubblico familiare di Regina Marcucci e quello di Scurpiddu. Se, infatti, i Marcucci, soprattutto gli adulti, hanno piena consapevolezza della dimensione incredibile delle leggende narrate da Regina, nella cultura arcaica che culla la notte del bambino siciliano, la separazione tra credibile e incredibile non è netta, anche perché la credenza negli spettri viene riferita sul piano di una verbalizzazione informativa al presente e, dunque, non confacente a una dimensione spazio-temporale mitica, lontana, che troverebbe invece adeguato e più rassicurante teatro nell'ambito di una narrazione leggendaria al passato.

In altre parole, il mondo di diavoli zoppi, personaggi bicefali, bestie repellenti e lupi mannari evocato dalle parole di Regina Marcucci nelle periodiane *Novelle della nonna* è ben concreto attraverso la narrazione della matriarca al pubblico della sua famiglia, ma è altrettanto confinato nella narrazione stessa, che è altro rispetto alla quotidianità vissuta. Nel caso di Scurpiddu, infatti, questo stesso universo inquietante si riversa nell'extranarrativo, nel tempo quotidianamente vissuto dal piccolo protagonista. Nelle sue paure, alimentate da un pensiero magico nel quale è solida la credenza radicata nelle forme intermedie tra fisico e metafisico, l'immaginario di Scurpiddu non è allora distante da quello dei ragazzi della cava verghiana che vedono Rosso Malpelo addentrarsi nella tenebra mineraria che gli si farà tomba. Sono gli stessi ragazzi che, non vedendolo però tornare, lo accolgono nell'orizzonte della leggenda locale, accanto al «minatore fantasma», al quale ha pensato anche Malpelo stesso, inoltrandosi nel buio e venendo accolto poco dopo nel *pantheon* popolare nel quale credono i primi miserabili verghiani.

Ciò che autorizza il passaggio di Malpelo da reietto in vita a cadavere insepolto, privo di pace e quindi a *revenant*, è la tradizione di un folklore ricchissimo di non morti "normali", "quotidiani": quelli di un meraviglioso autorizzato, si potrebbe dire. Nel terrore di vedersi osservati dallo sguardo di Malpelo, Verga offre spazio ancor maggiore al pannello di un vero che si fa straniante perché infrange la consuetudine prospettica borghese, sfociando in un *incredibile dictu* reso credibile dalla sua verificabilità dal punto di vista dei coevi studi antropologici. Non importa, dunque, se questo immaginario popolare si componga di immagini e situazioni dove credibile e incredibile si legano nella condivisione degli spazi tra i vivi e i morti. Non

²⁶ R. LUPERINI, *Verga moderno* cit., pp. 74-75.

si chiede, pertanto, ai ragazzi della cava di scegliere una delle due strade proposte dal dilemma di Todorov («O il diavolo è un'illusione, un essere immaginario, oppure esiste realmente come tutti gli altri esseri viventi, salvo che lo si incontra di rado»²⁷): come già scritto, la loro risposta sarebbe scontata e con ogni evidenza si risolverebbe immediatamente nella seconda opzione, che è quella attinente al pensiero magico ricercato da Verga nella rappresentazione dello spazio antropologico di riferimento. Né, tantomeno, si domanda di scegliere ai lettori, che certamente non credono allo spettro di Malpelo. A questi viene però per un verso richiesto di assumere la stessa stazione emica del narratore e, per l'altro, di non perdere la dimensione etica della riflessione sull'immaginario storico e sociale che partorisce l'idea di questo soprannaturale malinconico. L'immaginario culturale di riferimento è interno, come il narratore stesso, e presenta un carattere fatto di credenze che sono parte integrante dell'ambiente descritto e di quella cultura che le adotta sia come espressione rappresentativa di sé sia anche come strumento ermeneutico.

Importa, quindi, che l'autore, narrando le fondamenta antropologiche di una cultura primitiva, sappia implementare lo straniamento già precedentemente stimolato nel lettore, il quale non crede ai fantasmi – o, se ci crede, crede a quelli fasulli evocati da Eusapia Paladino –. Così, se le anime evocate dalla celebre sensitiva si fanno fenomeni curiosi e *à la page*, iscritti nel numero delle numerose attrazioni cittadine riservate al pubblico pagante, i redivivi rurali risorgono a nuova vita letteraria abbracciandosi al canone del vero. Qualche anno più tardi rispetto alla pubblicazione di *Rosso Malpelo*, Verga avrebbe scritto a Capuana del suo profondo ed evidente interesse per «la forma primitiva e vergine dell'immaginazione popolare in cui tanta larga impronta e così schietta ha lasciato il carattere etnografico direi del popolo stesso»²⁸.

Lo scrittore è, dunque, «un uomo del suo secolo, coinvolto dalle neonate scienze sociali e dalle problematiche della letteratura nazionale e dei localismi», ma anche «in sintonia con gli etnologi, non immune dal fascino della demopsicologia»²⁹. Di questo rapporto stretto tra Verga e gli studi demantropologici riferisce anche Leonardo Sciascia nelle pagine dedicate proprio a Rosso Malpelo in *Nero su bianco*, dove lo scrittore di Racalmuto riporta non soltanto la nota strofetta «con la quale i fanciulli palermitani usavano motteggiare i loro compagni dai capelli rossi: “Rosso maligno/attaccati al

²⁷ T. TODOROV, *La letteratura fantastica* cit., p. 26.

²⁸ G. RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1984, p. 169.

²⁹ L. GIANCRISTOFARO, *Il segno dei vinti. Antropologia e letteratura in Verga*, Carabba, Lanciano 2005, p. 29.

legno/tieniti forte/che passa la morte”», ma riferisce anche «“Omu signaliatu, guardatinni” [...]: uomo segnalato da un difetto fisico naturale, guardatene. Si crede cioè che la natura dia i suoi stigma, a distinguere i buoni dai malvagi [...]. Solo che la malvagità dei segnati da un difetto naturale è potenziale e non attuale; e se e quando si fa attuale, si ha come una verifica, una conferma»³⁰.

Il pensiero corre allo sciancato Ranocchio (e un po' anche al rachitico Ranocchino di Capuana), rappresentante letterario e veritiero del desolante quadro sociale dell'infanzia malata e povera di secondo Ottocento. Sciascia però continua a riflettere su Malpelo e, dopo aver citato testualmente Verga («Malpelo si chiamava così perché aveva i capelli rossi: ed aveva i capelli rossi perché era un ragazzo malizioso e cattivo») e, pur senza farne cenno, dopo aver fatto ricordare ad alcuni suoi lettori che, più o meno negli stessi anni, Lombroso inserisce il rutilismo nei segni della devianza, scrive: «Aveva i capelli rossi perché era cattivo; non era cattivo, diventato cattivo, a causa dei capelli rossi – cioè perché considerato segnato, stigmatizzato, e quindi allontanato e confinato, dai bruni tra i quali si era trovato a nascere e a vivere e che conferivano a una vicenda genetica, tra loro sparutamente insorgente, il carattere di una presenza e rivelazione del male»³¹. Si potrebbe arrivare facilmente al Franti del *Cuore* deamicisiano, con la sua fronte bassa e gli occhi piccoli, criminologicamente ritratto, ma restando concentrati su Malpelo, in una novella nella quale «lo studio di una condizione sociale tende a caricarsi di significati di valore esistenziale»³², questi si assommano al valore simbolico assunto da un connotato fisico. L'essere stato un “segnato” in vita, non può che condurre allo stesso destino in morte e, tutto sommato, ciò è molto verghiano.

L'impianto realistico nel riferimento all'immaginario popolare che fa del defunto Malpelo uno spettro è quindi decisamente lontano dal romanticismo della *ghost story* letteraria e altrettanto lontane da quei lidi, nello *Scurpiddu* di Capuana, sono le «Nonne», anime raminghe come le «Donni di fuori»³³, perfette rappresentanti di quel «reame separato, contiguo al nostro e al nostro simile, tanto che vi si può incappare senza rendersene immediatamente conto [...]. La terra dei morti della tradizione popolare italiana è un mondo “opaco e senza luce”, crepuscolare [...], fatto di [...]

³⁰ L. SCIASCIA, *Nero su nero*, Einaudi, Torino 1979, pp. 102.

³¹ Ivi, pp. 102-103.

³² R. LUPERINI, *Giovanni Verga*, Laterza, Roma-Bari 1981, p. 20.

³³ G. PITRÉ, *Esseri soprannaturali e meravigliosi*, in ID., *Usi, costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, vol. II, Clío, Palermo 1993, p. 154.

riti che i defunti seguono con inerzia di larve»³⁴. Anche in questa contiguità impastata di presenza nostalgica e indifferenza, tra chi resta e chi va, si ritrova forse la norma della psicologia popolare mostrata da Verga in pochi tratti incisivi, che rimandano non tanto all'incontro possibile con il morto che torna, bensì alla cultura primitiva che gli permette di tornare e che fa da sfondo necessario e imprescindibile alla novella stessa.

³⁴ L. FABRIS, *Della morte, e di altri amori*, in F. CAMILLETTI, F. FONI (a cura di), *Almanacco dell'orrore popolare. Folk horror e immaginario italiano*, Odoja, Città di Castello 2021, p. 142.

GIUSEPPE LO CASTRO

VARIAZIONI SUL DELITTO D'ONORE

Nelle 88 novelle (compresi i frammenti) del *corpus* di Verga, il tema del delitto d'onore, anche come atto mancato, ovvero il tema dell'onore offeso, insieme a quelli in parte connessi della gelosia e dell'adulterio, ha una significativa ricorrenza ed è centrale in almeno 21 di esse¹; si configura dunque come un tema privilegiato. Gli adulteri sono al centro peraltro anche del *Marito di Elena*, e lo sarebbero stati anche nella *Duchessa di Leyra*, mentre la gelosia attraversa già in modo originale *Eva*, la tentazione del tradimento sfiora entrambi i protagonisti di *Tigre reale*, e la vacuità delle passioni colpisce gli amori del protagonista di *Eros*. Si tratta del resto di un tema siciliano, che Verga condivide con Capuana e De Roberto e avrà ampio sviluppo nella scrittura di Pirandello e arriva fino a Sciascia e Camilleri, e che ha forse la prima radice in una novellina in versi, *Lu cumpari* (poi riproposta col titolo *Cumparaticu*), una falsificazione scritta da Capuana per la *Raccolta amplissima di canti popolari* di Lionardo Vigo del 1869.

L'immagine principe del delitto d'onore è stata resa popolare da *Cavalleria rusticana*, da cui prenderei le mosse. Non tanto dalla versione musicale di Mascagni, con libretto di Targioni Tozzetti, che poco ha a che spartire col racconto di Verga e nemmeno dalla fortunata versione teatrale, che Verga riscrisse a beneficio della Duse, spostando il fuoco narrativo sul personaggio di Santa e consegnando la scena madre del duello a un fuori scena. Prenderei in esame la novella, la cui redazione risale, almeno nella prima

¹ Eccone l'elenco: *Le storie del castello di Trezza*, *La coda del diavolo*, *Il come, il quando ed il perché*, *Jeli il pastore*, *Cavalleria rusticana*, *Pentolaccia*, *Il mistero*, *Pane nero*, *Gelosia*, «*Il Carnevale fallo con chi vuoi*, *Pasqua e Natale falli con i tuoi*», *Artisti da strapazzo*, *Il segno d'amore*, ... *e chi vive si dà pace*, *Il bell'Armando*, *Nanni Volpe*, tre *Ricordi del capitano d'Arce* (ovvero *Commedia da salotto*, *Né mai né sempre!*, *Carmen*), *Il peccato di donna Santa*, *Gli innamorati*, *La caccia al lupo*.

parte, già al 1876, in alcune pagine stralciate dai *Malavoglia*, come ha mostrato Carla Riccardi².

L'interpretazione di questa novella si presta a delle ambiguità per la decifrazione del comportamento dei personaggi, occultato dallo straniamento operato dalla voce del vicinato. Ne ripercorro la vicenda: il racconto comincia sottolineando da una parte, il fascino di Turiddu Macca, reso ancora più appetibile dalla sua esperienza di soldato fuori paese, che «si pavoneggiava» e «Le ragazze se lo rubavano cogli occhi, mentre andavano a messa col naso dentro la mantellina, e i monelli gli ronzavano attorno come le mosche»³; dall'altra l'ininfluenza di questo fascino su Lola che, durante la sua assenza, «si era fatta sposa con uno di Licodia, il quale faceva il carrettiere e aveva quattro muli di Sortino in stalla»⁴. Dunque fascino da una parte e roba dall'altra. La roba prevale sul fascino, come ben comprende infine anche il giovane ex bersagliere:

ora che sposate compare Alfio che ci ha quattro muli in stalla, non bisogna farla chiacchierare la gente. Mia madre invece, poveretta, la dovette vendere la nostra mula baia, e quel pezzetto di vigna sullo stradone, nel tempo che ero soldato⁵.

Allo stesso tempo nell'ultimo incontro con la donna lo sfoggio di sicurezza e spavalderia di Turiddu non può occultare la sua fragilità sentimentale:

Il poveraccio tentava ancora di fare il bravo, ma la sua voce si era fatta roca [...]. A lei, in coscienza, rin cresceva di vederlo così col viso lungo, però non aveva cuore di lusingarlo con belle parole⁶.

Dopo il matrimonio a pavoneggiarsi sarà la donna, potendo esibire la sua ricchezza:

Si metteva sul ballatoio, con le mani sul ventre per far vedere tutti i grossi anelli d'oro che le aveva regalati suo marito⁷.

² C. RICCARDI, *L'autografo dei primi «Malavoglia»: «Padron 'Ntoni», «Cavalleria rusticana» e il romanzo*, in AA.VV., *I Malavoglia*, Atti del Congresso Internazionale di Studi, Fondazione Verga, Catania 1982, pp. 713-30; EAD., *Introduzione* in G. VERGA, *Vita dei campi*, edizione critica a cura di Ead., Banco di Sicilia-Le Monnier, Firenze 1987, pp. LXXIV-LXXXVIII; si veda anche F. CECCO, *Introduzione*, in G. VERGA, *I Malavoglia*, edizione critica a cura di F. Cecco, Fondazione Verga-Interlinea, Catania-Novara 2014, pp. XXXV-XXXVII.

³ G. VERGA, *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Mondadori, Milano 1990⁴, p. 190.

⁴ *Ivi*, p. 191.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

Così Lola provoca l'invidia e la sfida di Turiddu che architetta una trama per riconquistarla. Si può notare come il primo impulso di Turiddu, quello della vendetta di sangue, sia subito placato:

Dapprima Turiddu come lo seppe, santo diavolone! Voleva trargli le budella dalla pancia, voleva trargli, a quel di Licodia! Però non ne fece nulla, e si sfogò coll'andare a cantare delle canzoni di sdegno che sapeva sotto la finestra della bella⁸.

È un segnale forse di quanto sia importante l'esibizione pubblica di una reazione, la minaccia a parole, piuttosto che l'istinto profondo. Del resto la rivalsa immediata, sebbene non legalmente riconosciuta, perché quello di Lola non configurerebbe un vero tradimento, consentirebbe ancora a Turiddu di apparire dalla parte della ragione presso la comunità. Quando infatti, dopo il matrimonio tra Lola e Alfio, l'ex bersagliere tornerà a sedurre Lola, egli agisce tardivamente e, per propria stessa ammissione, da colpevole. La stessa trama che deve far cadere nella trappola della gelosia comare Lola si connota per la dimensione pubblica, ricercata per far sapere a tutti di Santa, la nuova vantaggiosa conquista di Turiddu e quindi ferire l'amor proprio di Lola per suscitare la ripicca.

Santa è la pedina sacrificata per questa trama, come dimostra anche la trasformazione del personaggio che diventa protagonista principale nella versione teatrale, certo per l'esigenza di dare spazio all'interpretazione della Duse, ma anche per rilevarne il ruolo di vittima che si trasforma in carnefice. Santa è del resto ben dotata di roba, figlia infatti di massaro Cola: «il quale era ricco come un maiale, dicevano»⁹; e la sua posizione sociale può rafforzare così l'invidia di Lola, che adesso ha una concorrente ancora più appetibile nel cuore di Turiddu. Lola è quindi indotta a sedurre nuovamente l'antico spasimante, ma Santa rivela la tresca a compare Alfio, e per effetto di questa delazione, lo costringe a vendicare il proprio onore, sfidando compare Turiddu. Si giunge così a un duello, che è fortemente ritualizzato.

Una delle caratteristiche anche in questo codice cavalleresco «rusticano», appunto, è il *fair play* tra i due contendenti. Una volta accordatisi per il duello, l'elemento passionale è come messo in secondo piano: Turiddu, che è consapevole di essere dalla parte del proprio torto, accetta la sfida per amore della madre, mentre Lola è ormai scomparsa dal suo orizzonte:

Come è vero Iddio so che ho torto e mi lasciarei ammazzare. Ma prima di venir qui ho visto la mia vecchia che si era alzata per vedermi partire, col pretesto di

⁸ Ivi, p. 190.

⁹ Ivi, p. 192.

governare il pollaio, quasi il cuore le parlasse, e quant'è vero Iddio vi ammazzerò come un cane per non far piangere la mia vecchierella¹⁰.

E se prima, aveva consegnato il suo addio alla madre («– Mamma, le disse Turiddu, vi rammentate quando sono andato soldato, che credevate non avessi a tornar più? Datemi un bel bacio come allora, perché domattina andrò lontano») ¹¹ e se sempre alla madre rivolge l'urlo mancato che chiude il racconto («e non poté profferire nemmeno – Ah! mamma mia!») ¹², nessun addio è invece rivolto a Lola: una volta preso atto della propria responsabilità compare Turiddu ha come dimenticato la passione e preso le distanze dall'antica amante. Sono tutti segnali che attestano quanto, nell'insieme anche umoristico della novella, il cuore del racconto non siano l'amore e la gelosia ma l'onore per cui Turiddu merita la sua fine. Mentre la reazione di compare Alfio, una volta ricevuta la delazione, è alquanto stereotipata, sebbene non si dia alcun conto dei suoi sentimenti, tutt'al più della sua immagine pubblica: «era uno di quei carrettieri che portano il berretto sull'orecchio» ¹³.

Un esito diverso mostra una novella di *Vagabondaggio, Il segno d'amore*. Qui il duello è ormai solo un affare sociale. Vanni Mendola, sconosciuto alla brigata di suonatori che sta intonando una serenata a Concettina per conto di Giuseppe Resca detto *il Biondo*, rivela di aver avuto in passato una relazione con la donna; così intende disonorarla e insieme provocare l'attuale innamorato, il quale prima reagisce col duello, poi rivelandone la sua natura di obbligo sociale – *Certi obblighi* intollererà poi Pirandello una novella sullo stesso tema –:

– Buona sera, e arrivederci, don Giuseppe. Tanto piacere della vostra conoscenza. E scusate qualche parola, se mai.

– Aspettate vengo con voi.

– Ah, capisco! Anch'io ai miei tempi mi sarei fatto ammazzare per colei, s'ella mi avesse detto che adesso c'è il sole fuori. Ma le chiacchiere non servono. Sono ai vostri comandi, don Giuseppe. Quando volete voi ¹⁴.

Avrei fatto meglio a tacere, giacché ve la pigliate calda per donna Concettina. Tanto più che non vale la pena farsi ammazzare per colei.

¹⁰ Ivi, pp. 195-196.

¹¹ Ivi, p. 195.

¹² Ivi, p. 196. Lo stesso grido pronunzia Mastro Cola, che ha la madre a carico, nel *Mistero*, quando viene colpito dalla schioppettata di compare Nanni: «Mastro Cola cadde gridando: – Mamma mia! m'ammazzarono!» (ivi, p. 259).

¹³ Ivi, p. 194.

¹⁴ Ivi, p. 553.

- Lo so. Son venuto *soltanto per fare il mio dovere*.
 – Donne! – concluse il Mendola, – pazzo chi ci si mette¹⁵.

Al conflitto tra due uomini per il possesso della donna si sostituisce un patto maschile di connivenza e di rifiuto della donna, individuata come la sola colpevole. Niente morso in questo caso, perché la sfida non sarà all'ultimo sangue, anzi per tacito consenso, disprezzando ormai implicitamente la donna, i due riconoscono la rispettiva onorabilità e la sanciscono pubblicamente. Così di ritorno dal duello e rimessosi dalla ferita che ne ha riportato, *il Biondo* don Giuseppe provvede a punire colei che ritiene la vera colpevole, sfregiandola con un «segno» sul volto, «perché tutti vedano che ti ho voluto bene anch'io»¹⁶; un marchio che sicuramente squalificherà la donna agli occhi di futuri aspiranti, ma ancora una volta una vendetta che ha bisogno di un'evidenza pubblica.

Si possono sottolineare altri elementi di irregolarità rispetto all'immagine del delitto passionale, che mostra come Verga stia riconsiderando il tema, e si orienti in direzione di una revisione degli stereotipi romantici. I due casi più sinceri di omicidio per gelosia riguardano infatti due altre novelle di *Vita dei campi* che registrano da questo punto di vista molte somiglianze, come è stato sottolineato¹⁷. Comune alle due novelle è l'ingenuità dei protagonisti che per la loro bontà naturale non giungono a concepire la cattiveria del mondo e con essa l'adulterio e di conseguenza la gelosia:

insomma Jeli non lo capiva quello che vuol dire becco, e non sapeva cosa fosse la gelosia¹⁸;

insomma la gelosia non poteva entrargli in testa neanche col cavicchio¹⁹. (*Pentolaccia*)

Questa incomprensibile ignoranza e cecità di Jeli e di Pentolaccia li qualifica presso la comunità come complici del triangolo amoroso: Pentolaccia è contento perché «ci aveva la pentola sul fuoco tutti i giorni»²⁰ e Jeli, che dovrebbe ribellarsi, «invece ci viveva beato e contento nel vituperio, e s'ingrassava come un maiale, “ché le corna sono magre, ma mantengono la casa grassa!”»²¹.

¹⁵ Ivi, p. 555. Il corsivo è mio. Che per *il Biondo* si tratta di un obbligo è confermato poco prima anche alla stessa Concettina: «So quel che debbo fare, e non ho bisogno che nessuno m'insegni il mio dovere» (ivi, p. 554).

¹⁶ Ivi, p. 557.

¹⁷ «Quasi riscrittura condensata ed anti-idillica di *Jeli il pastore*», la definisce P. PELLINI, *Verga, il Mulino*, Bologna 2012, p. 53.

¹⁸ Ivi, p. 170.

¹⁹ Ivi, p. 223.

²⁰ Ivi, p. 222.

²¹ Ivi, p. 168.

A questa ingenuità in entrambi i casi si accompagna una forma evidente di comparatico, qui la lezione di Luigi Capuana è sottintesa, ed è segno anche della comune riflessione e quasi sfida tra i due scrittori, di cui ho già parlato altrove (*Lu cum pari* 1869 e 1874, lettera di Verga 1882, *Comparatico* 1882 e *Caccia al lupo* 1894)²². A questo proposito Jeli e il signorino hanno stretto un legame d'amicizia nell'infanzia e questo per Jeli equivale a un patto di fedeltà:

Io non ci ho creduto, perché con don Alfonso eravamo sempre insieme, quando eravamo ragazzi, e non passava giorno ch'ei non venisse a Tebidi, quand'era in campagna lì vicino²³.

La stessa cosa si sottolinea in *Pentolaccia*:

Insomma facevano una cosa sola, ed ei chiamava don Liborio «signor compare»²⁴.

Il legame tra il marito tradito e l'amante della moglie è un legame che prevede un'amplificazione del tradimento, per il patto di fratellanza violato. Il tema era già presente nella *Coda del diavolo*, raccolta in *Primavera ed altri racconti*:

Lui e l'altro erano due buoni e bravi ragazzi, due anime gemelle, amici sin dall'infanzia, Oreste e Pilade dell'Amministrazione ferroviaria. *Lui* era ingegnere, *l'altro* disegnatore; abitavano nella medesima casa, e andavano sempre insieme, ciò che li aveva fatti soprannominare i Fratelli Siamesi²⁵.

Nella *Coda del diavolo* l'adulterio non si consuma, sebbene ampiamente desiderato; ma l'atto mancato produce comunque il senso di colpa di Donati; origina il dissolversi dell'intima amicizia con Corsi e della famiglia allargata a tre; infine causa la malattia grave di Gemma che si sente rifiutata dall'amico intimo. La novella così si chiude con la tardiva rivelazione dell'amore della donna, ormai inferma, per Donati. L'adulterio mancato è del resto un elemento tipico dei primi romanzi di Verga, come *Tigre reale* ed *Eros* ed è al centro pure di *Il come, il quando e il perché*, secondo un modulo che, nel primo Verga, prevede ancora un esito che salvaguarda il pregiudizio morale, rispetto all'indagine impietosa intorno alla verità delle relazioni umane.

²² Cfr. G. LO CASTRO, *La scuola narrativa siciliana*, in ID., *Costellazioni siciliane. Undici visioni da Verga a Camilleri*, Edizioni ETS, Pisa 2018, pp. 11-26, a pp. 14-17.

²³ G. VERGA, *Tutte le novelle* cit., p. 169.

²⁴ Ivi, p. 224.

²⁵ Ivi, p. 47.

Il discorso in forma più complessa per l'elemento perturbante del dubbio che non permette di discernere con sicurezza la natura delle relazioni della moglie potrebbe riguardare pure *Il marito di Elena*. Il dubbio costituisce un'altra possibile declinazione del tema ed è al centro della novella *Il peccato di donna Santa* dove, con grande modernità, la verità dei fatti resta sommersa dentro la dinamica delle voci reticenti e lascia lettore e personaggio in un'irrisolta incertezza che ricorda le strategie del fantastico.

Per tornare a *Jeli il pastore* e *Pentolaccia*, l'ingenuità è garanzia di un altro motivo, sotteso alle variazioni intorno al delitto d'onore: se a Verga non interessa propriamente il delitto passionale in sé, la cui dinamica emotiva e il cui esito risultano alquanto prevedibili, si consente di recuperarne il risvolto drammatico quando questo può problematizzarne l'immagine dell'amore e della gelosia. Sia Jeli che Pentolaccia fino all'ultimo non comprendono le leggi sociali: non avranno diritto all'approvazione della comunità, né alla giustizia, perché questa non può valere per il 'cornuto contento', e non ammette l'ignoranza. Il loro è delitto d'onore? È legittima la gelosia? Sin da Jeli e Pentolaccia il delitto d'onore pone dunque il tema della sua legittimità in rapporto all'onore.

Quando Verga ci tornerà lo farà in modo esplicito. Nel racconto *Gelosia*, inserito nella raccolta milanese *Per le vie*, si incrociano tre personaggi, il Bobbia primo amante, il Crescioni nuovo amante e poi marito, il sor Gostino portinaio e aspirante amante, intorno alla figura di Carlotta, all'apparenza e per la prima metà della novella, una donna facile e disponibile. In apertura si mostra come il Bobbia, tradito da Carlotta con il Crescioni, non possa ottenere giustizia non essendo sposato: «Dopo cinque mesi che si stava insieme come se lo fossimo!» protesta²⁶. Mentre quanto sia discutibile il rapporto tra onore e gelosia è confermato dal Crescioni, divenuto, quasi suo malgrado, marito di Carlotta:

– Per me gliela lascio volentieri quella gioia! Ormai ne sono stufo. L'amante si grattava il capo. Però Carlotta gli buttò le braccia al collo, dinanzi al sor Delegato, e gli giurò che d'ora innanzi voleva esser sua o di nessun altro²⁷.

Così, molto presto, la gelosia del Bobbia si rivela una sceneggiata: cominciando dal coltello tirato fuori dalla tasca, si finisce con l'intravedere un disinteresse nella battuta: «gliela lascio volentieri», per poi si scoprire addirittura, nel resoconto più tardo di Carlotta, che si potrebbe trattare di

²⁶ Ivi, p. 413.

²⁷ Ivi, p. 414.

«Tutta una birbonata del Bobbia per avere il pretesto di piantarmi»²⁸. Lo stesso motivo dello sbolognarsi la donna per non doverla mantenere diventa poi patente in *Artisti da strapazzo*, dove c'è anche il problema della scelta tra la roba e l'amore che già s'è osservato in *Cavalleria rusticana* ed è al centro, come è noto, delle due diverse storie sentimentali di *Pane nero*, dove l'amore sincero non paga.

In *Gelosia* la parola titolo, come altre volte in Verga (v. il caso esemplare di *Libertà*), pone un interrogativo sul suo significato: calata nelle situazioni concrete perde il suo senso ideale e retorico fino a svuotarsi e tradursi in una serie di comportamenti convenzionali. Così tutti e tre gli uomini della novella, propongono differenti versioni di una gelosia apparente. La gelosia morbosa e ricorrente del Crescioni può a un certo punto essere rinnegata, ridotta a un vincolo di orgoglio maritale:

Non che fosse geloso della Carlotta, – ormai l'aveva sempre là, davanti agli occhi, sciatta, spettinata, colla figlia al petto. Per altro non gliene importava più dell'amore. Era malato e aveva altro per il capo. Ma tant'è poiché era stato lui a sposarla! E ci aveva sciupati i danari e la salute²⁹.

Ancor più il discorso vale per il Bobbia che, quando, dopo aver costretto Carlotta a cedere di nuovo alle sue *avances* insistenti, torna ad azzuffarsi per far valere i propri diritti sulla donna, proclama di non agire per gelosia:

Poi col sor Gostino avrebbe fatto i conti a tu per tu, e non per gelosia della Carlotta veh... ormai era carne vecchia! – ma il sor Gostino era un ragazzo soltanto colle donne. Al primo pugno l'accecò mezzo, e se lo mise sotto, giusto nella corte, da pestarlo come l'uva³⁰.

Lo scontro tra Bobbia e il sor Gostino cela allora il puntiglio e l'amor proprio dei due protagonisti. Ciò che li muove è una rivalse verso i rivali: il Bobbia riappropriandosi di Carlotta vorrebbe affermare la propria superiorità sul Crescioni; il Crescioni rivendica la propria dignità di marito e sostentatore; mentre il sor Gostino si ingelosisce perché pensa che, se Carlotta si è concessa di nuovo al Bobbia, allora avrebbe potuto darsi anche a lui. Insomma Verga articola un parossismo della gelosia, ma si tratta di una gelosia mistificata che è desiderio di affermazione sociale e difesa del proprio onore e della propria autorevolezza virile. Il portinaio sor Gostino, desideroso di approfittare di Carlotta, si rivela a sua volta

²⁸ Ivi, p. 418.

²⁹ Ivi, p. 419.

³⁰ Ivi, p. 422.

vittima delle gelosie e del tradimento della moglie che «lo aveva sposato e innalzato a portinaio perché da quarant'anni lei era tutta una cosa col padrone»³¹; infine l'apparentemente affabile sor Gostino sarà condiscendente con l'opinione comune secondo la quale la causa di tutto è la donna, la cui desiderabilità scatena le liti tra gli uomini e ne fa dunque il capro espiatorio dell'ordine ristabilito.

Al tempo stesso smascherando le figure maschili e la loro grettezza, nonostante il punto di vista della narrazione sia, specie all'inizio, chiaramente antifemminile, il lettore col procedere del racconto è chiamato progressivamente a riabilitare la figura della donna. Carlotta è vittima della propria condizione sociale, e dei pregiudizi:

S'era lasciata prendere dalle belle parole di un signorino, e dopo era scappata via di casa, per nascondere il marrone, accorgendosi che la mamma le ficcava gli occhi addosso senza dir nulla, e si sentiva venir le fiamme al viso³².

Che colpa ne aveva lei?³³

Allorché il suo amante l'aveva piantata in via san Vincenzino, con quattro cenci nel baule e diciassette lire in tasca, era stata costretta a mettersi col Bobbia, il quale la teneva allegra, quando ne aveva da spendere, e la picchiava dopo, per via della bolletta³⁴.

Così l'immagine del personaggio si ribalta nel corso del racconto. In un primo tempo il lettore è indotto ad assecondare il punto di vista popolare che ne bolla il comportamento in nome di un pregiudizio etico. Lo stesso accade anche a Pentolaccia, considerato colpevole di tollerare la tresca della moglie, mentre è da subito diversa l'immagine di Jeli, che quando si guadagna l'appellativo di «corna d'oro», si è già garantito la benevolenza del lettore che lo considera innocente. Questo spostamento dello sguardo, per cui progressivamente il colpevole si va trasformando anche in vittima, comporta un sovrappiù di riflessione. Il lettore è invitato, a partire dalle opinioni morali comunemente condivise, a rendersi conto di quanto le norme di giudizio non siano in grado di dare ragione delle situazioni reali. Sono emblematici in tal senso Malannata, protagonista di *Un processo* e la Mora nel *Bell'Armando*. Anche qui siamo di fronte a casi in cui le attenuanti del delitto d'onore non valgono.

³¹ Ivi, p. 416.

³² Ivi, p. 417.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

Nel *Bell'Armando* tornano i temi del comparatico e della gelosia controversa: il *Bulo*, marito della donna e il Crippa detto *Bell'Armando*, l'amante, sono compagni d'affari; così il secondo bazzica sempre la casa dei due coniugi – un'altra variante del comparatico! –; qui la gelosia del marito è considerata una gelosia mancata, per via del marchio di verginità perduta prima del matrimonio dalla moglie; il marito che la ha accettata è sospetto di condiscendenza e la donna che è caduta una prima volta è ormai esposta ai pregiudizi che la vogliono disponibile:

Il *Bulo* protestava che non gliene importava nulla – acqua passata – purché non si ricominciasse daccapo – e così si accordarono. Il *Bulo* non era affatto geloso; la lasciava sola per mesi e settimane, e continuava ad andare in giro pel suo mestiere, che non si sapeva quale fosse³⁵.

La Mora, in un crescendo di sventura, dopo l'arresto del marito grazie alla delazione dall'amante, finisce abbandonata dall'amante stesso per una «stracciona che gli spillava quei pochi soldi strappati a lei»³⁶ e poi, quando il Crippa-bell'Armando ritorna a sedurla per chiederle altro denaro³⁷, è costretta a fare la prostituta – lo stesso mestiere della Malerba di *Un processo*. Il racconto del resto analogamente alla vicenda di *Un processo*, inizia dal delitto della donna e dal processo conseguente, con un dissimulato straniamento della voce narrante per cui la vittima è senz'altro il bell'Armando che invece si dimostra progressivamente bieco e meschino:

Ecco quel che gli toccò passare al Crippa, parrucchiere, detto anche il *bell'Armando*, Dio ce ne scampi e liberi!³⁸

Mentre la donna è subito bollata dalla folla: «È la Mora! Quella donnaccia! L'amante del Crippa!»³⁹. Così il racconto del delitto non ha un movente ragionevole agli occhi della giustizia e l'accusa può additarne la colpa a tinte forti:

Questa donna che è stata di tutti, – tonava il pubblico accusatore, coll'indice appuntato verso di lei, come la spada della giustizia; – questa donna che, per ogni trivio, fece infame mercato della propria abiezione, e della cecità, voglio anche concedere alla difesa, della acquisienza del suo amante, questa donna, o signori, osò arrogarsi

³⁵ Ivi, p. 575.

³⁶ Ivi, p. 578.

³⁷ Anche in questo caso compare una gelosia mancata: «Ma egli [il Bell'Armando] non era geloso no. Ormai!...» (*ibidem*).

³⁸ Ivi, p. 572.

³⁹ Ivi, p. 573.

il diritto delle affezioni pure e delle anime oneste; osò esser gelosa, il giorno in cui il suo complice apriva gli occhi sulla propria vergogna, e si sottraeva al turpe vincolo, per rientrare nel consorzio dei buoni, ritemprandosi con la sanità del matrimonio!⁴⁰

L'arringa dell'accusa è analoga a quella pronunziata in *Un processo*, novella che, nel duplicarne il tema, si concentra sulla scena processuale; i due racconti sono a loro modo complementari perché narrano due delitti d'amore tradito, in versione femminile o maschile. Entrambi introducono un elemento passionale e una vera ed esclusiva gelosia, non riconoscibile socialmente e giuridicamente. Allo stesso modo di *Un processo* anche nel *Bell'Armando* sulla scena compare all'inizio la moglie dell'accoltellato, che grida giustizia:

In quel momento si udì un urlo straziante, e si vide correre verso la bottega del farmacista, dove stavano medicando il ferito, una donna colle mani nei capelli. Era l'altra, la moglie vera, che piangeva e si disperava, gridando: – Giustizia! Giustizia, signori miei! Me l'ha ucciso, quell'infame, vedete!⁴¹

Sempre in comune con *Un processo* c'è il tema dell'avvertimento ricevuto dalle vittime. La figura di Malannata, reo confesso, tacito e arrendevole imputato del processo che lo condanna, riceve nell'ultima parte il diritto alla parola, con cui rivela le proprie ragioni extragiudiziarie e mette in crisi il 'facile' giudizio morale⁴². Con un effetto di straniamento analogo ai finali di Jeli e Pentolaccia, anche qui, a dispetto dell'unanime giudizio popolare, il lettore è costretto a misurarsi con le contraddizioni della vita e a concepire una verità che trascende ogni conformismo. Un ultimo commento merita ancora la conclusione del *Bell'Armando*. Dopo la ricostruzione di tutta la biografia sentimentale della *Mora*, poche righe segnalano quella che risulta ormai essere l'ingiustizia patita dalla donna:

Il Crippa campò, per sua fortuna; mise giudizio, ed ebbe figliuoli e sonni tranquilli, in quel buon letto morbido, e caldo; mentre la *Mora* scontava la pena sul tavolaccio dell'ergastolo⁴³.

⁴⁰ Ivi, p. 574.

⁴¹ Ivi, p. 573.

⁴² Per un'analisi di *Un processo* rimando a due miei precedenti interventi: *Rituali della giustizia e paradossi della verità. Su alcune novelle di Verga*, in G. LO CASTRO, *Costellazioni siciliane* cit., pp. 27-32 e il video-commento pubblicato per un forum di discussione su «*Un processo*» di Giovanni Verga dalla rivista di diritto penale «DisCrimen», <https://discrimen.it/ipertesti/un-processo-di-giovanni-verga/3/>; cfr. anche il saggio di C.A. Madrignani che pone a confronto la novella di Verga con *La verità* di Pirandello: *La verità degli altri*, in Id., *Effetto Sicilia. Genesi del romanzo moderno*, Quodlibet, Macerata 2007, pp. 137-148.

⁴³ G. VERGA, *Tutte le novelle* cit., p. 579.

È uno dei tanti finali in cui la vita s'incarica di inferire con un sovraccarico di impietosità sui protagonisti verghiani sconfitti. Si può evocare in proposito l'icastico epilogo di *Don Licciu Papa*:

Così fu condannato soltanto a 5 anni, la Nina rimase col *signorino*, il barone allargò la sua dispensa, e il Reverendo fabbricò una bella casa nuova su quella vecchia di curatolo Arcangelo, con un balcone e due finestre verdi⁴⁴.

Segnalo *en passant* il ricorrere della figura del signorino, come seduttore a partire dal quale si mettono in moto le infauste vicende, penso naturalmente a Mara di *Jeli il pastore*, alle citate protagoniste di *Gelosia* e del *Bell'Armando*, come pure con qualche differenza a *Pane nero*. Nel delineare sullo sfondo questa figura, in Verga sopravvive un tratto di constatazione e forse di denuncia sociale, proprio di una tradizione democratica romantica e scapigliata, e implicitamente ripropone un diffuso motivo polemico contro gli abusi del potere baronale.

Quelle citate sopra sono conclusioni favolistiche, dove emerge una riscrittura umoristica del 'vissero felici e contenti': il lieto fine arride pienamente ai prevaricatori, mentre agli ingenui sfidanti spetta persino lo scorno. La verità di Verga giunge dunque a riconoscere, senza possibilità di riscatto, il vigere della prepotenza nel mondo dei contadini. A fronte delle poetiche dell'ideale ancora dominanti nel dibattito pubblico del suo tempo, Verga opera così una sostanziale smentita del principio di ogni narrazione morale fino a metà Ottocento, quel principio per cui la virtù è premiata e il vizio punito. E qui oltretutto non ci sono virtù, né umili da valorizzare, sebbene non manchino vittime.

Altre variazioni riceve il tema del delitto d'onore, innanzitutto quella della messinscena che richiama la tradizione novellistica della beffa. Anche in questo caso la soluzione passionale, pur attivando una vendetta, è quasi sostituita da una volontà sadica di punire i colpevoli godendo della loro sofferenza. Si tratta in primo luogo di *Caccia al lupo* e di *Nanni Volpe*, ma il tema attraversa tangenzialmente anche altri racconti.

Nella *Caccia al lupo*, l'artificio messo in gioco da Lollo comincia con il ritorno imprevisto del marito. Quello del marito tradito che lavora lontano e torna, spesso per le feste, è un altro dei motivi ricorrenti connessi al tema. Compare ad esempio, sia pure di sbieco in Pentolaccia che rientra a casa due ore prima del previsto, ed è al centro nella novella *Il Carnevale fallo con chi vuoi; Pasqua e Natale falli con i tuoi*, dove in un clima di allegria il

⁴⁴ Ivi, p. 253.

protagonista torna per Natale recando con sé la bisaccia piena per la moglie e infine scopre che la donna è a casa di un altro. In sintonia con i casi precedenti anche qui al povero compar Menico tocca per soprammercato prima sentirsi dire che la colpa è sua («Tutti gli facevano la predica: – la moglie giovane non va lasciata sola, compare Menico./Infine il torto cadeva su di lui.»)⁴⁵; poi vedersi l'amante sotto il naso; quindi essere accusato di convivere nel peccato con la vedova comare Senza, che si gode la sua ricchezza; infine ammalarsi mortalmente di una pernicioso, mentre la moglie che nel frattempo era stata lasciata dall'amante si reinstalla in casa da padrona, senza neanche chiedere il permesso. La nemesi che dovrebbe toccare alla moglie Betta («Certo è che Betta, doveva fare la mala vita, ora che Vito Scanna l'aveva abbandonata./ Il Signore l'aveva castigata, come soleva dire comare Senza.»)⁴⁶, viene smentita. Ancora una volta Verga non ammette la meritata punizione e assegna, al contrario, all'uomo tradito la sorte del beffato dal destino. Anche questo è un modo per rifunzionalizzare la dinamica del delitto d'onore: a subire le conseguenze è in tutto il cornuto, costretto, da infermo, a convivere con la moglie adultera che ne ha perdi più acquisito il dominio. Il contrario, come vedremo, accade in *Nanni Volpe*. C'è pure nella ricorrenza del motivo della festa che si trasforma in dramma, secondo un rovesciamento anticarnevalesco, in questo caso evocato nel titolo. Come per altre feste che ricorrono in tante novelle sul tema (si pensi alla «malapasqua» di *Cavalleria rusticana*, e del *Mistero*, alla festa di san Giovanni, quella del comparatico, di *Jeli il pastore*), al clima positivo dell'ambientazione corrisponde il risvolto notturno, luttuoso della festa.

La pernicioso, come compare Menico, colpisce anche Nanni Volpe, nell'omonima novella, ma stavolta la riscrittura verghiana mette in luce l'abilità della vendetta di Nanni, che appunto colto da malattia mortale non può liberarsi della moglie e del nipote che lo hanno tradito, ma al tempo stesso, contando sul loro desiderio di ereditare, si fa gioco di entrambi. In questo caso, come in *Caccia al lupo* la messinscena dei mariti traditi è occasione per scatenare la grottesca lite fra gli amanti, mettendo in luce la fragilità della loro passione amorosa e la meschinità dei loro comportamenti.

Come ormai s'è notato osservando diversi racconti posteriori alle *Rusticane*, l'adulterio e la difesa dell'onore hanno perso progressivamente il loro significato di eventi con esito tragico. Il tema si è banalizzato, inserito nelle trame di una quotidianità senza dramma, oppure, se sopravvive, acquista i

⁴⁵ Ivi, p. 918.

⁴⁶ *Ibidem*.

tratti di un evento teatralizzato. Di questa banalizzazione e teatralità è ancora testimonianza l'esito marcato di *Gli innamorati*, quando, più ancora che in altri casi, alla reazione violenta succede non solo una rinuncia ma addirittura una fuga:

Bruno si rivoltò come una furia. Voleva mangiargli il fegato. Voleva berne il sangue. Ma poi se la diede a gambe, e Nino l'accompagnò ancora a pedate sino in fondo alla stradetta⁴⁷.

Se il delitto sopravvive come arma di rivolta delle figure più marginali (Jeli, Pentolaccia, Mara, Malannata) nel mondo della miseria come in quello delle classi lavoratrici e artigiane cittadine la gelosia, l'adulterio, l'amore stesso appaiono ormai passioni fallaci – illusioni si direbbe con De Roberto – e al disonore o ci si abbandona come a un destino amaro o si risponde per puntiglio e difesa dell'amor proprio. Così sul piano narrativo il dramma si declina in una dimensione comico-grottesca – «dramma o farsa poco importa» scriveva già Verga nelle prime righe di *Tigre reale* – e le passioni scompaiono o non vengono riconosciute.

Qualche osservazione in coda meritano tre novelle tratte dai *Ricordi del capitano d'Arce*. Qui la scena cambia e l'ambientazione mondana dovrebbe garantire un'esibizione di buone maniere, come vuole la tesi verghiana sulla convenzionalità delle passioni aristocratiche. Il punto di partenza è però diverso. Nel 'romanzetto di Ginevra' ci sono due tradimenti. Nel primo caso, per un attimo al lettore pare offrirsi un esito passionale, ma poi, a dispetto del romanzesco, prevale la soluzione del più costruito *bon ton* e l'onore della donna come quello del marito sono salvi:

Ciò che allora accadde può ben immaginarsi; perché anche dei gentiluomini, in certe occasioni, perdono il lume degli occhi tale e quale come dei semplici facchini. Una scena terribile e tale da guarire in un momento di ogni tentazione passata e futura la povera donna che faceva sforzi disperati per svenirsi. Mai più, mai più poté levarsi dagli occhi il gesto di Alvisè che aggiustavasi la cravatta, cercando il cappello per uscire insieme al suo nemico mortale, e andare a tagliarsi la gola d'amore e d'accordo⁴⁸. (*Né mai, né sempre*)

Vostro marito è un gentiluomo. Tutto è accomodato. [...] Vostro marito partirà immediatamente per un lungo viaggio... Voi sarete libera...⁴⁹ (*Né mai, né sempre*)

⁴⁷ Ivi, p. 834.

⁴⁸ Ivi, pp. 647-648.

⁴⁹ Ivi, p. 648.

Nel secondo caso l'amante, lasciato a sua volta dalla donna, reagisce senza drammi:

Volete darmi almeno quel fiore? – chiese tristamente Alvisè.

Ella esitò alquanto prima di rispondere.

– Grazie!... voi sapete vivere...

Egli si alzò in piedi, leggermente pallido, stretto nel vestito che gli dava ancora la sua aria militare, ma perfettamente padrone di sé, col sorriso un po' ironico dei suoi bei giorni.

– E lasciar vivere... sì, ho imparato a mie spese. Mi permettete di darvi un consiglio, in nome di questa benedetta esperienza?

– Dite.

– Partite sola... e più tardi che potete.

Ella arrossì fino ai capelli.

– Non dubitate ci avevo pensato... pel vostro amor proprio.

– No, mia cara, per voi stessa, quando ritornerete, e avrete bisogno dei vostri vecchi amici. E inchinandosi a baciarle la mano, aggiunse con un sorriso pallido:

Voglio rimanere vostro amico... se volete... se sapete...⁵⁰

Ma con *I ricordi del capitano d'Arce*, in un'atmosfera aristocratica e salottiera, la manifestazione dei sentimenti per Verga, com'è noto, si complica: la preoccupazione del decoro impone comportamenti più falsi e passioni mondane, mentre crescono l'attenuazione o cancellazione della motivazione privata e l'insorgenza della dinamica sociale e pubblica. E tuttavia, s'è visto, anche nei ceti più bassi, ad eccezione delle figure marginali, la ricognizione sulla passione disvela l'artificio, l'ipocrisia, l'interesse, l'amor proprio e la natura sociale conformista o incompresa delle risposte individuali.

⁵⁰ Ivi, p. 659.

GIUSEPPE PALAZZOLO

VERGA, LO SVENTURATO “NEGOZIO”
E LA MEMORIA DEI LUOGHI

Premessa

Ci sono frutti, fiori, erbe, che nel nostro immaginario si legano indissolubilmente al nome di un autore. I limoni di Montale, il gelsomino notturno di Pascoli, i lupini di Verga. Ma che cosa sono i lupini? Siamo sicuri che appartengano al regno vegetale? La questione, che ho già trattato in una prospettiva didattica interdisciplinare¹, può essere ripresa e ampliata alla luce di altre considerazioni.

1. *I lupini secondo l'Intelligenza Artificiale*

Giunti al «negozio di certi lupini da comprare a credenza per venderli a Riposto, dove compare Cinghialenta aveva detto che c'era un bastimento di Trieste a pigliar carico»², nei manuali scolastici la maggior parte delle note verte sul termine «negozio» piuttosto che sull'identità dei lupini. In *Cuori intelligenti*, il manuale curato da Claudio Giunta, alla prima occorrenza la voce è spiegata come «sorta di legumi dolci»: ma le cose non stanno proprio così. Più preciso e dettagliato è invece il commento per i tipi Einaudi di Ferruccio Cecco, che è anche il curatore del romanzo per

¹ G. PALAZZOLO, *Verga e lo strano caso dei lupini: un'occasione didattica interdisciplinare*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. XV (2022), pp. 255-268.

² G. VERGA, *I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n.s. I, Fondazione Verga-Interlinea, Novara 2014, p. 22. Se non diversamente indicato, i riferimenti al romanzo nel testo si intendono citati da questa edizione.

l'Edizione Nazionale. Lo vedremo. In rete la questione si complica. Nella pagina Wikipedia dedicata al romanzo (https://it.wikipedia.org/wiki/I_Malavoglia) l'occorrenza di 'lupino' rinvia adesso alla pianta del lupino bianco (https://it.wikipedia.org/wiki/Lupinus_albus), mentre precedentemente rimandava a un mollusco, la vongola-lupino (https://it.wikipedia.org/wiki/Chamelea_gallina). Alla domanda su che cosa sono i lupini dei Malavoglia, ChatGPT, versione 3.5, risponde così:

Nei "Malavoglia", i lupini sono semi di leguminose, spesso mangiati come snack. La famiglia protagonista, i Malavoglia, li usa come un modo economico per placare la fame. L'immagine dei lupini nel romanzo diventa simbolica della lotta della famiglia contro la povertà e le difficoltà della vita quotidiana. La scelta di Verga di concentrarsi su un cibo semplice e modesto come i lupini contribuisce a sottolineare la condizione di povertà e la durezza della vita dei pescatori siciliani descritta nel romanzo.

Il chatbot basato su intelligenza artificiale e apprendimento automatico, sviluppato da OpenAI e diffuso nel novembre del 2022, riconosce l'identità vegetale dei lupini ma inventa un uso alimentare di cui non troviamo traccia esplicita nel romanzo. Più complessa è la risposta di Copilot, il modello sviluppato da Microsoft in collaborazione con OpenAI, che all'identico prompt risponde in questi termini:

Nel romanzo "I Malavoglia" di Giovanni Verga, i lupini sono un elemento simbolico che rappresenta speranza e sforzo per la sopravvivenza. La storia della famiglia Malavoglia è intrisa di duro lavoro e determinazione nel cercare di migliorare le proprie condizioni di vita nonostante le avversità. I lupini sono un carico di legumi (più precisamente semi della leguminosa *Lupinus Alba*) che i Malavoglia acquistano da un compaesano chiamato Zio Crocifisso. Questi lupini, peraltro avariati, dovrebbero essere rivenduti per fare affari e diventare commercianti. Tuttavia, a causa di una serie di sfortunate circostanze, il carico di lupini si perde in mare durante un naufragio, portando la famiglia nel disonore e nella miseria. Solo verso la fine del romanzo, i Malavoglia riescono a ricomprare la loro casa di famiglia, la casa del Nespolo, grazie ai proventi dei lupini. La natura esatta dei lupini, se legumi o molluschi, rimane un dibattito aperto. Alcuni pensano che siano vongole comuni (*Chamelea gallina*), un mollusco bivalve marino commestibile, mentre altri li considerano semplicemente legumi. La curiosità riguardante questa ambiguità alimenta ancora oggi le discussioni tra i lettori del romanzo.

Anche in questo caso i lupini sono considerati dei legumi, ma in aggiunta si accenna a un dibattito sull'ambiguità del lemma, incerto tra regno vegetale e animale. Come fonti vengono linkati siti come scuolissima.com

(<https://www.scuolissima.com/2017/10/lupini-i-malavoglia.html>) o studioveloce.it (<https://studioveloce.it/lupini-malavoglia/>) che attestano la diffusione del quesito in ambito scolastico e dall'altra parte ricostruiscono la vicenda del “negozio” in termini sbrigativi e parzialmente scorretti. Anche la versione dell'IA appare fuorviante: i Malavoglia non intendevano, con l'impresa dei lupini, diventare commercianti e la casa del nespolo non viene riacquistata con i proventi di questo commercio.

2. *Di mare o di terra?*

Ricapitoliamo la questione. Con il termine ‘lupini’ si possono intendere dei molluschi bivalve, appartenenti alla famiglia delle Veneridae, caratterizzati dalla forma tondeggiante e liscia, presenti solitamente nel Mar Adriatico e spesso confusi con le vongole. I sostenitori di questa ipotesi considerano più naturale che dei pescatori trasportassero dei frutti di mare. Confligge con questa interpretazione il fatto che i lupini sono definiti prima «un po' avariati», poi decisamente «avariati» (cap. I, p. 23) e più avanti addirittura «tutti fradici» (cap. V, p. 73): difficilmente dei frutti di mare in queste condizioni potevano essere imbarcati a Riposto dove c'era «un bastimento di Trieste a pigliar carico». Inoltre, questo tipo di molluschi vive soprattutto in fondali sabbiosi e non molto profondi, mentre la costa ionica etnea è a carattere prevalentemente roccioso: sicuramente questa tipologia di frutti di mare è più diffusa lungo le coste adriatiche che nel mare di Trezza.

I fautori della seconda ipotesi intendono invece i legumi prodotti dal *Lupinus albus*, pianta ampiamente diffusa in ambiente mediterraneo fin dall'antichità, utilizzata nell'alimentazione umana, ma anche come foraggio e nella pratica del sovescio. Con l'accezione di ‘avariato’, in questo caso, si intenderebbe un prodotto ad avanzato stato di maturazione, che, se non più commestibile, poteva essere destinato all'allevamento.

Luca Sofri, che alla questione ha dedicato una puntata di Condor, in un post sul suo blog del 18 settembre 2008 dal titolo ammiccante *I lupini che non colsi* ricostruisce la *vexata quaestio* che ha visto il mondo dei social, e non solo, schierarsi a fianco dell'una o dell'altra interpretazione, con l'aggiunta di alcune ipotesi molto meno plausibili: c'è infatti, chi aveva immaginato cuccioli di lupo, o pesci, o addirittura fucili «tipo lupare» e «maglioncini a lupetto». Sofri conclude:

L'altra cosa notevole, culturalmente, è che su uno dei caposaldi tradizionali della nostra cultura scolastica e della nostra tradizione letteraria, tutti (compreso il corpo

insegnante nella sua totalità, stando a una mia indagine sommaria) siamo sempre stati solidamente convinti di una cosa che invece è – come detto – quantomeno misteriosa e controversa, oppure non abbiamo mai capito di cosa si parlasse³.

Nei Malavoglia i lupini si presentano 54 volte, ma nessuna occorrenza è decisiva a sciogliere il dilemma sul referente. Anche il parere legale dell'avvocato Scipioni, che in punta di diritto consiglia di non pagare il debito contratto per la «compera dei lupini», non chiarisce l'identità dell'oggetto dell'infausto «negozio» dei Malavoglia. Un indizio è invece l'entità del credito, quelle «quarant'onze» che la Longa si sente sulla pancia non appena le comunicano l'«affare»: «due onze e dieci» [tarì] a salma, antica unità di misura usata per i cereali (corrispondente a circa 270 litri), non certo per il pescato.

Nell'opera verghiana i lupini avevano fatto la loro comparsa già in Nedda: prima del vinaio e dei carrettieri, è il venditore dei lupini che interrompe, con il suo passaggio rumoroso e familiare, il silenzio che segue la morte della madre della ragazza. E riappaiono poco più avanti, in un altro affare, questa volta di successo, che anche in questo caso segna un importante *turning point* nella vicenda:

A Bongiardo c'era proprio del lavoro per chi ne voleva. Il prezzo del vino era salito, e un ricco proprietario faceva dissodare un gran tratto di chiuse da mettere a vigneti. Le chiuse rendevano 1200 lire all'anno in lupini ed olio; messe a vigneto avrebbero dato, fra cinque anni, 12 o 13 mila lire, impiegandovene solo 10 o 12 mila; il taglio degli ulivi avrebbe coperto metà della spesa. Era un'eccellente speculazione, come si vede, e il proprietario pagava, di buon grado, una gran giornata ai contadini che lavoravano al dissodamento, 30 soldi agli uomini, e 20 alle donne, senza minestra; è vero che il lavoro era un po' faticoso, e che ci si rimettevano anche quei pochi cenci che formavano il vestito dei giorni di lavoro; ma Nedda non era abituata a guadagnare 20 soldi tutti i giorni⁴.

Anche ne *La roba*, una delle più note *Novelle rusticane*, i lupini sono chiamati in causa per rappresentare l'abilità di Mazzarò nel vincere «la diffidenza contadinesca» portando a termine la speculazione desiderata:

Ei gli andava a vantare, per esempio, la fertilità di una tenuta la quale non produceva nemmeno lupini, e arrivava a fargliela credere una terra promessa, sinché il povero

³ <https://www.wittgenstein.it/2008/09/18/i-lupini-che-non-colsi/>. Il giorno successivo Sofri torna sul tema, pubblicando una delle mail ricevute: <https://www.wittgenstein.it/2008/09/19/sommersi-dai-lupini/>.

⁴ G. VERGA, *Nedda*, in ID., *Tutte le novelle*, introduzione, testo e note a cura di C. Riccardi, Mondadori, Milano 1979, p. 25.

diavolo si lasciava indurre a prenderla in affitto, per specularci sopra, e ci perdeva poi il fitto, la casa e la chiusa, che Mazzarò se l'acchiappava – per un pezzo di pane⁵.

3. *Lo sguardo a terra*

In entrambi questi casi i lupini sono un prodotto della terra: coltivazione povera, da destinare a terreni marginali e che può essere sostituita da colture più redditizie come i vigneti. Lo sventurato negozio dei lupini conferma quel motivo «terrestre» che Giaime Pintor⁶ riconosceva caratteristico del romanzo, si innesta in quella «cultura della terra» che emerge anche dall'analisi dei proverbi⁷. A terra, seguendo le indicazioni dello storico Giuseppe Giarrizzo, bisogna quindi volgere lo sguardo, verso la «comunità di pescatori costruita da Verga con materiali che sono ripresi da una comunità rurale»⁸, verso quella Trezza che agli occhi dello storico fattosi critico letterario appariva lontana dall'Acitrezza reale, «da secoli stazione di abili, audaci “carrettieri del mare” che considerano ordinarie delle venture come quella avventurosamente tentata da padron 'Ntoni»⁹. Attraverso l'indagine sul «negozio dei lupini» si può disserrare la dialettica tra storiografia e letteratura nella rappresentazione della Sicilia alle soglie della modernità, si può riaprire la questione della raffigurazione del Mediterraneo come mare che isola o che collega, e quindi del rapporto tra aree costiere e aree interne. Giarrizzo ha insistito a lungo sulla Sicilia sequestrata dalla sua immagine letteraria e mitica, e sulla comprensione – o l'incomprensione – del ruolo della borghesia nella traiettoria del progresso¹⁰. In questo schema Verga è stato a lungo

⁵ G. VERGA, *La roba*, in ID., *Novelle rusticane*, a cura di G. Forni, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n.s. III, Fondazione Verga-Interlinea, Novara 2016, p. 78.

⁶ G. PINTOR, *La stagione di Aci Trezza. I Malavoglia*, in «Oggi», 16 dicembre 1939, poi in ID., *Il sangue d'Europa: 1939-1943*, a cura di V. Gerratana, Einaudi, Torino 1950, pp. 89-94.

⁷ Cfr. G.B. BRONZINI, *Proverbi, discorso e gesto proverbiale nei «Malavoglia»*, in AA.VV., *I Malavoglia*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 26-28 novembre 1981), Biblioteca della Fondazione Verga, Catania 1982, pp. 637-684.

⁸ G. GIARRIZZO, *Il capitolo nono*, in C. MUSUMARRA (a cura di), «*I Malavoglia*» di Giovanni Verga, 1881-1981: *letture critiche*, Palumbo, Palermo 1982, p. 145.

⁹ Ivi, p. 144.

¹⁰ G. GIARRIZZO, *Mezzogiorno senza meridionalismo. La Sicilia, lo sviluppo, il potere*, Marsilio, Venezia 1992. Nel solco del rinnovamento storiografico promosso dal convegno di Bari a metà degli anni Ottanta – e i relativi Atti, A. MASSAFRA (a cura di), *Il Mezzogiorno preunitario. Economia, società e istituzioni*, Dedalo, Bari 1988 – si collocano gli studi sull'area ionico etnea, tra cui l'indagine di E. IACHELLO, *Il vino e il mare. Trafficanti siciliani tra '700 e '800 nella contea di Mascali*, Maimone, Catania 1991, fino al più recente M. NUCIFORA, *L'area ionico-etnea. Storia di un territorio dall'Ottocento a oggi*, LetteraVentidue, Siracusa 2018.

considerato il prototipo di una letteratura meridionale che ha mancato il suo appuntamento con la modernità, condannata a ritrarre storie e personaggi senza riscatto né redenzione¹¹.

Per verificare ancora la tenuta di questa lettura occorre tornare proprio alla materialità dei lupini e ripercorrere il testo alla ricerca di altri indizi. «Veramente i lupini erano un po' avariati; ma non ce n'erano altri a Trezza». Attraverso la consueta dinamica ellittica e plurale delle voci, intuivamo da un cenno – «ma non ce n'erano altri a Trezza» – che l'affare dei lupini non doveva essere estraneo alla mentalità economica della piccola comunità. Nel giro di poche righe vengono richiamati tutti gli elementi-base dell'impresa commerciale: la domanda del bene e la tempistica («per venderli a Riposto, dove compare Cinghialenta aveva detto che c'era un bastimento di Trieste a pigliar carico»); la scarsità dell'offerta («ma non ce n'erano altri a Trezza»); la valutazione del prodotto e perfino le modalità di finanziamento, con tanto di mediazione e di indicazione degli interessi per la restituzione del credito: «e c'era anche compare Agostino Piedipapera, il quale colle sue barzellette riuscì a farli mettere d'accordo sulle due onze e dieci a salma, da pagarsi “col violino” a tanto il mese»; la proprietà e la disponibilità dei mezzi di trasporto: «e quel furbaccio di Campana di legno sapea pure che la *Provvidenza* se la mangiava inutilmente il sole e l'acqua, dov'era ammarrata sotto il lavatoio, senza far nulla». Il «negozio dei lupini», quindi, doveva essere una novità solo per la famiglia Toscano, conosciuti come i Malavoglia, «antonimo di *buonavoglia* – ha notato Gabriella Alfieri – che nel gergo marinairesco indica chi per scontare un debito doveva remare sulle galere»¹². All'interno del microcosmo di Acitrezza, invece, la possibilità di affiancare alla pesca anche il trasporto di merci per brevi tragitti era un'eventualità tutt'altro che remota. Le ricerche storiche, d'altra parte, raccontano il piccolo ma vivace porto di Acitrezza come parte di una più ampia rete di traffici commerciali mediterranei, di cui Riposto costituiva uno snodo importante, anche in considerazione del pessimo stato in cui versava la rete viaria¹³.

Anche Alessio Baldini¹⁴ ha correttamente individuato nel negozio dei lupini l'emersione dei meccanismi identitari che strutturano l'appartenenza

¹¹ L'opposizione alla modernità professata dalla letteratura meridionale è ricostruita da Giuseppe Lupo in *La Storia senza redenzione. Il racconto del Mezzogiorno lungo due secoli*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2021 e poi in Id., *La modernità malintesa. Una controistoria dell'industria italiana*, Marsilio, Venezia 2023.

¹² G. ALFIERI, *Verga*, Salerno, Roma 2016, p. 140.

¹³ Cfr. O. CANCELLO, *Il problema stradale sino all'unificazione*, in *Storia della Sicilia*, vol. IX: *Risorgimento, età contemporanea*, Società Editrice Storia di Napoli e della Sicilia, Napoli 1977, pp. 67-80.

¹⁴ A. BALDINI, *Dipingere coi colori adatti. I Malavoglia e il romanzo moderno*, Quodlibet, Macerata 2012, in particolare alle pp. 98-111.

alla comunità di Trezza. Ma il rilievo che attribuisce alle dinamiche comunitarie, considerate all'interno della logica del dono descritta da Mauss, rischia di depotenziare il movente economico, ridotto a istanza premoderna. L'affare dei lupini si colloca piuttosto sulla soglia di una modernità in frizione con i vincoli della tradizione, come dimostra il conflitto tra la società dell'onore, incarnata da padron 'Ntoni, e quella del diritto, rappresentata dall'avvocato Scipioni. Ed è opportuno ricordare, come fa Riccardo Castellana¹⁵, che l'affare dei lupini è contratto per garantire a Mena la dote e consentirle di sposarsi con Brasi Cipolla e non per bramosia di arricchimento. Questo, semmai, è il giudizio di padron Fortunato Cipolla, che nel capitolo terzo considera il probabile naufragio della barca e la conseguente perdita del carico a causa del maltempo come la giusta condanna di chi ha tentato di salire di grado sociale: «– Adesso tutti vogliono fare i negozianti, per arricchire! diceva stringendosi nelle spalle; e poi quando hanno perso la mula vanno cercando la cavezza»¹⁶.

Il «negozio» dei lupini si colloca dunque in continuità con le abitudini della piccola comunità di pescatori affacciata sullo Jonio, che in caso di bisogno o in periodi particolari dell'anno erano soliti impegnarsi nel trasporto e nel commercio di derrate alimentari. Un'ulteriore conferma proviene anche dall'officina variantistica dello scrittore. Il motivo dei lupini si affaccia presto nel laboratorio del romanzo, dal momento che è già presente nell'abbozzo M3¹⁷ e si ritrova anche nelle successive fasi.

In M4 si trova una rilevante espansione che mette meglio a fuoco l'affare e le dinamiche economiche, sociali e culturali in esso implicate:

Di tutte queste chiacchiere non gliene importava nulla a Padron Crocifisso, perché il negozio l'avea fatto in buona fede, senza perder tempo a badare se le cautele ci fossero da dormirci sopra in santa pace, oppure se Padron 'Ntoni, creduto da tutti un galantuomo sino allora, avesse voluto metterlo nel sacco, a guisa di un gatto! Lui non sapeva nulla nè di dote, nè di censo; il suo credito veniva prima del censo e prima della dote, perchè gli avea dato il sangue suo, a Padron 'Ntoni, gli avea dato i suoi lupini – e s'era stata una disgrazia come c'entrava lui? L'avea fatto annegar lui compar Cola? e se l'affare andava bene invece, e i lupini si | 32 | vendevano il doppio ce n'entrava qualcosa in saccoccia a Padron Crocifisso? Quarant'onze erano, e quarant'onze rimanevano, senza un soldo dippiù. E la disgrazia poi se la piange chi l'ha avuta. Se Padron Crocifisso si fosse annegato lui invece, o che <i> Malavoglia gli avrebbero dato 41 onze invece di 40? – Questo vuol dire negozio! E se si fosse domandato a tutto il paese avrebbe voluto vedere se gli davano torto!

¹⁵ R. CASTELLANA, *Lo spazio dei Vinti. Una lettura antropologica di Verga*, Carocci, Roma 2022.

¹⁶ G. VERGA, *I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, Edizione Nazionale cit., p. 46.

¹⁷ Ivi, p. 398.

Anzi Piedipapera affermava che avea ragione. – Il negozio l'ho conchiuso io, e non si stette a cercare il pelo nell'uovo perchè i lupini continuavano a infracidare – Oh bella! aggiungeva Compar Fortunato, se i lupini fossero stati di buona qualità padron Crocifisso avrebbe potuto venderli a Ognissanti, quando c'è il buon prezzo. Il segretario comunale, il quale sapeva anche di legge osservò che l'affare s'era fatto in buona fede. – La buona fede sta in via dei minchioni! esclamava Padron Crocifisso, accanto al merciajo che vende la corda per strangolarsi¹⁸.

Il ragionamento che Compar Fortunato oppone a Padron Crocifisso è chiaro: se i lupini non fossero avariati – «continuavano a infracidare», dice Piedipapera – si sarebbero potuti vendere per Ognissanti, «quando c'è il buon prezzo» perchè è tipico consumarli durante questa festa.

Altro interessante ampliamento si registra nell'abbozzo M5, dove una battuta di Bastianazzo attesta che l'affare dei lupini sia la prima prova per la famiglia di un commercio saltuario e di piccolo cabotaggio già presente nell'orizzonte culturale della comunità: «– Se potessimo venderle con qualche guadagno, interrompe Bastiano, si potrebbe ritentare la prova colla paglia da Augusta, e col carbone da Acireale»¹⁹.

4. *Lupini amari*

Accertata l'identità vegetale dei lupini, è opportuno concentrarsi ancora su alcune caratteristiche del legume. Oltre ad essere usati nella pratica del sovescio per arricchire di azoto il terreno, e quindi implicati nei riti della fertilità, i lupini costituivano un alimento abituale per i contadini, tanto da essere definito «cibo della classe indigente» nella vasta «*Statistica del Regno di Napoli nel 1811*»²⁰, l'imponente ricognizione sulle condizioni materiali del Regno di Napoli portata a termine durante il periodo napoleonico. Venivano mescolati alle farine per il confezionamento del «pane selvaggio» studiato e descritto da Piero Camporesi²¹, quel pane «contraffatto» o «adulterato», come lo definiva Manzoni, aromatizzato e arricchito con le addizioni più varie, dalle radici ai semi di sesamo, di anice, di finocchio, di comino, di papavero selvatico e *sativus*. Ma i lupini sono anche il cibo delle feste, acquistati a poco prezzo e consumati in attesa della processione del santo. Lo scarso

¹⁸ Ivi, pp. 427-428.

¹⁹ Ivi, p. 456.

²⁰ D. DEMARCO (a cura di), *La «Statistica» del Regno di Napoli nel 1811*, 4 voll., Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1988, pp. 40-41. Ricavo la citazione da A. PROSPERI, *Un volgo disperso. Contadini d'Italia nell'Ottocento*, Einaudi, Torino 2019.

²¹ P. CAMPORESI, *Il pane selvaggio*, il Saggiatore, Milano 2016.

valore attribuito al seme è registrato anche in uno dei canti popolari raccolti da Lionardo Vigo nella sua silloge²², ben nota allo stesso Verga: «Dici ca m'ami e chi 'nppetu mi teni,/ Ccu autru sciali, rridi e fai fistini;/ Dici ca nun mi duni affanni e peni,/ E po' mi canci ppi favi e luppini». È un motivo molto antico, presente già in Orazio (nelle Epistole, 1, 7, 23), in Giovenale (14, 153-154), in Luciano di Samosata (*De mercede conductis potentium familiaribus*); quindi in Giovanni Battista Gelli (*Lo errore*, atto I, scena IV): «Noi [donne] rimagnamo di poi bene spesso ingannate da loro [dagli uomini], che, come ei s'hanno cavate le lor voglie, e' non ci stimano più un lupino».

Per poter essere consumati dall'uomo, questi legumi devono subire un procedimento di “addolcimento” per eliminare gli alcaloidi che naturalmente contengono: vengono posti in apposite vasche sotto l'azione dell'acqua corrente, successivamente sono bolliti in caldaie e infine sono salati. Il processo è passato a modo di dire, attestato in letteratura e quindi nel GDLI: – «*Far dolci i lupini amari*: cioè mitigare un rimprovero, moderare un giudizio. *Pulci*, 28-46: Vostri argomenti e vostri sillogismi,/ tanti maestri, tanti bacalari,/ non faranno con loica o sofismi/ ch'alfin sien dolci i miei lupini amari». Altri due luoghi, tra i tanti riferimenti possibili, testimoniano come il processo di macerazione nell'acqua a cui i lupini sono sottoposti per privarli della naturale amarezza sia divenuto proverbiale. Il primo da Leon Battista Alberti:

Dicea Zenone e' lupini essere durissimi e amarissimi, ma per stare in acqua si mollicano e addolciscono. Così gli animi umani, benché per fiamme d'iracundia e per sdegno sieno induriti e pregni d'amaritudine, non forse in un dì, ma certo con maturità secondandoli e aprendoli l'animo nostro cupido d'amicizia, e dimonstrandoli ragioni accomodate, el renderà molle e trattabile. E gioveratti essere primo quale te stessi purghi presso a chi ti sia familiare, però che te, quale con più modo narrerai el fatto e onesterà'lo di scuse, udirà egli con modestia più che un delatore e rapportatore; e tu più facile impetrerai perdonanza se forse errasti, sendo la indignazione fresca, che sendo invecchiata²³.

E il secondo dalla *Civil conversazione* di Guazzo:

E dicendo la signora Francesca che non avrebbe mai creduto ch'egli fosse nelle conversazioni così piacevole, rispose che sì come i lupini, per natura amari, divengono dolci infusi nell'acqua, così la salvatichezza del suo cuore si domesticava con l'infusione del vino²⁴.

²² In L. VIGO, *Raccolta amplissima di canti popolari siciliani*, Galatola, Catania 1870-1874, p. 422.

²³ L.B. ALBERTI, *I libri della famiglia*, a cura di R. Romano e A. Tenenti, Einaudi, Torino 1969, p. 412.

²⁴ S. GUAZZO, *La civil conversazione*, a cura di A. Quondam, Bulzoni, Roma 2010, p. 285.

Anche negli erbari²⁵ l'amarezza dei lupini è spesso associata alla durezza connaturata all'uomo: si potrebbe dire che è la versione botanica della «ferinità umana», riprendendo il titolo di un bel volume di Andrea Manganaro²⁶. Attraverso il motivo dell'amarezza i lupini possono essere associati al mare e all'esistenza del pescatore: «Mare amaro!», sentenza padron 'Ntoni alla fine del secondo capitolo, introducendo con un aforisma il motivo che dominerà il capitolo successivo²⁷ e tutto il romanzo; «Il mare è amaro, ripeteva, ed il marinaio muore in mare», conferma Mena nel capitolo quinto, quando ormai sa che il mare si è preso il padre e le sue speranze.

La nativa amarezza dei lupini ha dato origine anche a una leggenda popolare, diffusa in tutto il Meridione e anche in alcune zone del Mediterraneo cristiano, che Pitrè ha registrato in *Fiabe e leggende popolari siciliane*²⁸ e che Cecco puntualmente ricorda nel commento della sua edizione. La leggenda è ambientata durante la fuga in Egitto, episodio da cui Verga ricava lo spunto per la rappresentazione della novella *Il mistero*, del 1882, inclusa poi nelle *Novelle rusticane*. Inseguiti dai soldati di Erode, Giuseppe, la Madonna, il Bambinello tentarono di rifugiarsi in un campo di lupini, che allora erano erbe di considerevole altezza e producevano semi dolci. Ma i lupini, secchi e dai baccelli maturi, cominciarono a scoppiettare e a espellere i semi durante la fuga della sacra famiglia. Così Giuseppe, temendo che il rumore rivelasse la loro presenza, cambiò strada e la Madonna maledisse il lupino, rendendolo un'erba bassa e dai semi amarissimi²⁹. C'è un «preciso calcolo simbolico», ha notato acutamente Carlo Ossola, nel porre all'origine della disgrazia familiare «un seme segnato, nella memoria

²⁵ Per esempio, scrive Filippo Picinelli: «sono di lor natura amarissimi i lupini; ma quando vengono tuffati nell'acque, all'ora si raddolciscono, DULCESCUNT, disse il Bargagli, e l'esperienza approva» (F. PICINELLI, *Mondo simbolico ampliato. Mondo simbolico formato d'imprese scelte, spiegate ed illustrate con sentenze, ed erudizioni, Sacre, e Profane*, Francesco Vigone, Milano 1669, p. 380).

²⁶ A. MANGANARO, *La ferinità umana, la guerra, lo spatriare. Riletture vergiane*, Fondazione Verga-Euno Editore, Catania-Leonforte 2021.

²⁷ Cfr. G. SAVOCA, *Il «mare amaro» e il «figlio della Locca» nel capitolo III dei Malavoglia*, in ID., *Verga cristiano dal privato al vero*, Olschki, Firenze 2021, pp. 115-125.

²⁸ *Fiabe e leggende popolari siciliane*, raccolte ed illustrate da G. Pitrè, L. Pedone Lauriel, Palermo 1888, p. 145; cfr. anche *Usi e costumi. Credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, raccolti e descritti da G. Pitrè, L. Pedone Lauriel, Palermo 1888, pp. 294-295. La leggenda presenta altre varianti: nella penisola sorrentina è Cristo che, per sfuggire alle persecuzioni dei farisei, si rifugia in un campo di lupini secchi (cfr. G. AMALFI, *Tradizioni ed usi nella penisola sorrentina*, L. Pedone Lauriel, Palermo 1890, p. 80); cfr. anche A. DE GUBERNATIS, *La leggenda della Vergine*, in «Rivista delle tradizioni popolari italiane», I (1893), pp. 270 e sgg.

²⁹ In nota all'edizione commentata (G. VERGA, *I Malavoglia*, testo critico e commento di F. Cecco, Einaudi, Torino 1995) Cecco accenna alla leggenda della maledizione dei lupini ricavandola da G. PITRÈ, *Alberi e piante negli usi e nelle credenze popolari siciliane*, estratto da *Archivio per lo studio delle tradizioni popolari*, rist. anastatica, Forni, Bologna 1977, p. 176.

collettiva, da una maledizione perenne; assegnando insomma ai Malavoglia un destino, alla lettera, inesorabile»³⁰. Anche per Pietro Gibellini lo stigma di malaugurio che grava sul carico contribuisce, insieme all’amaro rovesciamento parodico del nome della barca, la Provvidenza, a proiettare sulla vicenda dei Malavoglia «l’idea tragica e antichissima del fato, di una *tyche* cieca e invincibile»³¹.

D’altra parte l’affare dei lupini è incastonato all’interno di una dichiarata cornice liturgica mariana, che rimanda a sua volta a quella semantica religiosa profanata indagata con dovizia da Antonio Di Silvestro³²: l’accordo viene discusso nella prima domenica di settembre, per la festa della Madonna dell’Ognina, davanti alla Chiesa omonima, così come la partenza di Bastianazzo avviene, secondo la precisa indicazione segnata con scrupolo nello schema sullo svolgimento dell’azione, «Sabato 21 sett<embr>e vigilia della solennità dei dolori di M.<aria> V.<ergine>»: nel romanzo è Santuzza a ricordare la ricorrenza, quando nota che la morte di Bastianazzo è avvenuta in un «un giorno segnalato, la vigilia dei Dolori di Maria Vergine»³³. È tale la volontà di Verga di collocare l’impresa dei lupini tra le due ricorrenze mariane, che non si avvede che nel 1865, anno in cui ambienta l’affare, il 21 settembre non è sabato: questa condizione, nota Cecco nel suo commento, si verifica nel 1867 e nel 1878.

5. *La memoria dei luoghi*

Torniamo a terra, anzi alle terre di Aci, al gruppo di paesi accomunate dal nome del mitico pastore greco innamorato della ninfa Galatea e tramutato in fiume dopo essere stato ucciso dal geloso Polifemo. Il viaggiatore fiorentino Domenico Sestini, nella seconda metà del Settecento, descrive nelle sue corrispondenze le coltivazioni di lupini particolarmente diffuse nella «Tenuta di Aci», ne espone con dovizia le pratiche agricole, e arriva a stimarne la quantità prodotta nell’isola, «40 mila salme circa», di cui la metà

³⁰ C. OSSOLA, *Per una storia “a parte intera”. La fecondità del metodo di Giovanni Getto*, in «Lettere Italiane», LXV (2013), n. 1, pp. 3-14.

³¹ P. GIBELLINI, *Ponti sullo stretto. Verga, Pirandello e dintorni*, Milella, Lecce 2011, p. 53.

³² Cfr. A. DI SILVESTRO, *Epifanie cristologiche e metamorfosi dell’Anticristo in Verga*, in G. SAVOCA, G. RUGGIERI (a cura di), *Il Cristo siciliano*, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo 2000, pp. 211-239. Si veda anche ID., «Come il Santo Evangelio»: *immagine e parole mariane e cristologiche nei «Malavoglia»*, in F. TOSTO (a cura di), *La letteratura e il sacro. IV. Narrativa e teatro (Ottocento e Novecento fino agli anni Sessanta)*, Bastogi, Roma 2016, pp. 221-239, e l’ampio studio di G. SAVOCA, *Verga cristiano dal privato al vero* cit.

³³ G. VERGA, *I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, Edizione Nazionale cit., p. 61.

destinata all'esportazione «fuori Regno». Sempre nel territorio delle Aci, e in particolare nella contrada di Reitana, a poco meno di 3 km da Aci Trezza, si trovavano grandi vasche, alimentate dai corsi d'acqua sotterranei, dove i lupini venivano lasciati in ammollo dai cinque ai venti giorni per far loro perdere il sapore amaro [Figura 1]. L'esistenza di questi impianti³⁴ – che in piccola parte sopravvivono ancora oggi – è storicamente documentata nella seconda metà dell'Ottocento, ma già nel Cinquecento è attestata la coltivazione e la commercializzazione del lupino in queste plaghe: nel rapporto inviato nel 1599 al Vicerè sulla secezia di Aci, l'ufficio politico-finanziario comprendente un territorio amministrato con funzionari che esercitavano i diritti in nome del re, riscuotevano imposte, controllavano il pagamento dei debiti e affittavano beni patrimoniali o strumentali, Andrea Gaetani menziona l'esportazione dalla terra di Aci di un quantitativo di lupini per mare: «Noi Andrea Gaetani secreto della regia secezia di Jaci facemo fede a cui spetta vedere la presente come Ottavio Mangano di Questa Terra di Jaci exstrae per mare luppini salme 45. Andrea Gaetani secreto»³⁵. Il commercio dei lupini per mare, quel «negozio» che sarebbe stato tanto infausto per i Malavoglia, è quindi attestato con quasi trecento anni di anticipo. Il contesto in cui venivano – e vengono – lavorati i lupini insiste su un'area estremamente interessante sotto vari profili, geologico, archeologico, storico e letterario. Si tratta del sito di S. Venera al Pozzo, identificato con la *Statio Acium*, citata dall'*Itinerarium Antonini*, posta lungo il tracciato della via Pompeia, che collegava i due centri urbani di Messina e Catania. Il luogo, posto all'interno del parco archeologico della Valle dell'Aci, è stato oggetto recente una campagna di ricerche condotte dall'IBAM-CNR³⁶, che hanno confermato la lunghissima frequentazione umana dell'area, risalente alla tarda età del Rame, e l'importanza strategica del sito, che nei primi secoli dell'Impero romano serviva sia da zona di produzione e approvvigionamento per la vicina città di Catania, sia di punto di raccolta e redistribuzione di merci destinate all'inserimento in flussi commerciali di piccolo, medio e largo raggio, come testimoniano molteplici relitti ritrovati lungo la costa. Non dovevano mancare, ci dicono gli archeologi, anche luoghi di sosta e di ristoro, di cui sono testimonianza i monumentali resti del *balneum*, immortalati da J.P. Houël nei suoi acquarelli alla fine del Settecento e tuttora

³⁴ Sull'argomento è utile S. BELLA, *Acque, ruote e mulini nella terra di Aci*, pubblicazione a cura del Comune di Acicatena, Acicatena-Belpasso 1999.

³⁵ ASCA Secezie 1597-1598, f. 98v.

³⁶ Presentano alcuni risultati dell'indagine D. MALFITANA, A. MAZZAGLIA *et al.*, *Santa Venera al Pozzo (Statio Acium): un progetto di ricerca multidisciplinare tra cultura materiale, produzione, economie*, in «HEROM. Journal on Hellenistic and Roman Material Culture», IX (2020), pp. 9-73.

visibili [Figure 2 e 3]. Nell'Ottocento ad avviare una prima campagna di scavo è ancora l'erudito Lionardo Vigo, tra il 1819 e il 1825, a cui si aggiungeranno nel 1873 gli interventi eseguiti dal Barone Pennisi Floristella per la posa delle condutture di collegamento tra la sorgente sulfurea, posta nell'area, e lo stabilimento termale di Acireale. Le acque che affioravano nei pianori contigui di Reitana e Santa Venera al Pozzo grazie alla particolare orografia della zona venivano dunque sfruttate non solo per la movimentazione di mulini e di altre macchine idrauliche, per la pulitura dei panni di lino, la concia delle pelli e la depurazione dei lupini, ma anche per finalità terapeutiche e termali.

C'è un'ultima glossa da aggiungere in conclusione. Durante la recente campagna di scavi è stato notato il ricorrente verificarsi di una bolla di schiuma bianca al centro di una pozza d'acqua di colore rossastro³⁷. La natura vulcanica del terreno e la presenza di una faglia attiva consentono all'acqua della falda di risalire, termalizzandosi e sciogliendo i sali di zolfo e di ferro che incontra lungo il tragitto. Il rosso ferrigno trascolora così in un bianco lattiginoso. «Puniceus de mole cruor manabat, et intra/ temporis exiguum rubor evanescere coepit,/ fitque color primo turbati fluminis imbre/ purgaturque mora»³⁸: sono i versi con cui Ovidio aveva cantato l'uccisione di Aci colpito dal masso lanciato da Polifemo, e quindi mutato in fiume sotterraneo. Al mito classico il cristianesimo sovrappose il racconto del martirio della vergine Venera, la cui testa spiccata da un soldato romano venne gettata in un pozzo dove il sangue riaffiorerebbe periodicamente, e dove sorge una chiesetta di origine secentesca, probabilmente sui resti di un tempio romano³⁹. Il luogo si rivela un vertiginoso palinsesto di memorie culturali, a cui partecipa anche lo sventurato «negozio» dei lupini.

³⁷ Cfr. G. BONINA, *L'acqua rossa che battezzò il mito di Aci e Galatea*, in «la Repubblica», 20 aprile 2016, <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2016/04/20/lacqua-rossa-che-battezzo-il-mito-di-aci-e-galateaPalermo08.html>.

³⁸ «Dal masso sgorgava sangue scarlatto, e in breve tempo il rosso cominciò a svanire, e divenne prima color del fiume intorbidato dalla pioggia, quindi si schiarì a poco a poco» (OVIDIO, *Metamorfosi*, XIII, vv. 887-890, traduzione personale, testo latino dall'edizione a cura di W.S. Anderson, *Ovidius, Metamorphoses*, Teubner, Leipzig 1988⁴).

³⁹ Mette in collegamento il mito di Aci e Galatea, il martirio di Santa Venera e la sorgente termale R. CASTELLI, *Il sangue di Aci, variazioni sul mito di Galatea nella letteratura italiana medievale*, in F. MUSARRA, U. MUSARRA-SCHRÖDER (a cura di), *Fiumi reali e immaginari nella letteratura italiana. Luoghi, simboli, storie, voci*, Cesati, Firenze 2018, pp. 15-21.



Figura 1. Reitana, vasche di dolcificazione dei lupini (foto dell'autore, 2022).



Figura 2. Santa Venera al Pozzo. Veduta del complesso termale (*gouache* di J.P. Houël, Houël 1782-1789).



Figura 3. Santa Venera al Pozzo. Veduta attuale del complesso termale (foto dell'autore, 2022).

GABRIELLA ALFIERI

«I POLMONI LARGHI!». DIALETTALITÀ E
ANTIDIALETTALITÀ DI (E IN) VERGA

Premessa

La problematica qui affrontata si potrebbe riassumere in una formulazione alternativa, che era poi il titolo scelto originariamente per questo intervento: *Verga e la «difficoltà della forma» fra «parlata siciliana» e «lingua intelligibile a tutta Italia»*. La complessa questione può in effetti riarticolarsi in alcuni punti cruciali, che a loro volta rappresentano gli snodi della poetica e dell'attività letteraria verghiana: 1) ricerca inesausta di una forma inerente ai soggetti popolari; 2) rimodulazione del dialetto a fini di rappresentazione realistica; 3) proposta di una lingua italiana etnificata su base regionale ma accessibile all'intera comunità nazionale.

A tali snodi sono collegati almeno due passaggi argomentativi: a) ricostruire l'attitudine di Verga verso il superdialetto toscano e la dialettalità letteraria, recuperando l'*a priori* linguistico delle sue scelte narrative; b) ricomporre in maniera organica le dichiarazioni di Verga sull'antidialettalità sparse nei carteggi o in scritti occasionali, e contestualizzare l'antidialettalità stessa alla temperie politica e culturale dell'Italia postrisorgimentale e postunitaria; c) riportare le idee di Verga sul dialetto in letteratura alla sua testualità narrativa e teatrale con relativi codici espressivi.

Si proporranno testi poco noti e testi che aleggiano nella memoria comune, ma che, letti in questo ideale macrotesto dell'antidialettalità verghiana, riveleranno nuove valenze e soprattutto entreranno tra loro in una dialettica pressoché inedita.

1. Verga, il superdialetto toscano e la dialettalità letteraria

Nell'epistolario ricorrono varie testimonianze sull'attitudine vigile ma sensibile di Verga nei confronti del superdialetto toscano¹: così il 16 febbraio 1874 il giovane autore di *Eros* elogiava il coetaneo autore di *Peccato e penitenza* per il metodo diegetico e la scioltezza stilistica derivante dalla condizione privilegiata di Ferdinando Martini come parlante toscano nativo:

Ho divorato il suo libro prima, e l'ho riletto poi per mio conto esclusivo onde tentar di rubarle il segreto di quella grazia disinvolta che sapete dare agli scritti voialtri toscani, parlo dei toscani che scrivono come Lei².

Molti anni dopo, con ben altra consapevolezza dovuta alla sperimentazione dell'amalgama tra siciliano e toscano nei capolavori veristi, Verga avrebbe rimproverato a Capuana drammaturgo sia i fiorentinismi artificiosi che i regionalismi innaturali nel parlato di personaggi isolani:

Alle assise ha la misura giusta e un'efficacia di rappresentazione che più di una volta mi ha fatto sospendere la lettura. Però mi offende in quella mirabile semplicità e naturalezza di colorito qualche fiorentinismo qua e là, di parole più che di frase. p.e.: don Saverio il mago vorrei che avesse in bocca femmine piuttosto che donnine, affettato e inusitato da noi. Sbaglierò, ma a te farà maggior piacere questo scrupolo sino alle minuzie che ti dice quanto l'intonazione e il disegno dei tuoi quadri siano giusti ed evidenti. Quei due versetti dei missionari «vieni, vieni», ecc., mezzi siciliani e mezzi no, guastano pure³.

Meglio allora adoperare parole e locuzioni comuni a siciliano e italiano, piuttosto che sicilianismi ibridi e fiorentinismi di maniera:

i toscanismi di cui ti parlavo saranno due o tre, bono ad esempio, e poi dei vocaboli e modi di dire che sono puramente e semplicemente italiani della lingua parlata generalmente, ma che mi stonano con quel mirabile tono di verità e di colore locale che hai saputo dare alla parlata della commedia, smettono ad esempio della 8^a pagina: io, mineolo, avrei detto se non la finiscono⁴.

¹ La definizione di superdialetto per il toscoflorentino manzoniano si deve notoriamente a Giovanni Nencioni.

² G. VERGA, *Carteggi con Felice Camerini, Salvatore Farina e Ferdinando Martini*, a cura di M.M. Vitale, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Fondazione Verga-Interlinea, Novara 2023, p. 84.

³ Lettera a Capuana del 28 giugno 1889 in G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1984, p. 316.

⁴ Lettera a Capuana del 16 gennaio 1892, *ivi*, p. 342. Le notazioni riguardavano il dramma *Malìa*.

Assumono significati nuovi, in questa chiave, anche testimonianze epistolari finora lette solo in funzione della teoresi estetica di Verga. Con la serenità e la sicurezza del lavoro concluso l'autore dei *Malavoglia* condivideva con l'editore Treves la positiva impressione di aver saputo rappresentare con verosimiglianza il contesto etnico e sociolinguistico del romanzo:

io non so quel che ne dirà il pubblico, spero però che vi vedrà l'intendimento d'un tentativo veramente letterario. In questo primo volume siamo nelle umili sfere e ho cercato di rendere l'ambiente con semplicità di mezzi, costringendo quasi il lettore a chinarsi per contemplare i miei eroi piccini. Mi pare di esser riuscito a dare il rilievo dovuto ai personaggi, e metterli nell'ambiente vero, e aver reso realmente questo ambiente⁵.

Nella stessa prospettiva della traduzione culturale e linguistica⁶ vanno rilette sia la notissima interrogazione a Capuana sul metodo più adeguato per la rappresentazione realistica nella scrittura letteraria:

non ti pare che per noi l'aspetto di certe cose non ha risalto che visto sotto un dato angolo o visuale? e che mai riusciamo ad essere tanto *schiettamente ed efficacemente veri* che allorquando facciamo un lavoro di ricostruzione intellettuale, e sostituiamo la nostra mente ai nostri occhi?⁷

sia la valutazione del critico e amico sulla straordinaria operazione mimetica di *Vita dei campi*, formulata con un'efficace giustapposizione anaforica di gerundi:

usando il loro linguaggio semplice, schietto e nello stesso tempo immaginoso ed efficace, fondendo apposta per essi, con felice arditezza, il bronzo della lingua letteraria entro la forma sempre fresca del loro dialetto, affrontando bravamente anche un imbroglione di sintassi, se questo riusciva a dare una più sincera espressione ai loro concetti, o all'intonazione della scena, o al colorito del paesaggio⁸.

e ribadita in particolare per *Rosso Malpelo*, in cui si riconosceva l'integrale assimilazione della fresca essenza del dialetto, per cui alla lingua letteraria è stato possibile il rendere così fedelmente il colorito locale da lottare coll'evidenza della realtà⁹.

⁵ Lettera a Treves del 9 agosto 1880, in G. RAYA, *Verga e i Treves*, Herder, Roma 1986, p. 51.

⁶ G. ALFIERI, «*Coi loro occhi e colle loro parole*». *Verga traduttore e interprete della parlata siciliana*, in «Contributi di filologia dell'Italia mediana», XX (2007 [2006]), pp. 205-290.

⁷ Lettera a Capuana del 14 marzo 1879, in G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana* cit., p. 81.

⁸ La recensione di Capuana apparve sul «Corriere della sera» del 20-21 settembre 1880, e si legge ora in F. RAPPAZZO, G. LOMBARDO (a cura di), *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2016, pp. 216-222, a p. 218.

⁹ Ivi, p. 221.

Capuana era tra i pochissimi ad aver compreso che il segreto dell'ardua e contestata scelta espressiva di Verga consisteva nel mantenere tracce del dialetto, evitando di riprodurne la forma originale, e salvaguardando così la possibilità per il pubblico extraregionale di comprendere i testi.

La «difficoltà immensa» di attingere «il colorito giusto» e il «tentativo disperato» di far parlare i popolani siciliani «colla loro lingua inintelligibile a gran parte degli Italiani»¹⁰, con le istanze collaterali di mantenere i «contorni siciliani nell'italiano», lasciandovi «l'impronta loro propria, e il loro accento di verità»¹¹ sono al centro di famose lettere di Verga a critici, amici e al suo principale traduttore, lo svizzero Édouard Rod. Nell'affidargli il difficile e delicato compito di tradurre *I Malavoglia* in francese, Verga confidava di aver cercato di «mettersi nella pelle» dei personaggi, di «vedere le cose coi loro occhi ed esprimerle colle loro parole»¹². L'importante ammissione incoraggia l'ipotesi di un autore che si propone come traduttore e interprete dell'ethnos e del linguaggio della Sicilia per il pubblico umbertino¹³, di cui la dama di *Fantasticheria* è figura emblematica, a maggior ragione se si considera che la novella doveva essere il prodromo dei *Malavoglia*¹⁴.

Il medesimo rapporto obliquo con la lingua popolare da rappresentare diegeticamente si trova nella notissima lettera prefazione a *L'Amante di Gramigna*, indirizzata a Salvatore Farina:

Io te lo ripeterò così come l'ho raccolto pei viottoli dei campi, press'a poco colle medesime parole semplici e pittoresche della narrazione popolare¹⁵.

Apparentemente in direzione opposta Verga esprimeva, appena due anni dopo, a Capuana favolista l'auspicio che la versione italiana degli etnotesti popolari non avesse alterato la formulazione originaria, stemperandone l'autentica fisionomia:

¹⁰ Si vedano rispettivamente quella a Carlo Del Balzo del 28 aprile 1881, in G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Bulzoni, Roma 1979, p. 110 e quella al Torraca del 12 maggio 1881, in R. MELIS, *La bella stagione del Verga. Francesco Torraca e i primi critici vergbiani (1875-1885)*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi n. 6, Fondazione Verga, Catania 1990, pp. 249-250.

¹¹ Lettera a É. Rod del 18 aprile 1881, in G. LONGO, *Carteggio Verga-Rod*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Carteggi, Fondazione Verga, Catania 2004, p. 85.

¹² Lettera a É. Rod del 14 Luglio 1899, ivi, p. 275.

¹³ G. ALFIERI, «*Coi loro occhi e colle loro parole*». *Verga traduttore e interprete della parlata siciliana* cit.

¹⁴ Lo confidava Verga a Eugenio Torelli Viollier in una lettera inedita, recentemente scoperta da una giovane studiosa, che sta per essere pubblicata negli «Annali della Fondazione Verga».

¹⁵ G. VERGA, *Vita dei campi*, a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, reprint ed. 1987, Fondazione Verga-Interlinea, Novara 2021, p. 92.

le ho lette tutte l'una dopo l'altra e di seguito con interesse vero non solo per lo studio artistico della forma, ma per quello che ci ho sentito sotto di schiettamente e profondamente compenetrato così col carattere nostro isolano che il paesaggio, e le figure nostrane mi si disegnano spontaneamente dinanzi a quella vergine poesia. Io spero che tu non avrai cambiato una virgola alla favola genuina delle nostre donne. Ora parmi che lo studio messo a raccogliere e sviscerare i canti popolari dovrebbe da noi rivolgersi all'esame di questa forma primitiva e vergine della immaginazione popolare in cui tanta larga impronta e così schietta ha lasciato il carattere etnografico direi del popolo stesso¹⁶.

Ma la contraddizione è solo apparente in questo eccezionale documento della differenza, per Verga, tra etnografazione ed etnificazione: se per gli etnotesti si deve ricercare la fedeltà al dettato idiomático e all'indole demotica, per i testi letterari che pur si ispirano a etnotesti, è indispensabile una mediazione, una manipolazione d'autore. La lingua del «press'a poco» insomma avrebbe contribuito a rendere accessibile e accettabile il contenuto popolare anche a lettori estranei alla realtà narrata, mentre la trascrizione fotografica del parlato dialettale in canti o fiabe popolari avrebbe pregiudicato la ricezione della cultura popolare al di fuori della cerchia di demologi e cultori della materia. Da qui la spinta a etnificare, cioè riprodurre, rappresentare, stilizzare il parlato popolare, innestando nella lingua letteraria tratti di cultura popolare¹⁷.

Si può intuire anche da questi semplici accenni quanto fosse complessa l'antidialettalità verghiana, motivata da valori estetici e in certo senso etici¹⁸, e – dettaglio tutt'altro che trascurabile – sostenuta dall'ethos postrisorgimentale.

1.1. *Dialetto e letteratura nell'Italia postunitaria*

Nelle «condizioni linguisticamente normali» finalmente raggiunte dall'Italia postunitaria, con «una lingua nazionale come 'forma' dell'unità culturale e politica, e dialetti a essa organicamente subalterni, si poteva concepire e pianificare una politica linguistico-culturale con coerenti tendenze organizzative¹⁹. Verga nella sua ricerca stilistica agisce all'interno della questione

¹⁶ Lettera a Capuana del 24 settembre 1882, in G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana* cit., p. 169.

¹⁷ G. NENCIONI, *La lingua dei «Malavoglia» e altri scritti di prosa, poesia e memoria*, Morano, Napoli 1988.

¹⁸ Di «probità letteraria» in tal senso avrebbe parlato all'amica Dina di Sordevolo a proposito della trascrizione cinematografica di *Cavalleria rusticana* (lettera del 6 aprile 1912, in G. VERGA, *Lettere d'amore*, a cura di G. RAYA, Ciranna, Roma 1971, p. 382).

¹⁹ C. SEGRE, *Polemica linguistica ed espressione dialettale nella letteratura italiana*, in ID., *Lingua, stile, società*, Feltrinelli, Milano 1963, p. 401.

della lingua, che inevitabilmente si riproponeva, «quasi a dispetto delle [sue] premesse estetiche», come ricerca di «una lingua media comune, voce democratica dell'Italia unita», senza tuttavia perdere i suoi tradizionali «ingredienti» (scissione tra «funzionalità sincronica e diacronia riesumata» e ruolo dei dialetti)²⁰. Sostanziano perciò l'italiano letterario con dati dell'ethnos popolare – come vedremo, non solo siciliano – Verga ha recepito istanze diffuse nella cultura postrisorgimentale.

Si pensi al progetto di letteratura federativa del friulano Pacifico Valussi (1813-1893), democratico e repubblicano, non a caso cognato di quel Francesco Dall'Ongaro che era stato il mentore fiorentino del giovane Verga: in sostanza si invitavano narratori di ogni regione italiana a far conoscere le rispettive realtà geoculturali scrivendo in lingua italiana ma trasponendovi «la frase ed il colorito locale», in modo da portarvi «continuamente freschezza»²¹.

I toni sono palesemente desanctisiani: basti rammentare la concezione dei dialetti come «semenzaio» della lingua letteraria, sulla quale avrebbero esercitato un'azione vivificante, fungendo «come perno necessario al suo passaggio dalla fase scritta alla fase parlata, cioè ad un uso pienamente sociale»²².

La *pars destruens* del discorso desanctisiano è pertinente ai nostri fini:

La popolarità dello stile è l'araba fenice, appresso alla quale oggi corrono i nostri scrittori. E credono sia un meccanismo così facile da acquistare come fu il meccanismo classico. [...] Vogliono contraffare il fanciullo, vogliono scimmieggiare il nostro popolino, pigliando ad prestito il loro linguaggio, e sto per dire il loro cervello. [...] Credono che il linguaggio di Manzoni stia da sé, faccia modello, come faceva modello quel linguaggio solenne e nobile che fu detto classico. Ne' *Promessi sposi* linguaggio e stile non è costruito *a priori*, secondo modelli o concetti. L'è conseguenza di un dato modo di concepire, di sentire e d'immaginare²³.

In questa prospettiva la vera dote della letteratura non poteva che essere la naturalezza, e «agli stessi scrittori che si dicono popolari o realisti conseguono piuttosto l'insipidezza»²⁴. Al contrario la lingua de *I promessi sposi*, «parlata e intesa dall'un capo all'altro d'Italia» benché «intramezzata di lombardismi e di toscanismi, che le comunicano la vivacità del dialetto»,

²⁰ G. NENCIONI, *Francesco De Sanctis e la questione della lingua*, in ID., *La lingua dei «Malavoglia»* cit., p. 251.

²¹ *La lingua nel rinnovamento nazionale italiano*, in «Rivista contemporanea nazionale», n.s. 32 (1863), poi in *Caratteri della civiltà novella in Italia*, Udine, Gambierasi 1868, pp. 316-320.

²² G. NENCIONI, *Francesco De Sanctis* cit., p. 273. Com'è noto, De Sanctis aveva espresso questo pensiero in *Il darwinismo nell'arte* (1883).

²³ F. DE SANCTIS, *Manzoni* (1873) cit., ivi, p. 248.

²⁴ G. NENCIONI, *Francesco De Sanctis* cit., p. 249.

poteva riuscire autenticamente popolare ed essere letta «tutta e volentieri da tutte le classi»²⁵. L'apprezzamento di De Sanctis per la lingua «vera e semplice» di Manzoni era rivolto, come si sa, alla stesura non toscannizzata, la cosiddetta ventisettana, che trasferiva all'italiano letterario vivacità e brio del lombardo, che, come tutti i dialetti, «non è elemento straniero» alla lingua, «e, quando cade dalla penna di un grande autore, è segno che è giunto il tempo della sua maturità»²⁶. Considerazioni pienamente estendibili a Verga.

Ovviamente non si trattava di un indiretto sdoganamento del verismo, sul quale sono note le resistenze desanctisiane, ma di una dichiarata predilezione per «la programmazione spontanea e immediata, tipica di un parlato esemplato sul dialetto», rappresentata appunto dalla ventisettana, e una programmazione «riflessa e mediata dalla correzione», modellata sullo «scrivere tradizionale», come si qualificava la stesura fiorentinizzata del 1840²⁷.

Ai dialetti il grande critico irpino aveva accennato anche nelle lezioni zurighesi, deplorando la tesi del Cesarotti che ne voleva liberalizzare l'uso letterario:

Chi consulta la storia del nostro paese ne vedrà l'assurdo, perocché se gli scrittori usassero ognuno il proprio dialetto, noi non c'intenderemmo più²⁸.

La posizione, che ancora una volta trova riscontro nell'ideologia e nell'etica letteraria verghiana, si ribaltava nella *Storia della letteratura italiana*, allorché De Sanctis maturava l'idea di una lingua italiana comune, sostanziata dalla tradizione letteraria ma alimentata dalla convergenza di parole e modi del «fondo comune di vocaboli con una comune forma grammaticale, atteggiato variamente e colorito secondo le varie parti d'Italia», che costituiva «la parte viva della lingua», attinta da ciascuno scrittore nel proprio ambiente nativo²⁹. Attraverso la valorizzazione del dialetto di poeti come Giovanni Meli, De Sanctis sarebbe pervenuto ad affidare «ai dialetti, senza alcuna discriminazione areale o tipologica e superando la loro quasi brutale e inerte opposizione alla lingua, una missione linguistica e letteraria nel quadro di un realismo non più letterario che sociale»³⁰, finendo addirittura col preconizzare un rin vigorimento dell'italiano scritto letterario, simmetrico a quello che già si era verificato nell'italiano parlato grazie «ai dialetti ossia al linguaggio del popolo»³¹.

²⁵ F. DE SANCTIS, *Manzoni* (1873) cit., ivi, pp. 249-250.

²⁶ ID., *Manzoni* (1873) cit., ivi, p. 252.

²⁷ G. NENCIONI, *Francesco De Sanctis* cit., p. 254.

²⁸ F. DE SANCTIS, *Lezioni I* cit., ivi, p. 259.

²⁹ ID., *Storia della letteratura italiana* cit., ivi, p. 261.

³⁰ G. NENCIONI, *Francesco De Sanctis* cit., p. 270.

³¹ F. DE SANCTIS, *Il darwinismo nell'arte* cit., *ibidem*.

L'appello desanctisiano agli scrittori a ritemperarsi nella lingua del popolo³² non va visto come un'anticipazione della scelta verghiana di etnificare il dialetto, ma come un'aspirazione, animata dalla stessa volontà di usufruire delle potenzialità rivitalizzanti dei dialetti, impedendone però qualsiasi azione «snaturante o frazionante» nei confronti della lingua nazionale³³.

2. *L'antidialettalità di Verga*

Dopo aver contestualizzato sul piano storico-politico e socio-culturale l'antidialettalità verghiana, ne verificheremo la consistenza e le motivazioni sul piano biografico-culturale. Occorre innanzitutto distinguere tra competenza stilistica e competenza linguistica dell'autore. La sorprendente pluralità di stili e registri nella produzione narrativa e teatrale verghiana, stratificata in ben differenziate monoglossie espressive, risponde alla dichiarata ricerca estetica di una forma "inerente" a ogni soggetto e ambiente. In questa sede ci limiteremo alla monoglossia espressiva elaborata da Verga per romanzi, novelle, e drammi rustici: uno strumento stilistico radicato nel suo *ethnos* nativo, ma nel contempo da esso distante, per una pervicace avversione al dialettismo, lucidamente riprovato in tutte le sue forme, compreso il fiorentino stenterello. E rapporteremo tale strumento stilistico alla competenza maturata dal parlante Verga, di cui si vanno definendo coordinate e fasi di acquisizione³⁴.

Verga era un dialettologo nativo, come dimostrano testimonianze memorialistiche sulla sua conversazione privata con interlocutori siciliani³⁵. Allo stato attuale delle conoscenze, tuttavia, non si conoscono suoi scritti dialettali, tranne le dediche scherzose e le lettere di rimprovero a Capuana autore di teatro dialettale, di cui si dirà più avanti.

In ogni caso non risulta del tutto dissipato «l'equivoco verbale in cui si aggira la critica quando parla del carattere dialettale della prosa del Verga, e al tempo stesso quando essa insorge fierissima a negare tale dialettalità»³⁶.

³² «L'artista cercherà e si riapproprierà tutto quel tesoro d'immagini di movenze, di proverbi, di sentenze, tutta quella maniera accorciata, viva, spigliata, rapida, ch'è nei dialetti» (F. DE SANCTIS, *Zola e «L'Assommoir»* cit., ivi, p. 278).

³³ G. NENCIONI, *Francesco De Sanctis* cit., p. 273.

³⁴ S. CERRUTO, *La «competenza multipla» di Verga tra scrittura epistolare e letteraria (1865-1885)*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi n.s. n. 7, Fondazione Verga-Euno Editore, Catania-Leonforte 2023.

³⁵ Basti rammentare il noto aneddoto narrato dallo Scarfoglio sulla chiacchierata con i pescatori messinesi incontrati in riva al Tevere (v. infra), e i ricordi del giovane Villaroel che aveva visto l'anziano scrittore conversare in siciliano con amici al Circolo Unione di Catania (E. PATTI, *Appunti verghiani*, in «Catania», aprile 1970).

³⁶ L. RUSSO, *La lingua del Verga*, in ID., *Giovanni Verga*, Laterza, Roma-Bari 1974.

Alle consolidate acquisizioni della critica linguistica degli ultimi decenni³⁷ sarà utile rapportare dati e testimonianze di prima mano, non per dare un centone di citazioni pittoresche, quanto per inquadrare organicamente un'operazione e un'opzione storico-linguistica prima che stilistica, quale si configura l'italiano etnificato dei *Malavoglia* e dei capolavori veristi.

Si possono sintetizzare in tre punti le argomentazioni su cui si basa l'antidialettalità di Verga nella comunicazione letteraria e intellettuale in genere: 1) la letteratura o il teatro dialettali sono improduttivi; 2) il ricorso al dialetto in ambiti colti costituisce una diminuzione e recessione storico-politica; 3) la scrittura dialettale nella poesia, nella narrativa e nel teatro rappresenta una restrizione sociocomunicativa.

Numerose, e addensate tra fine Ottocento e inizi Novecento, le testimonianze dirette dell'autore sul versante socio-politico e socio-culturale. Nel 1891 Verga rifiutava la proposta, formulata da Napoleone Colajanni, di collaborare a un periodico sicilianista:

L'Isola sarà probabilmente un giornale di combattimento, di sinistra estrema oppure radicale, ed Ella saprà che io, tenuto rivoluzionario in arte, sono inesorabilmente codino in politica, e non credo in principio né vedo nel fatto, che la parte letteraria di un giornale possa essere assolutamente indipendente dal suo colore politico; [...] le dirò che il titolo di "Isola", a me isolanissimo e sicilianissimo, suona troppo regionale, troppo chiuso per questa gran patria patria Italiana nella quale è anche troppo che ci sia uno stretto di Messina³⁸.

Si noti lo stringente omoteleuto per ribadire l'appartenenza geoculturale, ma anche per distanziarsi dalla recinzione politica del separatismo, come ribadisce ulteriormente il calembour finale. E al separatismo come a una deprecabile reazione innescata dalla pretestuosa difesa di un politico isolano accusato di peculato, Verga alludeva nel 1907 in una vibrante lettera al quotidiano catanese «La Sicilia»:

Ma che ci abbia a far perdere la testa a tutti questo disgraziato affare Nasi? Questione fra il Sud e il Nord, nientemeno! La Sicilia offesa e l'anima siciliana separatista! Eh, via! Non gonfiamo un triste caso di cronaca giudiziaria fino a farne un'onta nazionale e neppure regionale, se Dio vuole!³⁹

³⁷ Cfr. F. BRUNI, *Prosa e narrativa dell'Ottocento. Sette studi*, Cesati, Firenze 1999; G. NENCIONI, *La lingua dei «Malavoglia»* cit.; G. ALFIERI, *Verga*, Salerno Editrice, Roma 2016 (cap. VII).

³⁸ Lettera del 19 novembre 1891, in G. VERGA, *Lettere sparse* cit., pp. 378-379. Il Colajanni aveva chiesto a Verga di scrivere un romanzo da pubblicare in appendice al periodico.

³⁹ Ivi, p. 270-271. Nel 1907 il trapanese Luigi Nasi, Ministro dell'Istruzione Pubblica nel governo Zanardelli, era stato deferito all'Alta Corte di Giustizia – e poi condannato – per corruzione; il caso suscitò clamori e reazioni sproporzionate.

Ancora, a Sebastiano Munzone, poeta dialettale e fervente sicilianista, che il 6 gennaio 1905 lo invitava ad aderire a un circolo dedicato alla cultura isolana, replicava:

Ecco, io credo che un centro di coltura si forma in epoche e in condizioni speciali, e non altrimenti. Oggi dov'è in Italia, un centro di coltura? Si fa un po' da per tutto: c'è dei gran lavoratori e dei gran nomi, delle case editrici, ed anche, se si vuole, delle chiesuole, ma un centro di coltura, no – non è male, secondo me, che si lavori in tal guisa a una coltura e a un'arte nazionale, con le debite caratteristiche regionali, ma italiana⁴⁰.

Con analoga attitudine avrebbe risposto seccamente a Enrico Messineo, che nel 1920 lo invitava a collaborare a un giornale separatista:

Egregio signore, non ho avuto la circolare programma di “Sicilia nuova”, ma ecco a che ridurrebbesi la mia collaborazione: sono italiano innanzitutto, e perciò non autonomista⁴¹.

La deissi distanziante e il tono reciso e inequivocabile del Verga ottantenne confermano la coerenza ideologica dello scrittore che, ancora quarantenne, in una lettera a Enrico Onufrio del 23 aprile 1882 si era definito «siciliano difficile e fervente»⁴², rivendicando tuttavia la propria preminente italianità.

L'unitarismo socio-politico su cui si fondava il convinto unitarismo linguistico dell'autore de *I Malavoglia* è documentato anche dalla corrispondenza con amici non siciliani, come Giuseppe Treves:

Evviva i Colombo e i Rudinì visto che ci hanno regalato il Vicerè e adagio adagio si avviano alle “regioni” e a disfare l'Italia? Che triste Paese è questo in cui si perde la misura di tutto e si parteggia sempre, come ai tempi di Dante! Hai visto che bella trovata la nomina di un Vicerè per la Sicilia e il primo esperimento dell'Italia in pillole che fu l'alzata d'ingegno di quell'altro talentone di Minghetti bocca d'oro ma testa di... che rubò la fama d'uomo di stato con la convenzione di settembre e i provvedimenti speciali, e tutte le altre sue belle trovate che mandarono a rischio di sfasciarsi questa povera Italia, allora altrimenti salda e compatta in una fede e in un ideale?⁴³

⁴⁰ Ivi, pp. 366-367. Nel 1925 sostenne in un articolo in difesa dei poeti dialettali siciliani che «Il dialetto non è una lingua incapace».

⁴¹ Lettera del 2 settembre 1920, ivi, p. 422.

⁴² In G. RAYA, *Ottocento inedito*, Ciranna, Roma 1960, p. 98.

⁴³ Lettera del 12 agosto 1896, in G. RAYA, *Verga e i Treves* cit., p. 162.

Nel primo decennio del XX secolo, evidentemente, Verga era incline a riflettere sui moventi e sui risultati delle proprie scelte, ideologico-politiche e ideologico-letterarie. A questo periodo risalgono infatti le esternazioni sulla dialettalità nella scrittura poetica e teatrale: un appunto sulla poesia popolare in cui si accenna al giornale di bordo evocato simultaneamente nell'intervista rilasciata a Riccardo Artuffo⁴⁴, e le due lettere di rimprovero a Capuana convertitosi alla drammaturgia dialettale⁴⁵. La prima risale al dicembre 1911:

Bravo, Don Lisi caro! Precisamente come dite e per ciò che vi scappa detto; precisamente perché voi dite *vidi*, e a due passi da Mineo dicono *viri*, e il bravo poeta Di Giovanni scrivendo *ccu la parrata girgintana* non si fa capire da nessuno *comu si avissi scrittu turcu*; precisamente voi, io, e tutti quanti scriviamo non facciamo che tradurre mentalmente il pensiero in siciliano, se vogliamo scrivere in dialetto; perché il pensiero nasce in italiano nella nostra mente *malata di letteratura*, secondo quello che dice vossia, e nessuno di noi, né voi, né io, né il Patriarca San Giuseppe riesce a tradurre in schietto dialetto la frase nata schietta in altra forma – meno qualche nostro poeta popolare – e anche quelli, a cominciare dal Meli, che sa non solo di letterario ma di umanista.

E poi, con qual costruito? Per impicciolirci e dividerci da noi stessi? Per diminuirci in conclusione? Vedi se il Porta, ché il Porta, vale il Parini fuori di Milano. Il colore e il sapore locale sì, in certi casi, come hai fatto tu da *maestru*, ed anch'io da *sculareddu*; ma pel resto i polmoni larghi.

Ma se tu stesso mi dai per siciliano schietto *trasalisci – friscu prolungatu – panni per robi!*...

No, no, caro Lisi, traducimi quella bella *Bona gente* in italiano colorato anche di mineolo, se vuoi.

E buon anno! Buon anno alla gentile signora Ada che mi è certo alleata⁴⁶.

Adelaide Bernardini, moglie di Capuana, solidarizzò con Verga, biasimando, per motivazioni puramente economiche, le preferenze del marito per il dialetto in ambito teatrale:

Le sono alleata e gratissima! Il Signor Don Lisi, come dicono a Mineo, ci dà torto marcio, ma io ho sempre cordialmente odiato il teatro dialettale siciliano e i piccoli e grandi Grasso ed anche lui, l'autore che più ha blandito, arricchito e sopportato

⁴⁴ 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.

⁴⁵ Si veda A. BARSOTTI, *Dialettismo o no: una questione tra Verga e Capuana*, in «Trimestre», X (1978), nn. 3-4, pp. 469-505. Il focus rimane comunque su Capuana.

⁴⁶ G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana* cit., p. 407. La lettera, senza data, può situarsi alla fine del 1911, come dimostra l'accenno agli auguri di buon anno.

quei pupari. Bravo, Illustre e caro Amico, mi aiuti a guarire Capuana dalla passione funesta che gli ha impedito di scrivere romanzi che gli avrebbero dato maggior gloria e maggior guadagno!⁴⁷

In ogni caso Verga, con la consueta lucidità, distingueva tra la propria irriducibile avversione alla scrittura dialettale, e il valore dell'opera di Capuana, al quale il 31 marzo 1912 scriveva:

«Cumpari mangiati e cumpari viviti!» – mi suona ancora in mente quel verso di quell'altro tuo bellissimo *Cumparatico* dei canti popolari, e vedo egualmente e superbamente tragica e vivi scena e personaggi. L'episodio della trovatura è una vera trovata. Mi piacque assai anche *'Ntirrogatorio*. Bravu, fratuzzu beddu. Tu si sempri tu, t'abbrazzu e ti ringraziu. Lu to Nanni Viria⁴⁸.

E in un biglietto scritto in un siciliano volutamente italianizzante, riassumeva lapidariamente e definitivamente l'idea di – e su – siciliano e sicilianismo letterario:

G. Verga (abbrazzannu e vasannu l'amicu Lisi ccu trasportu). Te'! te'! Figghiu miu! *Ssa Bona genti* mi cumpensa di tuttu lu chiantu ca haiu fattu ppi stu sicilianu fausu, stortu, tiratu ccu li denti⁴⁹.

Il 31 maggio 1911 Verga aveva indirizzato al suo sodale e amico, che aveva tradotto il proprio dramma *Malia* in siciliano, una prima lettera di rimprovero, scritta integralmente in dialetto per dimostrare l'artificiosità della scrittura dialettale:

No, no don Lisi beddu. vossia – ossia – o vassia – (viditi ca non ni sapemu sentiri mancu tra nuautri?) vossia fingi ca si 'ncazza, ma all'urtimata nni? – ntra? – lu so curuzzu è d'accordu ccu mia. Cangiu pinna pirchè 'nta stu linguaggio cu vossia mancu scriviri sacciu. Viditi ca non vi sapiti sentiri mancu vossia stissu 'nni lu *Cavaleri Pidagna* tra la bedda parrata nostra taliana e chidda di lu tiatru Machiavelli? *salottu elegantementi mobigliatu – a li pareti picculi quatri...* – cu ccu' parrati? ma si niscennu di la strata e acchianannu nni lu salottu li cavaleri Pidagna hannu a parrari 'ntalianu ccu li signuri, Else e non Else, si non vonnu passari ppi cafuni? lu culuri e lu sintimentu lucali? d'accordu ccu vui.

Ma vossignuria lu sappi fari di veru mastro nta dda bedda *Malia*, e ora mi la futtistivu ppi darila a li pupara! L'aiu fattu iu puru stu piccatu di mettiri li me figghi a cammareri, ppi lu malidittu bisogno, ma non l'haiu voluto futtiri iu. Viditi ca

⁴⁷ Lettera del gennaio 1912, in G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana* cit., p. 508.

⁴⁸ Ivi, p. 409. Capuana aveva donato all'amico il terzo tomo del proprio teatro dialettale.

⁴⁹ Ivi, p. 406.

non vi bastau l'armu di sbattisimarila mancu a vui dda bedda gioia di *Malia*, e di chiamalla *Mavaria*? ah, cchi bedda gioia! comu l'haiu lettu e riletto dda *Malia* e quantu vi vogghiu beni a vui ca la figghiastru, binidica! Grazie! grazie! e grazia ppi dda figghia bedda, bedda, e signura, *Malia*, 'ntalianu! ppi tutti li taliani ca la vonnu beni e vi vonnu beni⁵⁰.

Il messaggio era chiaro: il dialetto letterario è de-italianizzato ed è una creazione artificiosa dei teatranti, come dimostra il confronto tra la lingua nazionale, naturale e sciolta (*la bedda parrata nostra taliana*) e l'idioma costruito a tavolino dei copioni (*chidda di lu tiatru Macchiavelli*). L'argomentazione, sottolineata da tecnica anaforica con la ripetizione dell'avverbio «precisamente», è scandita in almeno quattro passaggi: frammentazione subdialettale che rivela un'insospettata competenza dialettologica di Verga; incomprendibilità⁵¹; scrittura dialettale artificiosa per menti italofone, che devono operare una retroversione in dialetto dell'italiano standard aulico⁵²; difficoltà e inautenticità della ritraduzione dialettale, 'umanistica' anche nei poeti dialettali, come sarebbe stato ribadito nella lettera di Capodanno appena citata, con l'accento al Meli «che non sa solo di letterario ma di umanista».

La poesia dialettale riesce accademistica e retorica: da tali pecche non è immune nemmeno un autore realistico come Domenico Tempio, e men che mai l'arcadico Meli. Verga non mancava di rimarcarlo con Natale Scalia appena un anno dopo la polemica con Capuana:

Certo, nell'opera del nostro massimo poeta dialettale fanno gran torto le reminiscenze classiche e letterarie, le locuzioni bastarde – dal punto di vista dialettale – ch'ebbe comuni col Meli della *Cloe* e delle "Apuzze niche", che vanno dove *non c'è cima c'arrusica*, che il popolo non vede e non sente [...]

Ma quando la sua ispirazione è schiettamente e sinceramente personale senza preoccupazione di fare il libro, senza italianismo e senza retorica, ci sono pure pregi che bastano alla sua fama universalmente riconosciuta⁵³.

Analoga argomentazione aveva adottato, come si è appena visto, nella citata lettera a Capuana del maggio 1911 sottolineando che il dialettismo propugnato dal felibrista siciliano Alessio Di Giovanni, con cui si sarebbe

⁵⁰ Ivi, p. 499.

⁵¹ «E il bravo Alessio Di Giovanni scrivendo *ccu la parrata girgintana* non si fa capire da nessuno comu si avvisi scrittu turcu».

⁵² «Precisamente voi, io, e tutti quanti scriviamo non facciamo che tradurre mentalmente il pensiero in siciliano, se vogliamo scrivere in dialetto».

⁵³ Lettera del 30 dicembre 1912, in G. VERGA, *Lettere sparse* cit., p. 397.

presto confrontato in una garbata polemica, rappresentava solo un restringimento dei confini sociocomunicativi e dell'orizzonte socioletterario e regressione antiunitarista.

La genuinità della poesia popolare costituiva il punto di partenza per modellare su quel tipo di espressione l'italiano etnificato, ma non poteva autorizzare la riproduzione letterale del dettato popolare, che ne avrebbe compromesso la comprensione. Lo si evince chiaramente dai frammenti da poco editi, cui si accennava pocanzi, databili al 1911 e variamente rielaborati:

redazione 1

Gran pregio della poesia dialettale è che la sincera espressione dell'immagine, l'idea nasce armata come la Minerva dalla mente di Giove, e il pensiero è espresso immediatamente, il pensiero reso immediatamente, senza preoccupazioni letterarie, formulato colle stesse parole in cui è nato. Questo non sembrerà un paradosso a quanti – specie non toscani – si occupano di scrivere.

Gran pregio della poesia dialettale è la fedele espressione dell'immagine, l'idea resa come è pensata. Ciò che non sembrerà un non senso o un paradosso a quanti si occupano di letteratura, specie ai non toscani, e sanno quante poche volte si riesce a dir proprio quel che si vuole. E dei toscani stessi, quanti, scrivendo, non riescono a perdere la bella e limpida naturalezza del loro dire e a stemperare in una prosa amidata e dilavata ad un tempo ciò che saprebbero esprimere così bene a parole. Ora questa sincerità d'espressione ha una efficace influenza anche nella sincerità dell'ispirazione, per lo scrittore, e nella sincerità di impressione per lettore.

Seguiva l'accenno a un testo in italiano semicolto, che gli era capitato casualmente tra le mani, un giornale di bordo redatto da un capitano che era naufragato col suo carico nell'oceano e doveva dar conto della perdita all'armatore:

Tutto ciò diceva semplicemente e alla buona, senza letteratura e senza frasi, ma le parole erano quelle, e le frasi scompigliate vi scompigliavano dentro. Rare volte ho provato un'impressione letteraria così penetrante e suggestiva, come quella di quel povero scritto. Tutto il falso e l'orpello con cui si camuffano a volte i drammi e le tragedie della vita mi apparve allora un'indegna menzogna. Ricordo ancora, sognavasi allora col Capuana fra noi grandi barbassori dell'arte sincera della grande difficoltà, e della grande risorsa di rappresentare i quadri della vita coi colori propri di ciascuna regione, della ripugnanza che questa sincerità artistica doveva avere a tradurre ad esempio la parlata siciliana, in una lingua intelligibile a tutta Italia. E se superata questa prima difficoltà alla sola parlata avrebbe dovuto lasciarsi questo carattere e questo suo colorito, o se il distacco fra questa e la parte descrittiva,

non avrebbe messo più in vista l'autore, o nociuto alla intenzione e alla sincerità del quadro intero facendo comparire il pittore nel quadro.

Quanti sogni allora, quanta baldanza giovanile, e quanta fiducia che più non abbiamo, e quante illusioni che l'arte pura e schietta del Pascarella a noi ridanno!⁵⁴

E proprio Pascarella rivendicava la naturalità del dialetto rispetto all'italiano nell'intervista rilasciata a Ugo Ojetti nel 1894. Dopo aver rimarcato l'identificazione del romanesco parlato dai popolani con la «lingua italiana pronunciata differentemente», esaltava la superiorità della «lingua dialettale» rispetto alla stessa lingua letteraria:

Essa è più propria perché è più concreta, perché non è stata per secoli da sublimi menti adoperata a speculazioni metafisiche e ogni parola dà immediatamente l'idea della cosa da essa figurata senza che altre rappresentazioni vengano a indebolirne la sicurezza. Ma questo fatto dà a chi usa quel dialetto l'obbligo di una cura maggiore.

Inoltre il dialetto rifonetizzato sarebbe risultato comprensibile a tutta Italia:

Così, [in *Er morto de campagna*] riunendo la precisione della forma metrica alla precisione del linguaggio, io ho potuto fare un'opera che è stata intesa parte a parte (e io lo so, perché recitando i miei sonetti vedo in volto i miei uditori) a Napoli come a Roma, e sarà intesa parte a parte a Milano come a Venezia⁵⁵.

Dunque per il romanesco di Pascarella non era necessaria la mediazione richiesta dal siciliano che i veristi intendevano funzionalizzare alla rappresentazione narrativa dei loro contesti regionali. L'avversione di Verga per la dialettalità organica si estendeva ai melodrammi tratti dai suoi bozzetti novellistici e teatrali, per cui raccomandava ai musicisti di mantenere nella forma sinfonica «colore» e «soffio veramente siciliano e campestre»⁵⁶, ma di rifuggire da qualsiasi «tentazione dialettale»⁵⁷.

⁵⁴ I frammenti sono pubblicati e commentati in G. ALFIERI, *Alle radici del "non grammatico Verga"* cit., pp. 116-117.

⁵⁵ U. OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, Bocca, Milano 1895, p. 201.

⁵⁶ Si veda la lettera a Giuseppe Perrotta del 22 marzo 1884, con precise istruzioni per musicare la *Cavalleria rusticana*: «Che sia semplice soprattutto, chiara ed efficace, intonata al soggetto, senza astruserie, né difficoltà, qualcosa che abbia la efficacia della semplicità come la commedia, che abbia colore, il soffio veramente Siciliano e campestre» (in G. VERGA, *Lettere sparse* cit., p. 160).

⁵⁷ Cfr. la lettera a Domenico Monleone del 15 ottobre 1908 per il dramma lirico da trarre da *Il mistero*: «Colore locale sì, ma elevato nel campo poetico. Bisogna perciò intonare anche i versi al tema leggendario e poetico; rifuggendo da ogni tentazione dialettale» (ivi, p. 384).

Salvo isolate eccezioni⁵⁸, Verga aveva sempre resistito tenacemente alla tentazione dialettale, anche quando il diavolo tentatore era un poeta e drammaturgo di grande rilievo come Salvatore di Giacomo, che avrebbe voluto tradurre il drammettino di ambientazione milanese *In portineria* in napoletano:

Non le dirò che in principio io non ho visto di buon occhio le riduzioni che si sono fatte di altre mie cosucce teatrali dove ho cercato di rendere il colore locale, ma a modo mio, in un italiano intelligibile a tutta l'Italia. Però *In portineria* ha una caratteristica così spiccatamente locale – milanese – che poco mi sembrerebbe adatto a un'interpretazione diversa [...] È uno scrupolo artistico che lei indovinerà quello che mi lascia esitante dinanzi alla domanda sua che tanto mi onora⁵⁹.

Al rifiuto di far tradurre o autotradurre i propri testi teatrali in dialetto si aggiungeva la diffidenza nei confronti delle messe in scena realizzate dai “pupari” come Giovanni Grasso, apprezzato all'epoca per le interpretazioni ipercaratterizzate, producendo una «caricatura grottesca del carattere siciliano»; Verga preferiva decisamente l'«interpretazione sobria e misurata» di Angelo Musco, al quale aveva affidato *Dal tuo al mio*, dicendosi «certo che sotto la sua ispirazione questa avrà il rilievo che ho desiderato»⁶⁰. Con una certa trepidazione avrebbe assegnato la traduzione dialettale del medesimo dramma a Nino Martoglio, che si affrettava a assicurarlo sulla fedeltà stilistica della propria riscrittura:

Vedrà che ho tradotto il lavoro con coscienza, attenendomi scrupolosamente al testo originale. Ho fiducia che il lavoro nella veste dialettale e rappresentato dai *miei* comici, avrà un completo, grande successo, perché è lavoro vitale, *tutto muscolo!*⁶¹

Nonostante tali occasionali aperture, l'antidialettalità verghiana si mantenne salda, anche di fronte a proposte esoteriche come quelle di indulgere al dialetto nei testi novellistici e poi financo nei *Malavoglia*.

⁵⁸ Per sfruttare il successo di *Cavalleria rusticana* sul mercato editoriale lombardo, Verga aveva assecondato nel 1884 l'idea del Buzzi di tradurre in milanese il bozzetto siciliano, ma l'iniziativa fu bloccata dall'editore Casanova. La questione andrebbe approfondita, e il momentaneo cedimento di Verga potè essere incoraggiato anche dalla concomitante pubblicazione delle novelle milanesi di *Per le vie*. La notizia si trova in una lettera senza data, ma risalente al 1883-84, di Casanova, custodita nel Fondo Verga della Biblioteca Regionale Universitaria di Catania, segnatura US 006.002.009.

⁵⁹ Lettera a S. Di Giacomo del 31 dicembre 1918, in G. VERGA, *Lettere sparse* cit., p. 413.

⁶⁰ Lettera a Nino Martoglio del 4 luglio 1920, *ivi*, p. 420.

⁶¹ Lettera di N. Martoglio a G. Verga del 10 dicembre 1907, in S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Nino Martoglio e Giovanni Verga: carteggio inedito*, in «Otto-Novecento», III (1979), nn. 3-4, pp. 245-283, a p. 255.

Il primo a suggerire al Verga novelliere di distinguere la cornice diegetica in lingua e il parlato dei personaggi in dialetto era stato il dannunziano Edoardo Scarfoglio⁶², che assimilava l'italiano regionalizzato di *Vita dei campi* a quello dei narratori coevi, che italianizzavano con disinvoltura «il proprio dialetto, con non poche fioriture francesi»⁶³. Unica eccezione il Capuana favolista, che era riuscito a trasferire all'arte il sapere demologico:

Lasciando dunque da parte l'elemento fantastico e mitologico, [...] e guardando solamente alla manipolazione e alla intuizione dei criteri e delle forme e dello stile popolari, io dico che queste fiabe mi paiono una cosa perfetta. [...] egli mostra di essersi assimilato, con la semplicità rustica e ingenua della narrazione, con la fusione naturale del dialogo e del racconto, lo stile popolaresco⁶⁴.

Invece l'«italianizzazione» del dialetto, oltreché fonte di sgrammaticature o di approssimativi adattamenti⁶⁵, tradiva la realtà sociolinguistica italiana, che, con l'unica eccezione della Toscana, era di totale dialettologia:

Per cercare una soluzione possibile e razionale di questa questione, la quale è d'importanza capitale perché raccoglie in sé anche le sorti della comedia, bisogna pensare a una cosa sfuggita, non so come, a tutti quelli che, nell'esperienza dell'arte o teorizzando, vi hanno meditato intorno: in Italia non si parla la lingua italiana, ma si parla il dialetto.

Da qui la rievocazione strumentale della conversazione del Verga con i pescatori conterranei che si erano improvvisati ristoratori in un'imbarcazione ormeggiata sul Tevere:

Noi parlammo un giorno lungamente insieme, e io notavo lo stento e l'imperfezione del suo italiano, com'egli, certamente, si scandolezzava della sconcezza del mio. Poi andammo a mangiare delle sardelle sopra una tartana messinese ancorata nel porto di Ripa Grande; e subito il Verga cominciò a parlar siciliano coi marinari con una così facile speditezza che io dissi in me medesimo:

– Diavolo! E perché costui non fa parlar siciliano i Siciliani delle sue novelle?⁶⁶

⁶² La matrice dannunziana della proposta di Scarfoglio, ispirata al bozzettismo di *Terra vergine*, fu sottolineata da G. RAGONESE, *La lingua del Verga e le correzioni di «Vita dei campi»*, in Id., *Interpretazioni del Verga*, Manfredi, Palermo 1965, p. 201.

⁶³ E. SCARFOGLIO, *Il libro di don Chisciotte*, Sommaruga, Roma 1885, p. 111.

⁶⁴ Ivi, p. 118.

⁶⁵ Esempio emblematico, in negativo, era la Serao. Ivi, p. 128.

⁶⁶ Ivi, p. 129.

Lo Scarfoglio reiterava l'idea in una recensione a *Drammi intimi* nel 1884, firmata sarcasticamente *P.S. Eudonimo*:

Vuole egli scrivere in dialetto siciliano o in comune sermone italico? Se vuole scrivere siciliano per maggior colore di verità, perché non ci dà schiettamente e arditamente il bello e vivo parlare dei volghi del contado catanese? Il volgare siculo non gli pare popolarizzabile? ha torto, poiché i poeti siciliani furono nel XII e XIII secolo intesi e letti in tutta l'Italia. Comunque, procuri di formarsi nella cerchia della legalità un italiano alquanto più corretto e civile di quello sinora adoperato il quale fa rassomigliar i suoi racconti alle versioni che delle poesie popolari o cortegiane dei nostri primi secoli letterari facevano gli amanuensi toscani⁶⁷.

A parte il vistoso fraintendimento della diacronia letteraria e linguistica nazionale, l'inconsistenza della proposta era rilevata da Federico De Roberto, non meno scettico di Verga sugli usi artistici del dialetto. Nel commentare l'aneddoto della tartana messinese, l'autore de *I Vicerè* si dissociava decisamente dalla proposta, che avrebbe portato Verga a rinnegare la sua "fede" poetica, e riproduceva le stesse argomentazioni del Maestro:

I dialetti sono, per definizione, forme espressive ristrette alle regioni; alcuni, è vero, si lasciano facilmente capire anche dove non sono parlati, ma anche allora certe finzze, certe trovate non possono esser gustate come e quanto dovrebbero, né le cantonate sono sempre evitabili. Il siciliano, se non è delle più ostiche parlate italiane, non è disgraziatamente tale da poter essere correntemente e correttamente compreso in tutta la Penisola.

Lo dimostrava la cantonata presa da un antologista, che aveva chiosato *Varannisa* (nomignolo allusivo alla provenienza di Nedda da Viagrande, villaggio etneo), come «un epiteto col quale si designano a Catania le belle ragazze»⁶⁸.

3. *La polemica tra Giovanni Verga e Alessio Di Giovanni*

L'occasione a Verga per esternare la propria antidialettalità letteraria al di fuori della sfera strettamente personale in cui si articolava il dialogo con Capuana fu data da Alessio Di Giovanni (1872-1946), poeta, narratore e drammaturgo agrigentino, di una generazione più giovane, eclettico negli interessi

⁶⁷ F. RAPPAZZO, G. LOMBARDO (a cura di), *op. cit.*, p. 343.

⁶⁸ F. DE ROBERTO, *Casa Verga e altri saggi verghiani*, a cura di A. Di Silvestro, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Testi n. 3, Fondazione Verga-Euno Editore, Catania-Leonforte 2023, p. 269. Il volume riprende la precedente edizione a cura di C. Musumarra (Le Monnier 1964), integrandovi i passi mancanti e riproducendo i testi con un'attenta revisione filologica.

culturali come nelle scelte linguistiche. L'adesione al felibrisimo provenzale portava Di Giovanni a vagheggiare un siciliano immaginato come una lingua platonica, le cui improbabili qualità dovevano essere: «grazie verginali, limpidezza cristallina, scultoria forza, violenza vulcanica, colorito intenso, carattere ricco e caldo e tumultuoso di suoni e di colori»⁶⁹. Per attuare simile ideale, ispirato a un malinteso spontaneismo⁷⁰, il Di Giovanni scriveva romanzi, racconti e drammi in «un agrigentino miscelato notevolmente di palermitano e costellato più o meno abbondantemente di parole di disparata provenienza», con una sintassi i cui periodi appaiono «nati e pensati dapprima in italiano e poi tradotti in siciliano»⁷¹. Era la dinamica cognitiva segnalata da Verga a Capuana, per cui nella mente «malata di letteratura» degli autori interessati a scrivere in dialetto il pensiero nasceva inevitabilmente in italiano e andava poi ritradotto in siciliano.

Includendo arbitrariamente Verga nel suo progetto estetico, Di Giovanni proponeva di sicilianizzare i capolavori verghiani, appigliandosi a precedenti ipotesi in merito di Edoardo Scarfoglio, Adolfo Albertazzi, Nicola Scarano. Per validare questo discutibile intento si improvvisava storico della letteratura contemporanea, e in una conferenza tenuta nel 1920 rammentava «i vieti pregiudizi sui dialetti» che erano ancora radicati nei decenni postunitari, nonostante «l'iniziativa innovatrice dello Zanolini e di Cletto Arrighi, e le riserve di Cesare Cantù sull'opportunità di far parlare i contadini lombardi nel fiorentino più ricercato e lezioso»⁷². Ipotizzava allora tre possibili livelli di interferenza dialetto-lingua in letteratura: 1) semplice coloritura popolare e prelievo lessicale, col risultato di una «diafana chiarezza» della parola dialettale (era il caso della ricerca demopsicologica o della stilizzazione letteraria); 2) ricercata italianizzazione del dialetto o sua traduzione, secondo l'ascendenza cruscante e purista; 3) adozione radicale del dialetto in poesia e in prosa, tipica dei gloriosi felibri di Provenza⁷³. Improvvisandosi altresì esperto di letterature comparate il Di Giovanni istituiva poi un paragone tra l'ottica da lontano di Daudet, quella dei felibrismi e quella di Verga. Ne

⁶⁹ G. PICCITTO, *Alessio Di Giovanni alla ricerca della prosa siciliana*, in «Galleria», settembre-dicembre 1956, pp. 5-15. In un unico virgolettato si sono incluse le prerogative che Piccitto riassumeva dagli scritti del Di Giovanni.

⁷⁰ Così egli motivava il proprio credo felibrista: «Poiché spesso solo nei dialetti il pensiero trova la sua naturale, nitida e vera veste, ché, quasi le lingue troppo scaltrite e troppo abusate, sono una magnifica, se vogliamo, una pernicioso tomba d'ogni spontaneità e d'ogni naturalezza». Il passo si legge in C. SGROI, *Alessio Di Giovanni*, S.E.S., Mazara 1948, p. 124.

⁷¹ G. PICCITTO, *art. cit.*, p. 8.

⁷² A. DI GIOVANNI, *L'arte del Verga*, Sandron, Palermo 1920, p. 25. Antonio Zanolini (1791-1878) fu patriota, politico e drammaturgo emiliano, impegnato, tra l'altro, nella promozione della cultura locale.

⁷³ Ivi, p. 21.

deduceva che la Provenza del Daudet è una Provenza vista dalle nebbiose sponde della Senna; la Provenza del Roumanille è la Provenza *vera*, «nel significato più stretto e più intimo della parola», e la Sicilia dello scrittore siciliano si rivela falsata proprio dalla soluzione linguistica adottata per rappresentarla:

Se Giovanni Verga invece di ricordarsi che lo Zola aveva fuso nell'*Assommoir*, il francese con il gergo dei quartieri popolari di Parigi, avesse accolta nella sua anima così materiata di rude realtà, la gran luce [...*della dottrina felibristica*] e avesse scritto in puro siciliano *I Malavoglia* e gran parte delle *Novelle Rusticane* certo egli non solo avrebbe dato al linguaggio dei suoi avi uno splendore di suprema, imperitura bellezza, ma la sua arte avrebbe attinto anch'essa la perfezione suprema⁷⁴.

Per concretare tale ipotesi il Di Giovanni procedeva a una retroversione della sintassi anacolutica verghiana in siciliano, con la pretesa aggiuntiva di dimostrare che la redazione dialettale sarebbe stata più aderente alla norma rispetto all'italiano di Verga, che nella percezione media dei contemporanei appariva «ostentatamente pedestre, sgrammaticato, dai costrutti irregolari e storpiati, costantemente atteggiato alle movenze e al tono del dialetto siciliano, stipato di immagini, similitudini e rapporti rudimentali», e calato in un «modo angusto e asmatico di narrare»⁷⁵.

La sperimentazione si incentrava sull'incipit della novella *Il mistero*, tratta dalle *Novelle rusticane*:

Questa, ogni volta che tornava a contarla, gli venivano i lucciconi allo zio Giovanni, che non pareva vero su quella faccia di sbirro.
Ogni volta ca cuntava stu fattu, a lu zzu Giuanni cci spuntavanu li lacrimi: ca mancu paria veru na dda faccianza di sbirru.

Nonostante la convinzione del Di Giovanni che, ritraducendo alla lettera il microtesto in lingua il periodo sarebbe risultato «più piano, più corretto, eppure schiettamente siciliano»⁷⁶, rimanendo nel contempo «italianissimo» e dotato di «una grande forza espressiva», è evidente di per sé la superiorità stilistica dell'originale verghiano, che peraltro non presentava alcun ripensamento variantistico⁷⁷.

⁷⁴ Ivi, pp. 23-24.

⁷⁵ L. FRASCA, *Appunti su Verga. «I Malavoglia»*, in «Convivium», 2 (1949), pp. 161-171. Il critico, in polemica col Momigliano, riduceva il capolavoro verghiano a una «esercitazione di natura e limiti essenzialmente tecnici, e sperimentali» (ivi, p. 166).

⁷⁶ A. DI GIOVANNI, *L'arte del Verga* cit., pp. 23-24.

⁷⁷ G. VERGA, *Novelle rusticane*, a cura di G. Forni, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Fondazione Verga-Interlinea, Novara 2016, p. 39.

Dopo la morte dello scrittore, nell'ambito di un numero monografico promosso dai fratelli Perroni sulla critica verghiana coeva, Di Giovanni asseriva trionfalmente che Federico Mistral avrebbe dichiarato Verga un felibre perché in nessun testo come nei capolavori veristi «si trova rievocato, con un pudore così geloso e nascosto, con maggior efficacia e potenza d'arte, con una semplicità così omericamente grandiosa, l'amor du foyer, du clocher, de la terres»⁷⁸. Possiamo immaginare che l'autore de *I Malavoglia* non avrebbe gradito simile applicazione dei feticci del felibrismo alla propria opera, come dimostrano i passaggi fondamentali di quella che Pasolini, più che una polemica, avrebbe ridefinito «cortese discussione» e «amichevole scambio d'idee»⁷⁹.

Il primo contatto fra Verga e Di Giovanni risale ai primi del Novecento, con un biglietto di ringraziamento per un «benevolo articolo» su una rappresentazione di *Cavalleria rusticana* in Sicilia⁸⁰. Poco tempo dopo Verga, con attitudine inclusiva rispetto alla letteratura dialettale, ringraziava Di Giovanni per l'omaggio di un dramma siciliano, esprimendo con distanziante cortesia una vaga «simpatia letteraria e direi anche isolana – senza meschine restrizioni di campanile o di regione – perché l'arte, intesa com'Ella l'intende, non ha limiti angusti di provincia e va al gran patrimonio della gran patria comune»⁸¹.

Un po' di tempo dopo il felibrista isolano inviava a Verga una propria novella in siciliano, sperando di convincerlo a riscrivere in dialetto *I Malavoglia*. La reazione alla proposta di retroversione, inaccettabile per l'autore del romanzo, fu cortese ma ferma:

No, no, caro Di Giovanni – Lasci stare *I Malavoglia* come sono e come ho voluto che siano. Rendere il quadro coi colori propri, ma senza *felibrismo* che rimpicciolisce, volere o no. Veda, io ho gustato molto la sua novella del *Patriarca*, ma anche lei ha sentito il bisogno di darle "aria, aria", in un orizzonte più vasto colla versione italiana, poiché *Lou provençau nourris mau soun ome*. Mi congratulo con l'autore e col *traduttore*, ringraziandola del dono graditissimo, e stringendole la mano con cordiale simpatia d'arte⁸².

⁷⁸ A. DI GIOVANNI, *Verga e il felibrismo*, in *Studi critici su Giovanni Verga*, Edizioni del Sud, Palermo 1929, p. 108.

⁷⁹ P.P. PASOLINI, *Noterella su una polemica Verga Di Giovanni*, in «Galleria», VI (1956), nn. 5-6, pp. 330-332.

⁸⁰ L'autore del dramma rusticano si compiaceva di veder riconosciuta la propria «sincerità artistica» proprio nell'isola natia «dove la guerra mi venne più aspra» (G. VERGA, *Lettere sparse* cit., p. 180). Il biglietto non è datato, ma dev'essere di poco anteriore al 1902, anno cui risale la seconda testimonianza epistolare che collega Verga e Di Giovanni.

⁸¹ Lettera dell'8 marzo 1902, ivi, pp. 354-355.

⁸² Lettera ad A. Di Giovanni del 10 giugno 1920, ivi, pp. 420.

A Pasolini la risposta parve blanda e non adeguata alla richiesta perentoria e «all'ingenuo ricatto regionalistico» del Di Giovanni, la cui proposta sembrava «non priva di «un certo suo rigore teorico e sentimentale» al poeta friulano che comunque concludeva opportunamente: «la vera risposta sono *I Malavoglia* stessi: con la perfezione del loro caos»⁸³.

In effetti la lettera del Verga, che per il tono deciso richiama quella citata al Capuana, pur mancando di vero e proprio piglio polemico, del resto estraneo al temperamento dello scrittore, appare, pur nella sua asciuttezza, decisamente assertiva e coerente con l'antidialettalità. Da sottolineare semmai la sottile ironia con cui si congratulava «con l'autore e col traduttore», marcando la seconda qualifica col corsivo, mostrando così di approvare la versione a fronte de *La morti di lu patriarca*, e, forse, implicitamente, di apprezzarla più del testo dialettale.

Una così cifrata ironia non era colta dal Di Giovanni, offuscato dalla fede sicilianista al punto da fraintendere – non si può stabilire se e fino a che punto volutamente – la replica verghiana, in particolare l'allusione al «felibrismo che rimpicciolisce» e la velata preferenza per la versione in lingua del componimento siciliano. In ogni caso la replica del Di Giovanni sarebbe arrivata postuma, nel citato intervento del 1929 nel numero monografico di *Studi critici su Giovanni Verga* promosso dai Perroni. Riprendendo la citazione di Daudet che egli stesso aveva inserito nella Prefazione a *La morti di lu patriarca* e che Verga gli aveva ritorto contro, il felibrista siciliano rievocava le ragioni profonde della propria pulsione sicilianista e spiegava l'autentico motivo della traduzione a fronte apposta al racconto⁸⁴, come già aveva fatto coll'amico Lipparini:

Ma leggendone la semplice storia nel testo dialettale, che la traduzione letterale italiana vuol soltanto far meglio comprendere, non ricordarmi le amare parole di Alfonso Daudet: *Lou provençau nourris mau soun ome*⁸⁵.

Verga dunque aveva colto appieno in senso economico dell'espressione del romanziere provenzale⁸⁶, e non intendeva riferirla metaforicamente al

⁸³ P.P. PASOLINI, *art. cit.*, pp. 330-331.

⁸⁴ L'autore riconduceva la propria scelta di tradurre in italiano il proprio poemetto non «al desiderio di abbandonare il dialetto per la lingua, ma soltanto al bisogno irresistibile, che io sentivo, nella mia giovinezza, di allontanarmi dal consueto linguaggio bastardo ed accademico dei vecchi poeti siciliani» (A. DI GIOVANNI, *Verga e il felibrismo* cit., p. 104).

⁸⁵ A. DI GIOVANNI, *La Morti di lu Patriarca: novella siciliana con illustrazioni del pittore Orazio Spadaro*, Travi, Palermo 1920, p. 12.

⁸⁶ L'autore di *Tartarin* aveva sentito la necessità di apporre la traduzione francese a fronte dei suoi scritti provenzali per assicurarne la diffusione, e si era scusato per il 'tradimento' della comune fede poetica con l'amico felibrista Bonnet, adducendo proprio la frase citata da Di Giovanni (G. BONNET, *Daudet e lou felibrige*, in *Un paysan du midi. Le "Baile" Alphonse Daudet. Souvenirs traduits par Joseph Loubet*, Flammarion, Paris 1911, pp. 285 e sgg.).

felibrisimo in quanto movimento artistico poco remunerativo anche sul piano estetico, come capziosamente intendeva far credere il Di Giovanni nella sua replica *in absentia*. A prescindere da simili ragioni esegetiche *a posteriori*, il felibrista rifunzionalizzava come testo argomentativo ai propri fini un biglietto di ringraziamento del «gran vecchio» per l'omaggio dell'opuscolo *L'arte di Giovanni Verga*:

Egregio e gentile Amico, tanti auguri anzitutto. Le ricambio il Buon Anno che Lei mi ha dato col suo studio critico che ho trovato qui, tornando in Catania, e che tanto onora l'intenzione e l'espressione dell'arte mia. Grazie, grazie, caro Di Giovanni. All'autore di *La morti di lu Patriarca* il saluto cordiale e l'ossequio di Giovanni Verga⁸⁷.

Manipolando arbitrariamente le espressioni di cortesia, dietro le quali Verga si trincerava, come d'abitudine, per eludere commenti o coinvolgimenti di qualsiasi tipo, Di Giovanni vi leggeva una complicità e addirittura «un tacito consenso», a distanza di sei mesi, alla propria proposta di sicilianizzare *I Malavoglia*⁸⁸.

Con non minore spregiudicatezza il Di Giovanni si spingeva poi a inferenze del tutto immotivate, e leggeva come adesione al felibrisimo alcuni apprezzamenti verghiani sul proprio dramma *Scunciuru*, formulati in una lettera di quasi vent'anni prima:

Non so se tutti, anche fuori dell'isola nostra, gusteranno egualmente la pittoresca eloquenza del dialogo, e potranno egualmente entrare nell'intimo dramma singolare, per quanto io creda che la sincerità in arte possa fare il miracolo di renderla evidente ed efficace da per tutto e da tutti. Ma, senza essere partigiano del teatro dialettale, è certo che *Scunciuru* andava scritto in dialetto, coll'arte sua, e stavo per dire col suo galantomismo artistico. [...] Si vive proprio tra i suoi personaggi, colle loro passioni, colle loro superstizioni. [...] Questa è arte vera ed alta, caro Di Giovanni. Mi congratulo sinceramente con Lei, e me ne rallegro specialmente come siciliano ed amico suo ed ammiratore⁸⁹.

Il messaggio era inequivocabile: la scrittura in dialetto, per quanto dotata di pregio artistico, restava confinata nell'ambito locale e regionale al massimo. L'apprezzamento era sincero, e motivato con gli stessi requisiti

⁸⁷ La letterina di Verga, datata 8 gennaio 1921, è riportata da A. DI GIOVANNI, *Verga e il felibrisimo* cit., p. 107.

⁸⁸ Cfr. *ibidem*: «nelle parole del Verga si legge, tra rigo e rigo, e specialmente nell'accenno a *La morti di lu Patriarca*, come un tacito consenso». Come si ricorderà, Di Giovanni aveva formulato la proposta proprio nella conferenza del 1920, poi pubblicata nell'opuscolo inviato a Verga.

⁸⁹ Lettera del 30 luglio 1908 ad A. Di Giovanni, in G. VERGA, *Lettere sparse* cit., p. 380.

riservati alla scrittura verista, ma non bastava a superare le limitazioni socio-comunicative che penalizzavano irrimediabilmente la ricezione della testualità dialettale. Come dire: «caro Di Giovanni, nel suo genere la sua opera è di buon livello, e può soddisfare le sue aspirazioni, ma i miei intenti e i miei principi sono ben altri». Un paio di anni dopo Verga avrebbe ribadito l'ammirazione per «l'arte schietta» e la «riproduzione viva e sincera della vita» e della «parlata» di personaggi di altri drammi del Di Giovanni «che sembra aver conosciuti», spingendosi fino a congratularsi coll'autore di *Nni la sulfara* e *Gabrielì lu carusu* «per l'opera sua geniale»⁹⁰. Ma la convinzione che quelle opere non potessero essere proposte fuori dal contesto isolano restava inalterata.

A riprova ulteriore si legga una lettera a Fogazzaro del 13 febbraio 1885, che ci restituisce il rapporto autentico di Verga con la caratterizzazione regionale. Verga esprimeva solidarietà allo scrittore veneto, criticato da alcuni siciliani per la modalità di rappresentazione di un personaggio siciliano. La caratterizzazione sembrava invece a Verga così ben riuscita da lasciare

tutti entusiasti, anche quelli, come me, che non credono alla possibilità reale di tali creature superiori, anche i siciliani che trovano da ridire sul vostro di Santa Giulia. Ma a voi cosa ve ne importa, poiché a quell'uomo del *santo diavolo* convenzionale e spesso inopportuno avete soffiato dentro tanta verità, la vera verità artistica, da farlo il più siciliano dei siciliani, il solo vero?⁹¹

Nonostante il dissenso di Verga, reiterato da Federico De Roberto⁹², Di Giovanni rimaneva convinto dell'opportunità di riscrivere in dialetto *I Malavoglia*, la cui lingua gli appariva «dopo tutto, né siciliana, né italiana»⁹³, e si trincerava dietro l'autorevole giudizio di Vittorio Cian che, dopo aver letto *La morti di lu Patriarca*, gli aveva scritto:

Mi sono convinto ancora una volta che aveva torto il Manzoni quando, alla morte di Carlo Porta, suo amico ammiratissimo, scrivendone le lodi al Fauriel, gli diceva che al suo ingegno incomparabile una sola cosa era mancata, il non averlo esercitato «dans une langue cultivée»⁹⁴.

⁹⁰ Lettera del 10 maggio 1910 ad A. Di Giovanni, ivi, p. 391.

⁹¹ Lettera a Fogazzaro del 13 febbraio 1885, ivi, p. 245. Verga rafforzava la propria impressione positiva raccontando al verista veneto di aver discusso dell'argomento con Gualdo e Giacosa.

⁹² Il 4 gennaio 1921 De Roberto, commentando il saggio su *L'arte di Giovanni Verga*, si dissociava totalmente dalla proposta di tradurre in siciliano *I Malavoglia*, pur riconoscendo al Di Giovanni che «poche fra le pagine stampate ultimamente intorno al glorioso Maestro hanno il valore delle sue» (la lettera si legge in «Narrativa» del marzo 1960).

⁹³ A. DI GIOVANNI, *Il dialetto siciliano nell'opera del Verga*, in «Siciliana», 1 (1923), p. 33.

⁹⁴ *Ibidem*.

Liquidando come «semplice preconchetto» o «musulmana infingardia» la perplessità del Pompeati, giustamente dubbioso che «il Verga, usando il dialetto, sarebbe stato più grande» e, strumentalizzando il giudizio positivo su *Scunciuru*, concludeva:

il Verga stesso [...] ebbe a proclamare, nel modo più esplicito, che l'artista non può talvolta fare a meno di ricorrere al dialetto se vuol rendere, con assoluta sincerità ed immediatezza, certi caratteristici aspetti della semplice e pur complessa psiche popolare⁹⁵.

Volgendo poi a proprio vantaggio l'osservazione dello stesso Pompeati secondo cui, in ogni caso, per allestire una traduzione siciliana di qualsiasi testo verghiano sarebbe stato necessario disporre di un'opera scritta in dialetto dall'autore dei *Malavoglia* che fungesse da referente, Di Giovanni si cimentava in prima persona a volgere in dialetto «qualche pagina del Verga, la più adatta». Escludeva sagacemente «*I Malavoglia*, i quali malgrado dei loro proverbi e delle loro continue arditezze grammaticali, sono, [...] la prosa meno siciliana del Verga, la meno traducibile in qualsiasi lingua o dialetto», preconizzando per il capolavoro verghiano una «ricreazione» in dialetto, da cui sarebbe risultata un'opera così «possente e pura», che

a tratti avrebbe una grandiosa semplicità omerica, a tratti una indiatolata vivacità goldoniana: un singolare poema in prosa, le cui spontanee e semplici pause verrebbero scandite al largo respiro del mare che bagna con insonne murmure, gli scogli dei Ciclopi⁹⁶.

A suffragare la propria sperimentazione, che si sarebbe svolta sul bozzetto *La chiave d'oro*⁹⁷, invocava il principio che «lingue e dialetti hanno lo stesso diritto di cittadinanza nel campo dell'arte»⁹⁸ e il precedente autorevole della retroversione in diversi dialetti del racconto di Fra' Galdino promossa da Ciro Trabalza, ma taceva ad arte il movente esclusivamente didattico dell'iniziativa. L'analogia, del tutto arbitraria e strumentale, col caso Manzoni andava ben oltre: Di Giovanni riferiva la testimonianza dell'erudito emiliano Ettore Sanfelice (1862-1923), che gli avrebbe confidato di aver tradotto alcuni capitoli dei *Promessi sposi* in lombardo, convincendosi

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ ID., *Il dialetto siciliano* cit., p. 37.

⁹⁷ Per un confronto puntuale tra il testo verghiano e la versione del Di Giovanni cfr. G. ALFIERI, *Sicilianità e sicilianismo nella scrittura letteraria. La polemica Verga-Di Giovanni*, in EAD., «Istruzione e letterarie adunanze». *Cultura ed educazione linguistica in Sicilia fra Otto e Novecento*, Sicania, Messina 1990, pp. 131-201, a pp. 171-177.

⁹⁸ A. DI GIOVANNI, *Il dialetto siciliano* cit., p. 37.

di aver potuto così provare che Manzoni «avesse steso in dialetto le parti più vive del romanzo»⁹⁹.

Auspiciando una riscrittura integrale in siciliano anche per *Vita dei campi* e le *Rusticane*, Di Giovanni proseguiva la sua polemica postuma con Verga riprendendo l'argomentazione che i testi dialettali avessero minore circolazione di quelli in lingua. E ribatteva capziosamente che neanche in lingua *I Malavoglia* avevano goduto di grande successo, né in Italia né all'estero, mentre i testi felibristici erano di «fama mondiale» ed erano «tradotti in tutte le lingue». Dopo aver insinuato che, in ogni caso, lo spessore culturale della Provenza era ben diverso da quello della Sicilia in cui «Verga probabilmente non avrebbe trovato un cane di editore», concludeva accortamente di non voler scantonare, con simili considerazioni di mercato, dalla «questione estetica riguardante la lingua e il dialetto»¹⁰⁰.

4. Verga tra dialettalità naturale e dialettalità stilizzata

Tra i quesiti che Di Giovanni si era posto per inficiare la validità dell'etnificazione linguistica verghiana, e per insinuare subdolamente che l'autore dei *Malavoglia* non possedesse strumenti adeguati per scrivere in siciliano, c'era quello relativo all'effettiva conoscenza del dialetto da parte dello scrittore, presumibilmente limitata al solo catanese. Di contro rammentava la propria conoscenza approfondita e stratificata del siciliano, maturata su un diligente spoglio in diacronia di letteratura e lessicografia dialettali¹⁰¹. L'argomentazione conferma invece l'artificiosità e la letterarietà della prosa dialettale del Di Giovanni, personalità, come si è potuto vedere, di letterato vivace e intelligente, ma destinato a restare relegato nella cultura provinciale e nel manierismo letterario e linguistico¹⁰².

Gli studi descrittivi compiuti e in corso dimostrano che la competenza linguistica verghiana rispecchiava il repertorio sociolinguistico del parlante italiano postunitario colto, in cui il dialetto nativo costituiva la varietà primaria di apprendimento e la lingua nazionale, all'epoca identificabile collo standard letterario, rappresentava l'apice. Oltre alle testimonianze indirette

⁹⁹ C. SGROI, *op. cit.*, p. 103.

¹⁰⁰ A. DI GIOVANNI, *Il dialetto siciliano* cit., p. 37.

¹⁰¹ La circostanza era dichiarata dallo stesso Di Giovanni nella prefazione ai propri scritti, citata in «Galleria», 1956, p. 220.

¹⁰² Si legga il giudizio di uno studioso che aveva scritto un saggio non certo detrattivo sul felibrista siciliano: «se credessimo che gli scrittori, usando la lingua, si scostino dal popolo, considerato come sorgente viva della lingua, urteremmo contro l'evidenza e cadremmo nella stessa affettazione in cui caddero i falsi manzoniani con il culto del fiorentinismo» (C. SGROI, *op. cit.*, p. 75).

cui si è accennato, disponiamo di una testimonianza diretta dello scrittore circa la sua conoscenza del siciliano, con relative interferenze nell'italiano.

Nel 1904 De Amicis aveva incluso Verga in una bonaria inchiesta socio-linguistica svolta tra gli amici scrittori di tutta Italia, chiedendogli una lista di idiotismi siciliani per il capitolo sui regionalismi de *L'idioma gentile*. Oltre a una lista di sicilianismi lessicali e fraseologici compilata con l'aiuto di De Roberto, Verga segnalava all'amico ligure i sicilianismi morfosintattici «in cui inciampiamo più spesso, per isbadataggine... ed anche, chissà?», vale a dire il *ci* «per *gli, le* ch'è la mia disperazione e di cui non ho potuto mai correggermi»¹⁰³.

La medesima consapevolezza metalinguistica era mostrata dall'autore de *I Malavoglia* nella corrispondenza con Édouard Rod, traduttore francese del romanzo, cui segnalava numerosi idiomatismi caratterizzanti, distinguendo lucidamente quelli intraducibili o fornendo attendibili equivalenti per quelli traducibili¹⁰⁴. In entrambi i casi, così come in altri episodici affioramenti epistolari¹⁰⁵, i sicilianismi erano puntualmente italianizzati, a beneficio del destinatario italofono (De Amicis) o francofono (Rod).

La pervicace distinzione tra dialettalità descritta o rappresentata letterariamente e dialettalità reale (uso comunicativo del dialetto), in funzione del caso Verga, è stata segnalata da Giovanni Nencioni:

Con «dialettalità» si possono intendere due cose: un mondo di affetti, di credenze, di aspirazioni chiuse in un ambito regionale o addirittura paesano e nel costume che lo incarna, il mondo insomma della provincia, rappresentabile da una lingua per quanto possibile neutra nei suoi confronti, o magari munita di predicati atti a giudicarlo; oppure l'uso della stessa lingua dialettale, che di necessità coinvolge contenuti provinciali o comunque interpretazioni provinciali di contenuti che magari non lo sono, perché il dialetto, anche se elaborato letterariamente, ha una irriducibile naturalità che lo lega a un suolo e a un *ethnos* determinati (Intendo il dialetto, non il *pastiche* dialettale, che è un prodotto letterario)¹⁰⁶.

Il distanziamento verghiano dal dialetto dei personaggi è evidente sin dalle prime prove di etnificazione linguistica: basti menzionare l'etichettazione *semibarbaro* applicata al dialetto di Padron 'Ntoni dalle suore

¹⁰³ G. TROPEA, *Sicilianismi segnalati da Verga in una lettera a De Amicis*, in «Annali della Fondazione Verga», 4 (1987), pp. 135-139, a p. 135.

¹⁰⁴ Lettera a Rod dell'8 dicembre 1881, in G. LONGO, *op. cit.*, pp. 103-107.

¹⁰⁵ Per spronare l'amico palermitano Di Giorgi a concentrarsi sulla scrittura letteraria, Verga lo esortava a rinchiudersi in casa, sperando che «il domicilio coatto» gli facesse quagliare le mendole (sic. *quagghiari a mennula*, 'mettere giudizio'); lettera del 25 settembre 1899, in G. VERGA, *Lettere sparse cit.*, p. 345).

¹⁰⁶ G. NENCIONI, *La lingua dei «Malavoglia» cit.*, p. 51.

dell'ospizio in *Fantasticheria*, o la perifrasi *lingua di primitivi* con cui l'autore stesso designa il linguaggio dei suoi personaggi che si propone di mediare al pubblico umbertino¹⁰⁷. Ma proprio quel distanziamento gli consentì di elaborare una lingua di assoluta espressività, in cui si amalgamano e si armonizzano dialetto siciliano e milanese, superdialetto toscano e lingua italiana.

Tale fusione disturbava Alessio Di Giovanni, che vi opponeva l'ipotesi di ritraduzione o meglio di una scrittura originariamente in dialetto, seguita da traduzione in lingua. Ibridando siciliano e italiano Verga si sarebbe negata la possibilità di avvalersi «pienamente di tutte le grazie dello scaltrito linguaggio isolano». Invece, volgendo in lingua il romanzo scritto «in solo siciliano» avrebbe «senza dubbio trovato nel patrio dialetto quella nascosta aria di spiccata toscanità che, a parere del Carducci e del Del Lungo, si trova in fondo a tutti i parlari popolari d'Italia». Ma l'effetto maggiore si sarebbe ottenuto con una rappezzatura finale:

E ravviando, qua e là, con mano sapiente qualche nesso, eliminando qualche sgrammaticatura, che il nostro dialetto ha comune, del resto col fiorentino, avrebbe data alla sua prosa un'andatura che sarebbe stata semplice lo stesso, efficace lo stesso, ma più italiana¹⁰⁸.

L'infondatezza di simile processo compositivo era rilevata già da Luigi Russo, secondo cui una traduzione letterale da un palinsesto dialettale avrebbe conferito alla prosa verghiana «un ritmo pio e fiabesco», e non «quell'abbrivio nervoso pieno di così signorile sprezzatura, che pur costituisce l'indipendenza del nostro scrittore da ogni naturalismo dialettale»¹⁰⁹.

Su un orizzonte più vasto, la calibrata coloritura verghiana del 'nuovo' italiano letterario, senza cadute nella macchietta espressionistica, ma con costruttive finalità di unitarismo socio-linguistico e socio-etico, si riduce in Di Giovanni in incontrollato cromatismo applicato a un dialetto artefatto e aulico, con effetti di desultorietà socio-letteraria e socio-etnica.

Senza contare la portata nazionale del verismo italiano che, suggestionato da un movimento di portata europea come il naturalismo francese prodotto da una società politicamente e linguisticamente compatta, intaccata espressivamente solo da farciture gergali, realizzava sul piano socio-letterario le aspirazioni postrisorgimentali di unificazione etica e comunicativa, condivise in pieno dall'autore dei *Malavoglia*.

¹⁰⁷ G. VERGA, *Vita dei campi* cit., p. 7.

¹⁰⁸ A. DI GIOVANNI, *Verga e il dialetto siciliano* cit., p. 37.

¹⁰⁹ L. RUSSO, *op. cit.*, p. 348.

I contemporanei non potevano cogliere la portata culturale e direi epocale di quella rivoluzionaria etnificazione linguistica: lo stesso Pirandello non sfuggì alla vulgata coeva di Verga scrittore agrammaticale e incurante della norma. Come lo stesso Verga avrebbe confidato, pochi giorni prima di morire, al giovane Aurelio Navarria, che lo interrogava sull'astro nascente della letteratura italiana tra fine Ottocento e primo Novecento:

allora diceva cose non molto lusinghiere su di me e mi poneva, bontà sua, tra gli scrittori sciatti e dialettizzanti, non distinguendosi dal coro. [...] Sono comunque grato a Pirandello per aver tenuto in occasione dei miei ottant'anni quel bel discorso sulla mia opera, denso di osservazioni intelligenti¹¹⁰.

Effettivamente, nessuno meglio di Pirandello riuscì a intuire e descrivere il segreto e la portata della stilizzazione verghiana della regionalità:

e dialettale è il Verga. Dialettale, sí, ma come è proprio che si sia dialettali in una nazione che vive della varia vita e dunque nel vario linguaggio delle sue molte regioni. Questa «dialettalità» del Verga è una vera creazione di forma, da non considerare perciò al modo usato, come «questione di lingua», notandone lo stampo sintattico spesso prettamente siciliano, e tutti gli idiotismi. Qua «idiotico» vuol dire «proprio». La vita d'una regione nella realtà che il Verga le diede, come la vide, come in lui s'atteggiò e si mosse, vale a dire come in lui si volle, non poteva esprimersi altrimenti: quella lingua è la sua stessa creazione. E non è difetto degli scrittori italiani, né povertà, ma anzi pregio e ricchezza per la loro letteratura, se essi creano nella lingua la regione¹¹¹.

Seppur in negativo, sulla base di retroversioni di testi verghiani (da *Nedda* a *Cavalleria rusticana*), Natale Scalia, contrapponendosi – adottandone lo stesso metodo – al Di Giovanni, dimostrava che era poco credibile «la storiella di un linguaggio del popolo, taumaturgico, efficace in se stesso e ricco di parole, gonfie di non so quali luminosità native», deducendone che «l'efficacia e la naturalezza non siano qualità obiettive del linguaggio popolare o addirittura dialettale, ma dell'artista che riesce ad usarlo»¹¹². L'asserto, che oggi può parere ovvio, era pienamente motivato nella cultura

¹¹⁰ Cito dalla versione integrale dell'intervista, che è merito di Gianni Oliva aver recuperato nell'archivio Navarria e pubblicato (G. OLIVA, *Aurelio Navarria: le carte, i libri e un'intervista ritrovata*, in corso di stampa negli Atti del Convegno *Riletture di critici verghiani (1928-1968)* (Catania, 11 dicembre 2023), Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Convegni n.s.

¹¹¹ L. PIRANDELLO, *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio Musti, Mondadori, Milano 1960, p. 417.

¹¹² N. SCALIA, *Giovanni Verga*, Taddei, Ferrara 1922, p. 272. Lo confermavano le «frigide esercitazioni di poeti regionali» come il Meli, che non evitava le cadute nell'«Arcadia minima».

dell'epoca, che non distingueva tra stile popolare e popolarità stilizzata, e ci conduce a precisare il rapporto tra *dialettale* e *popolare* in Verga. La categoria di "popolare", inteso come riproduzione narrativa o teatrale del discorso degli "eroi piccini" (non solo siciliani), non si esaurisce col ricorso al colore locale e quindi al dialetto, ma, nel caso di Verga, implica una complessa interazione tra dialettalità nativa (siciliano), dialettalità acquisita (milanese, piemontese), superdialettalità (toscano), e oralità interregionale. Ne risultava un italiano etnificato, che, salvaguardando l'irrinunciabile comprensibilità sul piano nazionale, assicurasse un'adeguata caratterizzazione della "popolarità" interscambiabile per ogni realtà geoculturale.

Un'inedita testimonianza del Verga giunto all'epilogo della vita, recentemente riemersa, potrebbe fornire la risposta:

Capire ciò che ho scritto è molto semplice. Basta mettersi nei panni di qualcuno che racconta ad altri come lui ciò che ha da dire. Immagini come se la scena si svolgesse in un'osteria, con un personaggio che parla e altri che ascoltano. Chi parla ha la sua cultura che non è dissimile da quella di chi ascolta. Quindi le osservazioni, i pensieri, insomma la visione delle cose, non vengono dall'alto ma dal basso e mettono sullo stesso piano chi trasmette il messaggio e chi lo riceve¹¹³.

Inevitabile il riferimento alla mirabile mimesi del discorso dei reduci di Lissa nei *Malavoglia*, che realizza appieno l'allineamento socio-comunicativo teorizzato da Verga in questa sorprendente intervista.

Una così raffinata immedesimazione diegetica e l'italiano che definirei 'regional-popolare' che la realizza erano il prodotto di una competenza linguistica multipla, le cui sottocompetenze regionali si erano stratificate e strutturate nel vissuto linguistico verghiano durante i pluriennali soggiorni in vari ambienti geoculturali, da Firenze, a Milano e poi a Roma. Lo testimonia l'epistolario: nelle lettere del periodo 1865-85, in cui quella competenza si incrementa e si consolida, le farciture dialettali interregionali siciliane, milanesi e piemontesi, sono sempre sottolineate o didascalizzate¹¹⁴, laddove nel periodo della maturità le chiose spariscono e la citazione di regionalismi nella corrispondenza con amici e amiche diventa un fatto acquisito, al punto che se ne fanno usi gergali¹¹⁵. Simmetricamente, nella scrittura letteraria e

¹¹³ Il passo è tratto dall'intervista citata alla nota 110 (G. OLIVA, *op. cit.*).

¹¹⁴ S. CERRUTO, *op. cit.* Basti un esempio: in una lettera a Capuana del 1874 Verga esibisce un idiomatismo lombardo, chiosandolo per l'amico e terranese, la cui competenza si arrestava ancora al fiorentino: «son dietro a – come dicono a Milano – dar l'ultima mano a Tigre reale» (ivi, p. 337).

¹¹⁵ G. ALFIERI, «La vita più spensierata del mondo». *Spigolature idioletali nel vissuto linguistico del Verga 'milanese' (1872-1891)*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi n.s. n. 3, Fondazione Verga, Catania 2020.

teatrale si stabilizzano moduli siciliani, milanesi, siculo-milanesi, e toscani che diventano fungibili per caratterizzare personaggi e ambienti popolari di area etnea, vizzinese e lombarda¹¹⁶.

Sul piano meno superficiale della morfosintassi si potrebbe rammentare, nel medesimo senso, l'articolo determinativo preposto al nome di persona femminile, che si affaccia in *Eros* (1874), in caso come *l'Adele, colla Lina*, per poi trapassare in *Vita dei campi (la Mara, la Peppa)*, nei *Malavoglia (la Mena, la Lia, la Sara)* e nelle *Rusticane (la Nena, la Lucia di Pane nero)*. Si tratta di sequenze interiorizzate dal lettore umbertino, che bilanciano il colore locale siciliano e si amalgamano nel testo senza stonare¹¹⁷. Lo stesso dicasi per gli stilemi tipici della sintassi popolare, dal discorso foderato che spazia da *Cavalleria rusticana* a *Per le vie*¹¹⁸, ed è condiviso da Fucini e altri veristi non siciliani¹¹⁹.

Proiettandoci poi su un orizzonte extranazionale non possiamo ignorare che gli elementi caratterizzanti dell'etnificazione (strutture iperlinguistiche e antropologiche come nomignoli, paragoni proverbiali, codice gestuale, modi di dire, proverbi, canti popolari ecc.), siano le strategie stilistiche su cui si struttura la narrazione dei fondatori del realismo europeo, da Bertholt Auerbach a Thomas Hardy¹²⁰. Bastino pochissimi esempi di deissi narrativa, dai *Racconti rustici della Foresta Nera* di Auerbach (*La pipa*: «Ecco come avvenne la cosa»), e da *Drammi intimi* di Verga (*Tentazione*: «Ecco come fu»). Così in Auerbach sono frequentissimi i nomignoli (*Tolpasch* si chiama di cognome Schorer... e il suo nome di battesimo è Aloisio... Tutti avevano l'insolenza di chiamarlo Tolpasch» 'pivello, pischello'), i paragoni proverbiali

¹¹⁶ ID., *Dialetto e dialetti in Verga: funzionalizzazione diamesica della diatopia fra narrativa e teatro*, in *Dialetto uno, nessuno, centomila*, Atti del Convegno Internazionale di studi (Sappada/Plodn, 30 giugno - 4 luglio 2016), a cura di G. Marcato, Clueb, Padova 2017, pp. 305-319. Esempio tipico il milanese *ciappà i fever* adoperato per caratterizzare i popolani siciliani de *I Malavoglia* e delle *Rusticane*, e quelli milanesi di *Per le vie*, in modi di dire quali *acchiappare le febbri, acchiappare la fortuna*, ecc.

¹¹⁷ Per una trattazione più approfondita si veda G. ALFIERI, *Verga «costruttore di lingua»: l'italiano dei capolavori veristi e l'italiano contemporaneo*, in *Verga oggi*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze, 24-25 novembre 2022), a cura di S. Magherini, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2024, pp. 63-91.

¹¹⁸ G. ALFIERI, *Dialetto e dialetti in Verga* cit.

¹¹⁹ AA.VV., *I verismi regionali*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 27-29 aprile 1992), Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Convegni n. 7, Fondazione Verga, Catania 1996, vol. II.

¹²⁰ G. ALFIERI, G. LONGO, *Vues et voix de l'étranger dans le Verisme italien*, in *Naturalismes du monde, les voix de l'étranger*, sez. II di «Les Cahiers Naturalistes», (2020), n. 94, pp. 269-304. Si veda ora: G. ALFIERI, G. LONGO, A. MANGANARO (a cura di), *Verga nel realismo europeo ed extraeuropeo*, Atti del Convegno Internazionale (I Sessione: Catania, 5-7 dicembre 2022; II Sessione: Catania, 20-22 aprile 2023), Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Convegni n.s. n. 7, 2 voll., Fondazione Verga-Euno Editore, Catania-Leonforte 2023.

(Tolpasch: *muto come un pesce*) e *Ivo il pievano: buio come dentro una giovenca*) e i canti popolari¹²¹. Un originale confronto tra l'esperienza dialettale del Verga e quella di Mark Twain, accomunati dall'evocazione nostalgica della parlata provinciale a narratori regionalisti come Synge, Mistral o Daudet, era stato proposto vari decenni fa da uno studioso americano, che riconduceva simili scelte etico-estetiche alla svolta socio-economica della società agraria e pre-industriale in Occidente, ma senza l'idealizzazione idillica della letteratura georgica classica. L'ethos condiviso da tutti questi autori si basava su integrità e pienezza di valori¹²².

In definitiva l'italiano etnificato di Verga si qualifica come lingua dai «polmoni larghi», che rappresenta il popolare in prospettiva nazionale e internazionale. Sul piano socioletterario essa rientra nel codice del realismo europeo ed extraeuropeo, mentre sul piano individuale della lingua d'autore con tecnica e creatività sopraffine Verga innesta grammatica, idiomatilità e retorica, ottenendo una lingua di espressione totale. A tale sapienza stilistica corrispondeva una competenza metalinguistica, grazie a cui lo scrittore siciliano sarebbe arrivato a distinguere dialetto e sopradialetto¹²³, e addirittura a discriminare il toscano dal fiorentino¹²⁴. All'antidialettalità verghiana si potrebbe far corrispondere un "sopradialettismo", per cui nell'etnificazione linguistica il toscofiorentino spicca non solo, com'è ovvio, sul siciliano, ma sullo stesso toscoitaliano¹²⁵, e sul piano teorico *toscanità* si opporrebbe a *toscanismo*¹²⁶, come *sicilianità* a *sicilianismo*. La straordinaria capacità verghiana di ibridare diamesia e diatopia e, all'interno di questa, varietà regionali apparentemente incompatibili, ha reso possibile l'inimitabile italiano dei capolavori veristi, fondato su un'irriducibile antidialettalità, sicché «il Verga ha potuto conseguire i suoi risultati appunto passando dal dialetto alla lingua, ma nessun Verga avrebbe potuto conseguirli restando dentro il dialetto»¹²⁷.

¹²¹ G. ALFIERI, G. LONGO, *art. cit.*

¹²² G. CAMBON, *Verga's mature style*, in «Comparative literature», XIV (1962), n. 2, p. 150.

¹²³ Basti pensare all'uso calibrato di sinonimi come *prendere/pigliare, cadere/cascare* ecc. (cfr. F. BRUNI, *op. cit.*, pp. 109-111; cfr. anche C. BURA, *Frequenze usi modalità e valori semantici di "pigliare" e "prendere" nei vocabolari e in opere di scrittori da Dante ai contemporanei*, Guerra, Perugia 1990, pp. 128-142; G. ALFIERI, *Lettera e figura nella scrittura de «I Malavoglia»*, presso l'Accademia della Crusca, Firenze 1983).

¹²⁴ L. SALIBRA, *Il toscanismo nel «Mastro-don Gesualdo»*, Accademia della Colombaria, Olschki, Firenze 1994.

¹²⁵ G. NENCIONI, *La lingua dei «Malavoglia»* cit; e ID., *L'essenza del toscano*, in *Di scritto e di parlato*, Zanichelli, Bologna 1983, pp. 32-56.

¹²⁶ Nella lettera a Capuana del 9 gennaio 1892 si accenna a «qualche toscaneria di troppo» che infrange l'armonia linguistica della versione italiana del dramma *Malia* (G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana* cit., p. 340).

¹²⁷ La citazione si legge in A. DI GIOVANNI, *L'arte di Giovanni Verga* cit., p. 23.

ANTONIO MONTINARO

LE PAGINE DI PIER PAOLO PASOLINI
DEDICATE A GIOVANNI VERGA.
QUALCHE RIFLESSIONE LINGUISTICA A MARGINE

1. *Introduzione*

In occasione di un recente convegno svoltosi in Salento tra il 20 e il 22 ottobre 2022¹, il politico Nichi Vendola ha affermato che probabilmente Pasolini non avrebbe apprezzato le iniziative per il centenario della sua nascita.

Francamente non sapremmo esprimerci al riguardo, ma possiamo affermare con sicurezza che le numerose iniziative messe in campo per il centenario pasoliniano (convegni, volumi monografici, mostre ecc.) hanno contribuito ad approfondire la complessa figura del poliedrico scrittore emiliano².

¹ PPP. *Sulle tracce di Pier Paolo Pasolini*. Convegno internazionale nel centenario pasoliniano (Lecce, Andrano, Calimera, Corigliano d'Otranto, Lucugnano, 20-23 ottobre 2022).

² Tra i vari convegni, ricordiamo quello svolto nella stessa sede che ha ospitato anche la giornata di studi su Verga per la quale nasce questo contributo: *Una disperata vitalità. Pier Paolo Pasolini a cento anni dalla nascita 1922-2022* (Campobasso, 5-6 aprile 2022). Diversi, anche nel taglio, sono stati pure i libri e i fascicoli monografici di riviste dedicati alla figura e alla produzione di Pasolini pubblicati nel centenario; ne ricordiamo alcuni: F. ALIBERTI, R. VILLA, *Pasolini a scuola. Formazione e impegno civile 1935-1954*, Compagnia Editoriale Aliberti, Reggio Emilia 2022; M.A. BAZZOCCHI, *Alfabeto Pasolini*, Carocci, Roma 2022; M.A. BAZZOCCHI, R. CHIESI (a cura di), *Pasolini e Bologna. Gli anni della formazione e i ritorni*, Cineteca di Bologna, Bologna 2022; M. BELPOLITI, *Pasolini e il suo doppio*, Guanda, Milano 2022; P. DESOGUS (a cura di), *Il Gramsci di Pasolini. Lingua, letteratura, ideologia*, Marsilio, Venezia 2022; G.C. FERRETTI, *Pasolini personaggio. Un grande autore tra scandalo, persecuzione e successo*, Interlinea, Novara 2022; R. GALAVERNI (a cura di), *PPP. Poesie per Pasolini*, Mondadori, Milano 2022; A. GNOCCHI, *PPP. Le Piccole Patrie di Pasolini*, La Nave di Teseo, Milano 2022; D. MARAINI, *Caro Pier Paolo*, Neri Pozza, Vicenza 2022; R. PARIS, *Pasolini e Moravia. Due volti dello scandalo*, Einaudi, Torino 2022; W. SITI, *Quindici riprese. Cinquant'anni di studi su Pasolini*, Rizzoli, Milano 2022; P. SPILA, R. CHIESI, S. CIRILLO, J. GILI (a cura di), *Tutto Pasolini*, prefazione di P. Vilain, Gremese, Roma 2022; C. VECCE, *Il «Decameron» di Pasolini, storia di un sogno*, Carocci, Roma 2022; L. VISCA, *Pasolini 1922-2022. Un mistero italiano*, All Around, Roma 2022; «Studium», 118 (2022), n. 4. Citiamo anche alcuni cataloghi di mostre e raccolte di fotografie: AA.VV. (a cura di),

Il caso ha voluto che Pier Paolo Pasolini (1922-1975) nascesse nello stesso anno in cui moriva Giovanni Verga (1840-1922), e che quindi le occasioni di studio promosse per onorare le due differenti ricorrenze si incrociassero nel corso degli ultimi mesi.

Così, per omaggiare contemporaneamente due figure di primissimo rilievo della cultura italiana, si è deciso di proporre uno studio che esplorasse la presenza di Verga nella riflessione letteraria e linguistica di Pasolini, confluita integralmente, o quasi, nei due volumi dei *Saggi sulla letteratura e sull'arte* (= *Sla*), facenti parte del progetto editoriale mondadoriano di *Tutte le opere* di Pier Paolo Pasolini³.

Si sono dunque registrati tutti i passi in cui Pasolini richiama – nelle modalità più varie – Verga e le sue opere (§ 2.1), per poi soffermarsi sui temi principali che emergono dalla disamina (§ 2.2) e abbozzare, infine, alcune considerazioni finali (§ 3).

2. Il Verga di Pier Paolo Pasolini

2.1. Attestazioni verghiane nei saggi di Pasolini

Pasolini dedica al Verga e alla sua produzione letteraria varie pagine nei suoi seguenti 20 saggi:

- (1) (da) *Antologia della lirica pasoliniana* (1945, ma postumo);
- (2) *Sulla poesia dialettale* (1947);
- (3) *I dialettali* (1952);
- (4) Premessa a L. Sciascia, *Il fiore della poesia romanesca* (1952);
- (5) *Sciascia, Conti, Cavani* (1952, ma postumo);

Pier Paolo Pasolini. Tutto è santo, 3 voll., 5 Continents, Milano 2022; M.A. BAZZOCCHI, R. CHIESI, G.L. FARINELLI (a cura di), *Pier Paolo Pasolini. Folgorazioni figurative*, Edizioni Cineteca di Bologna 2022; M.A. BAZZOCCHI, S. MARTÍN GUTIÉRREZ (a cura di), *Pier Paolo Pasolini. Sotto gli occhi del mondo*, Contrasto, Roma 2022; S. CIRILLO, C. CRESCENTINI, F. PIRANI (a cura di), *Pasolini pittore*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2022.

³ P.P. PASOLINI, *Tutte le opere*, Mondadori, Milano 1998-2003 [W. SITI, S. DE LAUDE (a cura di), *Romanzi e racconti* (= *Rr*), 2 voll., con due saggi di W. Siti, cronologia a cura di N. Naldini, 1998; W. SITI, S. DE LAUDE (a cura di), *Saggi sulla letteratura e sull'arte* (= *Sla*), 2 voll., con un saggio di C. Segre, cronologia a cura di N. Naldini, 1999; W. SITI, S. DE LAUDE (a cura di), *Saggi sulla politica e sulla società* (= *Sps*), con un saggio di P. Bellocchio, cronologia a cura di N. Naldini, 1999; W. SITI, F. ZABAGLI (a cura di), *Per il cinema* (= *C*), con due scritti di B. Bertolucci, M. Martone e un saggio introduttivo di V. Cerami, cronologia a cura di N. Naldini, 2001; W. SITI, S. DE LAUDE (a cura di), *Teatro* (= *T*), con due interviste a L. Ronconi e S. Nordey, cronologia a cura di N. Naldini, 2001; W. SITI (a cura di), *Tutte le poesie* (= *P*), 2 voll., con uno scritto di W. Siti, saggio introduttivo di F. Bandini, cronologia a cura di N. Naldini, 2003].

- (6) *Su un passo del «Giuseppe in Italia»* (1953);
- (7) *Bassani* (1953);
- (8) *Pamphlet dialettale* (1952-53);
- (9) *Noterella su una polemica Verga-Di Giovanni* (1956);
- (10) *Anna Banti e le passioni del mondo* (1957);
- (11) *Passione e ideologia* (vol.) (1960);
- (12) profili delle regioni nell'antologia *Scrittori della realtà* (1961);
- (13) Prefazione a L. Muccini, *Uomini* (1962);
- (14) *Il discorso critico svolto come fiaba* (1970);
- (15) risvolto di F. Camon, *Il quinto stato* (1970);
- (16) *Empirismo eretico* (vol.) (1972);
- (17) Gaetano Carlo Chelli, *L'eredità Ferramonti* (1973, poi in *Descrizioni di descrizioni* [vol.], 1975);
- (18) Leonardo Sciascia, *Il mare colore del vino* (1973, poi in *Descrizioni di descrizioni* [vol.], 1975);
- (19) Louis-Ferdinand Céline, *Il castello dei rifugiati*, Gabriel García Márquez, *Cent'anni di solitudine*, Giuseppe Berto, *Oh, Serafina* (1973, poi in *Descrizioni di descrizioni* [vol.], 1975);
- (20) Attilio Lolini, *Negativo parziale* (1974, poi in *Descrizioni di descrizioni* [vol.], 1975).

Si riportano di séguito, in forma sintetica, tutti i passaggi individuati suddivisi in base all'argomento principale trattato e, all'interno dello stesso argomento, elencati in ordine cronologico⁴.

1) Riferimenti generici al Verga (2 brani).

[1.1-1] *Passione* (1960). I. *Due studi panoramici. La poesia dialettale del Novecento. Il reame: «Così subentrano a Verga nel laboratorio di Di Giovanni, Roumanille, Aubanel, Jouveau»* (p. 742).

[1.2-2] Chelli, *L'eredità* (1973): «*Dopo Verga e prima di Svevo, il più grande narratore italiano dell'Ottocento è questo Chelli*» (p. 1761).

⁴ Nel § 2.2 si dà conto sistematicamente dei contenuti specifici dei brani, indipendentemente dall'argomento sotto al quale sono stati registrati. Alcuni passi, seppur attigui, sono stati assegnati ad argomenti diversi e quindi conteggiati singolarmente. I saggi sono citati da *Tutte le opere, Sla*, e i loro titoli, quando opportuno, sono menzionati in forma abbreviata. I corsivi sono introdotti da chi scrive come forma di messa in rilievo, fatta eccezione di alcuni già presenti e segnalati nel caso non riguardino titoli o parole straniere.

2) Elementi legati alla sicilianità del Verga (4 brani).

[2.1-3] *Antologia della lirica pascoliana* (1945, postumo): «E in realtà una specie di folklorismo psicologico, non molto distante dai modi di Verga, col suo siciliano romanzo, è forse la caratteristica principale di questa lirica didascalica» (p. 132).

[2.2-4] *Sciascia, Conti, Cavani* (1952): «La figura che in questi versi comincia a prendere la Sicilia rivela subito una sua natura composta: da una parte, naturalistica con quel leggero lievitare di “patimento” che intona i paesaggi popolari, desolati del Verga (e in margini, dei dialettali, come Di Giovanni)» (p. 426).

[2.3-5] *Pamphlet dialettale* (1952-53): «ma in questa Sicilia a modificare e arginare la corritività (sfociata tutta nel Martoglio e in una dozzina di minori) c'era l'esempio del Verga» (p. 526).

[2.4-6] *Passione* (1960). I. *Due studi panoramici. La poesia dialettale del Novecento. Il reame*: «E, degli italiani suoi contemporanei, non si può affatto fare il nome del Pascoli [...], ma piuttosto quello del Verga – come nota naturalmente il Russo nel saggio citato – ma un Verga, che rappresentando una antica, e attualissima, provincia» (pp. 720-721).

3) Riferimenti a correnti letterarie riguardanti – anche per esclusione – il Verga (6 brani).

[3.1-7] *Pamphlet dialettale* (1952-53): «È ancora da farsi uno studio sul Romanticismo nell'Italia meridionale: immediatamente antecedente al naturalismo verghiano e poi in genere meridionale (con annessi tutti i dialettali, bene o male, da Di Giacomo a Russo), e anzi estendibile a tutto il primo Verga con le opere del soggiorno fiorentino» (p. 519).

[3.2-8] *Passione* (1960). I. *Due studi panoramici. La poesia dialettale del Novecento. Il reame*: «a quel dialetto giullaresco che è tutt'uno col carattere del popolo, e che dà, nel Novecento, un realismo alquanto diverso da quello che siamo abituati ritenere tipico del Verga. Nell'altra grande regione del Reame, la Sicilia, che è la patria di Verga, il realismo parrebbe giungere di seconda mano, da Napoli. [...] Bisognerebbe [...] soffermarsi sulla “fortuna” del Verga. Ci limiteremo a sottolineare che è Napoli il luogo dove il Verga, nella generale incomprendione attecchisce e si espande. Capuana sarà il suo “banditore”, e il banditore del nuovo verbo realistico» (p. 739, con n. 1).

[3.3-9] *Passione* (1960). II. *Dal Pascoli ai neo-sperimentali. Gadda. Osservazioni sull'evoluzione del Novecento*: «Ecco perché in fondo riallacciare il neorealismo a Verga sarebbe errato, quando Verga è vissuto in un mondo conoscer il quale era pienamente risolto da una filosofia: assai più vicino a Verga di tutti i realisti è semmai Gadda» (p. 1062).

[3.4-10] Prefazione a Muccini, *Uomini* (1962): «Non ho mai letto un Verga ripreso con tanta purezza, e con risultati così poco letterari, senza nessun cattivo sentore di

laboratorio. La naturalezza della naturalezza verghiana, dopo tanti decenni di ricerche, tanto verismo, tanto neorealismo, tanto neonaturalismo» (p. 2378).

[3.5-11] *Empirismo eretico* (1972). *Cinema. Il «cinema di poesia»: «Naturalmente l'uso del "libero indiretto" è esploso prima col naturalismo (si veda quello poetico e arcaicizzante del Verga)»* (p. 1473).

[3.6-12] Lolini, *Negativo* (1974): «Non è neanche un dantismo: *almeno dal punto di vista quantitativo rilanciato dal realismo (Verga)»* (p. 2092).

4) Opere e personaggi del Verga (5 brani).

[4.1-13] *Pamphlet dialettale* (1952-53): «(si ricordi che solo nel 1874 usciranno i racconti rusticani del Verga)» (p. 520).

[4.2-14] *Passione* (1960). I. *Due studi panoramici. La poesia dialettale del Novecento. Il reame: «Ecco qui, per comodità del lettore, una succinta bibliografia cronologica del Verga»* (p. 739, n. 1).

[4.3-15] *Passione* (1960). I. *Due studi panoramici. La poesia dialettale del Novecento. Il reame: «Ed è infatti uno studioso del Verga a dare alla Sicilia, e a tutta la letteratura dialettale italiana, quasi appunto traducendo da Verga, uno fra i pochi piccoli capolavori del gusto realistico. In Lu fattu di Bbissana, del 1900, Alessio Di Giovanni usa i modi realistici assolutamente fuori dalla chiarezza oggettiva e preordinata della cronaca (che può diventare "poemetto" nella distensione di qualche novella del Verga, Rosso Malpelo, Jeli il pastore)»* (p. 740).

[4.4-16] *Passione* (1960). I. *Due studi panoramici. La poesia dialettale del Novecento. Il reame: «dalla sua poesia [di Alfredo Luciani] non nasce una figura umana, ma un indistinto sentimento di calore, di offerta, così non si delinea un definito Abruzzo, ma una regione scontata – per l'ennesima volta – sui pascoliani poemetti o sulle meno scorciate novelle del Verga»* (p. 767).

[4.5-17] Céline, *Il castello*, García Márquez, *Cent'anni*, Berto, *Serafina* (1973): «Generalmente il protagonista di cui lo scrittore "rivive il discorso" è molto diverso, psicologicamente e socialmente dallo scrittore (per esempio Padron 'Ntoni è molto diverso dal Verga che lo rivive nella scrittura)» (p. 1832).

5) Rapporto Verga (verismo)-dialetto (letteratura dialettale) (9 brani).

[5.1-18] *Sulla poesia dialettale. Due postille* (1947): «Ma nell'Ottocento, soprattutto alla fine del secolo, si può rintracciare un altro aspetto dell'intraducibile: la tendenza al Verismo. È inutile dire che al centro di questa tendenza si trova Verga con la sua disperata ricerca di oggettività. E il dialetto non si prestava magnificamente a un'approssimazione bastevole al "vero"? Lo dimostrino I Malavoglia [...]. In questa sostituzione dell'oggetto al soggetto, in questo prestarsi del poeta a una mediazione quasi meccanica tra la vita e la scrittura, in questo freddo sacrificio, in cui ancora l'italiano

fallisce, siamo disposti a riconoscere la poetica finora più accettabile del dialetto [...], e a ravvisare nella formula dialetto-assolutezza del Verismo, il momento più valido e autonomo della poesia dialettale dell'Ottocento» (pp. 255-256).

[5.2-19] *I dialettali* (1952): «Se (e prendiamo questa data che vale per la storia della lingua) fino alla “Voce” i poeti dialettali avevano obbedito inconsciamente, o per lo meno senza una coscienza attiva, a una poetica di verismo che aveva sempre le sue origini e il suo sviluppo critico nella lingua (di un Verga, per es.), da quegli anni in poi l'oggetto (che è oggetto per eccellenza, proprio nel senso che cercavano di essere oggettivi) della poesia dialettale comincia a non essere più rigidamente il mondo esterno, l'ambiente: si sposta piuttosto verso l'interno, si fa sentimentale» (p. 402).

[5.3-20] *Premessa* a L. Sciascia (1952): «La incapacità di riflessione – non solo su sé ma anche addirittura sul proprio ambiente – che è tipica della convenzione dialettale, anche nel caso che una poetica presa da ragioni extra-dialettali suggerisca (come suggeriva il verismo alla fine dell'altro secolo e al principio di questo) un assoluto interesse per l'ambiente [...] (la Sicilia del Di Giovanni, almeno per un certo periodo è da congiungersi con quella del Verga)» (p. 420).

[5.4-21] *Su un passo* (1953): «E si osservi bene la data: di cui è antecedente, per quel che qui importa, il solo Manzoni dell'“involontaria spruzzatura lombarda” (mentre addirittura di trentatré anni dopo, dell'80, sono i racconti rusticani del Verga; e dell'81 I Malavoglia). [...] Ma lo Zanolini importa, e quanto, a una storia delle «istituzioni stilistiche»: e da lui si concatena il naturalismo meridionale (con Verga e seguaci) e tutte le letterature veristiche dialettali fino nel cuore del Novecento [...]. Infatti “questa opposizione di narrato e parlato” scrive il Contini “allude a tutt'altra cronologia ideale che il naturalismo meridionale di trenta o quarant'anni più tardi, almeno nei suoi esemplari più alti (Verga), i quali postulano non per nulla l'invenzione almeno germinale del monologo interiore...” [...] [...] sono da affiancarsi (e illuminarsi) a quelli del Verga “fiorentino”, anteriore alla *Vita dei campi*, ecc. Il Russo (nel suo *La lingua del Verga*, Bari 1941) assume l'interiettivo “Santo Diavolone!” come esempio tipico di questi tipici mimetismi: inetti a riportare indietro la prosa in lingua alla “realtà” del mondo popolare. L'incipiente “verismo dialettale” del Verga, in contatto col rabbioso purismo fiorentino degli anni, non poteva ancora dare altro. La violenza interiore che ha spinto il Verga, da questo compromesso che imbastiva lingua e dialetto, alle prime ancora incerte immissioni di dialogo in dialetto nei racconti, e poi all'impasto definitivo di questo dialogo irradiatosi dentro l'italiano a comprimerlo fino alla creazione di un “linguaggio”, è indubbiamente uno dei fatti più importanti della nostra letteratura moderna. Non è questa la sede per circostanziarlo in qualche modo; si vuole invece rilevare un limite, che è un limite puramente teorico, se i risultati sono stati quelli che sono stati: vale a dire la, teorica, fiacchezza delle giustificazioni date dal Verga in merito a una conferenza del poeta in siciliano Di Giovanni, che dimostrava come I Malavoglia avrebbero dovuto esser scritti in dialetto: e quanto a consequenzialità, nell'osservazione del Di Giovanni non c'è nulla da eccepire. [...] In quella fiacchezza teorica delle giustificazioni verghiane a NON usare il dialetto, va rilevato un certo provincialismo (mentre invece non ce n'è affatto nell'uso “regionalistico”

o mimetico del dialetto [...] con tutto il suo contingente siciliano il Verga resta, come dice il Russo, europeo) [...]. Cos'è mancato al Verga perché non giungesse tout court a quei Malavoglia in dialetto che il buon Di Giovanni andava auspicando nella sua conferenza? Prima di tutto, forse, un sentimento "mistico" e alquanto goffo della Regione, qual era concepita dal Di Giovanni [...]; e poi un umantiarismo (sempre un po' mistico) a favorire il regresso linguistico in un'altra classe sociale di parlanti; oppure una concezione definitivamente "squisita" della materia linguistica» (pp. 437-440).

[5.5-22] *Pamphlet dialettale* (1952-53): «Ma già nel primissimo Verga era implicito col romanticismo già imborghesito quello stesso dialetto appunto romantico che avrebbe dato le letterature meridionali che precedono la scuola veristica napoletana» (p. 520).

[5.6-23] *Noterella su una polemica* (1956): «Si tratta di una conferenza di Alessio Di Giovanni, tenuta nel 1920, e di una lettera del Verga, in risposta a quella conferenza (pubblicata dal Russo in calce al suo volume laterziano *La lingua del Verga*. [...]) [L]a tesi della sua conferenza sul Verga è ridicibile tout court alla domanda ch'egli rivolgeva all'autore dei *Malavoglia*, se i *Malavoglia* non avessero dovuto essere scritti in dialetto. [...] E rispose con una lettera che [...] si presentava teoricamente alquanto incerta, sentimentalmente poco persuasiva. *S'intende che la vera risposta sono i Malavoglia stessi: con la perfezione del loro caos*. Ma rispondere, come fa il Verga che, per il capolavoro, non era ricorso all'uso del dialetto (probabilmente non ci aveva neppure pensato), perché il dialetto avrebbe circoscritto alla sola Sicilia, sottraendolo a una catalogazione nella letteratura nazionale, è tutt'altro che esauriente e brillante. [...] Vent'anni prima, nel '900, il Di Giovanni, dal canto suo, aveva già dato un saggio di quelle che avrebbero dovuto essere le estreme conseguenze della poetica verghiana: aveva tenuto d'occhio cioè uno dei racconti della *Vita dei campi* (uscita nell'80, altri vent'anni prima), e precisamente *La lupa*, e aveva scritto il suo torridamente splendido *Fattu di Bbissana*: che, della *Lupa*, è quasi una traduzione – ma una traduzione che deve alle sue ipotesi teoriche [...] la sua interna ricchezza, la sua originalità. [...] Siamo nel momento storico in cui il romanticismo si fa naturalismo: ma siamo ai margini di quel momento storico, in un'area di sviluppi ritardati. Il "dialetto" è insieme un dato romantico (la misteriosa regione "romanza", il contatto con le scaturigini popolari ecc.) e un dato naturalistico (la realtà fisicamente restituita, la descrizione delle miserabili condizioni contadine ecc.). Insomma il dialetto, comunque, è materiale che riceve forma da una poetica che lo trascende, che appartiene alla cultura in lingua, i cui centri non si hanno solo nel continente italiano, ma in Europa. Di Giovanni appartiene a questa cultura, come ci appartiene il Verga. In realtà tra i *Malavoglia* scritti in lingua dialettale ma non ancora dialetto, e *Lu fattu di Bbissana* scritto nel più chiuso dei dialetti, la differenza è solo apparente. *Ambedue sono scritti in un linguaggio che non è in realtà né lingua né dialetto, ma è contaminazione, non solo fisica, non solo grammaticale o sintattica, ma di cultura e cultura. La cultura superiore dello scrivente e la cultura inferiore del parlante. In Di Giovanni la contaminazione ha portato a un intensificarsi violentissimo, quasi cupo, del materiale idiomatico siciliano: in Verga a un suo diradarsi e*

schiarirsi a contatto con l'italiano. E ciò perché Verga – per quanto inconsciamente e intuitivamente – era più moderno del Di Giovanni: c'era in lui meno ritardatario romanticismo» (pp. 666-669).

[5.7-24] *Passione* (1960). I. *Due studi panoramici. La poesia dialettale del Novecento. Il reame*: «[...] esame del rapporto tra *letteratura in lingua* e *letteratura dialettale*, quando quest'ultima si definisca proprio e quasi unicamente in quel rapporto. In quelle pagine finali del suo saggio, il Russo, allargando il campo dell'indagine, cercava di proiettare il suo dialetto da una storia napoletana in una più aperta ma più sintetica storia della nazione: *di quella nazione che pressappoco negli anni di Di Giacomo produceva scrittori quali Carducci, Pascoli, D'Annunzio, Verga*. [...] Il risultato era una implicita polemica contro tutto l'italiano letterario, se dei quattro grandi scrittori dell'ultimo Ottocento si salvava, valeva, proprio *la parte meno italiana – che nel nostro caso vuol dire* (non paia assurdo) *più immediata, più popolare: e non c'è, per Verga, bisogno di dimostrarlo*. [...] *Poeti forse "minori", così, meno ufficiali, ma quanto più ricchi e veri, questi Carducci, Pascoli e Verga "provinciali", ritagliati e ripresentati su un terreno comune, ancora criticamente sperimentale, di realismo»* (pp. 715-716).

[5.8-25] *Passione* (1960). I. *Due studi panoramici. La poesia dialettale del Novecento. Il reame*: «Ricordiamo che il Di Giovanni aveva detto in una sua conferenza (tenuta nel '20) che il Verga *"avrebbe dovuto scrivere i Malavoglia in dialetto"*: ed egli stesso che cosa fa con *Lu fattu di Bbissana* se non una ideale traduzione della *Lupa* del Verga? [...] (*Gli argomenti – a parte I Malavoglia! – con cui il Verga si esime dal "dover essere" impostogli indirettamente dal Di Giovanni, non sono in linea teorica molto convincenti.*)» (p. 764, n. 1).

[5.9-26] *Passione* (1960). I. *Due studi panoramici. La poesia dialettale del Novecento. Roma e Milano*: «si potrebbe indicare quale capolavoro "dialettale" toscano la stupenda versione dei canti del popolo greco del periferico Tommaseo. Che opera, a questo, *in un ambiente fiorentino immediatamente anteriore a quello in cui opererà il primo Verga, e i cui effetti linguistici, di contatto tra purismo e regionalismo, si leggono nella già citata Lingua del Verga del Russo. E tutto il regionalismo romantico italiano, contenente in potenza il Verga, e poi i veristi dialettali – non per evoluzione ma per "mutazioni" – è in chiave del verghiano "Santo diavolone!" sigla di quel contatto»* (p. 787).

6) Lingua delle opere del Verga (15 brani).

[6.1-27] *Bassani* (1953): «ciò che appare subito ovvio è che si tratta di un *regionalismo "aristocratico", sul versante linguistico*, Manzoni, *non Verga* [...]. *Ecco perché in fondo riallacciare il neorealismo a Verga sarebbe errato, quando Verga è vissuto in un mondo conoscere il quale era pienamente risolto da una filosofia: assai più vicino a Verga di tutti i realisti è semmai Gadda*, per via (direbbe Contini) del "monologo interiore", coi suoi brani lancinanti di "realtà" immediatissima, e le stupende elucubrazioni del suo macchinario linguistico» (pp. 502, 505).

[6.2-28] *Anna Banti* (1957): «Come Gadda la Banti esaurisce l'esperienza realistica "classica", confinando la realtà diretta in *dialoghi che sono citazioni* – dal "Santo diavolone" del Verga [...]» (p. 673).

[6.3-29] *Passione* (1960). I. *Due studi panoramici. La poesia dialettale del Novecento. Il reame*: «il Verga aveva usato il dialogo dialettale con infinitamente maggior libertà, ritmandolo tra le righe del testo, con continue rotture e riprese, quasi un motivo sinfonico. [...] [In riferimento al dialogo dialettale] Nei Malavoglia, *ché in precedenza era stato puramente mimetico, dapprima (il "Santo diavolone!", che il Russo assume come esemplare di questo interferire "esclamativo" del linguaggio popolare nel contesto "fiorentino"), rozzamente applicato, poi, quasi lingua straniera da tradursi a piè di pagina, nelle prime novelle rusticane*» (p. 740, con n. 1).

[6.4-30] *Passione* (1960). I. *Due studi panoramici. La poesia dialettale del Novecento. Le regioni del Nord*: «Il realismo di Guerra [...]: linguaggio intensamente sostantivato, oscuro per intensità non per evasività – gli deriva teoricamente da un gusto del documento, dell'engagement da cui però il Verga è ormai remoto, com'è remoto il Russo – *sebbene ambedue tornati "di moda": ma tornati attraverso una narrativa meglio che attraverso una poesia*» (p. 823).

[6.5-31] *Passione* (1960). II. *Dal Pascoli ai neo-sperimentali. Pascoli*: «non è l'allargamento linguistico di un Manzoni o di un Verga: dovuto com'è, questo, a un realismo di origine ideologica, a una visione del mondo presupponente un punto di vista portato fuori dal mondo e da cui quindi il mondo risulta ingrandito e insieme unificato nella sua immensa complessità (nella fattispecie complessità linguistica)» (p. 1006).

[6.6-32] *Passione* (1960). II. *Dal Pascoli ai neo-sperimentali. Gadda. Le novelle del Ducato in fiamme*: «Il ritorno teorico del Manzoni al centro [c.vo originale] fiorentino, è, appunto, teorico: in effetti il Manzoni resta lombardo, periferico e moralista. Proprio come Verga (con adattamento, si intende, degli attributi alla diversa latitudine): e col Verga il realismo linguistico da interessi religiosi o morali, si articola da una parte al realismo di origine scientifica, dall'altra trova ragione di essere in un profondo sommovimento lirico: nella "scoperta del monologo interiore", come dice il Contini» (pp. 1050-1051).

[6.7-33] *Passione* (1960). II. *Dal Pascoli ai neo-sperimentali. Gadda. Le novelle del Ducato in fiamme*: «Mentre dunque in Verga era idealmente il dialogo (ossia la vita oggettivamente vista e ascoltata nella sua realtà) a produrre la complicazione stupenda del testo narrativo, vibrandovi e sommovendolo liricamente col contrasto lingua parlata-lingua letteraria [...]. Si che ci sarebbe da scrivere un intero, grosso capitolo di storia della lingua letteraria, partendo dall'interazione verghiana, già a lungo studiata dal Russo, "Santo diavolone!"» (pp. 1050-1051).

[6.8-34] *Passione* (1960). II. *Dal Pascoli ai neo-sperimentali. Gadda. Il Pasticciaccio*: «Troveremo: 1) Una serie di tipi d'uso dialettale di specie verghiana: implicanti cioè una regressione dell'autore nell'ambiente descritto, fino ad assumerne il più intimo spirito linguistico (siciliano nei Malavoglia, romanesco qui) [...]. (Ma, notiamolo subito, tale operazione era in Verga in funzione oggettiva)» (pp. 1055-1056).

[6.9-35] *Passione* (1960). II. *Dal Pascoli ai neo-sperimentali. Gadda. La confusione degli stili: «L'abbassamento linguistico verso il parlato – [...] nel Verga tendente a una “separazione degli stili”, nel senso che il regresso nell'anima del parlante non ammetteva interventi dell'autore, appartenente alla classe alta, se non attraverso una assoluta, rigida mimesis del parlato, il discorso indiretto libero rigidamente desunto dai protagonisti umili – [...]». Ma già in fase di decadentismo europeo – seppure più o meno marginalmente rispetto ad esso –, già al di qua delle grandi ideologie [...] verghiane che trasformavano linguisticamente il mondo perché trasformavano il mondo. [...] Il risultato più generale e perspicuo è in questo periodo la formazione di una lingua letteraria, che, in reazione alla tendenza ottocentesca (Manzoni, Verga)» (pp. 1076, 1077).*

[6.10-36] *Profili delle regioni. Sicilia* (1961): «*Il naturalismo – la lingua del naturalismo – sembrava fatto apposta per questi letterati (fino a Brancati). C'era da rappresentare una vita sotto-umana, estremamente vivace (pescatori, contadini), e insieme terribile (il deperimento fisiologico e psicologico, il vecchio senso della morte): andavano mimati, questi atti e questi aspetti della vita. Fin quasi [c.vo originale] al dialetto: e tutta la tradizione siciliana era in questa alternativa irrisolta, in questo pasticcio semi-culto. Verga, come invenzione, non aggiunge molto a questo stato di cose. È per questo che la lingua di Verga stupisce per la sua grande naturalezza, per la sua mancanza di precedenti italiani [c.vo originale]. Il suo è il vecchio umanesimo, il vecchio barocco dell'alloglotta colto – molto colto – del periferico testimoniante vita periferica: attenuato dal naturalismo borghese che assorbe l'antica umiltà verso la lingua del Centro, facendola appunto humilis, discorsiva, mimetica (ma con dentro, sempre, la sua grandezza letteraria)» (p. 2341).*

[6.11-37] *Il discorso critico* (1970): «Dico subito quali sono secondo me i difetti di questo libro: [...] 3) di non aver limato abbastanza certe “volute” di stile vivace, funzionanti a “porgere” il libro, correggendo gli specialismi gergali con la loro quotidianità familiare (dove poi Siciliano peschi certi modi di dire “vivaci” è difficile dire: dagli scapigliati piemontesi? da un ricordo del discorso libero indiretto del Verga? da una mitizzazione della propria casa piccolo-borghese?)» (p. 2507).

[6.12-38] *risvolto di Camon, Il quinto stato* (1970): «*La contaminazione linguistica come effetto più presente e affascinante del discorso vissuto – o discorso libero indiretto – è una delle tecniche-guida del modo di raccontare, non solo contemporaneo. [...] I romanzi del Verga sono interi “discorsi vissuti” (discorsi di pescatori o comunque di parlanti siciliani). La contaminazione si ha dunque generalmente tra lingua letteraria (quella dell'autore) e lingua gergale o dialettale (quella dei personaggi): socialmente di conseguenza si ha una contaminazione tra due classi sociali, o comunque tra due mondi socialmente diversi o lontani» (p. 2538).*

[6.13-39] *Empirismo eretico* (1972). *Letteratura. Intervento sul discorso libero indiretto: «b) per cercare di rendere realmente oggettiva la narrazione di un mondo oggettivamente (leggi: classicamente) diverso da quello dell'autore (lo scrivente in Tommaso Puzilli: e Verga nei Malavoglia!). Nei casi in cui dei libri interi siano dei discorsi liberi indiretti, il passato remoto rientra inevitabilmente nel sistema linguistico del personaggio adottato come narrante indiretto. [...] Tutti i passati remoti del Verga*

sono “epici”: sono tempi di un discorso rivissuto collettivamente in tutti i suoi personaggi: e la “condizione stilistica” per tale discorso è dilatata a comprendere l’intero libro. Tale operazione arrivava a Verga come un’illusione naturalistica non ancora scissa dalle regressioni romantiche nei parlanti, dal mito romantico del popolo: ma era chiaro che c’era qualcosa che presiedeva a tali due operazioni appartenenti all’ideologia letteraria, alle correnti del pensiero estetico. Io direi, poco originalmente, che si trattava (inconsapevolmente per il Verga) della presenza della visione classista della storia di Marx» (p. 1348).

[6.14-40] Sciascia, *Il mare* (1973): «Sciascia usa cioè solo un tipo di parole, e non altre. Di qui una forte restrizione lessicale, o per lo meno una forte tipizzazione del lessico, mentre si sa che il realismo ambisce stilisticamente a essere pari al tutto: ad assumere ogni possibile forma linguistica, dalla più bassa alla più alta. Questo, almeno, secondo la tradizione realistica italiana, dal Verga in poi. Essendo meridionale, forse Sciascia non appartiene rigorosamente alla tradizione italiana. Neanche, appunto, a quella nata col Verga» (p. 1837).

[6.15-41] Sciascia, *Il mare* (1973): «Le due diverse tradizioni di scrittura realistica, mescolandosi, producono appunto quella scrittura misteriosa e sospesa che è la scrittura di Sciascia. La quale conserva – per quanto con la massima discrezione – tutto l’incanto dell’immediatezza esistenziale, corporale, anche greve e crassa, che è tipica del momento naturalistico “mimetico” (da Verga a Pirandello, fino magari a Brancati e Patti)» (p. 1839).

2.2. Temi emersi

Dalle pagine dei saggi che Pasolini dedica al Verga è possibile isolare complessivamente 41 brani, più o meno lunghi, che – come già dichiarato sopra (§ 2.1) – sono stati suddivisi in base all’argomento principale trattato. Dai passi individuati si sono estrapolati i seguenti richiami puntuali allo scrittore siciliano, con la precisazione che all’interno dello stesso brano i riferimenti a uno degli argomenti individuati è computato solo una volta⁵:

- 1) riferimenti generici al Verga (2 occ.);
- 2) elementi legati alla sicilianità del Verga (4 occ.);
- 3) riferimenti a correnti letterarie riguardanti – anche per esclusione – il Verga (23 occ.);
- 4) opere e personaggi del Verga (20 occ.);
- 5) rapporto Verga (verismo)-dialetto (letteratura dialettale) (9 occ.);
- 6) lingua delle opere del Verga (15 occ.).

⁵ Non vi è corrispondenza univoca tra numero di brani individuati e numero di riferimenti registrati, perché qualche passo contiene in sequenza elementi ascrivibili a differenti tipologie, e quindi sono stati conteggiati separatamente (si vedano sopra al § 2.1, per esempio, 3.4-10, 5.1-18 e i numerosi riferimenti al verismo inclusi nei brani elencati sotto all’argomento [5] *Rapporto Verga [verismo]-dialetto [letteratura dialettale]*).

A un semplice esame quantitativo, possiamo affermare che la presenza di Verga nella copiosa produzione saggistica di Pasolini non è marginale.

Entrando nello specifico, al di là di un paio di meri richiami al (1) Verga (1.1-1, 1.2-2) e di (2) quattro riferimenti alla Sicilia e alla sicilianità dello scrittore (2.1-3, 2.2-4, 2.3-5, 2.4-6), si rintracciano rimandi a (3) correnti letterarie a lui attinenti (anche per esclusione) e (4) citazioni di sue opere e personaggi.

Riguardo alle correnti, il *realismo* e il *verismo* si menzionano sette volte, il *naturalismo* cinque volte, il *neorealismo* – a cui Pasolini ritiene che il Verga non debba essere *riallacciato*, tre volte, mentre il *neonaturalismo* compare una sola volta (*realismo*: 3.2-8, 3.6-12, 5.7-24, 6.4-30, 6.5-31, 6.6-32, 6.14-40; *verismo*: 3.4-10, 5.1-18, 5.2-19, 5.3-20, 5.4-21, 5.5-22, 5.9-26; *naturalismo*: 3.1-7, 3.5-11, 5.4-21, 5.6-23, 6.10-36; *neorealismo*: 3.3-9, 3.4-10, 6.1-27; *neonaturalismo*: 3.4-10).

Venendo alle opere e ai personaggi citati, oltre a un breve cenno alla *bibliografia cronologica del Verga* (4.2-14), si individuano sedici menzioni di opere: un generico riferimento alle novelle (4.4-16); quattro rimandi complessivi alle raccolte di novelle *Vita dei campi* (5.4-21, 5.6-23) e *racconti rusticani* [così denominati da Pasolini] (4.1-13, 5.4-21); quattro citazioni puntuali di novelle, rispettivamente *Jeli il pastore* (4.3-15), *La lupa* (5.6-23, 5.8-25) e *Rosso Malpelo* (4.3-15); sette menzioni dell'opera *I Malavoglia* (5.1-18, 5.4-21, 5.6-23, 5.8-25, 6.3-29, 6.8-34, 6.13-39). I personaggi richiamati sono in tutto tre, di cui due forniscono il titolo alle novelle – appena citate – in cui compaiono: *Jeli il pastore*, *Rosso Malpelo* (4.3-15) e *Padron 'Ntoni (Malavoglia)* (4.5-17).

Tuttavia, le riflessioni di Pasolini sul Verga si concentrano soprattutto sul (5) dialetto, analizzato in particolare – ma non solo – in riferimento al verismo, e sulla (6) lingua usata per scrivere le opere, dimostrando ancora una volta la sua sensibilità per gli aspetti linguistici⁶.

In particolare, il dialetto è considerato un elemento essenziale del verismo. Si vedano, per la loro esplicitzza, soprattutto 5.1-18 («E il dialetto non si prestava magnificamente a un'approssimazione bastevole al “vero”? Lo dimostrino *I Malavoglia*») e 5.4-21 («L'incipiente “verismo dialettale” del Verga, in contatto col rabbioso purismo fiorentino degli anni, non poteva ancora dare altro. La violenza interiore che ha spinto il Verga, da questo compromesso che imbastiva lingua e dialetto, alle prime ancora incerte immissioni di dialogo in dialetto nei racconti, e poi all'impasto definitivo di questo dialogo irradiatosi dentro l'italiano a comprimerlo fino alla creazione di un “linguaggio”, è indubbiamente uno dei fatti più importanti della nostra letteratura moderna»).

⁶ Per questo aspetto, cfr. A. MONTINARO, *Le lingue di Pier Paolo Pasolini*, in *Una disperata vitalità. Pier Paolo Pasolini a cent'anni dalla nascita 1922-2022*, in «Sinestesie. Rivista di studi sulle letterature e le arti europee», XXV (2003), pp. 43-56.

Ed è su questo punto che Pasolini incardina in almeno tre passaggi il ricordo della polemica Verga-Di Giovanni, dimostrando di apprezzare il rigore delle posizioni del Di Giovanni e di ritenere deboli le giustificazioni addotte dal Verga alle sollecitazioni ricevute (come segnalato sopra al § 2.1, un saggio pasoliniano si intitola proprio *Noterella su una polemica Verga-Di Giovanni*, il cui estratto è leggibile qui a 5.6-23). Questi, come noto, sono i contorni della vicenda: in occasione di una conferenza tenuta nel 1920, il siciliano Di Giovanni «dimostrava come *I Malavoglia* avrebbero dovuto essere scritti in dialetto: e quanto a consequenzialità, nell'osservazione del Di Giovanni non c'è nulla da eccepire» (5.4-21), e a queste sollecitazioni Verga rispondeva sostanzialmente che «per il capolavoro [...] non era ricorso all'uso del dialetto [...] perché il dialetto avrebbe circoscritto alla sola Sicilia, sottraendolo a una catalogazione nella letteratura nazionale» (5.6-23). Pasolini, dopo aver richiamato la «fiacchezza delle giustificazioni date dal Verga», ravvisandovi anche «un certo provincialismo» (5.4-21, ma si vedano anche 5.6-23 e 5.8-25), si chiede: «Cos'è mancato al Verga perché non giungesse tout court a quei *Malavoglia* in dialetto che il buon Di Giovanni andava auspicando nella sua conferenza? Prima di tutto, forse, un sentimento "mistico" e alquanto goffo della Regione, qual era concepita dal Di Giovanni [...]; e poi un umanitarismo (sempre un po' mistico) a favorire il regresso linguistico in un'altra classe sociale di parlanti; oppure una concezione definitivamente "squisita" della materia linguistica» (5.4-21).

Tuttavia, conclude Pasolini, «la vera risposta sono *I Malavoglia* stessi: con la perfezione del loro caos» (5.6-23); e dopo aver ricordato che nel 1900 Di Giovanni aveva scritto in dialetto siciliano il racconto *Lu fattu di Bbissana*, quasi una traduzione della *Lupa* verghiana, afferma che «[i]n realtà tra *I Malavoglia* scritti in lingua dialettale ma non ancora dialetto, e *Lu fattu di Bbissana* scritto nel più chiuso dei dialetti, la differenza è solo apparente. Ambedue sono scritti in un linguaggio che non è in realtà né lingua né dialetto, ma è contaminazione, non solo fisica, non solo grammaticale o sintattica, ma di cultura e cultura. La cultura superiore dello scrivente e la cultura inferiore del parlante. In Di Giovanni la contaminazione ha portato a un intensificarsi violentissimo, quasi cupo, del materiale idiomatico siciliano: in Verga a un suo diradarsi e schiarirsi a contatto con l'italiano. E ciò perché Verga – per quanto inconsciamente e intuitivamente – era più moderno del Di Giovanni: c'era in lui meno ritardatario romanticismo» (5.6-23).

Chiudiamo con le osservazioni di Pasolini sulla lingua usata da Verga nelle sue opere, che si attestano fundamentalmente su tre direttrici: a) il monologo interiore; b) il discorso indiretto libero, su cui scrive un intero saggio (*Intervento sul discorso libero indiretto*, nel volume *Empirismo eretico*, di cui

si citano alcuni lacerti in 6.13-39); c) l'espressione *Santo diavolone!* ('esclam. assai usata dai Siciliani; ricorre frequente nei dialoghi e nei discorsi indiretti delle opere di G. Verga di ambiente siciliano')⁷.

- a) I riferimenti al monologo interiore ricorrono due volte. Oltre a 6.1-27, si veda il significativo passo riportato in 6.6-32: «Il ritorno teorico del Manzoni al *centro* [c.vo originale] fiorentino, è, appunto, teorico: in effetti il Manzoni resta lombardo, periferico e moralista. Proprio come Verga (con adattamento, si intende, degli attributi alla diversa latitudine): e col Verga il realismo linguistico da interessi religiosi o morali, si articola da una parte al realismo di origine scientifica, dall'altra trova ragione di essere in un profondo sommovimento lirico: nella "scoperta del monologo interiore", come dice il Contini».
- b) Sul discorso indiretto libero, citato quattro volte (6.9-35, 6.11-37, 6.12-38, 6.13-39), l'autore emiliano scrive: «L'abbassamento linguistico verso il parlato – [...] nel Verga tendente a una "separazione degli stili", nel senso che il regresso nell'anima del parlante non ammetteva interventi dell'autore, appartenente alla classe alta, se non attraverso una assoluta, rigida *mimesis* [c.vo originale] del parlato, il discorso indiretto libero rigidamente desunto dai protagonisti umili →» (6.9-35). E in un altro significativo passo: «La contaminazione linguistica come effetto più presente e affascinante del discorso vissuto – o discorso libero indiretto – è una delle tecniche-guida del modo di raccontare, non solo contemporaneo. [...] I romanzi del Verga sono interi "discorsi vissuti" (discorsi di pescatori o comunque di parlanti siciliani). La contaminazione si ha dunque generalmente tra lingua letteraria (quella dell'autore) e lingua gergale o dialettale (quella dei personaggi): socialmente di conseguenza si ha una contaminazione tra due classi sociali, o comunque tra due mondi socialmente diversi o lontani» (6.12-38). Sono degne di nota anche alcune considerazioni, collegate al discorso indiretto libero, sul passato remoto: «Nei casi in cui dei libri interi siano dei discorsi liberi indiretti, il passato remoto rientra inevitabilmente nel sistema linguistico del personaggio adottato come narrante indiretto. [...] Tutti i passati remoti del Verga sono "epici": sono tempi di un discorso rivissuto collettivamente in tutti i suoi personaggi: e la "condizione stilistica" per tale discorso è dilatata a comprendere l'intero libro» (6.13-39).
- c) La locuzione *Santo diavolone!* è attestata cinque volte (5.4-21, 5.9-26, 6.2-28, 6.3-29, 6.7-33). Pasolini precisa che, in riferimento al Verga, «il

⁷ Per la definizione, cfr. *Vocabolario Treccani online*, <https://bit.ly/3RuN6rT>, s.v. *diavolone* (ultima consultazione 29/12/2023).

Russo assume» questa espressione «come esemplare» dell'«interferire “esclamativo” del linguaggio popolare nel contesto “fiorentino”» (6.3-29); e aggiunge, ancora, che «ci sarebbe da scrivere un intero, grosso capitolo di storia della lingua letteraria, partendo dall'interazione verghiana, già a lungo studiata dal Russo, “Santo diavolone!”» (6.7-33).

3. Conclusioni

Dalla disamina delle pagine che Pasolini dedica al Verga, è possibile ricavare alcune considerazioni conclusive.

L'opera letteraria del Verga è ben presente a Pasolini, che non solo la richiama più volte nelle modalità che abbiamo visto, ma sembra stimolare in lui riflessioni che agiranno in profondità nei suoi testi.

Se infatti è vero che i dialetti e le minoranze linguistiche hanno avuto precocemente un ruolo di primo piano nell'opera e nella riflessione teorica dello scrittore emiliano⁸, non sembra tuttavia un caso che le considerazioni sull'importanza del dialetto nella letteratura in riferimento al Verga si registrino tra il 1947 (5.1-18) e il 1960 (5.8-25), proprio a ridosso dei suoi romanzi *Ragazzi di Vita* (1955) e *Una vita violenta* (1959), di cui il romanesco è un tassello fondamentale.

E ancora, la lezione verghiana sarà stata sicuramente presente a Pasolini anche riguardo al discorso indiretto libero, nonostante che le pagine a esso dedicate seguano la pubblicazione dei due romanzi: siamo infatti tra il 1960 (6.9-35) e il 1972 (6.13-39). In questo caso, però, fornisce la controprova l'analisi linguistica e testuale. Per motivi di spazio, ci limitiamo a riprendere le osservazioni di P. Desogus, che parlando di Pasolini scrive: «Sono comunque molto frequenti i momenti in cui emerge la voce di un personaggio anonimo, non riconoscibile tra i protagonisti del romanzo. È forse questo l'aspetto che in alcuni momenti avvicina i romanzi romani di Pasolini alla prosa verista e a quella tecnica della regressione che certamente egli ha ripreso da Verga. Non si possono naturalmente trascurare alcune significative differenze, come ad esempio l'assenza dell'eclissi dell'autore nella parola dei personaggi. Pasolini non rinuncia a lasciare tracce della sua presenza. Rimarca la sua responsabilità di narratore, di istanza che tiene le fila del racconto. E tuttavia la sua parola dà vita a una voce anonima che caratterizza anche lo stile verghiano»⁹.

⁸ Per approfondimenti, si rinvia ad A. MONTINARO, *art. cit.*

⁹ P. DESOGUS, *Tra passione e ideologia. Forme del discorso indiretto libero in Pasolini*, in «SigMa. Rivista di letterature comparate, teatro e arti dello spettacolo», 3 (2019), pp. 679-704, a pp. 691-692.

Analizzati comparativamente con attenzione, Pasolini e Verga rivelano dunque interessanti, e forse inaspettati, punti di contatto e di continuità, che sembrano confermare quanto affermato all'inizio: non sapremo mai se i due autori avrebbero apprezzato le iniziative a loro dedicate per i rispettivi centenari, ma senza ombra di dubbio sono state ottime occasioni per approfondire le loro opere e i loro percorsi letterari, mettendone in luce anche aspetti meno noti.

MARINA PAINO

VERGA RILETTO DA LUCHINO VISCONTI

L'eco verghiana nel '900 ha indubbiamente nella *Terra trema* di Visconti (1948) il suo momento di maggiore risonanza, rilievo e impatto, inquadrabile da un lato nell'ambito della diffusa riscoperta di Verga da parte della cultura neorealista, e dall'altro – in modo più specifico – all'interno della lunga *liaison* che il regista milanese intrattenne con l'opera dello scrittore siciliano, in una forma di corteggiamento artistico e di fascinazione che – al di là del capolavoro cinematografico del '48 – prende per lui le mosse dalla fine degli anni '30, per continuare a dare esiti fino all'inizio degli anni '60 con un inserto (tutto viscontiano e non lampedusiano) relativo ai disordini di giustizia popolare successivi allo sbarco dei garibaldini in Sicilia che egli inserisce nel suo *Gattopardo* e che è chiaramente debitore delle suggestioni della novella *Libertà*.

Si tratta di un rapporto coltivato da Visconti sin dal trasferimento a Roma nel 1939, allorché, tornato in Italia dopo un periodo francese di collaborazione con Jean Renoir, il giovane aristocratico milanese si stabilisce nella splendida villa del padre in via Salaria e si avvicina al gruppo della rivista «Cinema» e ai giovani intellettuali di sinistra gravitanti intorno ad essa, in anni in cui, proprio in quella fucina d'eccezione, si incominciavano ad elaborare i canoni estetici e di poetica di quello che sarà il Neorealismo cinematografico. Di quel rampollo di una delle famiglie italiane di più antico rango, Pietro Ingrao (anche lui del gruppo di «Cinema») ricorderà come ad accomunare Visconti, appena arrivato nella Capitale, agli entusiasti cinefili di fede antifascista che facevano capo alla rivista (in quegli anni diretta paradossalmente da Vittorio Mussolini) fosse proprio il «dialogo su Verga»¹, dialogo appassionato che più

¹ Cfr. *Luchino Visconti, il conte rosso*, documentario di Maite Carpio e Daniele Cini, Anthos Produzioni, 2006; cfr. anche P. INGRAO, *Luchino Visconti: l'antifascismo e il cinema*, in «Rinascita», 13, 26 marzo 1976.

che al passato sembrava guardare al futuro e che li spinge ad acquisire intanto i diritti di *Jeli il pastore* e dell'*Amante di Gramigna* (di quest'ultimo testo viene anche steso – con la collaborazione di Visconti – un trattamento cinematografico tuttavia bocciato dal Ministero della Cultura Popolare, con il ministro Pavolini che precisa nella nota di mancata autorizzazione: «Basta con i briganti»)². Ad attestare l'interesse di Visconti per Verga già a quell'altezza cronologica sono anche due disegni acquarelli di Renato Guttuso datati 1939 (cfr. figure 1 e 2) ritraenti la Longa che sulla sciara aspetta il ritorno della Provvidenza e un altro personaggio femminile che potrebbe verosimilmente essere individuato nella Santuzza, con Guttuso che annota di suo pugno come (cfr. figura 3) «questi due disegni furono fatti per Luchino Visconti nel 1939, quando preparava il film su “I Malavoglia”. Il film non fu più fatto ma divenne “La terra trema” nel 47» (Guttuso sbaglia in realtà l'anno perché *La terra trema* è del '48; non è da escludere che anche la datazione dei disegni possa essere stata leggermente retrodatata dall'artista per errore). Prima di arrivare a quella data e a quel capolavoro del cinema neorealista, il lungo itinerario di approssimazione viscontiana a *I Malavoglia* è documentato anche da uno dei manifesti di poetica cinematografica elaborati in quegli anni dal futuro regista, che è anche il suo primo scritto 'ufficiale', edito nel 1941 ed intitolato *Tradizione ed invenzione*: in esso il giovane collaboratore di «Cinema» dice la sua su una recente polemica relativa ai rapporti del cinema con la letteratura e si schiera apertamente dalla parte di coloro che hanno «fede» (scrive proprio così) nella validità e ricchezza di un cinema che tragga ispirazione dai testi letterari, «la fonte oggi forse più vera di ispirazione», precisa, per poi continuare espressamente nel segno verghiano:

Con la testa piena di questi pensieri, girando un giorno per le vie di Catania e percorrendo la piana di Caltagirone in una mattina sciroccosa, m'innamorai di Giovanni Verga. A me, lettore lombardo, abituato per tradizionale consuetudine al limpido rigore della fantasia manzoniana, il mondo primitivo e gigantesco dei pescatori di Aci Trezza e dei pastori di Marineo era sempre apparso sollevato in un tono immaginoso e violento di epopea: ai miei occhi lombardi [...] 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 mare Ionio. Pensai così ad un film sui *Malavoglia*³.

² Cfr. G. PUCCINI, *Il venticinque luglio del cinema italiano*, in «Cinema nuovo», 24 (dicembre 1953), p. 341, in cui l'autore riferisce di avere visto al Ministero della Cultura Popolare lo scritto dell'adattamento dell'*Amante di Gramigna* con l'annotazione in rosso di mano dello stesso Ministro Pavolini «Basta con questi briganti».

³ L. VISCONTI, *Tradizione e invenzione*, in *Stile italiano nel cinema*, Guarnati, Milano 1941; poi anche in G.P. BRUNETTA, *Cinema italiano fra le due guerre*, Mursia, Milano 1975, e successivamente in S. GESÙ (a cura di), *La terra trema, un film di Luchino Visconti*, Edizioni Salarchi, Comiso 2006, pp. 269-270.



Figura 1.

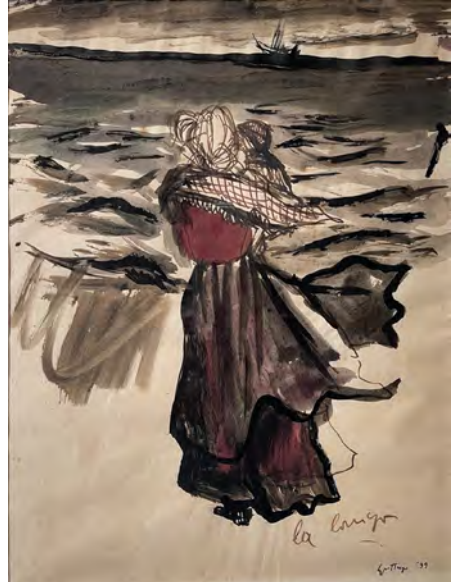


Figura 2.

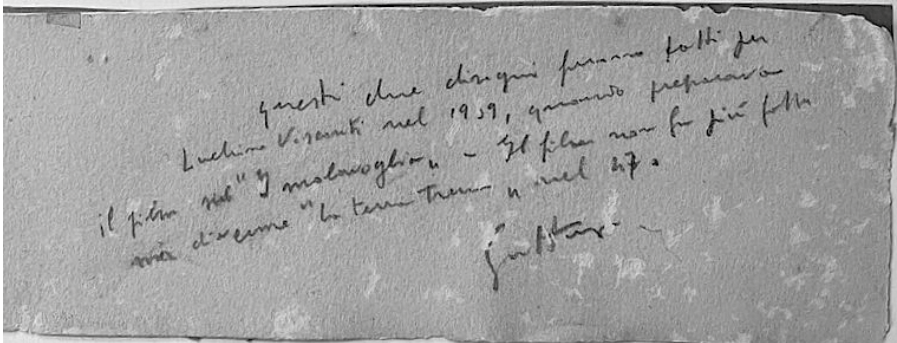


Figura 3.

Lo scritto del 1941 prosegue fino alla fine argomentando e narrando questa 'visione' viscontiana concepita all'ombra del maestro del Verismo, dei suoi *Malavoglia* e di quel film per ora solo sognato: visione personale e nello stesso tempo consonante e debitrice rispetto alle riflessioni teoriche più ampie che presiedono all'imminente avvio del Neorealismo cinematografico (idealmente inaugurato da un altro film dello stesso Visconti: *Ossessione* del 1943) e che vengono formulate proprio all'interno della selezionata cerchia di «Cinema», la quale individua da subito in Verga il modello cui guardare

per sfuggire alle secche del cinema dei telefoni bianchi⁴; e del resto anche quando, a Neorealismo ormai concluso, il Calvino della tarda *Prefazione al Sentiero dei nidi di ragno* si volterà indietro per ricostruire cosa era stata quell'esperienza nel suo versante letterario, non mancherà di richiamare il magistero dello scrittore verista: «Ci eravamo fatta una linea, ossia una specie di triangolo: *I Malavoglia*, *Conversazione in Sicilia*, *Paesi tuoi*, da cui partire, ognuno sulla base del proprio lessico locale e del proprio paesaggio»⁵. *Conversazione in Sicilia* esce per altro in volume in quello stesso 1941 in cui Visconti firma lo scritto poc' anzi citato sul proprio innamoramento per il romanzo dei pescatori di Trezza, e molti anni dopo sempre Visconti richiamerà il libro di Vittorini ancora in riferimento al proprio rapporto con Verga, modificatosi e approfonditosi come tutti gli amori veri col passare degli anni, trasformatosi cioè a seguito della stessa maturazione politica di Visconti, anche sulla scia del Vittorini di *Conversazione*:

venne la guerra, con la guerra la Resistenza e con la Resistenza la scoperta, per un intellettuale con la mia formazione, di tutti i problemi italiani come problemi di struttura sociale oltre che di orientamento culturale, spirituale e morale. [...] Vittorini aveva suonato un buon allarme con le sue 'conversazioni'. La chiave mitica con cui fino a quel momento avevo gustato Verga, non mi fu più sufficiente. [...] Un film nasce da una condizione generale di cultura. Non potevo partire, volendomi accostare alla tematica meridionale, che dal più alto livello artistico raggiunto sulla base di tale contenuto da Verga⁶.

Verga e Vittorini: ad essere posta con chiarezza in rilievo in questo testo del 1960 è la linea insieme lirica ed *engagée* della lettura viscontiana dei *Malavoglia*, progressivamente sviluppata nel corso degli anni '40 e che trova espressione nella *Terra trema*; a distanza di anni dal film del 1948, il regista ritorna su quel suo rapporto con le pagine verghiane (lo scritto da cui è tratta la citazione si intitola emblematicamente *Oltre il fato dei Malavoglia*) e rilegge retrospettivamente in chiave gramsciana la propria attenzione alla questione meridionale, a quell'altezza cronologica rappresentata nella sua filmografia proprio dalla *Terra trema* e da *Rocco e i suoi fratelli*, allora appena uscito;

⁴ Cfr. M. ALICATA, G. DE SANTIS, *Verità e poesia: Verga e il cinema italiano*, in «Cinema», 127 (10 ottobre 1941), p. 217; cfr. anche, a firma degli stessi autori, *Ancora di Verga e del cinema italiano*, in «Cinema», 130 (25 novembre 1941).

⁵ I. CALVINO, *Prefazione* [1964] a *Il sentiero dei nidi di ragno*, ora in Id., *Romanzi e racconti*, vol. I, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, Mondadori, Milano 2003, pp. 1187-1188.

⁶ L. VISCONTI, *Oltre il fato dei Malavoglia*, in «Vie Nuove», 22 ottobre 1960, n. 42 e, con il titolo *Pessimismo dell'intelligenza non della volontà*, in «Schermi», III (dicembre 1960), n. 28; ora anche in S. GESÙ (a cura di), *La terra trema, un film di Luchino Visconti* cit., p. 273; dello stesso curatore, insieme a N. GENOVESE, cfr. anche *Verga e il cinema*, Maimone, Catania 1996.

quest'ultimo film si configura d'altronde idealmente come una sorta di proiezione urbana e spoetizzata degli stessi *Malavoglia*, intessuta di echi da Testori e da Dostoevskij, con il nome del protagonista, Rocco, che campeggia nel titolo e che richiama da vicino l'onomastica malavogliesca (e questo richiamo, tra la scelta del nome Rocco per il titolo di *Rocco e i suoi fratelli* e l'eco dell'onomastica del romanzo verghiano nella memoria di Visconti, non deve affatto apparire come una forzatura interpretativa, se si considera che già nelle pagine dello scritto del 1941 *Tradizione e invenzione*, prima preso in considerazione, il giovane aspirante regista si soffermava specificatamente in più di un passaggio sulla figura di Rocco Spatu⁷, la cui ombra sarà presente anche nei primi testi preparatori stesi per *La terra trema*).

A proposito degli scartafacci preparatori va precisato che nel caso della pellicola viscontiana del '48 ci si trova davanti ad un caso complessissimo di stratificazione delle diverse fasi di lavorazione, e la ricostruzione della storia dell'*avant-texte* è resa ancora più ardua dalla mancanza di una sceneggiatura vera e propria portata dal regista sul set; si tratta di questioni filologiche già indagate da studiosi viscontiani di prim'ordine (valga per tutti il nome di Lino Micciché)⁸, ma a proposito della centralità della figura di Rocco Spatu nell'immaginario del regista vale senz'altro ricordare come il personaggio sia chiaramente menzionato in una scaletta dattiloscritta con annotazioni a mano di Visconti (uno dei documenti più antichi che attestano il lavoro preparatorio)⁹ in cui l'inizio del film viene già fatto coincidere con il risveglio del paese all'alba; il regista cancella con un frego i primi quattro punti della scaletta in cui erano previste inquadrature delle barche che rientrano dalla pesca e mantiene come scena di apertura quella descritta al quinto punto della scaletta dattiloscritta, cui aggiunge a mano alcune annotazioni che si riportano qui in corsivo:

⁷ Così il Visconti di *Tradizione e invenzione* a proposito dell'affresco verghiano di «"cronaca" paesana, incorniciato fra il rumore monotono delle onde che si abbattono sui Faraglioni e il canto incosciente e beato di Rocco Spatu che è sempre il primo a incominciare la sua giornata perché è l'unico ad aver capito il segreto di non pagare in sofferenze, il lagrime e sudore l'esistenza che gli è stata assegnata dal destino»; e, a seguire, il futuro regista ribadisce come il suono della voce di Rocco Spatu rientri per lui nella musicalità naturale di quel romanzo già immaginato come film (L. VISCONTI, *Tradizione e invenzione* cit., p. 270).

⁸ Cfr. L. MICCICHÉ, *Verso "La terra trema"*, in *La terra trema di Luchino Visconti. Analisi di un capolavoro*, a cura di L. Micciché, Lindau, Torino 1993, pp. 33-59; cfr. anche F. MONTESANTI (a cura di), *Luchino Visconti. La terra trema*, sceneggiatura desunta dall'edizione integrale del film, Bianco e Nero, Roma 1951.

⁹ Si tratta delle tre scalette riferibili all'originario progetto di un documentario tripartito su episodi concernenti le condizioni dei lavoratori del mare, della terra e della zolfara, cui è riconducibile – come episodio del mare – il film del '48; le scalette dattiloscritte sono state edite da Lino Micciché in *La terra trema di Luchino Visconti. Analisi di un capolavoro* cit., pp. 205 e sgg.

5. Aci Trezza – Paese che si sveglia (vedi finale *Malavoglia*) – La chiesa, le campane – la spiaggia – Le donne dei pescatori (quelle che lavorano particolarmente alla pesca) sulla spiaggia

*Personaggi alba – risveglio paese. Vecchia chiesa – (La Senzani La Fichera La morte e altre 4) (Rocco Spatu = Bastiano u' Zoppo Francesco l'ortolano) La Santuzza (Donne in casa alle porte) (bambini – Pescatori)*¹⁰.

Nell'annotazione a mano di Visconti relativa all'avvio della prima sequenza viene citato espressamente Rocco Spatu (già al centro dell'interesse viscontiano nelle pagine di *Tradizione ed invenzione*), ma viene altresì richiamata quella Santuzza verosimilmente raffigurata nel secondo dei disegni di Guttuso realizzati per Visconti alcuni anni prima, quasi a documentare una continuità di attenzione del regista per questo personaggio femminile dei *Malavoglia*. E anche in un altro dei testi preparatori, il dattiloscritto del soggetto cinematografico, probabilmente messo a punto da Visconti per il visto della Direzione Generale dello Spettacolo, nelle battute iniziali si legge: «Il primo a cominciare la sua giornata è un fannullone del paese che scende indolente verso il porto attraverso i vicoli»; e nella conclusione di questo stesso dattiloscritto: «L'ultimo a ritirarsi... indolente, dalla piazza, è il fannullone del paese. I suoi passi lenti, strascicanti, risuonano nel vicolo, dove brilla il fioco lume dell'osteria, appena mosso dal vento»¹¹. Nel segno di Rocco Spatu Visconti immagina dunque l'apertura e l'epilogo del film con una proiezione a specchio di quello che era il celebre finale dei *Malavoglia*.

Entrambi questi testi preparatori risultano in realtà concepiti per una progettata trilogia di documentari sulle condizioni di sfruttamento delle classi subalterne nella Sicilia del dopoguerra (è forte l'eco del massacro di Portella della Ginestra del 1° maggio 1947, quando Visconti comincia ad elaborare questa idea di documentario tripartito su sollecitazione di Trombadori e del PCI). Il progetto prevedeva un episodio del mare, un episodio della zolfara e un episodio della terra, incentrato quest'ultimo sulle proteste dei contadini che rivendicavano i propri diritti e si ribellavano ai latifondisti, facendo idealmente tremare la terra: è da qui che viene il titolo del film *La terra trema*, che reca appunto come sottotitolo «episodio del mare». E, in Sicilia, il mare, la terra e la zolfara richiamano ovviamente in tutti e tre i casi un'eco verghiana, così come l'idea del ciclo narrativo, che – analogamente al progetto dei *Vinti* – resta incompiuto anche in questa circostanza del triplice documentario viscontiano (e del resto, dopo un capolavoro come

¹⁰ Ivi, p. 205.

¹¹ Ivi, pp. 219 e 227.

La terra trema, forse per il regista la prosecuzione del ciclo non avrebbe avuto artisticamente alcun senso). Ma lo scarto più evidente tra il film realizzato e il progetto originale è certo il passaggio dalla forma documentario ad una vera e propria opera di creazione artistica, uno slittamento maturato progressivamente, come se sull'idea originaria del documentario, che magari sarebbe stato pronto in tempo per alimentare la propaganda del PCI per le elezioni dell'aprile '48, avesse lentamente preso il sopravvento la passione del regista per quel romanzo sempre amato, per il suo lirismo, per il «suo intimo e musicale ritmo», già ammirato dal Visconti di *Tradizione ed invenzione*:

che la chiave di una realizzazione cinematografica dei *Malavoglia* è forse tutta qui, cioè nel tentare di risentire e di cogliere la magia di quel ritmo [...]. Un ritmo che dà il tono religioso e fatale dell'antica tragedia a questa umile vicenda della vita d'ogni giorno, [...] il solo suono [...] servirà a spalancare uno scenario favoloso e magico dove le parole e i gesti dovranno avere il religioso rilievo delle cose essenziali alla nostra umana carità¹².

Il ritmo, il suono, le parole, i gesti di religioso rilievo come in una tragedia greca; a sei anni di distanza dal 1941 di questo scritto, al momento della realizzazione del documentario che diventerà un film vero e proprio, quelle intenzioni di regia si traducono in una scelta linguistica estrema, apparentemente antiverghiana, ovvero l'adozione per i dialoghi del film di un dialetto stretto, incomprensibile, simile al greco antico («non si capisce niente», ammette Visconti in un'intervista)¹³, una lingua che è puro suono, che si mescola con gli altri suoni di Trezza, e che si fa – proprio in quanto puro suono – evocatrice di immagini. Si tratta di una scelta che fu fortemente criticata all'uscita del film, anche da parte di siciliani che di sicititudine se ne intendevano come Leonardo Sciascia¹⁴; in qualche modo fu l'attuazione di un processo di adattamento a ritroso rispetto a quello verghiano, linguisticamente inverso se raffrontato a quello operato dallo scrittore, con Visconti che stendeva i dialoghi in italiano, spesso desumendoli direttamente da *I Malavoglia* per poi volgerli in dialetto sul set insieme ai pescatori. In un certo senso un esperimento basato sull'oralità che andava a cercare la lingua di partenza dei personaggi verghiani e della loro realtà, e che sanciva

¹² L. VISCONTI, *Tradizione ed invenzione* cit., pp. 269-270.

¹³ Cfr. J. DONIOL *et al.*, *Entretien avec Luchino Visconti*, in «Cahiers du cinéma», IX (marzo 1959), n. 93, pp. 1-10; poi, in traduzione italiana a cura di L. Pellizzari, in *Luchino Visconti*, Quaderni CUCMI, 2, 1960, pp. 14-15.

¹⁴ L. SCIASCIA, *La Sicilia nel cinema*, in ID., *La corda pazza*, Einaudi, Torino 1982 [1ª ed. nei «Saggi», 1970], p. 246.

l'irriproducibilità e inarrivabilità della lingua usata da Verga («Solo Verga ha potuto rifarla. Egli ha inventato una lingua speciale», ebbe a dichiarare Visconti)¹⁵.

Naturalmente dietro la scelta linguistica continua a fare capolino anche la genesi documentaristica, neorealista e ideologica del progetto, in una mescolanza di verghismo e impegno che traspare chiaramente nella didascalia che apre il film, stesa da Trombadori e rivista dallo stesso Visconti:

I fatti rappresentati in questo film accadono in Italia e precisamente in Sicilia, nel paese di Acitrezza, che si trova sul mar Jonio a poca distanza da Catania. La storia che il film racconta è la stessa che nel mondo si rinnova da anni, in tutti quei paesi dove uomini sfruttano altri uomini. 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. Essi non conoscono lingua diversa dal siciliano per esprimere ribellioni, dolori, speranze. La lingua italiana non è in Sicilia la lingua dei poveri.

Dalle parole di questo testo di apertura, che era nell'originale di Trombadori molto più lungo e ideologicamente marcato, emerge l'esigenza di mettere da subito in rilievo l'elemento socio-politico quale motivo-guida dell'opera, la rinuncia ad attori professionisti come tratto marcato di poetica neorealista, e quindi l'opzione linguistica per il dialetto cui viene attribuita anche una valenza di denuncia di una condizione di sudditanza economica. La lingua verghiana viene da Visconti ricalcata solo negli inserti di voce fuori campo che contrappuntano il film (e di fatto ne aiutano la comprensione), e se in quelle narrazioni veriste essa era indubbiamente frutto di una riflessione colta, nella stessa cornice è senz'altro da inquadrare anche la scelta dialettale del regista, che diventa una sorta di 'ricalco' di secondo livello, di retroversione della lingua letteraria del romanzo¹⁶, senza dire che anche la didascalia iniziale del film, che scorre in coda ai titoli di testa, sembra a propria volta un vezzo colto da cinema muto. In quei titoli di testa, così come in coda al film, il nome di Verga non compare mai, e questo anche in virtù del fatto che la produzione non era riuscita ad acquisire dagli eredi i costosissimi diritti dei *Malavoglia*. A proposito dell'assenza del nome dello scrittore dai *credits* della pellicola, è tuttavia interessante notare come esso

¹⁵ Cfr. J. DONIOL *et al.*, *Entretien avec Luchino Visconti* cit.

¹⁶ Sulla lingua del film cfr. S. PARIGI, *Il dualismo linguistico*, in L. MICCICHÈ (a cura di), *La terra trema di Luchino Visconti. Analisi di un capolavoro* cit., pp. 141 e sgg.; specifica attenzione alla questione linguistica della *Terra trema* è dedicata in un recente contributo monografico su Verga e Visconti, frutto di un lavoro dottorale: cfr. J. ARNOD, *Luchino Visconti entre Giovanni Verga et Gabriele D'Annunzio*, Presses Universitaires de Paris, Nanterre 2020, pp. 46 e sgg.

riaffiori di straforo, ma in modo eloquente, in un disegno di scena (cfr. figura 4) tratto dai diari di lavorazione di Francesco Rosi, assistente alla regia insieme a Franco Zeffirelli, con la citazione occulta del nome di Verga nella targa della piazza di Acitrezza a lui effettivamente intitolata; e in ogni caso – al di là della mancanza di esplicite e ufficiali indicazioni di filiazione – è innegabile che, già a partire dalle annotazioni

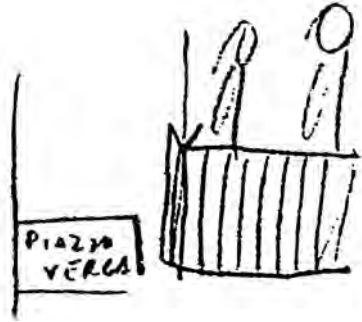


Figura 3.

riportate sui testi preparatori del film, *I Malavoglia* risultino continuamente per Visconti oggetto di rimandi, quale irrinunciabile e fondamentale sottotesto dell'opera cinematografica. *La terra trema* non può dirsi infatti una trasposizione cinematografica dei *Malavoglia* alla maniera in cui *Il Gattopardo* viscontiano del '63 lo è del fortunato romanzo di Lampedusa, poiché con il film girato ad Acitrezza ci si trova davanti ad un caso assolutamente peculiare e per certi versi eccezionale di rapporto tra un testo letterario e un'opera cinematografica; non lo si potrebbe dire forse con parole più calzanti di quelle usate da Lino Micciché, sicuramente il maggiore studioso di questo testo filmico, che ha parlato in proposito di

caso esemplare, fra i molti praticati dal suo autore, di ideale rapporto tra cinema e letteratura: quello di un testo (cinematografico) che usa un altro testo (letterario) non già come un semplice canovaccio da seguire, o come un copione da illustrare, o come un *plot* da modificare con le varianti d'uso; bensì come una vera e propria realtà da, appunto, leggere, interpretare, (ri)costruire e affabulare liberamente, né più né meno di un fenomeno naturale, o sociale, o antropologico che venga 'autorialmente' letto, interpretato, (ri)costruito e affabulato in una *mimesis* di primo grado¹⁷.

In tal senso, *La terra trema* guarderebbe dunque a *I Malavoglia* non come ad un testo letterario da trasporre sullo schermo, ma come ad una realtà di

¹⁷ L. MICCICHÈ, *Visconti e il Neorealismo*, Marsilio, Venezia 1990, p. 131; tra gli studi 'storici' sulla *Terra trema* cfr. anche G. FERRARA, *La terra trema: il centro del neorealismo*, in ID., *Il nuovo cinema italiano*, Le Monnier, Firenze 1957, pp. 181-201; F. DI GIAMMATTEO, *Il primo Visconti: la storia e gli «eroi del male»*, in *La controversia Visconti*, numero monografico di «Bianco e nero», 9-12 (settembre-dicembre 1976), pp. 7-27; ID., *I Malavoglia da Verga a Visconti*, in N. GENOVESE, S. GESÙ (a cura di), *Verga e il cinema* cit., pp. 161 e sgg.; nonché le pagine dedicate al film in G. RONDOLINO, *Luchino Visconti*, Utet, Torino 1981 (2003²), pp. 195-234.

primo grado, rispetto alla quale mettere in atto una *mimesis* diretta e non mediata, in un superamento della dimensione letteraria e del filtro finzionale ad essa connesso che fa sì che da quel capolavoro di Verga venga fuori per mano di Visconti un altro capolavoro assoluto e non un derivato, al primo legato e insieme da esso indipendente.

Per esplicitare tale tipo di rapporto tra le due opere basta solo fare qualche esempio in riferimento a specifici particolari del testo cinematografico, a cominciare dall'inizio e dalla conclusione del film: dopo la didascalia scritta che accompagna l'attacco del film (e che il Visconti che annota le carte preparatorie aveva originariamente immaginato nel segno di Rocco Spatu), è il primo intervento della voce fuori campo che, in una lingua ricalcata su quella verghiana, recita: «Come sempre i primi a cominciare la loro giornata a Trezza sono i mercanti di pesce che scendono a mare quando il sole non è ancora spuntato da Capomulini»¹⁸, mentre sullo sfondo sonoro echeggiano i nomi di Larienzu e Ramunnu, gli sfruttatori grossisti di pesce che si chiamano fra di loro (nel rispecchiamento con variazione della celebre conclusione del romanzo, l'unico quasi impercettibile residuo di un'allusione al perdigiorno Rocco Spatu, che per primo inizia la sua giornata, potrebbe essere un fischietto che si sente nei buoi dell'alba). Quindi, al fannullone del paese, evocato nella chiusa verghiana e negli appunti viscontiani sull'apertura del film annotati nelle carte preparatorie, si sostituiscono semanticamente in questo inizio i grossisti sfruttatori, introdotti dalla voce fuori campo che cita indirettamente il finale dei *Malavoglia*, ne conserva l'eco e la riadatta in base alla realtà rappresentata nel film. E la stessa dinamica di riuso del romanzo come parte indistinguibile della 'realtà' di Trezza c'è anche nel finale del film con 'Ntoni costretto con i suoi fratelli ad andare a giornata sulle barche dei grossisti, dopo essersi umiliato a chiedere lavoro nella bottega dove gli sfruttatori reclutano la manodopera per la pesca (bottega che nelle immagini del film, in un dolente e paradossale sincretismo, mostra la falce e martello sui muri esterni (cfr. figura 5), il monito mussoliniano «andare decisamente verso il popolo» sui muri interni (cfr. figura 6) e sulla soglia l'insegna "Ciclope", (cfr. figura 7) mito trezzoto del gigante che tiene prigionieri Ulisse e i compagni, divorandoli in quell'atroce cattività, e del quale i grossisti di pesce sono una prosaica e demistificata replica). La scena della sottomissione di 'Ntoni e dei suoi fratelli all'interno della bottega è sottolineata per altro nel film dalla risata sguaiata dei grossisti, ricorrente tratto viscontiano di un mondo alla rovescia che avrà altri notissimi esiti (ad esempio nella risata dei

¹⁸ Cfr. *La versione integrale del commento parlato* in L. MICCICHÈ (a cura di), *La terra trema di Luchino Visconti. Analisi di un capolavoro* cit., p. 233.



Figura 5.



Figura 6.

cinematografari che guardano il provino della bimba di Anna Magnani in *Bellissima*, o – nel *Gattopardo* – nella risata di Angelica-Claudia Cardinale seduta per la prima volta alla tavola dei Principi di Salina). Ma si diceva del riadattamento verghiano nella realtà rappresentata dal regista nel finale: il sugo della storia di questa inevitabile sottomissione di 'Ntoni ai suoi aguzzini è dato nella chiusa della pellicola dalle parole della voce fuori campo che recita: «È dentro di sé che 'Ntoni dovrà trovare il coraggio per ricominciare. Così, ricominciando da capo, tornano in mare i Valastro. Che il mare è amaro e il marinaio muore in mare»¹⁹. Attraverso la conclusiva citazione

¹⁹ Ivi, p. 239.



Figura 7.

del proverbio malavogliesco, il tessuto del romanzo viene totalmente rifiuto – anche in questo caso – nella realtà dell'Acitrezza viscontiana quale componente integrante di essa al pari di altre, e pienamente riutilizzato per dire del «ricominciare» di uno 'Ntoni che non è andato via, o meglio della metà di 'Ntoni che non è andata via, posto che il protagonista verghiano viene da Visconti sdoppiato ('novecentescamente', verrebbe da aggiungere) in due personaggi ('Ntoni e suo fratello Cola) nella cui dialettica prende visivamente forma il dissidio interno di 'Ntoni Malavoglia.

Visconti restituisce questo sdoppiamento-coincidenza dei due fratelli coprotagonisti del film nel dialogo cruciale che intercorre tra di loro e che precede la partenza di Cola (mosso dalla verghiana 'bramosia dell'ignoto'), puntando l'inquadratura sui riflessi dei due volti in un unico specchio (cfr. figure 8 e 9), quasi a dare conferma di quanto già rappresentato nella scena in cui Ntoni pedina per il paese il suo doppio Cola che si incontra con i contrabbandieri, e lo segue e lo spia guardando in realtà come una parte di sé (cfr. figura 10). specularmente il raddoppiamento del protagonista maschile in 'Ntoni e Cola ha nella pellicola viscontiana un perfetto corrispettivo nel raddoppiamento del femminile nelle due sorelle (Mena che qui diventa Mara, come a riassorbire in sé il ruolo materno di Maruzza, e Lucia, onomasticamente versione come più ingrandita di Lia, e Lia è non a caso nel film una sorellina più piccola): sono le due giovani i primi personaggi di rilievo a comparire nel film, circostanza che attribuisce da subito alle due sorelle un ruolo di primo piano; come nel caso dell'allontanamento del fratello dalla famiglia, il confronto finale tra di loro (e nella vita le due protagoniste scelte da Visconti erano veramente sorelle, come a rendere tutto più vero del vero) prelude



Figura 8.

alla fuga di Lucia, disonorata dal brigadiere, e fa da perfetto *pendant* all'ultimo faccia a faccia drammatico tra 'Ntoni e Cola, con Lucia che qui dice a Mara che quella vita non vuole più farla, che le piacciono le collane e i pendenti e i fazzoletti di seta, nel sogno di una vita da fiaba cui, in una scena precedente del film, proprio Verga aveva prestato le parole e la trama, con la favola del figlio del re che arrivava a Trezza, e che qui è Lucia a raccontare alla piccola Lia (suo ideale doppio bambino), favola che però nel film si conclude non con l'arrivo del principe, ma col brigadiere che si affaccia alla finestra della casa dei Valastro-Malavoglia (e su questo si rimanda anche alla contiguità tra l'inquadratura di Lucia che narra e una delle foto del Verga fotografo: cfr. figure 11 e 12)²⁰.



Figura 9.

²⁰ Spunti interessanti su questo particolare sono riportati nelle pagine dedicate a *La terra trema* in L. MICCICHÉ, *Visconti e il Neorealismo* cit.; sul riuso viscontiano di questo passaggio dei *Malavoglia*, cfr. anche R. CASTELLI, *La terra trema tra «epos» romanzesco e reale «meraviglioso»*, in ID., *La penna e la macchina da presa. Itinerari tra letteratura e cinema*, Bonanno, Acireale-Roma 2007, pp. 227-230.



Figura 10.



Figura 11.



Figura 12.

Prese a larghe mani dalla realtà verghiana e dai dialoghi dei *Malavoglia* sono nel film tutte le storie d'amore, quella sfortunata della maggiore delle sorelle con Nicola-Alfio Mosca, quella della minore col brigadiere (con tanto di scena del regalo del foulard di seta già presente in Verga), quella di 'Ntoni con la sua innamorata che finirà con lo sposare Lorenzo il grossista, in un esito ben più amaro e corrosivo dal punto di vista socio-politico del matrimonio di Barbara con padron Cipolla (così come una ideale valenza socio-politica avrà nel film la scazzottata di 'Ntoni col grossista Lorenzo che sostituisce quella verghiana di 'Ntoni con Don Michele nella bottega della Santuzza).

Questi imperfetti e infelici idilli spesso si giovano nel film di scene girate alla finestra: sono numerose nelle inquadrature della *Terra trema* (cfr. figure 13 e 14) e rispondono perfettamente ad un'insistenza nel romanzo su dialoghi alla finestra o sull'uscio (in realtà prevalentemente appannaggio delle figure femminili di contorno del romanzo), ma anche ad un preciso repertorio iconografico del Verga fotografo (cfr. figura 15)²¹. Quelle finestre incorniciano e sembrano voler proteggere all'interno del nido le donne viscontiane della casa del nespolo e – non a caso – la casa in fondo al paese in cui si trasferiranno pare essere quasi senza tetto e senza finestre (cfr. figura 16), priva di protezioni, come a simboleggiare un totale rovesciamento della sorte.

Si diceva di una rappresentazione del femminile per lo più concentrata, nella pellicola viscontiana, nelle figure della due sorelle (perde infatti totalmente di rilievo il personaggio verghiano della Longa), ma in realtà, al di là di Mara e Lucia, va sottolineato come all'insegna del femminile è improntata in modo assai significativo anche la parte conclusiva del film, con 'Ntoni che va dal calafato a vedere la propria barca danneggiata dalla tempesta e li ha un dialogo con una ragazzina alla fine portatrice del messaggio positivo dell'opera; è una figura tutta viscontiana che si dice disponibile ad aiutare 'Ntoni e alla quale il giovane risponde – in una prospettiva di solidarietà umana e sociale da lui auspicata – che un giorno tutti capiranno che bisogna aiutarsi l'un l'altro. Seppur attraverso una forzatura 'buonista' (non estranea a molte opere del Neorealismo)²², il film finisce col prospettare un'apertura verso un futuro migliore e verso una speranza di un possibile cambiamento, veicolate in modo inatteso da una figura femminile fino ad allora non comparsa, e che nella sua dimensione simbolica si appaia idealmente alla positi-

²¹ L'attenzione a queste tangenze del film con le foto scattate da Verga è stata sottolineata anche di recente nell'articolo di L. CATANIA, *Quella fotografia di Verga che ispirò Visconti*, in «la Repubblica», 27 febbraio 2023.

²² Così la voce fuori campo del film dopo l'offerta di aiuto della ragazzina a questo 'Ntoni trasformato in un eroe del tutto positivo: «Ma nessuno potrà aiutarlo finché tutti non avranno imparato a volersi bene, ad essere come una cosa sola» (*La versione integrale del commento parlato* cit., p. 239).



Figura 13.



Figura 14.



Figura 15.

vità e alla centralità del femminile contenuta in quel testo che per Visconti aveva già suonato l'allarme sulle condizioni della Sicilia in direzione di un troppo atteso riscatto, ovvero la *Conversazione* vittoriniana (della quale dopo l'uscita della *Terra trema* Vittorini deciderà di realizzare un'edizione fotografica, adoperandosi anche a chiedere a Visconti scatti dei sopralluoghi in Sicilia del regista per integrare il materiale fotografico).

Ma il femminile è al centro anche della sequenza più celebre della *Terra trema*, quella delle donne che, con il mare in tempesta, aspettano sulla sciara il ritorno della barca (cfr. figura 17);

nella scaletta già citata, annotata a mano da Visconti, al dattiloscritto viene aggiunto: «Notte. Le donne aspettano sulla sciara», che precede la scrittura dattiloscritta di «Spiaggia – Situazione delle donne che aspettano il ritorno della barca (v. Malavoglia)»²³. L'appunto «v. Malavoglia» si riferisce naturalmente al passaggio del III capitolo del romanzo in cui viene rappresentata l'attesa della Longa con i suoi figli per il rientro della Provvidenza in quella giornata di maltempo²⁴, ma in realtà Visconti lo reinventa e lo consegna ide-



Figura 16.

²³ Per la trascrizione della scaletta si rimanda ancora a L. MICCICHÉ (a cura di), *La terra trema di Luchino Visconti. Analisi di un capolavoro* cit., p. 209.

²⁴ Così nel romanzo: «Sull'imbrunire comare Maruzza coi suoi figlioletti era andata ad aspettare sulla sciara, d'onde si scopriva un bel pezzo di mare, e udendolo urlare a quel modo trasaliva e si grattava il capo senza dir nulla. La piccina piangeva, e quei poveretti, dimenticati sulla sciara, a quell'ora, parevano le anime del purgatorio. Il piangere della bambina le faceva male allo stomaco, alla povera donna, le sembrava quasi un malaugurio; non sapeva che inventare per tranquillarla, e le cantava le canzonette colla voce tremola che sapeva di lagrime anche essa. Le comari, mentre tornavano dall'osteria coll'orciolino dell'olio, o col fiaschetto del vino, si fermavano a barattare qualche parola con la Longa senza aver l'aria di nulla, e qualche amico di suo marito Bastianazzo, compare Cipolla, per esempio, o compare Mangiacarrubbe, passando dalla sciara per dare un'occhiata verso il mare, e vedere di che umore si addormentasse il vecchio brontolone, andavano a domandare a comare la Longa di suo marito, e stavano un tantino a farle compagnia, fumandole in silenzio la pipa sotto il naso, o parlando sottovoce fra di loro. La poveretta, sgomenta da quelle attenzioni insolite, li guardava in faccia sbigottita, e si stringeva al petto la bimba, come se volessero rubargliela. Finalmente il più duro o il più compassionevole la prese per un braccio e la condusse a casa» (G. VERGA, *I Malavoglia*, edizione critica a cura di F. Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, vol. I, Fondazione Verga-Interlinea, Novara 2014).



Figura 17.

almente di ritorno allo stesso immaginario verghiano. L'attesa della barca da parte dei Malavoglia dinanzi alle onde minacciose sarà dopo Visconti coincidente per tutti i lettori di Verga con la sequenza della *Terra trema*; ne sia dimostrazione – attraverso la comparazione con un disegno di parecchi anni dopo – quel bozzetto di Guttuso del '39 (ben anteriore, quindi, all'uscita del film), realizzato proprio per il giovane Visconti già innamorato del capolavoro verghiano (cfr. immagine 1) e che è chiaramente ispirato dalla scena descritta nel capitolo III dei *Malavoglia*: nel '78 «l'Unità» commissiona a Guttuso 8 illustrazioni per una edizione del romanzo di Verga da distribuire col giornale (7 disegni in bianco e nero e un'immagine a colori per la copertina, ovviamente l'illustrazione più importante del libro) e l'artista sceglie per la copertina di ritrarre ancora la Longa in attesa sulla spiaggia, in una rappresentazione della scena però assai diversa da quella da lui stesso disegnata anni prima (cfr. figura 18)²⁵. Quelle figure sugli scogli non sono più quelle ottocentesche del romanzo, ma quelle novecentesche della *Terra trema*, entrate per sempre a far parte dell'immaginario verghiano attraverso un film che ha fatto la storia del Neorealismo e che ha saputo guardare a *I Malavoglia* non come ad un testo letterario, ma come a qualcosa di più, una realtà vera e potente da far rivivere nell'immagine cinematografica. Divenendo tutt'uno con essa.

²⁵ Sulle tangenze tematiche tra la pittura di Guttuso e il film di Visconti del '48, cfr. L. PUCCI, *History, Myth, and the Everyday: Luchino Visconti, Renato Guttuso, and the Fishing Communities of the Italian South*, in «Oxford Art Journal», 36 (December 2013), n. 3, pp. 417-443.



Figura 18.

PROSPETTIVE
SUL *MASTRO-DON GESUALDO*

GIUSEPPE LANGELLA

QUANDO LA «VIRTÙ» DIVENTA «PECCATO».
ESSERE E AVERE NEL MASTRO-DON GESUALDO

Com'è noto, sullo stemma dei Trao campeggia un «motto» latino, a perenne memoria delle nobili origini del casato e del nome che portava: «*Vir-tutem a sanguine trabo*»¹. Quanto poco “virtuose” fossero, in realtà, quelle origini, svela «l'albero della famiglia», che – ci viene detto – «bagnava le radici nel sangue di un re libertino» (G, 90). «*Glorificando*», allora, «il fallo della prima autrice» (G, 90), il motto scolpito sullo stemma dei Trao ci mette davanti a un paradosso: che una colpa, una passione coltivata al di fuori del vincolo coniugale, e quindi censurabile sotto il profilo legale e morale, venga rivendicata come un titolo di distinzione che dà diritto al godimento di privilegi.

Alla celebrazione delle prerogative del sangue impressa nel motto dei Trao fa da contrappunto, nel romanzo verghiano, una frase pronunciata da don Filippo Margarone, in vena di complimenti, durante la «processione del Santo patrono» (G, 27): «Il nascer grandi è caso, e non virtù!... Venire su dal nulla, qui sta il vero merito» (G, 38). La «virtù», insomma, per don Filippo, sta tutta nel «merito», non nel blasone, nel titolo nobiliare; non è una dote statica, una semplice rendita di posizione, ma una spinta socialmente dinamica, una combinazione fruttuosa di volontà, ingegno e competenza, una qualità attiva che guarda avanti, alla realizzazione di obiettivi e progetti, non una difesa passiva di privilegi di nascita: virtuoso, perciò, è chi sa progredire nella scala sociale e accrescere il proprio patrimonio, non chi pretende di ottenere benefici su base esclusivamente ereditaria.

¹ G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, edizione critica a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Banco di Sicilia-Le Monnier, Firenze 1993, p. 90. Tutte le citazioni del romanzo si riferiscono a questa edizione, indicata con la sigla G e seguita dal numero di pagina.

Potremmo fare, beninteso, il processo alle intenzioni di don Filippo, imputandogli di essersi rivolto a Gesualdo in questi termini per blandirlo, ma questo non cambia la sostanza e la portata dirompente di un simile riconoscimento. Di fatto, nel motto dei Trao, da una parte, e nella sentenza di don Filippo, dall'altra, è compendiato il conflitto tra due mentalità, quella aristocratica e quella borghese, intorno a cui è costruita l'intera prospettiva sociologica del romanzo in quanto «scienza del conflitto sociale»²: gli ultimi discendenti della famiglia Trao fondano tutto il proprio orgoglio sul prestigio delle origini, quello di Gesualdo poggia invece sugli appalti e sugli investimenti, sulla produzione di beni e di ricchezza, sull'accumulazione della «roba»³, sulla moltiplicazione del capitale⁴.

I Trao⁵ sanno vantare soltanto la loro discendenza da «un re libertino». Né le condizioni miserevoli in cui versano li fanno recedere dalla loro ostinazione a rispettare fermamente il codice d'onore della classe aristocratica, che impone loro di non lavorare, di non vendere o affittare neanche un'ala del palazzo, di non abbassarsi a chiedere prestiti; col risultato che vivono, in un edificio fatiscente, di quel poco che procura loro la carità soccorrevole dei parenti. Ma guai a sporcarsi le mani o a trafficare per guadagnarsi da vivere, perché qualsiasi attività (un lavoro, anche di concetto, come una speculazione sulla proprietà) per gente del loro rango sarebbe, peggio ancora che umiliante, l'equivalente di un marchio d'infamia, contaminandone irreparabilmente la reputazione sociale. Il sogno accarezzato da don Diego è quello di vivere di rendita senza muovere un dito, per diritto acquisito. Ai suoi occhi, infatti, l'unico cespite degno del casato sarebbe la prebenda che i Borbone di Spagna dovrebbero versare ai Trao a motivo e in «virtù» della passione regale donde aveva tratto origine il casato. Non per nulla, il suo chiodo fisso sono le famose «carte della lite», ovvero i «mucchi di scartafacci e di pergamene» religiosamente custoditi in «un armadietto» a «muro, al di sopra della finestra», per intentare causa, un giorno, al «Re di Spagna», «quando avessero avuto i denari per far valere le loro ragioni» (G, 89-90).

² La definizione è di G. MAZZACURATI, *L'illusione del parvenu. Introduzione al "Mastro-don Gesualdo"*, in ID., *Stagioni dell'apocalisse. Verga Pirandello Svevo*, Einaudi, Torino 1998, p. 52.

³ Tanto che persino la «natura», com'è stato notato con piena ragione, non viene più percepita da Gesualdo come «paesaggio» da godere, ma come «roba» da far fruttare: cfr. R. LUPERINI, *Il viaggio impossibile*, in ID., *Simbolo e costruzione allegorica in Verga*, il Mulino, Bologna 1989, p. 73.

⁴ Su questo «conflitto tra due mondi», tra l'«etica ancora feudale delle liberalità, della raffinatezza e della passione» e l'«etica utilitaristica e borghese del lavoro», cfr. G. GUGLIELMI, *Sulla costruzione del "Mastro-don Gesualdo"*, in ID., *Ironia e negazione*, Einaudi, Torino 1974, p. 104.

⁵ Sulla caratterizzazione dei due fratelli cfr. G. OLIVA, *Sulla tipologia del personaggio: i fratelli Trao*, in AA.VV., *Il centenario del "Mastro-don Gesualdo"*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 15-18 marzo 1989), Fondazione Verga, Catania 1991, vol. I, pp. 255-266.

Di contro sta invece l'etica del lavoro, di cui mastro-don Gesualdo è il più intrepido paladino. Il quarto capitolo della prima parte del romanzo ce ne restituisce un memorabile e davvero emblematico ritratto in movimento, dove l'etica diventa epica. Seguiamo Gesualdo in una giornata frenetica di lavoro infaticabile, che non gli concede un attimo di riposo, neppure per mangiare un boccone. Gesualdo vigila in prima persona sui vari lavori in corso, correndo da un posto all'altro, onnipresente. Non si pèrita di esporsi alle intemperie, a un acquazzone non meno che alla canicola, e non si tira indietro nemmeno di fronte al pericolo di vita o di infortunio, quando si deve spingere la macina di un frantoio, un «pietrone enorme», sopra la sua piattaforma (G, 49). E non solo dà ordini, sacramenta e comanda tutti a bacchetta, ma riesce perfino, strada facendo, a trattare «negozi» e a prendere accordi, guidato dal suo infallibile fiuto per gli affari, che gli suggerisce sempre «quel che bisogna vendere e comprare otto giorni prima» (G, 55). I ricordi, poi, cui si abbandona una volta giunto, che è già notte, alla Canziria, disegnano il mirabile ritratto di un *self-made man*, di un uomo, cioè, che da semplice «manovale», a prezzo di fatiche, stenti, sacrifici, pensieri, inquietudini e timori, era riuscito ad accumulare un'invidiabile fortuna economica, compiendo quel salto di status sociale di cui 'Ntoni Malavoglia non era stato capace:

Ne aveva passate delle giornate dure e delle notti senza chiuder occhio! Vent'anni che non andava a letto una sola volta senza prima guardare il cielo per vedere come si mettesse. [...] Tanta carne al fuoco! tanti pensieri, tante inquietudini, tante fatiche!... La coltura dei fondi, il commercio delle derrate, il rischio delle terre prese in affitto [...] – Sempre in moto, sempre affaticato, sempre in piedi, di qua e di là, al vento, al sole, alla pioggia; colla testa grave di pensieri, il cuore grosso d'inquietudini, le ossa rotte di stanchezza; dormendo due ore quando capitava, come capitava, in un cantuccio della stalla, dietro una siepe, nell'aia, coi sassi sotto la schiena; mangiando un pezzo di pane nero e duro dove si trovava, sul basto della mula, all'ombra di un ulivo, lungo il margine di un fosso, nella malaria, in mezzo a un nugolo di zanzare. – Non feste, non domeniche, mai una risata allegra, tutti che volevano da lui qualche cosa, il suo tempo, il suo lavoro, o il suo denaro [...] – Costretto a difendere la sua roba contro tutti, per fare il suo interesse. – Nel paese non un solo che non gli fosse nemico, o alleato pericoloso e temuto. – Dover celare sempre la febbre dei guadagni, la botta di una mala notizia, l'impeto di una contentezza; e aver sempre la faccia chiusa, l'occhio vigilante, la bocca seria! Le astuzie di ogni giorno; le ambagi per dire soltanto «vi saluto»; le strette di mano inquiete, coll'orecchio teso; la lotta coi sorrisi falsi, o coi visi arrossati dall'ira, spumanti bava e minacce – la notte sempre inquieta, il domani sempre grave di speranza o di timore... (G, 59-60)

Affiorano esemplarmente, in questo ritratto, l'instancabile operosità, l'attitudine a sopportare disagi e rinunce, l'accettazione del rischio, la forza e la destrezza di un lottatore eccezionale, capace anche di fare buon viso a cattivo gioco: le doti caratteriali, insomma – diciamo pure: le «virtù» – che hanno consentito al protagonista del romanzo verghiano di diventare quel che è, un imprenditore che ha saputo creare dal nulla un vero e proprio impero economico. Virtuoso e precoce rappresentante dell'etica capitalistica, Gesualdo introduce un'impetuosa ventata di modernità nell'ambiente ancora feudale, arcaico e stagnante, della Sicilia di primo Ottocento, minacciando di rovesciare un modello di società assai poco permeabile, fondato sulla trasmissione e perpetuazione dinastica dei privilegi di casta⁶. Quello che Gesualdo ingaggia coi nobili di Vizzini è a tutti gli effetti un capitolo della lotta di classe che avrebbe visto, alla fine del secolo, il trionfo della borghesia. Basterebbe richiamare, a tale riguardo, l'episodio nevralgico della gara d'asta per aggiudicarsi le terre del demanio: Gesualdo le strappa al barone Zacco, cui da tempo immemorabile erano sempre andate, per poter controllare in regime di monopolio tutta la produzione agricola del territorio e «comandare», quindi, «ai prezzi e all'annata» (G, 118). Con la sua mentalità e la sua intraprendenza Gesualdo sconvolge l'ordine costituito, provocando una marcata frattura rispetto alle consuetudini, nel segno della più terremotante discontinuità. Ne dà testimonianza, fra gli altri, il sacrestano, quando esclama, non senza una coloritura iperbolica: «il mondo sottosopra mette quel diavolo!» (G, 82).

Le due diverse concezioni della “virtù” vengono poste più volte a confronto nel romanzo⁷. Sempre il sacrestano, ad esempio, ai «ritratti affumicati» degli avi che i Trao espongono alle pareti per esibire la magnificenza del casato, contrappone la ricchezza e la potenza di Gesualdo, che ha «le mani in pasta da per tutto»⁸, per cui «ponti, mulini, fabbriche, strade carreggiabili», «non si mura un sasso che non ci abbia il suo guadagno» (G, 82). I fratelli di Bianca, in quanto ripongono nel sangue regale delle origini la “virtù” della famiglia, «tengono al fumo» (G, 82), dove invece Gesualdo Motta bada alla

⁶ «Gesualdo è il campione d'una mentalità imprenditoriale nuova, decisa a conquistarsi uno spazio autonomo contendendo l'egemonia ai vecchi ceti feudali» (V. SPINAZZOLA, *I silenzi di "Mastro-don Gesualdo"*, in ID., *Verismo e positivismo*, Garzanti, Milano 1977, p. 284).

⁷ Riccardo Castellana, riprendendo le categorie di “capitale economico” e “capitale simbolico” elaborate da Pierre Bourdieu, ha dato ampio rilievo al «conflitto di valori» attorno a cui «si struttura» il romanzo: cfr. R. CASTELLANA, *Descrizioni d'ambiente e spazio sociale nel "Mastro-don Gesualdo"*, in ID., *Lo spazio dei Vinti. Una lettura antropologica di Verga*, Carocci, Roma 2022, pp. 181-196.

⁸ Sulla «funzione metonimica» delle mani nel sistema simbolico del romanzo cfr. J. LACROIX, *Mitomania e culto della personalità: l'ascesa sociale di mastro don Gesualdo*, in AA.VV., *Il centenario del "Mastro-don Gesualdo"* cit., vol. I, pp. 45-47.

sostanza, preoccupandosi unicamente di far fruttare la “roba”. Fa eco al sacrestano, in materia di fumo, la baronessa Rubiera, memore delle sue radici contadine: «Io non ho fumi, grazie a Dio! Io sono rimasta quale mi hanno fatto mio padre e mia madre... gente di campagna, gente che hanno fatto la casa colle loro mani, invece di distruggerla!» (G, 19).

Questo conflitto tra valori di sangue e valori di censo si replica nella discussione che la baronessa ha con don Diego a proposito del matrimonio riparatore tra Bianca e don Nini⁹. Il Trao rivendica i nobili natali della sorella, mentre la Rubiera pensa che la sposa non porterebbe con sé alcuna dote, stante la nota indigenza dei Trao; l'uno guarda alla relazione amorosa tra Bianca e il baronello in termini di «oltraggio» subito, l'altra la valuta piuttosto sotto la luce temibile del «negozio» (G, 24).

D'altronde, anche casa Rubiera, come Verga ce la descrive, ha tutta l'aria di essere un affronto alla religione, fumosa, del lignaggio. Si pensi, per cominciare, alla facciata: la quintessenza interclassista della promiscuità, con quei «tetti alti e bassi», le «finestre d'ogni grandezza, qua e là, come capitava» e «il portone signorile incastrato in mezzo a facciate da catapecchie»; e poi al «tanfo d'olio e di formaggio che pigliava alla gola», entrando, «fin dall'androne» (G, 20); per non parlare del cortile padronale, trasformato in aia. Ma soprattutto è emblematica la conversione dell'antico «teatro», con tanto di boccascena istoriato e «il gran palco della famiglia di contro», in «magazzino» dove vengono ammucciate, con «vagli di tutte le grandezze», «montagne» di grano (G, 16), rilanciando l'irrimediabile contrasto tra il valore scenografico di prestigio attribuito agli spazi dall'aristocrazia e il valore funzionale d'uso proprio della mentalità borghese¹⁰. Quando la baronessa fa presente al canonico Lupi, con legittimo orgoglio, che si doveva ai suoi laboriosi e parsimoniosi genitori contadini se c'era «ancora della grazia di Dio nel magazzino dei Rubiera», mentre a forza «di feste e di teatri» quella famiglia sarebbe «andata in rovina» (G, 19), pone un'alternativa radicale tra due ordini di valori incompatibili: quello simbolico delle classi improduttive e quello economico di chi colloca al primo posto la roba.

I nobili, in quanto beneficiari di posizioni eminenti e di privilegi di nascita, si dedicano ai riti mondani (appunto i “teatri” e le “feste”), che confermano e danno lustro alla loro supremazia sociale. Nel loro codice simbolico

⁹ Blazina ha fatto notare, in margine a questo episodio, attraverso tutta una serie di spie lessicali, che anche il codice linguistico adottato da Verga per descrivere il punto di vista di don Diego riflette la concezione aristocratico-cavalleresca del personaggio: cfr. S. BLAZINA, “*Mastro-don Gesualdo*”: il romanzo polidiegetico, in ID., *La mano invisibile. Poetica e procedimenti narrativi del romanzo verghiano*, Tirrenia Stampatori, Torino 1989, pp. 135-136.

¹⁰ Cfr. V. SPINAZZOLA, *I silenzi di “Mastro-don Gesualdo”* cit., p. 260.

contano soprattutto l'apparire e il godere, ovvero la pompa, l'ostentazione, lo sfarzo, da un lato, il divertimento, l'ozio, il piacere, dall'altro. Così, non è strano che alla morte di don Diego, mentre i parenti si pongono il problema prosaicamente concreto di chi debba accollarsi le spese del funerale, don Ferdinando abbia in mente soltanto le «bandiere collo stemma» e «il diploma del Re Martino» da inserire «nell'iscrizione mortuaria», il «privilegio», cioè, «di esser seppelliti nelle tombe reali... *una cum regibus*» (G, 147). L'idea del guadagno è estranea alla mentalità aristocratica, come pure la preoccupazione di salvaguardare il patrimonio. I nobili del *Mastro*, semmai, a cominciare dal duca di Leyra, sono dei grandi scialacquatori: la "virtù" del privilegio di nascita dispone molti di loro a sperperare, a peccare di prodigalità. Al contrario, i borghesi che hanno sperimentato le asprezze e le difficoltà della vita badano alla sostanza delle cose, alle proprietà, puntando sul lavoro instancabile, sugli investimenti e su un'oculata amministrazione del capitale per accumulare ricchezze e difenderle da tutti con le unghie e coi denti.

Opponendosi al conservatorismo della classe aristocratica, che mira unicamente a mantenere gli antichi privilegi feudali, Gesualdo scuote dalle fondamenta la struttura sociale, interpretando storicamente¹¹ le aspirazioni della nascente borghesia che dà la scalata alla piramide in forza del potere economico conquistato sul campo. Il protagonista del secondo romanzo del ciclo dei "vinti" incarna la tipica figura dell'imprenditore moderno¹² che infrange il comandamento dei padri, depositari di una legge rassegnatamente immobilistica che raccomandava loro di tenersi al «mestiere in cui erano nati» (G, 59). Invano mastro Nunzio gli raccomanda: «Fa l'arte che sai!» (G, 59). Gesualdo non lo ascolta: prende ogni sorta di appalti e comincia, lui muratore, a speculare sulle terre. Nella sua scalata, poi, non ha riguardi per nessuno, come quando decide di aggiudicarsi all'asta le terre demaniali, facendo valere il principio liberistico del miglior offerente, infrangendo l'incancrenita consuetudine che le voleva pacifico, non conteso, appannaggio di una famiglia.

I nobili, s'intende, di fronte a un simile eversore delle millenarie gerarchie sociali, non restano inerti, al contrario tentano in ogni modo di arginarne l'ascesa: lo snobbano, come si vede durante la processione del

¹¹ Sulle tensioni sociali e sulle vicende storiche che fanno da sfondo al romanzo, cfr. G. BARONE, *La rivoluzione e il Mezzogiorno. Monarchia amministrativa e nuove élites borghesi*, in AA.VV., *Il centenario del «Mastro-don Gesualdo»* cit., vol. I, pp. 171-186; R. VERDIRAME, *Villani e carbonari nell'opera di Giovanni Verga*, ivi, pp. 317-346; e A. MANGANARO, *Verga e la "rivoluzione siciliana"*, in ID., *La ferinità umana, la guerra, lo spatriare. Riletture vergiane*, Fondazione Verga, Catania 2021, pp. 77-95.

¹² Cfr. P. MAZZAMUTO, *Il parvenu risorgimentale. Giovanni Verga fra antropologia e storia*, Dharba, Palermo 1989, pp. 101-122.

santo patrono e ancor più clamorosamente in occasione del matrimonio con Bianca, gli mandano contro avversari più forti di loro, da Caltagirone e da Lentini, svendono la merce per far crollare i prezzi, sobillano addirittura i popolani contro l'affamatore. Ma presto o tardi dovranno cedere, fargli buon viso, corteggiarlo perfino. Valgano, a questo proposito, le ripetute dichiarazioni del marchese Limòli, coscienza critica della sua classe¹³:

il mondo adesso è di chi ha denari... Tutti costoro sbraitano per invidia. Se il barone avesse una figliuola da maritare, gliela darebbe a mastro-don Gesualdo!... Te lo dico io che son vecchio, e so cos'è la povertà!... (G, 46)

Il fumo è buono soltanto in cucina... La so lunga... C'è più fumo nella cucina, che arrosto sulla tavola in molte case... quelle che ci hanno lo stemma più grosso sul portone... e che arricciano più il naso!... Se torno a nascere, voglio chiamarmi mastro Alfonso Limòli, ed esser ricco come voi, nipote mio... Per godermi i miei denari fra me e me... senza invitar nessuno. (G, 97)

Meglio cambiare classe sociale, afferma il marchese Limòli, se il titolo nobiliare non garantisce più, come ai bei tempi, una vita agiata, ma anzi è accompagnato dalla povertà.

E tuttavia, come sappiamo, al termine del romanzo si ristabilisce lo *status quo ante*: la “roba”, in perfetta circolarità, torna ai nobili cui è stata sottratta¹⁴. L'immenso patrimonio accumulato da Gesualdo finisce in gran parte nelle mani bucate del duca di Leyra, per essere nuovamente dilapidato: prima attraverso la dote di Isabella, poi per tacitare lo scandalo della relazione adulterina con Corrado La Gurna, infine, alla morte di Gesualdo, per via ereditaria. Verga, lucido e disincantato interprete della storia, vede bene che l'onda montante del progresso, con le trasformazioni sociali che alimenta, ha

¹³ Sulla funzione strategica, indagante e smascheratrice, di questo personaggio curioso e disincantato, «acuto, imparziale e disinteressato» osservatore «snobisticamente indifferente verso i pregiudizi sociali», per certi versi sosia dell'autore *in medias res*, si veda G. LO CASTRO, “Mastro-don Gesualdo” o della modernità malata, in ID., *La verità difficile. Indagini su Verga*, Liguori, Napoli 2012, pp. 84-85.

¹⁴ Sulla concezione immobilistica della storia che emerge dalla circolarità della vicenda gesualdesca, valga ancora quanto ha sottolineato A. MANGANARO in *Il «campo della lotta» e la «stessa guerra implacabile»: la serie interrotta dei “Vinti”*, in ID., *La ferinità umana, la guerra, lo spatriare...* cit., pp. 144 e 148: «per Verga la storia non è tanto un processo, ma una ripetizione sempre uguale di egoismi e di bisogni materiali. Nell'ottica dei singoli personaggi del romanzo la storia appare come una ciclica sequenza di ripetizioni»; «la storia non cambia nulla e ogni ipotesi di mutamento socio-politico è menzognera». Verga enfatizza questa visione adottando un procedimento narrativo già sperimentato da Zola, che genera un effetto di ridondanza ideologica: quello «delle ripetizioni e dei parallelismi» tra personaggi, assimilabili per carattere e per destino: cfr. G. PIRODDA, *Le forme narrative del “Mastro-don Gesualdo”*, in AA.VV., *Il centenario del «Mastro-don Gesualdo»* cit., vol. I, p. 149.

decretato, di fatto, il trionfo della mentalità capitalistico-borghese su quella aristocratico-feudale, ma in omaggio alla sua filosofia dei “vinti” preferisce raccontare i primi conati di una rivoluzione economica e culturale ancora troppo acerba per trionfare, in un contesto sociale stagnante, anzi ostile ad ogni cambiamento¹⁵.

E registra anche quell'alleanza tra nobiltà e bracciantato contro l'egemonia borghese, che può sembrare paradossale ma non lo è affatto, appena si indagano le molteplici cause della sorda ostilità dei poveri nei confronti dei popolani arricchiti, dei villani rifatti. A questa categoria d'individui non si perdonano, infatti, le umili origini. Ai nobili tutto è concesso: capricci, stravaganze, abusi, perché sono abituati da sempre, per diritto di nascita, a comandare, a decidere e a sciupare a loro arbitrio. Quello che non si può tollerare, invece, è che si emancipi e salga ai vertici della società un “mastro” qualunque, con «le mani che hanno fatto la pappa» (G, 318), «mangiate di calcina» (G, 27), come Gesualdo, perché il suo successo mette in discussione le capacità umane e le doti caratteriali dei suoi simili rimasti in fondo alla scala sociale:

Intanto i villani e gli affamati che stavano in piazza dalla mattina alla sera, a bocca aperta, aspettando la manna che non veniva, si scaldavano il capo a vicenda, discorrendo delle soperchierie patite, delle invernate di stenti, mentre c'era della gente che aveva i magazzini pieni di roba, dei campi e delle vigne!... Pazienza i signori, che c'erano nati... Ma non si davano pace, pensando che don Gesualdo Motta era nato povero e nudo al par di loro. (G, 273)

Ecco perché, fra l'altro, diversamente dal giudizio imparziale, distaccato, che possono pronunciare, all'occorrenza, un don Filippo Margarone o un marchese Limòli, ben difficilmente i popolani sarebbero disposti ad ammettere che Gesualdo abbia avuto qualche “merito” nella sua ascesa. Nella dialettica tra “virtù” e “fortuna”, essi non hanno dubbi: il povero che diventa ricco deve tutto all'assistenza e alla protezione della dea bendata. Il suggello a questo verdetto popolare viene impresso, stavolta, dalla servitù, svogliata e indifferente, che affolla il palazzo del duca di Leyra davanti al cadavere di Gesualdo: «Vedete cos'è nascer fortunati... Intanto vi muore nella battista come un principe!...» (G, 318).

Né, d'altronde, si dà contro al *self-made man* solo per invidia o per vendetta, per punire quella che agli occhi offuscati dei ceti inferiori appare

¹⁵ Quello di Gesualdo «è rimasto un caso isolato, estraneo alle strutture produttive d'una società incapace di trasformazione», sicché, quando il *self-made man* «esce di scena, tutto ritorna come prima» (V. SPINAZZOLA, *I silenzi di “Mastro-don Gesualdo”* cit., p. 284).

una palese ingiustizia: entra in gioco anche un obiettivo peggioramento dei rapporti di lavoro, perché i nobili, in tutt'altre faccende affaccendati, non stanno addosso ai loro contadini o inservienti come fanno, invece, i borghesi, che da ogni affare, da ogni attività, vogliono trarre il maggior guadagno possibile e sono quindi sempre vigili e sospettosi¹⁶. Di conseguenza, anche la gente di bassa estrazione che ruota intorno a Gesualdo chiede la sua parte, quando c'è da spartirsi la sua "roba", come tanti sciacalli e avvoltoi intorno a una carcassa. Non per nulla, approfittando della sua malattia, «la marmaglia» dei rivoltosi si accalca «dinanzi ai magazzini di mastro-don Gesualdo», «pieni sino al tetto», con «sassi» e «randelli», per dar loro l'assalto (G, 282); e quel che è peggio, mescolati «nella baraonda, a gridare viva e morte contro don Gesualdo» (G, 285), ci sono anche i suoi figli naturali, «i due bastardi di Diodata» (G, 283). E si pensi, inoltre, a Nanni l'Orbo, che «s'installa come un papa in casa di don Gesualdo» (G, 259), per non parlare della sorella Speranza e dei nipoti, che mettono la casa letteralmente «a sacco e ruba», «spadroneggiando» e «cacciando le mani da per tutto» (G, 290-291):

Vino, olio, formaggio, pezze di tela anche, sparivano in un batter d'occhio. Dalla Canziria e da Mangalavite giungevano fattori e mezzadri a reclamare contro i figliuoli di massaro Fortunato Burgio che comandavano a bacchetta, e saccheggiavano i poderi dello zio, quasi fosse già roba senza padrone. (G, 291)

Ma siamo entrati, ormai, nella fase calante della vita di Gesualdo, accelerata e accentuata dalla malattia, che avrà – come sappiamo – un esito infausto. Questa attenzione al declino del protagonista, funzionale al teorema verghiano che presiede all'intero ciclo dei "vinti"¹⁷, deriva, sicuramente, dalle teorie evoluzionistiche in auge nel secondo Ottocento, recepite anche dal romanzo sperimentale, ai cui dettami l'autore del *Mastro* si adegua più ancora di quanto non avesse fatto nei *Malavoglia*. Anche Verga applica ai personaggi e alle vicende del romanzo i principi biologici e fisiologici che regolano i ritmi e le fasi di ogni organismo vivente. Di conseguenza, ci fa assistere in ogni campo al trionfo di ciò che è giovane, e quindi fresco,

¹⁶ Come ha osservato, giustamente, V. Spinazzola in *I silenzi di "Mastro-don Gesualdo"* cit., p. 284, «la convergenza di interessi» tra «il blocco agrario conservatore» e il «proletariato contadino» deriva dal fatto che «le plebi non possono attendersi alcun miglioramento nelle loro condizioni di vita dal neo-borghese Gesualdo. Anzi, costui esercita un controllo più occhiuto sui suoi sottoposti, in quanto obbedisce strettamente alla necessità dell'accumulazione capitalistica. Ciò giustifica il rancore nutrito contro di lui dalla gente del popolo: ed è ovvio che a trarne vantaggio sia il padronato tradizionale».

¹⁷ Sul pessimismo radicale, impietoso e demistificante, di Verga conviene sempre rifarsi a G. BALDI, *L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, Liguori, Napoli 1980, 2006², pp. 7-28.

energico, vitale, e alla sconfitta di ciò che è vecchio, e quindi decrepito, cascante, esaurito: caso emblematico, l'estinzione, per consunzione fisica, dei Trao, colpiti dalla tisi e dall'appannamento delle facoltà mentali. E proprio la tisi, coi suoi sbocchi di sangue, e l'onomastica di Bianca, nome parlante, alludono all'esaurimento vitale di una famiglia che da un sangue regale aveva tratto origine. Ma se l'epilogo di un casato appartiene all'ordine filogenetico di una lunga catena riproduttiva, anche la parabola esistenziale di ciascun individuo riflette e ricapitola la legge naturale di crescita, rigoglio e fatale decadimento. E qui vale proprio, esemplarmente, la curva disegnata, lungo il romanzo, da Gesualdo, che prima dà la scalata, sicuro di sé, e poi si mette sulla difensiva, per consegnarsi infine, vinto, in mani altrui¹⁸.

L'epilogo tragico¹⁹ del *Mastro* solleva una questione cruciale, molto simile a quella che si era posto Manzoni nel *Cinque Maggio*, a proposito dello scontro provocato da Napoleone irrompendo sulla ribalta della storia: era stata «vera gloria», la sua, considerato che il Congresso di Vienna aveva rimesso al loro posto le antiche case regnanti e lui era stato esiliato a vita in una sperduta isoletta dell'Atlantico, costretto a chiudere «i di nell'ozio», schiacciato dal «cumulo delle memorie»? Anche Gesualdo è, a suo modo, un personaggio napoleonico, in quanto, sia pure entro un raggio d'azione assai più circoscritto, ha avuto la forza e l'audacia di produrre, sul terreno socio-economico dei conflitti di classe, lo stesso effetto destabilizzante generato dalle guerre napoleoniche sugli *anciens régimes*; e anche a lui è toccato in sorte di chiudere i suoi giorni esiliato nel palazzo del duca di Leyra, lontano dalla sua casa e dalla sua «roba», che andavano alla malora, e nella più sconsolante solitudine: due vicende parallele, insomma, due trionfi tanto travolgenti quanto effimeri, finiti in niente, riassorbiti nelle acque stagnanti di una storia e di una società che, almeno nel medio termine, non si sono lasciate cambiare.

Senonché, avendo riguardo al contesto socio-economico in cui si colloca l'agire di Gesualdo nel mondo, il giudizio finale sul suo conto deve essere spostato dall'ambito storico-politico a quello utilitaristico-morale. La domanda, allora, diventa, nel suo caso: fu vera «virtù»? Su questo punto,

¹⁸ Guglielmi ha descritto molto bene i «due grandi movimenti, quello dell'ascesa e quello della decadenza del protagonista», che darà una piega «tragica» al «suo destino», sottolineando in particolare la «trasposizione dall'attivo al passivo, dal fare al patire» che comporta il passaggio da un movimento all'altro, per cui «al tempo della sua scalata sociale, don Gesualdo ha l'iniziativa dell'azione», mentre «in seguito la subisce» (G. GUGLIELMI, *Sulla costruzione del "Mastro-don Gesualdo"* cit., p. 95 e *passim*).

¹⁹ Su cui cfr. R. CASTELLANA, *Il tragico senza forma. Una lettura del "Mastro-don Gesualdo"*, in ID., *Lo spazio dei Vinti...* cit., pp. 197-217.

l'opinione di Verga²⁰ non coincide affatto con quella di don Filippo Margarone. Nella *Prefazione* al ciclo dei “vinti” aveva scritto:

I Malavoglia, Mastro-don Gesualdo, la Duchessa de Leyra, l'onorevole Scipioni, l'Uomo di lusso sono altrettanti vinti che la corrente ha deposti sulla riva, dopo averli travolti e annegati, ciascuno colle stimate del suo peccato, che avrebbero dovuto essere lo sfolgorare della sua virtù²¹.

«Peccato», dunque, non «virtù»! La religione della “roba”, cui Gesualdo tributa un culto assoluto²², piegando e sacrificando ad esso tutta la propria esistenza, è colta da Verga sotto il segno della colpa²³. Per questo, una «maledizione»²⁴ grava, in partenza, sull'avidità del *self-made man*, che, uscendo dal solco dove il destino lo aveva messo, si è macchiato di *hybris*²⁵. E Gesualdo dovrà scontare a caro prezzo il suo “peccato”. Non per nulla, tanto lui che Bianca leggono gli eventi famigliari contrari alle loro aspettative (la mancanza di eredi legittimi, l'allontanamento di Isabella da casa) come un castigo di Dio, una condanna da spiare. Gesualdo, come già 'Ntoni e gli altri Malavoglia, incappa nella legge, antica e verghiana, della nemesi, virando da personaggio epico a maschera tragica²⁶.

E quel che è più grave, il suo fallimento, che dà al romanzo un «implicito significato di parabola»²⁷, non si misura soltanto sul piano dell'avere, nella condanna a non godere delle ricchezze accumulate, a non poterle trattenere e ad assistere impotente alla loro dissipazione, ma anche e non

²⁰ Cfr. M.L. PATRUNO, *Impersonalità e giudizio nelle strutture narrative del “Mastro-don Gesualdo”*, in AA.VV., *Il centenario del “Mastro-don Gesualdo”* cit., vol. I, pp. 121-131.

²¹ G. VERGA, *I Malavoglia*, edizione critica a cura di F. Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Fondazione Verga-Interlinea, Novara 2014, p. 13.

²² Manganaro ha scritto, non a caso, che «l'avidità di ricchezza» è «l'idolo di Gesualdo»: cfr. A. MANGANARO, *Il “campo della lotta” e la «stessa guerra implacabile»...* cit., p. 141.

²³ Nel disegno verghiano dei “vinti” ogni «tentato mutamento di condizione sociale» è una «colpa» e le «colpe dei personaggi» determinano l'immancabile «sanzione» di una «disgrazia» (G. BARBERI SQUAROTTI, *Giovanni Verga. Le finzioni dietro il verismo*, Flaccovio, Palermo 1982, pp. 22, 24).

²⁴ Cfr. G. TELLINI, *L'invenzione della realtà. Studi verghiani*, Nistri-Lischi, Pisa 1993, p. 129.

²⁵ Cfr. V. MASIELLO, *La chiave simbolica del “Mastro-don Gesualdo”*, in ID., *Icone della modernità inquieta: storie di vinti e di vite mancate. Riletture e restauri di Verga e Pirandello*, Palomar, Bari 2006, pp. 102-103. Agisce anche in questo senso, nella visione del mondo che detta a Verga il ciclo dei “vinti”, quel fatalismo siciliano di antica radice magnogreca su cui ha portato l'attenzione G. Debenedetti in *Verga e il naturalismo*, Garzanti, Milano 1976, pp. 282-288.

²⁶ «Portando a dissoluzione» il «feticcio della merce e del denaro», il *Mastro-don Gesualdo* segna la fine del «romanzo come moderna epopea borghese» (R. LUPERINI, *L'allegoria di Gesualdo*, in ID., *Simbolo e costruzione allegorica in Verga* cit., pp. 85-86). Cfr. inoltre G. LO CASTRO, “*Mastro-don Gesualdo*” o della modernità malata cit., pp. 79-94.

²⁷ Così E. GHIDETTI, *Storia di Verga romanziere*, in ID., *L'ipotesi del realismo. Storia e geografia del naturalismo italiano*, Sansoni, Firenze 2000, p. 147.

meno sul piano dell'essere, dei risvolti esistenziali di questo pensiero dominante, di questo culto esclusivo della "roba"²⁸. Lo aveva già annotato lo stesso Verga in un disegno preparatorio: «Avidità di ricchezza – Mastro-don Gesualdo le sacrifica ogni cosa, ma la ricchezza non gli dà la felicità; né la dolcezza dell'amore, né la quiete domestica, né l'affetto dei suoi, né la soddisfazione della vanità e neppure la salute»²⁹. È proprio nel mancato appagamento delle aspirazioni più profonde, che matura la sconfitta più grave e più radicale di Gesualdo, quella che veramente fa di lui un "vinto"³⁰. Neppure nel momento del trionfo egli riesce a provare la sperata felicità, quel sentimento di pienezza che pervade la coscienza davanti a una vita perfettamente realizzata. Al contrario, assai più che gioie e congratulazioni, le sue immense ricchezze gli procurano ingratitudine, invidie, ruggini, rivalità, estorsioni e vendette, tante e tali da guastargli quasi tutti i rapporti, da togliergli la pace, da trasformare le stesse vittorie in bocconi amari. Non c'è quasi persona di cui egli si possa fidare o con cui possa sfogare le sue amarezze, la sua rabbia. Deve fare i conti perfino con l'ostilità dei parenti, che lo citano in giudizio e lo trascinano in tribunale, e arrendersi alla sterilità del matrimonio e alla dolorosa mancanza di intimità con Bianca e con Isabella. Religione della "roba" e ricerca della felicità sono tra loro incompatibili: l'aver piegato un'intera vita alla legge esclusiva dell'interesse l'ha completamente privata di ogni dimensione affettiva³¹. La logica del profitto soffoca la voce del cuore³², il primato dell'aver sull'essere condanna in partenza Gesualdo all'infelicità³³. È qui, esattamente, che la "virtù" si rovescia in "peccato".

²⁸ Cfr. *ibidem*: nel romanzo «la contrapposizione tra "essere" e "avere" è definitivamente risolta a favore del secondo termine ed il mastro è dominatore apparentemente incontrastato, finché riesce ad incrementare la sua ricchezza, pagando un prezzo altissimo in termini di soffocata umanità».

²⁹ G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo 1888*, edizione critica a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Banco di Sicilia-Le Monnier, Firenze 1993, pp. 250-251.

³⁰ Anzi, secondo G. GUGLIELMI, *Sulla costruzione del "Mastro-don Gesualdo"* cit., p. 107, «il fallimento nella sfera del privato è la contropartita dell'affermazione sociale».

³¹ Eroe problematico, «in questo universo stravolto dall'utilitarismo Gesualdo tenta una mediazione impossibile, tra il matrimonio come "affare" e come ricerca d'una libera concordia di affetti» (V. SPINAZZOLA, *I silenzi di "Mastro-don Gesualdo"* cit., p. 256).

³² Proprio su questa dialettica ha incentrato la sua interpretazione del romanzo M. DE LAS NIEVES MUÑOZ MUÑOZ in *Tempo e logica nel "Mastro-don Gesualdo"*, in AA.VV., *Il centenario del «Mastro-don Gesualdo»* cit., vol. I, pp. 101-120.

³³ Ha scritto a questo proposito Antonio Di Silvestro che «nell'universo verghiano la sfera dell'autenticità e della pienezza esistenziale, la legge del cuore, entra drammaticamente in urto con la fiumana del progresso, uscendone travolta» (A. DI SILVESTRO, *Le intermittenze del cuore. Verga e il linguaggio dell'interiorità*, Fondazione Verga, Catania 2000, p. 96). A questa ricognizione a tutto campo rimando, in particolare, per lo studio dei riflessi narratologici ed espressivi della dialettica verghiana tra la sfera dei sentimenti e «il mondo dell'imperante economicità».

L'immagine riassuntiva della colpa commessa da Gesualdo sacrificando l'essere all'avere è il male che lo abbatte: quel cancro allo stomaco che suona come la fatale somatizzazione dei tanti «bocconi amari» (G, 309) ingoiati nel corso degli anni a causa della roba³⁴. Anzi, il tumore, che Gesualdo sente, fra l'altro, come una «palla di piombo» (G, 294), rappresenta simbolicamente la roba stessa, corpo estraneo cresciuto dentro la sua vita fino a distruggerla. Non a caso, la prima diagnosi della malattia, formulata dal Bomma con un linguaggio invero assai poco scientifico, suona sinistramente evocativa: «Qui c'è roba» (G, 295). In questa diagnosi, solo apparentemente grossolana, affiora la causa profonda della malattia del protagonista, comminata dalla nemesi per vendicare il suo peccato di avidità, secondo la più classica legge del contrappasso: quella "roba", cui Gesualdo ha sacrificato l'intera esistenza, ora gli toglie anche materialmente la vita, procurandone la morte. E si noti come vengano descritti gli effetti di questa malattia: una pancia cresciuta a dismisura su un corpo sempre più magro e deperito: l'una e l'altro, riflesso simbolico della vita di Gesualdo, della sproporzione che vi si è prodotta tra la bulimia dell'interesse economico e l'anoressia degli affetti. Né è senza significato, in questo contesto, che l'unico rimedio proposto da uno dei medici chiamati a consulto è il taglio chirurgico, l'asportazione del tumore: di quella "roba", cioè, che era stata la causa di tutti i mali di Gesualdo.

Per alludere al tumore, poi, Verga ricorre più volte alla metafora del «cane arrabbiato» (G, 287) che «mangia il fegato» (G, 291) del protagonista. Questo lento ma inarrestabile divoramento ricorda l'aquila che su una rupe del Caucaso, secondo il racconto mitologico, si ciba quotidianamente del fegato di Prometeo, l'eroe titano colpevole di aver osato strappare agli dei dell'Olimpo i loro segreti e i loro privilegi, analogamente a quanto fatto da Gesualdo nei confronti dei beni dell'aristocrazia parassitaria. Il *self-made man* di Verga nasce dunque a buon diritto sotto il segno di Prometeo, che domina, del resto, tutta la cultura di secondo Ottocento. Incarnazione moderna del mitico ladro del fuoco, anche Gesualdo è destinato a essere colpito dalla medesima maledizione.

Ma l'immagine del «cane arrabbiato» che morde e spolpa il fegato di Gesualdo racchiude una connotazione ulteriore del male simbolico che distrugge il protagonista del romanzo: la paura di essere mangiato, appunto, divorato, espropriato della sua roba da gente che pensa solo a sberperarla vivendo alle spalle di chi invece l'ha sudata, come le cellule tumorali che vivono alle spalle del corpo sano. Cos'è, in fondo, a ben guardare, il palazzo

³⁴ «Gesualdo è richiamato alla categoria dell'essere attraverso la somatizzazione del prezzo pagato alla categoria dell'avere» (G. TELLINI, *L'invenzione della realtà...* cit., p. 125).

nobiliare del duca di Leyra, se non questo cane improduttivo che divora soltanto per produrre il suo fasto, distruggendo il prodotto delle terre e dei traffici di Gesualdo? Viene in mente, per contrasto, il «cane affezionato e fedele» (G, 104), che gode delle rare carezze del padrone, sotto le cui metamorfiche spoglie viene presentata Diodata. La serva affezionata e obbediente gli avrebbe dato sicuramente la felicità, non gli si sarebbe rivolta contro come il «cane arrabbiato» della «roba». Ciò significa che l'errore – diciamo pure: la colpa – di Gesualdo sta nell'aver inseguito la felicità per una via sbagliata; e se ne accorge quando sperimenta l'impotenza della scienza medica, convocata dalla ricchezza, di fronte al male incurabile. A quel punto, la vita spesa ad accumulare tesori sulla terra perde qualsiasi valore, non ha più scopo, non ha più senso.

GIUSEPPE LO CASTRO

LA BANALITÀ DELLA MORTE
NEL *MASTRO-DON GESUALDO*

Il titolo del mio intervento allude a più elementi: da un lato, potrebbe arendtianamente suggerire un'immagine della morte come atto che interroga sulla responsabilità dell'individuo. In questo senso il romanzo, a mio parere, problematizza la tradizionale immagine della morte come fatalità inevitabile, che sovrasta i destini e le colpe individuali, giacché essa appare invece, e per più versi, connessa all'agire del personaggio, il prodotto di una serie di dispiaceri, l'esito di una malattia progressiva che si iscrive nel corpo del soggetto e lo corrode dalle viscere. Lo stomaco, come è stato notato, ne è il luogo simbolico, il ricettacolo che accoglie le patologie maturate nella psiche e nella dinamica delle relazioni fra gli esseri umani.

Dall'altro lato, il mio titolo richiama una più prosaica banalizzazione della morte, la sua riduzione a fatto quotidiano, che si inserisce nel ritmo del vivere sociale come un episodio tra gli altri. In questo caso rivela, come è facile immaginare, il suo carattere non straordinario, né eroico né tragico; dunque si iscrive in un ordine insignificante, quello esemplificato nel ben noto resoconto delle voci della servitù a fine romanzo. La marginalità della morte di Gesualdo è rafforzata dal suo presentarsi come tale, cioè marginale, anche negli altri episodi in cui compare nel romanzo, durante i quali la fine di una vita occupa solo il secondo piano della scena, sovrastata da eventi più importanti o da interessi e preoccupazioni dei presenti che nulla hanno a che vedere con il conforto al moribondo. Inoltre questo tema è pervasivo: è centrale in 6 dei 21 capitoli del romanzo. E si presenta molto presto, già annunciato nel II capitolo della seconda parte, con il segnale indiretto della piccola processione del viatico, che sale verso Sant'Agata, e poi progressivamente, insieme alla malattia, al colera, ai timori scatenati dai tumulti rivoluzionari, alle preoccupazioni per le vicende private invade il romanzo fino ad essere perennemente in scena nella quarta

e ultima parte¹. In questo modo la narrazione della morte fa sistema con una rete di eventi negativi che si accumulano occupando il romanzo nella seconda, terza e quarta parte. Alle quattro morti (don Diego, mastro Nunzio, Bianca, e infine Gesualdo) si possono aggiungere, peraltro, la malattia invalidante della Rubiera, i segni di deperimento fisico di don Ninì («Egli pure era invecchiato, floscio, calvo, panciuto, acceso in viso, colle gote ed il naso ricamati di filamenti sanguigni che lo minacciavano della stessa malattia di sua madre.»)² o dei due Trao e del marchese Limòli, o ancora della zia Sganci, «divenuta sorda e cieca»³, e di donna Fifì Margarone, che «pareva avesse già il male addosso»⁴, di donna Giuseppina Alosi «che s'era aggozzata, aveva il viso floscio e grinzo nel cappuccio rotondo [...], le mani corrose e nere»⁵, come di altre figure minori. Del resto, la possibilità della morte sembra sempre in agguato: dalle rivolte popolari alle malattie improvvise, a quelle croniche dei Trao, al colera, ai continui 'veleni' metaforici assorbiti da Gesualdo, che già nel capitolo V della prima parte si presenta «colla febbre maligna che ci aveva sullo stomaco»⁶, presagio del futuro cancro allo stomaco che ne decreterà la fine⁷. Così, quando il protagonista apprende la notizia che Isabella è uscita dal convento dove era rinchiusa per incontrare il cugino Corrado La Gurna, rischia lo stesso colpo apoplettico già avuto dalla Rubiera: «Fu come un colpo d'accidente. Dovettero mandare in fretta e in furia pel barbiere e cavargli sangue»⁸.

¹ Rimando su questo al giudizio di Rosario Contarino, per cui la morte è: «la dissimulata protagonista del romanzo, apparendo in tutte le sue possibili gradazioni, installandosi nel seno della vita stessa, creando dei singolari strati di semiesistenza, di ridotta capacità vitale» (*La morte di Mastro-don Gesualdo ovvero la crudeltà dell'«ars moriendi» borghese*, in AA.VV., *Il centenario del «Mastro-don Gesualdo»*, Atti del Congresso Internazionale di Studi, Catania, 15-18 marzo 1989, Fondazione Verga, Catania 1991, vol. I, p. 192).

² G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo* 1889, in appendice l'edizione del 1888, a cura di G. Mazzacurati, Einaudi, Torino 1992, p. 368.

³ Ivi, p. 311.

⁴ Ivi, p. 314.

⁵ Ivi, p. 387.

⁶ Ivi, p. 128.

⁷ Che Gesualdo si ammali allo stomaco è indizio di una malattia psicosomatica che prende le viscere e aggredisce il luogo più profondo e materiale dell'interiorità; avverte cioè della funzione simbolica della pancia, che già in quel piccolo «omicciatolo» di Mazzarò della *Roba* era tratto fisico peculiare, legata alla ricchezza e all'immagine della terra («Pareva che Mazzarò fosse disteso tutto grande per quanto era grande la terra, e che gli si camminasse sulla pancia», *La roba*, in G. VERGA, *Le novelle*, a cura di N. Merola, Garzanti, Milano 1983², p. 293). Lo stesso in *Mastro-don Gesualdo*, dove evidentemente la pancia, che ne dovrebbe simboleggiare lo *status* materiale, il luogo dell'assunzione della roba, è ora per nemesi il ricettacolo capiente dei «bocconi mari» che la guastano.

⁸ G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo* cit., p. 360. Sulla centralità della morte, della malattia e del corpo si veda anche quanto scrive P. Pellini: «Rispetto ai *Malavoglia*, uno dei principali tratti caratterizzanti del *Mastro* (anche del testo definitivo) è la maggiore attenzione alla concreta materialità degli oggetti e soprattutto dei corpi: romanzo della malattia e della morte – di ben quattro personaggi

Queste tracce costituiscono indizi di un romanzo che presenta delle esistenze in pericolo. Anche in questo senso, in aggiunta alla programmatica impostazione della poetica dei vinti, la mitografia dell'accumulatore di ricchezza o dell'arrampicatore sociale è rovesciata: non solo Verga sceglie di non rappresentare il suo lato trionfale, affidandolo alla preistoria, anche filologica com'è noto, del romanzo, ma, inquadrando il protagonista dopo il compimento della scalata sociale, ci offre il ritratto di una figura inedita. Non più agonisticamente proteso alla conquista di uno *status*, Gesualdo è un antieroe, perennemente preoccupato e amareggiato; nella sua vicenda non c'è una vera epopea della roba, semmai siamo di fronte al romanzo della precarietà dell'appropriazione. L'ossessione di Mastro-don Gesualdo, ribadita in più occasioni, è infatti «difendere la sua roba»⁹. E la roba come si conquista si perde, in una girandola che rende la società moderna profondamente instabile nel suo ceto economicamente dominante¹⁰. All'ipotetica epopea del trionfo della borghesia Verga sostituisce una sorta di odissea della borghesia, costretta ad essere costantemente in movimento in una continua messa a repentaglio dello *status* faticosamente ottenuto: dall'incendio in casa Trao che minaccia il suo, agli operai e al fratello fannulloni che mettono a rischio lavori urgenti, agli affari maldestri del cognato Burgio, fino al crollo del ponte, che costituisce un evento simbolico della pericolosa precarietà del nuovo mondo degli affari. La stessa scena dell'asta delle terre comunali, che vede finalmente il don Gesualdo «testa fine», freddo e astuto calcolatore, uomo nuovo, non si risolve a suo favore: l'esibizione della forza del personaggio, la rappresentazione della sua superiorità sui concorrenti, cedono alla fine il passo ad una vittoria economica sospesa, contrassegnata dal rinvio dell'assegnazione. Siamo di fronte ad una sequela, a metterla insieme, impressionante di preoccupazioni affaristiche e amarezze, che solo lo sguardo del narratore solidale col mito vincente del personaggio e lo stesso tetragono

è descritto in dettaglio il decesso: Diego Trao, mastro Nunzio Motta, Bianca e Gesualdo –, mette costantemente, e sia pure implicitamente, l'inflessibile logica dell'interesse e l'algido splendore delle ricchezze in parallelo con la creaturale fragilità dei corpi. I vincitori nell'agone economico – per tutti: Gesualdo e, prima di lui, la baronessa Rubiera, madre di Nini – hanno in sorte di finire immobilizzati e tormentati in un involucri corporeo indocile e quasi precocemente decomposto. Come se agisse una feroce legge del contrappasso» (P. PELLINI, *Verga*, il Mulino, Bologna 2012, pp. 129-130). Sul tema fondamentale della malattia, cfr. F. DE CRISTOFARO, *Corporale di Gesualdo. Il bestiario selvaggio della malattia*, in «Modern Language Notes», 113 (1998), n. 1, pp. 52-78.

⁹ G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo* cit., pp. 73, 114, 370, 407 («difendo la mia roba»), 416 («difendere i suoi interessi»), 455, 467 («Le raccomandava la sua roba, di proteggerla, di difenderla»).

¹⁰ L'instabilità della ricchezza nella società moderna, segnata dalla mobilità delle classi, costituirà quindici anni dopo il tratto programmatico di *Dal tuo al mio*: anche se nell'ultimo «romanzo» l'arrampicatore Rametta risulta vincitore, le pretese di Luciano e degli operai appaiono prefigurare la possibilità di un'alternanza della ricchezza, che rende labile la sua conquista, sottoposta ad uno stato di perenne provvisorietà.

titanismo di Gesualdo occultano all'occhio di una lettura che non ne assuma le debite distanze. Del resto, persino il cosiddetto idillio con Diodata è un idillio tragico, anch'esso straniato, che si chiude con una battuta: «Santo e santissimo! Sorte maledetta!... Sempre guai e piagnistei!...»¹¹. E partecipa dunque di quel «sangue amaro», che è tra le immagini ricorrenti del *Mastro*.

L'incombere della morte fisica è così in sintonia con l'ansia per la difesa della roba e il timore della sua perdita, al punto che si può parlare di mortalità della roba: la rapidità e facilità dell'ascesa economica corrisponde a un'analoga rapidità e facilità del dilapidare la roba. Ne sono testimonianza le tante figure di scialacquatori del romanzo, parallele a quelle degli accumulatori, dal defunto barone Rubiera evocato nel capitolo 2 agli sperperi del baronello don Ninì, fino agli sprechi e ai debiti del Duca di Leyra, l'erede della roba, emblematico rappresentante del destino che incombe sull'accumulazione. Verga dunque, lavorando sul risvolto negativo dei miti moderni, scopre come alla mobilità sociale corrisponda una profonda fragilità degli assetti economici così come delle esistenze. E quindi nel romanzo perdere la roba e perdere la vita sono eventi paralleli, che procedono in sintonia. Ogni cessione di proprietà o di roba, per effetto dei ricatti di Nanni l'Orbo o del duca di Leyra, costituiscono dei progressivi svenamenti, e la metafora ossessiva del dissanguamento indica una sorta di identificazione di Gesualdo e della sua fine con quella della roba.

Allora, per tornare al titolo di questo intervento, sarebbe più corretto definire anche la morte nel *Mastro* come connessa a questo stato di insicurezza. Dunque precarietà della morte nel *Mastro*, come conferma della precarietà del vivere e soprattutto della precarietà della roba. Questa che definisco precarietà del morire appare in forme amplificate, come sempre in Verga, che è narratore iperbolico, a partire dalla scena del trapasso. La differenza su questo punto con *I Malavoglia* è evidente. Nel primo romanzo dei Vinti la morte è espunta da Aci Trezza – Muriel Gallot ha parlato di «morte rubata» –¹², assente dallo spazio visivo della comunità di voci del paesetto: dalle fini di Bastianazzo e Luca, alla peste presa fuori paese da Maruzza, alla morte lontana di Padron 'Ntoni, senza che il lettore, ma nemmeno i familiari, con un'unica eccezione, assistano al momento della fine; la morte è invece raccontata, insieme all'enfatizzazione e descrizione minuziosa dei segni di malattia e deperimento fisico nel *Mastro-don Gesualdo*. L'unica morte narrata nei *Malavoglia*, quella di Maruzza, è comunque ben diversa da quelle del *Mastro*: lì il morente, anche se per via del colera non ha diritto alla visita del *consòlo* («nessuno pensò a fare la visita del morto»)¹³,

¹¹ G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo* cit., p. 119.

¹² M. GALLOT, *Verga ou la mort volée*, in «Littératures», 29 (1993), pp. 88-96.

¹³ G. VERGA, *I Malavoglia*, a cura di N. Merola, Garzanti, Milano 1980, p. 192.

né muore nella propria casa («ei [Padron 'Ntoni] non pensava ad altro se non che Maruzza era morta fuori della sua casa»)¹⁴, beneficia comunque di una buona morte. Maruzza, pur senza visite del medico, ha diritto infatti di morire circondata dall'affetto dei suoi cari, e può persino consegnare loro l'ultima parola e la benedizione. La precarietà del vivere nei *Malavoglia* è sottoposta piuttosto agli eventi naturali e alle calamità (a questi nella loro ineluttabilità sono associate anche le avversità della storia): le tempeste e il naufragio della barca, la guerra, il colera, o la vecchiaia che conduce padron 'Ntoni in ospedale¹⁵.

La morte nella propria casa è evocata, e magari invocata, nel *Mastro*; si pensi a mastro Nunzio, che rivendica di voler morire nella casa dove è nato («Scusatemi, nipote mia, se vi ricevo in questo tugurio... Ci son nato, che volete... Spero morirci...»)¹⁶. Anche quando questo desiderio non si avvera, nel *Mastro* il lettore è accompagnato fin dentro le stanze del moribondo ad assistere, insieme al progredire della malattia, allo spettacolo della lenta agonia, dove il tragico è di norma contrastato umoristicamente da una piccola folla di presenze interessate, di contro a decisive assenze affettive. In questo senso si possono registrare le straordinarie analogie tra le quattro morti del romanzo, che consentono di attribuire a quest'evento quadruplo un'effettiva valenza simbolica e paradigmatica¹⁷. Segno pure un crescendo di drammaticità, dalle morti narrate umoristicamente di don Diego e mastro Nunzio, a quella più sentita di Bianca, fino al punto che la morte di Gesualdo è amplificazione quasi parossistica del tema, e la sua malattia terminale è narrata accogliendo, per larghi tratti, lo sguardo introspettivo del personaggio morente, con una parziale eccezione rispetto alla poetica verghiana¹⁸.

Primo elemento macroscopico è la posizione di sfondo che assume l'agonia del moribondo. L'evento tragico sul piano privato è di norma seppellito

¹⁴ Ivi, p. 194.

¹⁵ «Nei *Malavoglia* c'era un paradossale istinto di vita, il vivere ed il morire si svolgevano entro la stabilità del ciclo, diventavano vita immortale, mentre ora, nel *Mastro*, ogni cosa è posta sotto il segno della morte, della corruzione» (E. PELLEGRINI, *La morte dei Vinti. Un motivo in Verga*, Essegi, Firenze 1989, p. 110).

¹⁶ G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo* cit., p. 313.

¹⁷ Si veda la lettura di Pellegrini che ha registrato: «nel *Mastro* le quattro morti si inseriscono in uno stesso codice di riferimenti, con la ripresa ossessiva delle stesse immagini. Perché – ci si chiede – questo sistema di rigorose ripetizioni? Sicuramente queste concordanze hanno la funzione di privare di unicità e dignità umana quelle morti che non sono più un perire della propria morte, ma la ripetizione degradante di un decesso banale e insignificante» (*op. cit.*, p. 112). Pellegrini analizza poi una serie di ricorrenze in gran parte diverse da quelle qui segnalate.

¹⁸ Sul punto di vista di Gesualdo nell'ultimo capitolo e in generale sul finale del romanzo, cfr. R. LUPERINI, *L'allegoria di Gesualdo*, in ID., *Giovanni Verga. Saggi (1976-2018)*, Carocci, Roma 2019, pp. 177-180.

dietro un evento sociale rumoroso e di più ampia rilevanza, e insieme anche dietro un evento privato che gli ruba la scena; così avviene sotto traccia, in una disattenzione generale e perde di valore, come di tragicità. Don Diego muore nella notte dei moti del '21, mentre Gesualdo è corso a nascondersi; Bianca nel frattempo ha subito l'incursione del capitano d'arme che ne occupa la casa e, quando poi finalmente giunge dal fratello, partecipa alla sua morte (in un senso su cui tornerò) e quindi sviene per le doglie del parto¹⁹. Il racconto della fine di don Diego è così sovrastato da un susseguirsi di eventi e di commenti che la minimizzano, fino a un diffuso atteggiamento di indifferenza e di cinismo: da Fortunato Burgio che, informato dal sagrestano, ignora la notizia segnalando un avvenimento più importante («– Che c'è?... Cosa succede?/ – Don Diego!... – rispose il sagrestano; e fece il segno della croce, quasi massaro Fortunato avesse potuto vederlo al buio. – solo come un cane!... me lo lasciano sulle spalle!... Ho mandato Grazia pel dottore... a quest'ora!.../ – Sentite, laggiù, verso la piazza?... sentite?... Che giornata spunterà domattina, Dio liberi!...») ²⁰, a Speranza che prima sgrida il marito «che aveva legata la mula alla casa del moribondo», poi si mette «a strologare i numeri del lotto insieme a donna Bellonia»²¹, alle reazioni di medico, farmacista e parenti nobili, di cui dirò più avanti.

Analogamente per la morte di mastro Nunzio, che è una morte di perniciosità ma avviene in pieno colera, e mentre contemporaneamente Gesualdo subisce l'affronto del tradimento di Isabella con il cugino Corrado la Gurna. Bianca a sua volta muore nel momento in cui fuori esplodono i moti del '48 e si attivano le trame per neutralizzarli, che distraggono Gesualdo dal capezzale; subito prima inoltre la casa è assediata pure dai Zacco che già tramano per un matrimonio col futuro vedovo. Nella redazione per la «Nuova Antologia» del 1888, un'analogia tensione esterna con eventi rivoluzionari si celava dietro la morte di Gesualdo – ne restano ampie tracce nel penultimo capitolo –, che

¹⁹ La marginalità della morte di don Diego è amplificata anche dalla drammaticità di questo parto, la cui natura prematura cattura, spostandola, l'attenzione del lettore e riattiva qualche sospetto sulla paternità del nascituro. La critica ha evidenziato come la cronologia che si ricava dagli eventi, sempre parziale, non sembra coerente con lo svolgimento narrativo. A mio avviso far dichiarare alle zie Macri e Cirmena che Isabella sia nata settimana potrebbe essere un espediente escogitato da Verga per nascondere il concepimento prematrimoniale. Questo dato e altre incongruenze cronologiche farebbero supporre che lo scrittore abbia dato priorità alla necessità di tenere il protagonista all'oscuro sulla reale paternità della figlia. Segnalo *en passant* che la fine di don Diego, preannunciata implicitamente alla fine del capitolo secondo della seconda parte, prima da Nanni l'Orbo che vede da lontano portare il viatico, e poi dal «grido straziante» di Bianca allorché il «ragazzetto del sagrestano» le reca un'«imbasciata di gran premura» (G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo* cit., p. 230), è narrata nel capitolo successivo con un procedimento analettico.

²⁰ Ivi, p. 235.

²¹ Ivi, pp. 238-239.

comunque si svolge parallelamente con il dramma segreto, evidentemente d'adulterio, di Isabella, dettaglio che sarebbe emerso nella *Duchessa di Leyra*. Nei primi tre decessi, Gesualdo, che durante la morte di don Diego si è nascosto per la paura di essere arrestato, non può essere contemporaneamente su più fronti come vorrebbe (pure allo spirare di Bianca finisce col non assistere direttamente): come già segnalava l'agonistico capitolo IV della prima parte, la difesa della roba è impresa titanica e Gesualdo appare un uomo solo, costretto a impegnarsi nella sorveglianza su un terreno vasto e ingovernabile, sopraffatto da compiti che non può svolgere nello stesso tempo e nello stesso spazio.

Il secondo elemento è che in tutti e quattro i casi la scena della morte appare sotto assedio, e la casa del morente è invasa e occupata da una pletera di figure poco interessate al suo dramma, spesso anche nemiche, che quasi aleggiano come avvoltoi su un cadavere. Il morente non solo non ha diritto al conforto ma neppure alla pace della solitudine. Così, già di fronte alla morte di don Diego possiamo constatare l'atteggiamento del dottor Tavuso e infine del farmacista Bomma, allorché vengono chiamati da Grazia, la moglie del sagrestano o da suo marito. Entrambi, preoccupati piuttosto di non essere catturati come rivoluzionari dalla sbirraglia che setaccia il paese, esclamano:

– È ancora vivo?... Mandatelo al diavolo!... [...] Andate a chiamare i parenti piuttosto... o il viatico, ch'è meglio!...²²

– La cassa da morto fategli, accidenti a voi! M'avete spaventato! [...] Andate a chiamargli un prete piuttosto²³.

Le parole di medico e speziale suonano come il culmine di una ripetizione della stessa scena, ribadita dai rifiuti di venire ad assistere il morente anche da parte della zia Sganci, di don Ninì e, nuovamente, del dottor Tavuso.

Sempre per due volte – è una cifra in Verga, quella della duplicazione e spesso triplicazione della battuta – di fronte alla propria fine mastro Nunzio deve dire:

– Non sono ancora morto, no!
[...]

– Non sono ancora morto! – piagnucolò di nuovo il moribondo. Lasciatemi morire in pace, prima²⁴.

²² Ivi, p. 236.

²³ Ivi, p. 239.

²⁴ Ivi, p. 340. Anche Gesualdo rivendica il diritto a una morte serena: «Niente. Io non voglio far niente. Voglio stare in pace, se mi ci lasciano stare...» (ivi, p. 420).

Si aggiunge persino il sospetto della velenosità delle medicine: «ogni volta che gli facevano inghiottire a forza la medicina, gemeva, sputava, lamentavasi ch'era morto, che non vedevano l'ora di levarselo dinanzi»²⁵. Analoga sarà la diffidenza di Gesualdo: «sospettando di tutto, spiando prima le mani del cameriere se beveva un bicchiere d'acqua»²⁶.

Anche Bianca sente di essere circondata da presenze che aspettano solo la sua fine:

– Sentite!... sentite!... Non le voglio più!... Non le fate venire più quelle donne... Si son messe in testa di darvi moglie... come fossi già morta.

[...]

– Vi portano in casa la Lavinia... Non vedono l'ora che io chiuda gli occhi...»²⁷

Ed è naturalmente conforme l'impressione di Gesualdo malato e l'atteggiamento nei suoi riguardi del genero, ma già prima della sorella. La presenza accanto al letto di morte di personaggi interessati al trapasso e magari desiderosi di raccoglierne l'eredità si trasforma in un atteggiamento generalizzato di sospetto del morente. Così si esprime mastro Nunzio rivolgendosi a Gesualdo:

– Ah! Sei venuto a vedere la festa, finalmente?²⁸

E Bianca:

– Mi avete tolto mia figlia... anche adesso che sono in questo stato!... ve lo lascio per scrupolo di coscienza!... – Oppure gli rinfacciava di averle messo fra i piedi quell'altra gente... Oppure non rispondeva affatto, col viso rivolto al muro, implacabile²⁹.

In una veste più sottile e umoristica il motivo del sospetto compare anche alla morte di don Diego e sottolinea, come già per mastro Nunzio, l'incomprensione tra il moribondo e chi è presente o giunge al capezzale per affetto.

²⁵ Ivi, p. 341.

²⁶ Ivi, p. 462. E già prima le medicine appaiono dei costosi veleni: «Gli avevano fatto comperare anch'essi un'intera farmacia: dei rimedi che si contavano a gocce, come l'oro, degli unguenti che si spalmavano con un pennello e aprivano delle piaghe vive, dei veleni che davano le coliche più forti e mettevano del rame nella bocca, dei bagni e dei sudoriferi che lo lasciavano sfinito, senza forza di muovere il capo, vedendo già l'ombra della morte dappertutto» (ivi, p. 457).

²⁷ Ivi, p. 396.

²⁸ Ivi, p. 339.

²⁹ Ivi, p. 400.

Così accade appunto quando l'apparizione di Bianca agisce da colpo di grazia per il vecchio Trao. È un dettaglio che non è stato notato e che si chiarisce se viene connesso a un'altra ricorrenza, emblematica della capacità di Verga di glissare sull'evento culminante, sottraendolo appunto al primo piano fino all'ultimo istante. La scena della morte si presenta sempre infatti occultata da un procedimento di distrazione, per cui il momento del trapasso non viene avvertito; anzi, il suo accertamento o la sua notizia avviene sempre in ritardo e magari in modo allusivo. È la modalità tipica che Verga ha di annunciare la fine, sempre attraverso un'ellissi e dei segnali impliciti, ma qui amplificata a rendere ancora più forte l'effetto di insignificanza della morte e di estraneità degli altri alla tragedia del morente. Così Bianca, che è stata a lungo trattenuta e avvertita «Vuoi ammazzarlo?... Una commozione!... Se ti sente!...»³⁰, dopo aver implorato ben cinque volte con un'anafora persistente, «lasciatemi entrare», entra finalmente nella camera del fratello, e lo chiama:

– Diego!... Diego!... fratello mio!...

– Non fate a quel modo, donna Bianca! – disse piano don Luca. – Se ci sente ancora, il poveretto, figuratevi che spavento!...

Essa si arrestò tutta tremante, atterrita. Colle mani nei capelli, guardandosi intorno trasognata. A un tratto fissò gli occhi asciutti ed arsi su don Ferdinando che annaspava stralunato, quasi volesse allontanarla dal letto³¹.

Subito dopo arriva la zia Cirmena che apprende – e con lei apprendiamo anche noi –, dal segno della croce con cui viene accolta, che don Diego è spirato: «– Or ora!... cinque minuti fa!»³².

La fine non è percepita neppure alla morte di mastro Nunzio; ne abbiamo notizia solo quando Burgio, chiamato a osservare il malato, commenta:

– Signori miei, a me sembra morto di cent'anni³³.

Alla morte di Bianca sono presenti don Gesualdo, don Ferdinando, i Zacco, il marchese Limòli, le zie donna Agrippina Macrì e donna Sarina Cirmena e il barone Mendola. Così, mentre fuori infuriano i rivoltosi, Gesualdo rimane accasciato sulla seggiola e il marchese sordo come una campana non capisce cosa gli dice Zacco. Il lettore deve intuire la notizia da una battuta doppiamente metaforica e allusiva:

³⁰ Ivi, p. 243.

³¹ Ivi, p. 245.

³² Ivi, p. 246.

³³ Ivi, p. 342.

– Vogliono la vostra roba! – esclamò infine il barone Zacco fuori dai gangheri. Il marchese si mise a ridere dicendo: «Padroni! Padronissimi! – In quel momento passò come una furia donna Agrippina Macrì, colla tonaca color pulce che le sbatteva dietro, e nella camera della moribonda si udì un gran trambusto, seggiole rovesciate, donne che strillavano. Don Gesualdo si alzò di botto, vacillando, coi capelli irti, posò la chicchera sul tavolino, e si mise a passeggiare innanzi e indietro fuori di sé, picchiando le mani l'una sull'altra e ripetendo:
– S'è fatta la festa!... s'è fatta!³⁴

Così succede pure per la morte del protagonista:

Tanto che infine dovette tornare ad alzarsi, furibondo, masticando delle bestemmie e delle parolacce.

– Cos'è? Gli è venuto l'uzzolo, adesso? Vuol passar mattana! Che cerca?

Don Gesualdo non rispondeva; continuava a sbuffare supino. Il servitore tolse il paralume, per vederlo in faccia. Allora si fregò bene gli occhi, e la voglia di tornare a dormire gli andò via a un tratto³⁵.

Che siano il riso inopportuno del marchese o le bestemmie e parolacce blasfeme del servitore, la morte risulta totalmente desacralizzata, quasi violata. In tutte le quattro morti narrate nel romanzo, ritorna l'espressione antifrastica «fare la festa», che rivela anche l'ostilità del mondo verso il morente³⁶. Ad ulteriore profanazione si aggiunge il fatto che il morente è costretto ad assistere, prima ancora che abbia chiuso gli occhi, al rapimento dei suoi beni. Così Burgio e Speranza insaccano il grano davanti al padre allettato, Lavinia e poi anche Speranza si impadroniscono delle chiavi della credenza di Bianca, come il barone Zacco di quelle dei magazzini e della cantina di Gesualdo, e infine, com'è arcinoto, Gesualdo assiste allo spreco dei suoi capitali investiti nello sfarzo del palazzo di Leyra. Allo stesso tempo, la presenza nei primi tre casi del viatico unitamente però all'assenza della narrazione di un qualche conforto religioso, fatto salvo il caso della confessione di Bianca, rafforzano l'impressione di una generale ipocrisia. Così non può esserci nemmeno l'ultima parola con il messaggio affidato ai vivi. Gli unici lasciti sono la richiesta di Bianca a Gesualdo di non risposarsi e le parole dello stesso Gesualdo a Isabella su cui tornerò in chiusura. L'assenza è poi un altro elemento chiave della declinazione di queste scene:

³⁴ Ivi, p. 412.

³⁵ Ivi, p. 469.

³⁶ Ivi, pp. 242, 339, 346, 412, e per altri aspetti anche 432. Il ribaltamento della festa ritorna anche in molte novelle, dove il tragico ha di norma un'ambientazione festiva. Penso alla «malapasqua» di *Cavalleria rusticana* e del *Mistero*, coma al San Giovanni del comparatico di *Jeli il pastore* o alla festa 'velenosa' di *Cos'è il Re*, per fare solo qualche esempio.

intorno al capezzale sempre affetti che non si comprendono (sono i casi di Gesualdo e il padre, come di Bianca e don Diego, di Bianca e Gesualdo); assenze amaramente significative (il tardivo arrivo di Bianca da don Diego, la macroscopica mancanza di Isabella alla morte della madre, e poi a quella di Gesualdo, la separazione di Diodata da Gesualdo).

Numerose altre sono le costanti delle morti narrate nel *Mastro-don Gesualdo*. Le elenco telegraficamente: la presenza dell'uggiolare dei cani o del miagolare del gatto³⁷, la regressione all'infanzia, come un bambino o una bambina del malato³⁸, la circostanza notturna dell'evento³⁹. Tutta la notte dura anche il colpo apoplettico della baronessa Rubiera prima di concludersi di primo mattino con la definitiva perdita della parola. La sottolineatura delle agonie notturne avviene ancora una volta in forma deformata: ciò che conta è la fatica dei vivi, costretti dall'evento a una nottataccia, non la sofferenza del moribondo che non è propriamente in scena. La presenza, accanto al letto di morte di personaggi interessati al trapasso e magari desiderosi di raccoglierne l'eredità, di cui s'è detto, disturba e affligge il malato.

³⁷ «E il cane nero dei Motta uggjolava per la piazza, come un lamento» (ivi, p. 234); – Don Diego!... rispose il sagrestano; e fece il segno della croce [...] – Solo come un cane!...» (ivi, p. 235); «Signor Barone!... sta per morire vostro cugino don Diego!... solo come un cane!... Non c'è nessuno in casa!» (ivi, p. 236); «Don Ferdinando sognava che il cane nero dei Motta gli s'era accovacciato sul petto, e non voleva andarsene, per quanto egli cercasse di svincolarsi e di gridare. La coda del cane, lunga, lunga che non finiva più, gli si era attorcigliata al collo e alle braccia, al pari di un serpente, e lo stringeva, soffocandolo, gli strozzava la voce in gola [...]» (ivi, p. 237); «– Amen! – rispose il sagrestano. – Ho fatto quel che ho potuto... solo come un cane!...» (ivi, p. 243); «Il viatico glielo date, razza di porci?... Che lo fate morire peggio di un cane?...» sbotta Santo Motta (ivi, p. 340); e c'è il «gatto abbandonato che s'aggrava miagolando per la fattoria, come un'anima di Purgatorio [...]» (ivi, p. 341); «È che lo stomaco non mi dice. L'ho pieno di veleno! Un cane arrabbiato ci ho» (ivi, p. 433); «Sissignore l'hanno tutti dimenticato, lì nel suo cantuccio, come un cane malato!...» (ivi, p. 437); E poi diventa: «Ci aveva un cane, lì nella pancia, che gli mangiava il fegato, il cane arrabbiato di San Vito martire, che lo martirizzava anche lui» (ivi, p. 439). Sulla funzione del cane per Gesualdo, come «bestia stessa che gli cova in corpo» ha scritto Francesco de Cristofaro, sottolineando a partire anche dalla revisione del romanzo: «Diversamente da quanto accadeva nella prima edizione in rivista del romanzo, il cane è rappresentato, nell'approfondimento in chiave tragica che è la sigla della riscrittura, come un'energia irrazionale, esterna e avversa all'uomo, come ciò che alla fine, ma pur sempre entro la durata di un processo, lo fa imbestialire, ne divora la carne, ne aliena l'anima» (F. DE CRISTOFARO, *L'efflorescenza tumorale. Figurezioni del 'male osceno': Verga, Kiš, Roth*, in AA.VV., *La malattia come metafora nelle letterature dell'occidente*, a cura di S. Manferlotti, Liguori, Napoli 2014, pp. 59-78, a pp. 73, 75).

³⁸ Si veda ad es.: «si mise a piangere come un bambino» (G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo* cit., p. 467).

³⁹ Per don Diego: «Fu giusto quella notte che arrivava la Compagnia d'Arme. Una baraonda per tutto il paese» (ivi, p. 235); «Che giornata spunterà domattina. Dio liberi!...» (*ibidem*); per mastro Nunzio: «Giunse la sera e passò la notte a quel modo» (ivi, p. 340); per Bianca: «Che notte! Che nottata eterna! Com'è lunga questa notte, Domeneddio!» (ivi, p. 407); per don Gesualdo: «Mattinata eh, don Leopoldo! – E nottata pure! Rispose il cameriere sbadigliando. – M'è toccato a me questo regalo!» (ivi, pp. 469-470).

Al contempo, la sua sofferenza, letta con gli occhi e le parole dei presenti alla scena, risulta straniata, mentre il morente è privato di parola. A lui non resta che un'estrema, disperata protesta contro l'invasione della sua intimità, marcata dal mutismo e da un rifiuto del conforto che coinvolge anche chi gli è vicino per affetto. Tutte le morti sono così connotate dalla solitudine del morente che, in un estremo tentativo di ribellione alla disaffezione dei presenti, rivolge la faccia contro il muro. Un gesto che si ripete, secondo analoghi procedimenti di circolarità simbolica, già sperimentati per la scrittura dei *Malavoglia*, che funge da legante metaforico anche nel *Mastro-don Gesualdo*:

[...] poi, verso mezzanotte, [don Diego] non domandò più nulla. Stava cheto, col naso contro il muro, e la coperta sino alle orecchie⁴⁰.

Infine [mastro Nunzio], perché non lo seccassero, voltò il naso contro il muro, e non si mosse più. – Poteva essere mezzanotte, sebbene nessuno s'arrischiasse ad aprire la finestra per guardar le stelle –⁴¹.

Bianca s'era chiusa in un silenzio che le affilò come un coltello il viso smunto⁴².

Oppure non rispondeva affatto, col viso rivolta al muro, implacabile⁴³.

Don Gesualdo non rispose. Ma di nascosto, rivolto verso il muro, si mise a piangere cheto cheto⁴⁴.

E volse le spalle, tal quale suo padre, buon'anima. Appena fu solo cominciò a mugire come un bue, col naso al muro. Ma poi se veniva gente, stava zitto. Covava dentro di sé il male e l'amarezza⁴⁵.

[...] ostinavasi sempre più, taciturno, implacabile, col viso al muro, rispondendo solo coi grugniti, come una bestia⁴⁶.

In questo gesto condiviso si conferma la mancanza di una parola fra il moribondo e i vivi. Gesualdo si chiude quindi nella propria individualità, in un isolamento che non gli consente di riconoscere degli eredi. Una sorta di rancore contro la fine lo anima anche e specie quando ne percepisce l'inevitabilità. Siamo di fronte a una forma estrema di individualizzazione

⁴⁰ Ivi, p. 237.

⁴¹ Ivi, p. 341.

⁴² Ivi, p. 384.

⁴³ Ivi, p. 400.

⁴⁴ Ivi, pp. 439-440.

⁴⁵ Ivi, p. 464.

⁴⁶ Ivi, p. 465.

della morte, la cui sofferenza non può essere in qualche modo comunicata, condivisa o confortata.

Così la morte diventa un destino nel romanzo; certo forse lo è sempre nella vita, ma nella storia del genere narrativo colpisce in questo caso non tanto la sua collocazione in epilogo della trama, quanto il suo progressivo istituirsi a simbolo della sorte dei desideri dell'uomo moderno; i presagi di morte disseminati un po' ovunque la rendono il vero cuore del *Mastro*⁴⁷. Se ne possono trarre alcune conclusioni. Mentre *I Malavoglia* sono il romanzo della lotta per la vita, intesa come lotta per la sopravvivenza, e l'agonismo titanico di padron 'Ntoni e della famiglia è teso alla resistenza, con una disperata fiducia nella possibilità e necessità esistenziale di farcela; *Mastro-don Gesualdo* è il romanzo della lotta per o contro la morte, nel senso che la fine è iscritta nel destino del personaggio. Soltanto che non si tratta solo della fine individuale e solitaria del protagonista che comporta la crisi dei rapporti affettivi e familiari, ma anche della inevitabile mortalità della roba.

Può essere emblematico di questo spostamento del fuoco narrativo un riferimento alla baronessa Rubiera ormai paralitica, vero *alter ego* di Gesualdo, contadina arricchita e irrimediabilmente ammalata dalla paura di perdere la roba. È anche l'unico caso nel *Mastro* in cui compare il termine «ostrica» in una delle memorabili similitudini di cui Verga di norma si serve per rendere il colore locale dell'ambiente rappresentato. Qui però il paragone è tanto più significativo perché fuori luogo in un contesto estraneo alla cultura del mare: «attaccata alla sua roba come un'ostrica, ostinandosi a vivere per non pagare»⁴⁸. La baronessa adesso sopravvive, aggrappandosi alla vita, per non dover cedere la sua roba al figlio e saperla dilapidata per pagare il debito con Gesualdo: l'attaccamento alla roba è il nuovo ideale dell'ostrica, in una società in cui è costantemente ribadito che ciascuno fa il suo interesse. Nel mondo moderno comunque la lotta per difendere il proprio dalle ambizioni egoistiche degli altri è vana, ed anche l'abilissimo don Gesualdo percepisce infine che dovrà soccombere, solo contro tutti.

Su questo punto si registra ad ogni modo uno scarto estremamente significativo tra Gesualdo e gli altri affaristi del romanzo, che apre uno sguardo più complesso sulla psicologia del protagonista, sulle contraddizioni, la modernità e il titanismo che lo contraddistinguono. Don Gesualdo, di norma

⁴⁷ Si veda quanto scrive Luperini: «Il *Mastro* ha solo l'apparenza del tradizionale romanzo a parabola, segnato prima dall'affermazione e poi dal declino di una carriera individuale. In realtà, Gesualdo porta la morte dentro di sé sin dall'inizio: il nulla lo accompagna incessantemente, lo segue passo passo anche nel momento del massimo trionfo. Se molti romanzi si chiudono con la morte del protagonista, in pochi essa giunge così dall'interno, così fatale e necessaria» (*Il viaggio, la morte*, in *Id.*, *Giovanni Verga* cit., p. 166).

⁴⁸ G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo* cit., p. 306.

collocato in un orizzonte esclusivamente connesso alla roba cui, degno erede di Mazzarò, tutto ha sacrificato, si scopre improvvisamente indifferente ad essa e alla canea di coloro che combattono per il suo possesso. L'eroe dell'agonismo vitalistico comincia a morire qui, insieme a Bianca, sfiorato dalla malattia moderna della depressione, non gli importa più di nulla, si ammala e si lascia trasportare dovunque, e insieme è vittima di chi si impadronisce di lui per impadronirsi della sua roba o per difendere il ceto agiato dalle aggressioni dei nuovi arrivati, i mastro-don Gesualdo di domani che vogliono la loro parte nella fantasmagoria della moderna mobilità della ricchezza.

Nel finale del romanzo il protagonista per un attimo si disgiunge persino dalla roba, quasi a percepirne l'insensatezza di fronte alla morte di Bianca e alla malattia, come se potesse prendere coscienza della vanità delle cose e persino della roba (sulla «*vanitas vanitatum*» gli suggerisce di meditare il canonico Lupi), ma infine è mosso dall'estremo tentativo di dare un senso alla propria vita, ritornando a sperare prima nella propria sopravvivenza, poi almeno nella possibilità che la roba gli sopravviva. Ed ecco allora le ultime parole, il lascito testamentario alla figlia che non può accoglierlo né comprenderlo:

Le raccomandava la sua roba, di proteggerla, di difenderla: – Piuttosto farti tagliare una mano, vedi!... quando tuo marito torna a proporti di firmare delle carte!... Lui non sa cosa vuol dire! – Spiegava quel che gli erano costati, quei poteri, l'Alia, la Canziria, li passava tutti in rassegna amorosamente [...] ⁴⁹.

La soluzione tragica del romanzo dipende non solo dalla morte individuale del personaggio, ma anche dall'impossibilità di una solidarietà familiare e, come è stato detto più volte, di una eredità. Nel cuore dell'individualismo borghese la fine sancisce, come è noto, la vacuità dell'impegno di tutta una vita, e non solo perché il protagonista della scalata economica e sociale non può tramandarne il valore, ma anche perché, a differenza di Mazzarò, adesso la roba non gli sopravviverà, condannata anch'essa, prima a una dissacrazione e svalutazione (per il Duca e per Isabella essa non ha alcun valore affettivo), infine a un destino di dispersione. In questo senso Mastro-don Gesualdo, che per tutto il romanzo si è dedicato alla roba, con la passione di un innamorato, fino a identificarvisi, muore assistendo anche alla morte della sua roba ⁵⁰.

⁴⁹ Ivi, p. 467.

⁵⁰ Per una lettura della fine di Gesualdo rimando anche a un altro mio intervento, da cui questo riprende alcuni temi e passaggi: G. LO CASTRO, «Mastro-don Gesualdo» o della modernità malata, in ID., *La verità difficile. Indagini su Verga*, Liguori, Napoli 2012, pp. 79-94.

LUCINDA SPERA

MASTRO-DON GESUALDO: QUALE ETICA?

Il presente contributo, che nella versione originaria con cui appare a stampa rappresenta la prima tappa di un'indagine che ho in seguito ampliato e perfezionato¹, prende avvio da una riflessione che è in linea di continuità con alcuni miei recenti studi relativi al primo capolavoro verghiano².

Chi è responsabile dell'infelicità dei Malavoglia? si chiedeva Franco Petroni nel 1986 in un contributo apparso negli «Annali della Fondazione Verga»³, auspicando un'operazione critica su quel romanzo che partisse proprio da questa domanda. Si tratta di un quesito al quale ho cercato di rispondere, e che mi pare funzionare anche per il *Mastro-don Gesualdo*. A questo mi pare sia legittimamente connesso un ulteriore interrogativo: esiste una prospettiva etica nel *Mastro*?

Alla domanda iniziale Petroni rispondeva individuando una differenza di ordine morale tra i componenti della famiglia Malavoglia e personaggi come zio Crocifisso, Piedipapera o simili: una diversità di natura non solo sociologica, che consiste nella contrapposizione tra legge dell'onore e criteri economici, massimamente rappresentata, la prima, da padron 'Ntoni, che la impone ai suoi (contribuendo così involontariamente alla loro infelicità), agendo persino in maniera antieconomica (pensiamo alla decisione di

¹ Il presente testo costituiva sin dall'inizio, nelle mie intenzioni, il primo nucleo di un ragionamento che avrebbe trovato in un contributo in memoria di Alberto Asor Rosa, appena pubblicato, un più ampio sviluppo e una declinazione del tutto originale (L. SPERA, *Mastro-don Gesualdo «eroe virile»*, in «Bollettino di italianistica», XX (2023), nn. 1-2, pp. 280-297). Lo presento in questa sede in quella versione iniziale, di primo abbozzo, e colgo l'occasione per ringraziare Marina Paino, il Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università di Catania da lei diretto, il direttivo MOD per il gradito invito.

² L. SPERA, *Storia e destino nell'opera di Verga. Per una nuova prospettiva etica*, Carocci, Roma 2022.

³ F. PETRONI, *Il linguaggio negato*, in «Annali della Fondazione Verga», 3 (1986), pp. 99-119.

disattendere le indicazioni dell'avvocato in ordine al debito dei lupini e di far firmare invece a Maruzza l'ipoteca sulla casa, bene dotale e in quanto tale inalienabile).

La prospettiva in questione – quella cioè di un disallineamento tra protagonista e coro del villaggio (di Aci Trezza, o di Vizzini nel caso del *Mastro*) –, seppure congruente con la notissima premessa al primo romanzo del ciclo (la categoria dei 'vinti', le "magnifiche sorti e progressive" dell'umanità in opposizione al singolo individuo, travolto dalla fiumana del progresso), risulta però inadeguata a spiegare la matrice più profonda dell'infelicità personale di Gesualdo, ascrivibile a una categoria di vinti che paradossalmente, in un romanzo che trova nella 'roba' e nel suo fortunato iter di acquisizione il proprio cardine narrativo, in quel processo di accumulo non si esaurisce: «State tranquillo, che Mastro-don Gesualdo fa tutti i mestieri in cui c'è da guadagnare», dice il canonico Lupi al sensale intento a combinare il «negozio del frumento» nel magazzino dei Rubiera «vasto quanto una chiesa» (I, ii, p. 27)⁴. E ancora, poco dopo, rivolto alla baronessa Rubiera e a don Diego Trao: «Ha la testa fine quel mastro-don Gesualdo! Si farà ricco, ve lo dico io! Sarebbe un marito eccellente per una ragazza a modo... come ce ne son tante che non hanno molta dote» (I, ii, p. 33).

Ecco dunque che, all'inizio del mio percorso di analisi, le due domande (a chi attribuire l'infelicità di Gesualdo? esiste una prospettiva etica in grado di interpretare il romanzo?) sono andate fondendosi: l'infelicità di Gesualdo è infatti palesata sin dall'inizio della narrazione, e innerva la sua storia anche nei momenti di massima espansione economica, anche quando cioè quell'accumulo 'demoniaco' di terra e ricchezze assume connotati 'sacrali':

Badate che vi sto sempre addosso come la presenza di Dio! Mi vedrete comparire quando meno ve lo aspettate! Sono del mestiere anch'io, e conosco poi se si è lavorato o no!... (I, iv, p. 97)

dice ad esempio il protagonista agli operai che lavorano al frantoio, ma infiniti altri sarebbero i luoghi da chiamare in causa a tale proposito.

Quella dell'etica, cioè di un eventuale valore morale sovraindividuale delle scelte personali, mi sembra questione centrale della poetica verghiana,

⁴ Per l'edizione critica del secondo romanzo del ciclo dei vinti rinvio ovviamente a G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, edizione critica a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, reprint I serie, Interlinea-Fondazione Verga, Novara 2021. Le indicazioni bibliografiche relative alle citazioni dal romanzo da ora in poi saranno indicate fra parentesi tonde (parte, capitolo, pagina/e) direttamente nel corpo del saggio con riferimento alla seguente edizione: G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo* 1889, in appendice l'edizione del 1888, a cura di G. Mazzacurati, Einaudi, Torino 1992. Si indica con c.n. l'eventuale inserimento di corsivi.

e mi incuriosisce, dal punto di vista scientifico, ovviamente, cercarne tracce che, nel caso del primo romanzo del ciclo, ho trovato in una storia di vinti che mantengono però in sé la speranza, ciascuno a proprio modo e molto spesso da una prospettiva riconducibile ai personaggi femminili, mentre nel secondo essa è rintracciabile, ritengo, in una disperata (per il protagonista) lotta con un destino di intrepida, totale solitudine. «Una figura grandiosa e dannata nel suo desiderio di roba»: così Alessandro Giarrettino ha definito Gesualdo; possidente instancabile, eroe della roba, lo ha definito Jean Lacroix⁵.

Molto opportunamente Alberto Asor Rosa ha scritto, anni fa, di una sorta di «soggezione al dolore», di un «pensiero della sofferenza» e di «un'enorme pietas» (a metà tra fatalismo laico e velato pensiero cristiano) che anima il primo romanzo del Ciclo dei vinti:

Si potrebbe dire così che *I Malavoglia* costituiscono un vero – e rarissimo – esemplare di paradosso narrativo: l'originaria impostazione romanzesca [...] non produce un vero e proprio modello di romanzo; piuttosto, un uso di strumenti romanzeschi, che di volta in volta, nei punti nodali del racconto, e in quello più importante fra tutti, la sua chiusa, approdano ad un esito più poetico che narrativo. La contemplazione esistenziale prevale alla fine sulla pura descrizione di eventi. E la tragedia dei *fatti* si traduce nell'elegia del racconto sospeso, nella contemplazione dolente e rassegnata dell'infinita ciclicità e ricorrenza della sofferenza umana⁶.

Per dare un seguito testuale alla sua autorevole lettura, mi pare utile recuperare dall'ultimo capitolo dei *Malavoglia* il seguente passaggio:

Alfo Mosca, mentre guidava il mulo, andava raccontando alla Nunziata come e dove avesse vista la Lia, ch'era tutta Sant'Agata, e ancora non gli pareva vero a lui stesso che l'avesse vista coi suoi occhi, tanto che la voce gli mancava nella gola, mentre ne parlava per ingannare la noia, lungo la strada polverosa. – Ah Nunziata! chi l'avrebbe detto, quando stavamo a chiacchierare da un uscio all'altro, e c'era la luna, e i vicini discorrevano lì davanti, e si udiva colpettare tutto il giorno quel telaio di Sant'Agata, [...]. Adesso, vedi, che ci ho il mulo, e ogni cosa come desideravo [...] adesso penso sempre a quelle sere là, quando udivo la voce di voialtre⁷.

⁵ A. GIARRETTINO, *Mastro-don Gesualdo di Giovanni Verga*, in *Letteratura italiana Einaudi*, dir. da A. Asor Rosa, *L'età contemporanea. Le opere 1870-1900*, Einaudi, Torino 2007 (I ed. 1995), pp. 593-620, a p. 599; J. LACROIX, *Mitomania e culto della personalità: l'ascesa sociale di Mastro-don Gesualdo*, in AA.VV., *Il centenario del «Mastro-don Gesualdo»*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 15-18 marzo 1989), Fondazione Verga, Catania 1991, vol. I, pp. 36-54.

⁶ A. ASOR ROSA, «*I Malavoglia*» di Giovanni Verga, in *Letteratura italiana*, dir. da A. Asor Rosa, *L'età contemporanea. Le opere 1870-1900* cit., pp. 217-416, a p. 400.

⁷ G. VERGA, *I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Fondazione Verga-Interlinea, Novara 2014, p. 239.

È così che, muovendosi tra ricordo e realtà, il carrettiere recuperava tra i momenti di grazia anche l'antico racconto della cugina Anna (quello in cui, durante la salatura delle acciughe, ella inventa l'amorevole fiaba di un principe che verrà per sposare sua figlia Marta, riscattandola così, almeno nella fantasia, dalla povertà), spazio d'elezione di un immaginario femminile che, contro la forza del destino, difende e coltiva tenacemente la speranza di un futuro migliore.

E contrario, niente di tutto questo è possibile rintracciare nel *Mastro-don Gesualdo*: a eccezione di Diodata, che pure è resa per triangolazioni, attraverso cioè il suo essere assimilata talvolta ad animali, talaltra a oggetti (ma sempre come "roba", "possesso" di Gesualdo), non ci sono nel romanzo personaggi femminili salvifici, custodi di quell'etica della prossimità che era riuscita a dare respiro e futuro al pur drammatico destino della famigliola di pescatori di Aci Trezza. Nella luce cupa del possesso, della scalata sociale, Gesualdo non ha infatti davanti a sé vie di fuga, soluzioni di continuità e vie d'uscita alla perenne inquietudine che lo logora, se non nell'accumulo della roba, in cui include anche gli affetti familiari.

Tuttavia c'è uno spiraglio di luce da seguire in questa disperante vicenda, una debole apertura a una dimensione etica, seppure 'primitiva'. Lo sappiamo, Gesualdo non è l'unico in paese a voler accumulare soldi e terra, dunque, diversamente dai Malavoglia, egli è in totale sintonia col contesto sociale: «Ciascuno fa il suo interesse» (II, i, p. 206) è infatti frase-guida non solo del protagonista, ma di tutti coloro con cui si trova ad avere a che fare, a tutti i livelli sociali, a partire da una nobiltà avida quanto spiantata che lo disprezza ma ha bisogno di lui e dei suoi danari, sino ai contadini invidiosi del suo successo, famiglia di origine inclusa. Se dunque c'è un'altra colpa che non è quella dell'accumulo, un peccato che nessuno è disponibile a perdonargli, e che coincide fundamentalmente con la scalata sociale, col non voler rimanere lì dove il destino lo aveva collocato, esiste nel romanzo una qualche forma di redenzione morale da tale colpa? Una sorta di corrispettivo del consapevole addio di 'Ntoni al paese e alla famiglia? Direi di sì, e risiede in un paio di elementi che non si risolvono unicamente nelle locuzioni che, pure insistentemente, descrivono Gesualdo come un buon uomo, generoso quando, ad esempio, c'è da soccorrere parenti e paesani nel corso dell'epidemia di colera. Le attestazioni potrebbero essere numerosissime: «Don Gesualdo era un galantuomo, un buon cuore» (III, iii, p. 344); «Voi avete il cuore buono! Balbettò la moglie sentendosi intenerire. Voi avete il cuore buono!» (III, i, p. 316) gli dice Bianca quando, col diffondersi del contagio, Gesualdo le propone di portare con loro in salvo, in campagna, anche l'unico fratello

ancora vivo, don Ferdinando; campagna (siamo a Mangalavite) in cui molti altri, nella circostanza del bisogno, sono disponibili a riconoscere la sua bontà; e ancora

Faceva del bene a tutti; tutti che si sarebbero fatti ammazzare per guardargli la pelle in quella circostanza. [...] ognuno che avesse bisogno correva da lui per domandargli in prestito quel che gli occorreva. Lui colle mani aperte come la Provvidenza. Aveva dato ricovero a mezzo paese, nei fienili, nelle stalle, nelle capanne dei guardiani, nelle grotte lassù a Budarturo. (III, ii, 322)

La solitudine, dicevo, è dunque una condizione che marca eticamente l'intera esistenza di Gesualdo e che apre la via al riscatto morale di un personaggio diversamente irredimibile per le sue caratteristiche e velleità (uno che arriva a posporre la famiglia alla roba, per esempio) e che – impossibile dimenticare la scena – così era stato introdotto nell'alta società:

La signora Sganci aveva la casa piena di gente, venuta per vedere la processione del Santo patrono. [...] don Giuseppe Barabba in gran livrea e coi guanti di cotone, che annunziava le visite.

– Mastro-don Gesualdo! vociò a un tratto [...] – Devo lasciarlo entrare, signora padrona? [...]

– Che bestia! Sei una bestia! Don Gesualdo Motta, si dice! bestia!

Mastro-don Gesualdo fece così il suo ingresso fra i pezzi grossi del paese, raso di fresco, vestito di panno fine, con un cappello nuovo fiammante fra le mani mangiate di calcina. (I, iii, pp. 51-52)

Impacciato e fuori luogo nelle occasioni mondane anche quando avrà imposto la propria autorevolezza finanziaria, Gesualdo ritrova sé stesso e le sue genuine amarezze nei luoghi che gli appartengono. Ecco la percezione che egli ha di sé la notte in cui si reca alla Canziria:

Sempre in moto, sempre affaticato, sempre in piedi, di qua e di là, al vento, al sole, alla pioggia; colla testa grave di pensieri, il cuore grosso d'inquietudini, le ossa rotte di stanchezza; dormendo due ore quando capitava, come capitava, in un canuccio della stalla, dietro una siepe, nell'aia, coi sassi sotto la schiena; mangiando un pezzo di pane nero e duro dove si trovava, sul basto della mula, all'ombra di un ulivo, lungo il margine di un fosso, nella malaria, in mezzo a un nugolo di zanzare. – Non feste, non domeniche, mai una risata allegra, tutti che volevano da lui qualche cosa, il suo tempo, il suo lavoro, o il suo denaro; mai un'ora come quelle che suo fratello Santo regalavasi in barba sua all'osteria! [...] Costretto a difendere la sua roba *contro tutti*, per fare il suo interesse. – Nel paese *non un solo che non gli fosse nemico, o alleato pericoloso e temuto*. – (I, iv, pp. 113-114, c.n.)

L'incessante fare produce un discorso tautologico di sapore egoista che perdurerà fino alla fine, che si accompagnerà a un tragico destino di solitudine insieme al senso dell'inermità di quel perpetuo affaccendarsi⁸ per accumulare beni di cui l'ex muratore conosce in cuor suo la natura transitoria e velleitaria. Quella che è stata definita la «patetica fedeltà a sé stesso» mette insomma in crisi il suo comportamento di «bue attaccato alla roba»⁹:

Mastro-don Gesualdo, forse più di ogni altro, rappresenta una eccezione in questo senso: che più o meno fino alla fine crede nonostante tutto alla propria storia rimanendo fedelmente attaccato alla propria immagine di lottatore cocciuto che ha saputo contro venti e maree accumular tanta roba e farsi una reputazione¹⁰.

Figura non titanica, dietro le apparenze di una mitomania che è alimentata soprattutto dallo sguardo degli altri, Gesualdo nasconde una fragilità e una ricerca di affetto che saranno disattese tanto dalla famiglia d'origine, che pure egli aiuta nelle difficoltà, quanto dalla moglie e dalla figlia le quali – seppure non sempre insensibili ai suoi sforzi di prossimità – rimangono ciascuna chiusa nel proprio dolore e nel proprio segreto, entrambe, sino alla fine, accomunate da quell'orgogliosa ruga dei Trao sulla fronte. È questa ricerca di affetto che lo porta più volte nel corso del romanzo ad apprezzare, a suo modo, rari gesti o parole di vicinanza. Si veda, a titolo esemplificativo, il momento in cui il canonico gli propone un coinvolgimento nei moti carbonari (siamo nel 1821) e Bianca comincia a balbettare: «Oh Signore Iddio!... cosa pensate di fare?... un padre di famiglia!...» e Gesualdo:

Lo vedete? Comincia ad affezionarmisi. Già i figliuoli sono un gran legame. Speriamo almeno abbiano ad esser felici e contenti loro; giacché io... Volete che ve lo dica, eh, canonico, come in punto di morte? Mi sono ammazzato a lavorare... mi sono ammazzato a far la roba... (II, i, p. 212)

E ancora, nel capitolo successivo, nell'imminenza della riunione dei rivoluzionari, quando il Canonico viene a chiamarlo e Bianca spaventata se la prende di nuovo con lui che mette in quell'impiccio un padre di famiglia:

Sono contento, vedi, Bianca! Sono contento d'andare magari verso il precipizio, per vedere che cominci ad affezionarti a me e alla casa... (II, ii, p. 220)

⁸ J. LACROIX, *op. cit.*, p. 47.

⁹ Ivi, p. 51.

¹⁰ Ivi, p. 48.

La seconda, possibile forma di riscatto ‘etico’ di Gesualdo è la sua particolarissima capacità di sentire, seppure in una forma essenziale e arcaica, le «lacrymae rerum», il pianto delle cose. Come sappiamo, l’iter di acquisizione di senso degli oggetti attraversa l’intera produzione di Verga e – come una sorta di ‘precipitato’ chimico – giunge alle prove degli anni Ottanta a un programmatico, elevatissimo grado di densità. Del resto, la novella *Lacrymae rerum* (apparsa sul «Fanfulla della domenica» nel dicembre 1884 e confluita nella raccolta *Vagabondaggio* nel 1887) incrocia fruttuosamente gli anni di composizione del *Mastro-don Gesualdo*: come era già accaduto nei *Malavoglia*, oggetti, animali, paesaggi vivono anche nel *Mastro* una vita propria, animati dall’amorevole, se così possiamo definirlo, sguardo di Gesualdo: nei suoi possedimenti, ovviamente, nella roba, alla quale di tanto in tanto rivolge uno sguardo lirico che, a suo modo, ci ricorda le riflessioni di Mena al chiaro di luna, o lo sguardo di padron ’Ntoni che si posa sul mare brontolone, o lo sguardo del narratore dei *Malavoglia* verso quel mare che muggia e si mangia le ultime parole di Bastianazzo.

Scriveva Verga in una nota lettera a Guido Mazzoni l’8 aprile 1890, rammaricandosi di una eccessiva presenza del narratore nel capitolo in cui Isabella si dispera per gli ostacoli alla sua relazione con lo spiantato Corrado La Gurna:

Uomini e cose devono parlare da sé, rendere semplicemente il senso intimo della poesia che è in loro, e come dice Lei stesso, con mia grande soddisfazione, gli accenni qua e là alla poesia delle cose, non voluti, non cercati, riescono più efficaci. Certo, moltissimo bisogna sacrificare a tal metodo, lo so¹¹.

Del resto, nel 1876 Sidney Sonnino, al termine della sua inchiesta in Sicilia, scriveva che la proprietà vi era ancora considerata «come una vera e propria dignità»: pare di poter dire che in *Mastro-don Gesualdo* tale interpretazione ‘morale’ del possesso viene condotta fino alle sue estreme conseguenze, poiché nell’opera è raffigurata una coincidenza vincolante tra roba e vita. Lo si intende verso la fine della storia, nel momento in cui, assediato da tutto il paese avido delle sue ricchezze, Gesualdo stabilisce senza mezzi termini l’equazione tra l’economico e il biologico: «A chi ti vuol togliere la roba levagli la vita!» (IV, iii, p. 419).

A mo’ di conclusione provvisoria, ancora in relazione a questo tema, collo lo spunto offerto da più studiosi nel corso del tempo (Giorgio Petrocchi tra questi, e di nuovo Jean Lacroix) per riannodare le fila delle due albe cui Verga affida l’incipit e l’explicit del romanzo. La prima è un’alba di paese densa di avvenimenti e quasi “dannata”:

¹¹ G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Bulzoni, Roma 1979, p. 243.

Suonava la messa *dell'alba* a San Giovanni; ma il paesetto dormiva ancora della grossa, perché era piovuto da tre giorni, e nei seminati ci si affondava fino a mezza gamba. Tutt'a un tratto, nel silenzio, s'udì un rovinò, la campanella squillante di Sant'Agata che chiamava aiuto [...]. 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. [...] Dal palazzo dei Trao, al di sopra del cornicione sdentato, si vedevano salire infatti, *nell'alba* che cominciava a schiarire, globi di fumo denso, a ondate, sparsi di faville. [...]

– Brucia il palazzo, capite? Se ne va in fiamme tutto il quartiere! Ci ho accanto la mia casa, perdio! – Si mise a vociare mastro-don Gesualdo. (I, i, pp. 5-9)

Un'alba dunque 'violata' dall'incendio a palazzo Trao, dall'irrompere del protagonista e del suo mondo inizialmente popolare, dalla tutela della roba, dal fraseggio forte di chi lotta per salvare la casa degli altri per salvare in realtà la propria.

La seconda è un'alga (quanto alla vicinanza umana) alba di città vista da un'altra casa nobiliare, il sontuoso palazzo palermitano del duca di Leyra, spesato con la roba del suocero:

La finestra cominciava a imbiancare. Suonavano le prime campane. Nella corte udivasi scalpitare dei cavalli, e picchiare di striglie sul selciato. Il domestico andò a vestirsi, e poi tornò a rassettare la camera. (IV, v, p. 469)

Proprio l'alba, simbolo della purificazione e dell'attesa per antonomasia, diventa dunque alla fine della narrazione segno della sofferenza, della pena di Gesualdo, simbolo di una morte che segna la sua definitiva sconfitta.

Diversamente dai *Malavoglia*, che nonostante gli sforzi di Alessi e Mena non potranno recuperare la situazione iniziale ma riescono a tutelare la loro eredità morale – anche grazie alla definitiva scelta di 'Ntoni di andarsene «lontano lontano», per sempre – la circolarità perfetta del *Mastro*, icasticamente rappresentata dalla ripresa finale dell'alba, segna anche la sconfitta morale del protagonista e del motore primo del suo affannarsi, magistralmente espresso da Verga attraverso una locuzione che abbiamo visto ripetersi in numerosi luoghi del romanzo: «ne aveva fatta della roba».

In limine mortis assistiamo dunque a un duplice fallimento: quello del cristiano che chiede inascoltato un prete per confessarsi e quello del padre che nell'agonia implora inutilmente la figlia. Ma colpa e fallimento portano con sé, nel *Mastro*, anche il segno della loro espiazione, diciamo meglio, la possibilità di un riscatto morale ben anticipato da quel ricordo che aveva scaldato il cuore del protagonista tanto tempo prima – «ne aveva portate

delle pietre sulle spalle... e ne aveva passati dei giorni senza pane... quanto piangere...» (I, iv, pp. 111-112) –, che aveva motivato il suo allontanamento da un «mondo più semplice e onesto» di cui in qualche modo egli sino alla fine conserva traccia in sé stesso, per il miraggio deviante di un possesso (di terra, di magazzini, di sangue familiare) con cui aveva sperato di riscattare gli anni della durissima adolescenza¹²; un'adolescenza di cui però, ha notato Luperini, non viene narrata nella redazione 1889 la lotta della «poesia degli ideali» con la «prosa del mondo»¹³.

Un riscatto che risiede anche nel ricordo di una notte felice di tanti anni prima, illuminata da un chiarore simile all'alba, quando era arrivato notte-tempo alla Canziria e aveva trovato Diodata ad attenderlo. Qui, dopo aver cenato,

Egli uscì fuori a prendere il fresco. Si mise a sedere su di un covone, accanto all'uscio, colle spalle al muro, le mani penzoloni fra le gambe. La luna doveva essere già alta, dietro il monte, verso Francofonte. Tutta la pianura di Passanitello, allo sbocco della valle, era illuminata da un chiarore d'alba. A poco a poco, al dilagar di quel chiarore, anche nella costa cominciarono a spuntare i covoni raccolti in mucchi, come tanti sassi posti in fila. [...] di tratto in tratto soffiava pure qualche folata di venticello più fresco dalla parte di ponente, e per tutta la lunghezza della valle udivasi lo stormire delle messi ancora in piedi. (I, iv, pp. 110-111)

Come notava Lacroix:

Da un'alba contadina a un'altra alba cittadina, ambedue tetre, drammatiche, l'ascesa irresistibile e l'irrimediabile caduta dell'individuo solitario sono quelle di un eroe che ha creduto nella propria storia personale [...] vi si è immerso, "mangiato" (verbo-chiave della psiche di tanti eroi verghiani) [...]. Ma la storia esterna, quella dell'Unità che si stava compiendo, non ha finalmente permesso a Mastro-don Gesualdo di diventare un altro: Motta era nato, Motta ritorna quando muore, alienato e tradito, in un ambiente aristocratico che non era affatto suo¹⁴.

¹² G. PETROCCHI, *Gli anni del Mastro-don Gesualdo (a mo' di prelude)*, in AA.VV., *Il centenario del «Mastro-don Gesualdo»* cit., vol. I, pp. 13-22, a p. 22.

¹³ Si rinvia per questo aspetto a R. LUPERINI, *L'allegoria di Gesualdo*, in AA.VV., *Il centenario del «Mastro-don Gesualdo»* cit., vol. I, pp. 55-81.

¹⁴ J. LACROIX, *op. cit.*, p. 54.

GABRIELLA ALFIERI

IL ROMANZO NON SENZA IDILLIO:
PER UNA RILETTURA DELLA SERATA ALLA CANZIRIA
(MASTRO-DON GESUALDO I, IV)

1. *Premessa.*

Senza intaccare la natura squisitamente realista del *Mastro* e senza nel contempo obliterarne la sottesa «fermentazione simbolica»¹, si vorrebbe qui verificare la possibilità di etichettarlo, parafrasando con una litote la pregnante definizione elaborata da Raimondi per *I promessi sposi*², come *un romanzo non senza idilli*. L'impianto epico-lirico del testo, ampiamente sottolineato dalla critica, incoraggia l'ipotesi, e la può rinforzare la frequenza di 'idilli' amorosi nella storia narrata: basti pensare a Isabella e Corrado, a Gesualdo e Diodata, a Bianca e Ninì.

Preliminarmente all'analisi testuale, si rendono necessarie due considerazioni: la concezione verghiana di 'idillio' e l'atteggiamento della critica rispetto a questa particolare forma diegetica.

Una rara definizione di *idillio* si trova in una lettera a Dina di Sordevolo del 6 aprile 1912, in cui lo scrittore deprecava l'enfatica rappresentazione cinematografica di *Cavalleria rusticana*, e rifletteva sull'impostazione della sceneggiatura, affidata alla compagna, di *Storia di una capinera*:

Per me è questione di *probità letteraria* quasi. [...] Per esempio, nella *Storia di una capinera*, il titolo di Scene di seduzione non va neppure a me, e assai meno di voi. Bisognerebbe dire forse semplicemente *Idillio* e con questo titolo designare il nascere e il divampare dell'amore fra i due giovani, dal primo incontro e dal primo

¹ Si vedano in merito le insuperate considerazioni di V. MASIELLO, *La chiave simbolica del «Mastro-don Gesualdo»*, in AA.VV., *Il centenario del «Mastro-don Gesualdo»*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 15-18 marzo 1989), Fondazione Verga, Catania 1991, vol. I, pp. 81-99, a pp. 81-83.

² E. RAIMONDI, *Il romanzo senza idillio*, Einaudi, Torino 1974.

ballo campestre nell'aia, alla passeggiata fra i boschi, all'ultimo convegno notturno alla finestra, ma *senza abbracci*, delicatamente, timidamente quasi – l'amore ingenuo puro e caldo, con sfumature delicate, sino alla morte. Ma si potrà questo rappresentare in cinematografia, dove l'ingrossamento del quadro e della sintesi è necessario e necessariamente brutale?³

Un ulteriore accenno si ha in una notissima lettera del 19 marzo 1881 a Cameroni, in cui Verga rileva come persino un maestro come Zola non sia riuscito a rappresentare con equidistanza la triste vicenda dei protagonisti del primo romanzo del ciclo dei Rougon:

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 vivificatore fin dalla prima metà di questo secolo. [...]

A mia volta e istintivamente, io ho seguito verso di lui il suo metodo d'esame per arrivare a scoprire il motivo di certe intermittenze nella splendida manifestazione del suo ingegno, di certi svarioni nell'applicazione rigorosa della sua teoria. *Ti ricordi di tutto l'idillio tra la Miette e Silvière nella Fortune des Rougon?* Francamente, e con tutta la schiettezza che si deve a un grande artista come Zola, *io lo trovo sbagliato e falso da cima a fondo*. Ma con tutte le sue lacune, con tutte le deviazioni dai suoi principi, egli resta il più grande artefice dell'idea moderna nel romanzo. [...] *È il solo che mi fa cascare la penna di mano*⁴.

In un sommario flash back storico-critico andranno poi rammentate le definizioni che dell'idillio per eccellenza del Mastro, su cui qui si insisterà, vale a dire quello tra Gesualdo e Diodata, hanno dato via via i critici: «idillio» e «afflato di idillio» (Momigliano 1923); «idillio» in «prosa» (Russo 1940); «idillio negato» o anti-idillio (Luperini 1968)⁵; caso emblematico di «sintassi analitica» (Bruni 1991); «oasi» edenica, antitetica all'inferno della giornata (Mazzacurati 1992); «frammento lirico» ma anti-idillio (MuscarIELLO 2001); «notturno» (Dardano 2008); «idillio» edenico (Mengaldo 2008); esempio emblematico di inanellamento analettico con valenza etica (Langella 2021), “non idillio” (Lo Castro 2021)⁶.

³ G. VERGA, *Lettere d'amore*, a cura di G. Raya, Ciranna, Roma 1971, p. 382.

⁴ G. VERGA, *Carteggi con Felice Cameroni, Salvatore Farina e Ferdinando Martini*, edizione critica a cura di M.M. Vitale, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Fondazione Verga-Interlinea, Novara 2023, p. 17.

⁵ R. LUPERINI, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, Liviana, Padova 1968.

⁶ A proposito dell'avversione verghiana all'enfasi e al patetico, il critico richiama la «smorzatura tragica» già rilevata da Russo, che già aveva colto «l'aspetto non idillico dell'incontro tra Gesualdo

2. *Un excursus storico-critico*

Nel 1923, celebrando lo scrittore scomparso da un anno, Attilio Momigliano apriva la propria monografia, motivandone il sottotitolo (*consensi e dissensi*):

Intendo fare, non un omaggio alla memoria del Verga, ma uno studio sincero della sua opera, nella quale io sento insieme qualche cosa di grande e di limitato, di stentato e di potente, che mi fa ondeggiare tra l'ammirazione e la fatica. [...] Sento [...] che nella critica verghiana e anche negli apprezzamenti spiccioli ed orali noi siamo passati da un eccesso ad un altro, senza pesar bene le impressioni disparate ed opposte, dalle quali forse si potrà un giorno ricavare un giudizio equilibrato⁷.

Il saggio, etichettato con modalità verghiana come *studio sincero*, conteneva tra l'altro una caratterizzazione del protagonista che può riuscire funzionale a una più adeguata interpretazione della sequenza che ci interessa:

Mastro don Gesualdo è, se non il più perfetto, il più ricco carattere del Verga, e rappresenta l'espressione ultima della particolare visione umana di questo artista. Spalle da sostenere tutta una famiglia, cuore indurato alla fatica della vita, animo impenetrabile ai pettegolezzi, parola spedita, pensiero netto, disegno ostinato [...]. In questa figura palpita la vitalità grandiosa e instancabile dei più caratteristici personaggi del Balzac. Per questa figura il Verga è, come lo scrittore francese, un epico del romanzo: ma egli ha temperato la ridondanza di quei protagonisti della *Comédie humaine*⁸.

A Momigliano infatti quello fra Gesualdo e Diodata appariva un idillio tipicamente rusticano perché maturato nella psicologia tutta "terragna" del protagonista, indurito e avvezzo alla «solitudine morale» e portato a vivere «senza respiro», maturando una tristezza priva di qualsiasi sfogo, che «si esaurisce in un'esclamazione aspra»⁹. Al vuoto esistenziale e affettivo di Gesualdo solo *la roba* può dare senso, alimentando una pur univoca progettualità e una qualche aspirazione seduttiva:

e Diodata nel IV capitolo del *Mastro*, con l'osservazione della natura materica ed economica del paesaggio descritto dalla Canziria, e la notazione del pianto e delle bestemmie che chiudono l'idillio» (G. LO CASTRO, *L'invenzione degli umili. Luigi Russo critico di Verga*, in «Oblio», II (2021), pp. 51-59, a p. 54). Gli altri riferimenti bibliografici saranno forniti via via nel corso dell'esposizione.

⁷ A. MOMIGLIANO, *Giovanni Verga narratore: consensi e dissensi*, Priulla, Palermo 1923, p. 4. Si veda per le successive evoluzioni dell'approccio di Momigliano a Verga, C. MUSUMARRA, *Il «Mastro-don Gesualdo» nella critica del Momigliano*, in AA.VV., *Il centenario del «Mastro-don Gesualdo»* cit., vol. I, pp. 631-642.

⁸ A. MOMIGLIANO, *op. cit.*, pp. 51-52.

⁹ Ivi, p. 52, p. 53, p. 52.

I danari sono la sua storia: i suoi disegni, le sue speranze, le sue battaglie, le sue amarezze, le sue soddisfazioni brevi e potenti di conquistatore¹⁰.

La concentrazione del sentimento amoroso sui beni materiali emerge chiaramente nell'idillio retrospettivo che Gesualdo ormai in fin di vita intratterrà con le sue proprietà che il duca di Leyra sta dissipando:

E proprio in quest'agonia che passa nell'ombra fredda di una casa e riempie le pareti delle immagini lontane delle campagne e delle strade polverose, in questo rimpianto silenzioso degli anni trascorsi all'aria aperta, fra il solleone, il freddo, la pioggia, il tepore e il sereno della primavera, in questo sospiro verso le terre lontane voi sentite quanto profondo, quanto essenziale sia in mastro don Gesualdo l'amore alla terra per la quale e della quale ha vissuto¹¹.

In simile prospettiva Diodata, la sola ad amarlo in maniera disinteressata, appare l'unico essere con cui potersi relazionare per l'infaticabile e 'puro' Gesualdo, che ha la «bontà forte e sincera» delle anime incorrotte e che la lotta per la sopravvivenza nel duro mondo degli affari non ha reso cinico, lasciandogli anzi «nel cuore il bisogno e l'amore della tenerezza¹². Nella sua vita «di lottatore», gli affetti costituiscono «la lirica solitaria e nascosta», rivelando un bisogno emotivo che non ne intacca la virile tempra morale. Anzi Diodata è il catalizzatore della sensibilità quasi femminile che bilancia la personalità di Gesualdo e la rende più attendibile, equilibrata e umana:

Queste pagine hanno un leggero sentore femminile: nell'anima rude di Gesualdo penetra, appena, una lieve mollezza insolita, che è come il fascino modesto, timoroso, di quella povera donna che è nascosta e veglia nella notte. Il capitolo è velatamente dominato da quella bellezza un po' sfiorita, dolce e umile, di Diodata, sottomessa come un cane fedele: essa scioglie in tenerezza le cure gravi della giornata del padrone, e spande il suo soffio dolce e malinconico su quella notte silenziosa¹³.

Da questa combinazione di rudezza e sensibilità scaturisce la mirabile elegia dell'idillio alla Canziria:

Diodata è l'unico riposo di don Gesualdo, la sola creatura che possa dargli un'ora di dolcezza, che sappia chinare il capo sotto la sua volontà e sotto la sua carezza

¹⁰ Ivi, p. 54. Il critico esplicitava così la propria intuizione: «Gli averi radunati non perdono ai suoi occhi il valore che avevano quando ancora non li aveva accumulati, perché egli non trova nessuna affezione profonda che richiami durevolmente il suo cuore in una sfera più riposata».

¹¹ Ivi, p. 56.

¹² Ivi, p. 57.

¹³ Ivi, p. 62.

ruvida. [...] l'incontro di don Gesualdo e di Diodata quando egli ha deciso il suo matrimonio, è la parte più lirica e più melodiosa del volume¹⁴.

L'intimità dell'incontro matura nel paesaggio notturno; la natura respira col personaggio e crea un'intesa del tutto insolita nella narrativa del Verga verista:

Sotto le parole misurate del dialogo mormora una vena dolce e mesta di sentimento che si allarga nel silenzioso paesaggio notturno. [...] La campagna, intorno, tranquilla, sembra riposare insieme con Gesualdo, dopo una giornata lunga di sole e di lavoro. Qui, come altrove, il romanzo ha un respiro più sereno e più ampio che quello solito del Verga: queste pause di paesaggio diffondono intorno un'aria più lieve, dilatano il sentimento, con una malia inconsueta, in un vasto afflato d'idillio¹⁵.

Gli ingredienti dell'idillio georgico ci sono tutti: la ventata di fresco che viene su dai campi, il cielo notturno che avvolge nel silenzio e nel sonno le pianure e i monti, i buoi accovacciati che dormono con un respiro pesante, l'ombra in cui a poco a poco svapora il caldo della giornata estiva. In questa cornice diegesi e mimesi sfumano l'una nell'altra in un nebuloso continuum:

In queste pagine tutto è ad un tempo preciso e sfumato: la descrizione della fattoria e dei campi è rustica, concreta, senza particolari evanescenti; i dialoghi appena accennati, svolti fra la stanchezza e il sonno, non hanno un momento d'effusione sentimentale, e sono costruiti quasi solo di fatti dell'esistenza elementare e quotidiana: ma fra quelle parlate e quelle descrizioni si insinua e si diffonde un sopore, un abbandono che dà alle parole un'eco calda di sentimento e di bontà e alle cose agresti un contorno appena adombrato di sogno¹⁶.

Alle sensibili notazioni di Momigliano potremmo aggiungere che Verga adotti leopardianamente uno stile *vago* e *peregrino* per rappresentare un 'non tempo', uno spazio cronologico dilatato dalla notte: la lingua pulsante di Verga si distende, si arresta, va quasi in apnea per assecondare l'eccezionale allentamento di tensione e di affanno e per rappresentarci la sosta, la pausa. In un *hapax* esistenziale e diegetico il tempo non è più vissuto nell'antropologia di Gesualdo come una risorsa da convertire compulsivamente in guadagno.

¹⁴ Ivi, p. 58.

¹⁵ Ivi, p. 59.

¹⁶ Ivi, pp. 60-61.

Lo stile sintattico accompagna, con valore fonosimbolico, questa percezione inedita per l'accanito lavoratore:

Questo effetto di fascino lento, questa potenza della notte estiva, in cui tutto riposa si distende si rinnova, nasce dai particolari spazieggiati, dalle linee come isolate e abbandonate a se stesse, da quello stile che si rilassa in una contemplazione non sorvegliata. Dovunque penetra il respiro tranquillo di don Gesualdo che, dopo la lunga corsa sotto il cielo in fiamme, allenta il corpo e la mente, lascia che la calma dell'ora tarda smorzi la fatica, si ristora nella buia frescura della notte¹⁷.

Il rapporto empatico e panico con la natura si ripropone nel flash back memoriale del riposo, ben diverso da quello drammatico e amarissimo dell'agonia. Gesualdo ripercorre, con tenerezza verso il se stesso giovane, l'aspra scalata sociale e professionale di cui Diodata rappresenta insieme l'emblema e la dolce conferma:

Nemici, pericoli, liti, ostacoli, tutto ritorna in quest'ora di ricordi, ma raddolcito dalla lontananza, immerso nella serenità della notte estiva, ammorbidito e sfumato di tenerezza dalla vicinanza muta di quell'umile donna amata¹⁸.

La fedele compagna costituisce un fattore essenziale di bilanciamento elegiaco del carattere epico di Gesualdo:

In virtù di Diodata la figura epica di don Gesualdo si fa più umana e più ricca e si avvicina all'umanità più comune con un sospiro represso d'elegia¹⁹.

Se in definitiva il consenso del critico è totale, immancabile si affaccia il dissenso per la veste stilistica. Nel capitolo *La composizione* Momigliano analizza lo stile del *Mastro*; il giudizio, secondo cui la sua arte di compositore è «il lato debole di Verga», è drastico:

Nel Verga mancano i pezzi di bravura: tuttavia il valore dei suoi libri è più in qualche parte, più in qualche pagina, in qualche particolare, che nel complesso. La contraddizione sembra strana, ma deriva naturalmente dal suo metodo di verista, che lo smorza e lo raffredda, finché il lirismo intimo prende il sopravvento o la preparazione lenta infonde nella pagina conclusiva e sintetica tutta la forza latente in quelle che precedono²⁰.

¹⁷ Ivi, p. 61.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Ivi, p. 63.

²⁰ *Ibidem*.

Il *Mastro* dal punto di vista stilistico-diegetico appare un testo ridondante, in cui si riscontrano zeppe e digressioni non necessarie, e addirittura Gesualdo campeggia troppo nelle scene, ma non ha un rilievo adeguato sugli altri personaggi. Soprattutto si percepisce uno squilibrio tra «il romanzo personale e il romanzo d'ambiente»:

Il protagonista qualche volta è più raccontato che rappresentato, continua ad essere introdotto in nuove scene quando queste non lo possono più illuminare sotto altra luce, e non domina tanto la società del romanzo da giustificare sempre il titolo del libro²¹.

La disomogeneità si riflette sul fronte stilistico, in una prosa senza respiro, in uno stile cascante:

In genere si sente nel Verga un'evidenza frammentaria, qualcosa di scarnito: la vita è concentrata sovente in una mossa che spicca fra una povertà stecchita e faticosa. Il complesso di molte pagine è un po' cascante, e tradisce un'arte non perfettamente matura, uno sforzo che dipende in parte dalla fantasia del Verga e in parte dalla sua convinzione di verista. La sua prosa è spesso senza respiro, ed ha la potenza parziale di chi raramente ha saputo acquistare la vera facilità²².

L'accusa non era nuova: già la critica coeva biasimava le scelte stilistiche verghiane, con rilievi assai simili. Basti rammentare Edoardo Scarfoglio, che preferiva il Verga novelliere al romanziere, ma ne disapprovava comunque la forzatura stilistica²³:

Solamente in una cosa pecca il Verga, ed il peccato è grave: nella forma. Egli non pecca di sciatteria, o di lambiccatura; ma si affatica a farsi uno stile proprio semplice e colorito e vivo insieme. Ma lo sforzo è così grande e così chiaro, che questo stile diventa come un lungo singhiozzo senza riposo che fa pena; e la semplicità e la vivezza e il colorito si perdono in una contorsione faticosa e fastidiosa. La prosa deve avere il suo periodo come la poesia: ma la prosa del Verga non ha periodo: essa pare tutta una gran tirata monoritma, rotta qua e là da versi tronchi e da pause inaspettate²⁴.

Nel centenario della nascita di Verga il critico che può considerarsi il suo primo grande interprete, Luigi Russo²⁵, ripubblicava la propria monografia

²¹ Ivi, p. 65.

²² Ivi, p. 74.

²³ E. SCARFOGLIO, *Il libro di Don Chisciotte*, Sommaruga, Roma 1885, p. 89.

²⁴ La recensione non firmata delle *Novelle rusticane* su «La Domenica letteraria» del 7 gennaio 1883 si può leggere in F. RAPPAZZO, G. LOMBARDO (a cura di), *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei. Recensioni e interventi 1862-1906*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2016, pp. 309-310, a p. 310.

²⁵ Si vedano gli interventi sul tema *Luigi Russo: un grande intellettuale interprete di Verga*, in «Annali della Fondazione Verga», XVI (2023).

del 1920, integrandovi il famoso saggio sulla lingua, e soffermandosi, tra l'altro, sul duetto con Diodata. Dopo aver sottolineato che l'anima di Gesualdo è dimidiata tra l'amore per la roba e l'amore per la famiglia e per la stessa Diodata, il critico rilevava che nell'episodio della «notte lunare» alla Canziria:

il Momigliano ha isolato troppo [...] l'idillio nei suoi elementi di sogno, che certamente vi sono, e fortissimi e bellissimi, ma che restano sempre dominati e intenti sotto questa atmosfera di una crucciata religione, la quale conferisce all'insieme una tempra drammatica, conforme al sentimento generale dell'arte del Verga. Anche lo stesso paesaggio in quell'episodio lì, ha, per così dire, qualche cosa di interessato: non è il chiaro lunare di un amatore scarico dei suoi pensieri soliti, ma, nel dilagare di tutto quel lume, sono sempre visti gli idoli ossessivi della roba, i «covoni raccolti in mucchi, come tanti sassi posti in fila», e si ode «il suono grave e lontano dei campanacci che portava il bestiame grosso, mentre scendevano passo passo verso il torrente», e infine ombre e luci allagano tutte le cose, trasfigurandole sempre in massicci ed enormi simboli della tormentata ricchezza²⁶.

L'idillio di Diodata era destinato a restare un idillio prosaico, negato dalla cruda realtà socio-economica²⁷.

Concorda con questa tesi Romano Luperini. Visto che Gesualdo non può sposare Diodata per le leggi di casta, ogni possibilità di idillio è preclusa per il protagonista, persino nella rara e meritata pausa:

Il tempo si ferma, in un indugio propizio ai ricordi, alla tenerezza, all'abbandono a una dimensione esistenziale. Qui, nel ricordo, la carriera di arrampicatore sociale può apparire davvero dotata di un ritmo epico e dunque di senso e di valore. [...] Ma questo epos appartiene ormai solo al passato. Il cronotopo si è alterato per un attimo – facendo così intravedere un diverso tempo e un diverso spazio – ma solo per ristabilire subito le proprie coordinate di sempre. La regola ferrea che esclude nel presente la possibilità di pausa ne esce confermata, l'idillio viene subito contraddetto e bruscamente negato. Paradossalmente, essere diventato padrone gli toglie la proprietà del proprio tempo e del proprio destino, lo aliena da se stesso, lo condanna a una «sorte maledetta»²⁸.

Una lettura del tutto diversa si deve a Mariella Muscariello, che, confrontando gli abbozzi del 1881-84 e le due redazioni a stampa del 1888 e 1889, rapporta questo «frammento lirico» alla dinamica «compositiva, strutturale»

²⁶ L. RUSSO, *Giovanni Verga*, Universale Laterza, Bari 1966, pp. 298-299.

²⁷ «Anche l'amore dunque, l'amore devoto e dolcemente bestiale, è lotta, contrasto, peso fatale, desiderio angustiante e inappagato, non sogno, ma prosa» (*ibidem*).

²⁸ R. LUPERINI, *Simbolo e costruzione allegorica in Verga*, il Mulino, Bologna 1989, pp. 54 e 74.

già sperimentata, con altri intenti, nel *Marito di Elena*²⁹. La notte alla Canziria dunque non andrebbe letta come un «idillio d'amore», ma come la rifondazione del rapporto «dinastico» di Gesualdo, transfuga socio-professionale, con la famiglia:

Da questo lungo indiretto libero emergono alcuni elementi decisamente anti-idillici; la Canziria è terra nuova, che affranca dai vincoli familiari; è il primo latifondo di un manovale che è andato a «cercar fortuna» e che dunque ha violato l'«integrità natia». Da tali presupposti è forse lecito rileggere queste pagine, più che come idillio d'amore, come la fantasticheria di una rifondazione dei legami di parentela e di una ricostruzione della casa³⁰.

L'interpretazione, pur fondandosi su un attento studio delle varianti, non mi sembra condivisibile, ma arricchisce il discorso analitico. La Canziria sarebbe lo sfondo per un idillio socio-economico, un paesaggio edenico che risalirebbe alla pulsione bozzettistica sempre latente in Verga:

La volontà di rappresentare un bozzetto di vita contadina induce, frettolosamente, a sostituire il fondale di scena, perché una natura prodiga – il raccolto, le mule, le messi –, immersa in un «chiarore d'alba» e confortata da «qualche folata di venticello più fresco», affolli la pagina³¹.

Diodata assurgerebbe così a simbolo plurimo, configurandosi come «proprietà» e «padrona» a un tempo in quanto oggetto di desiderio e di possesso, assimilata al suo padrone nella condivisione simbolica delle fatiche per conquistare la roba. Grazie a questo duplice meccanismo si sblocca la possibilità di vivere l'idillio, abbattendo barriere sociali e fisiche, come sottolinea il codice gestuale:

in quanto trasfigurazione simbolica dei feticci di Gesualdo e a sua immagine speculare, è a lei che è consentito di ristabilire, in un'atmosfera da fiaba, il vicinato idillico, prima compromesso dalle frontiere invalicabili di una finestra: «Essa, vedendosi rivolta la parola, si accostò tutta contenta, e gli si accovacciò ai piedi, su di un sasso, col viso bianco di luna, il mento sui ginocchi, in un gomitol»³².

²⁹ M. MUSCARIELLO, *La sorte dell'idillio: dal primo Verga al «Mastro-don Gesualdo»*, in EAD., *Gli inganni della scienza. Percorsi verghiani*, Liguori, Napoli 2001, pp. 51-55, a p. 51. Il contributo fu pubblicato per la prima volta negli Atti del Convegno su *Il centenario del «Mastro-don Gesualdo»* cit., vol. I, pp. 235-253.

³⁰ Ivi, p. 54.

³¹ Ivi, p. 53.

³² Ivi, p. 54. La citazione della Muscariello è tratta da G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, a cura di G. Mazzacurati, Einaudi, Torino 1992, p. 115. La finestra cui si allude è quella che nei *Malavoglia* impediva ogni possibilità di idillio esplicito tra Alfio e Mena.

Si tratterebbe dunque di un idillio abortito e assolutamente illusorio, come sarà quello con Bianca³³, la cui marca stilistica si avvertirebbe nei predicati: se Diodata «si fa rossa», secondo i parametri dell'espressività popolare, Bianca «avvampa».

La lettura stilistica è inaugurata da Francesco Bruni, che riattrea l'idillio nella categoria interpretativa della sintassi percettiva oggettivante, affidata ai verbi di percezione in enclisi (*udivasi, vedevasi*), con funzione evocativa e distanziante³⁴, ovvero mediata da verbi apparenti³⁵, o inserita in «una pioggia o cascata di dettagli descrittivi che è un aspetto caratteristico della scrittura analitica del *Mastro* (e un aspetto importante del realismo dello scrittore)», ed «esprime dunque una visione impersonale più neutra di quella dei *Malavoglia*»³⁶.

Dello stesso tenore l'approccio di Maurizio Dardano, che riassorbe la sequenza della Canziria nella tendenza sintattica tipica del *Mastro*, per cui «la compagine periodale appare percorsa da un moto interno che produce nuove configurazioni e articolazioni»³⁷, e un'esile distanza separa il dialogo dalla narrazione, secondo la poetica dell'eclissi d'autore³⁸. Da simili strategie discende l'iconismo sintattico che produce «l'illusione referenziale, intesa come un insieme di procedimenti messi in atto per produrre l'effetto di reale» e costituisce la cifra del realismo dello scrittore³⁹. Il passaggio dalla frase verbale a una struttura nominale si rivela la strategia stilistico-diegetica costante e basilica nel romanzo, e, nella sequenza del notturno alla Canziria, la valvola del passaggio dalla descrizione alla riflessione. Lo stile nominale, dotato di forte valenza focalizzante, fa da cerniera tra le due modalità narrative: «dalla visione sintetica a quella analitica, dalla rappresentazione di eventi, al giudizio, dalla descrizione dei personaggi alle loro

³³ Bianca e Diodata sarebbero addirittura interscambiabili come oggetti di desiderio e di possesso, ma con esiti diversi. Lo dimostrerebbe il dato per cui le due donne sono percepite e guardate da Gesualdo dalla stessa prospettiva e con focus sugli stessi dettagli: la nuca, i capelli, ecc. (ivi, p. 54). E ancora: «Nel chiuso di una camera nuziale, i tremori ribelli e le timide riluttanze di una sposa infelice vanificano l'illusione idillica, lasciando intendere che disinganno e alienazione hanno urgenza di rappresentare la parabola discendente dell'ascesa di un parvenu» (ivi, p. 55).

³⁴ F. BRUNI, *Sulla lingua del «Mastro»*, in AA.VV., *Il centenario del «Mastro-don Gesualdo»* cit., vol. II, pp. 357-432, a p. 411.

³⁵ «Di fatto, *si udiva, si vedeva* o *si scorgeva* sono espressioni prive di oggetto e vuote di azione: sono verbi apparenti, per così dire, molte volte sovrapposti al verbo che esprime effettivamente l'azione» (ivi, p. 412).

³⁶ Ivi, p. 413.

³⁷ M. DARDANO, *La tecnica del «Mastro»*, in Id., *Leggere romanzi*, Carocci, Roma 2008, pp. 63-82, a p. 63.

³⁸ Ivi, p. 64.

³⁹ «S'intende che l'illusione referenziale dipende sia dalla concezione culturalmente variabile della realtà sia dall'ideologia realistica assunta dallo scrittore; pertanto la poetica veristica del Verga può essere studiata in rapporto all'iconismo della sua lingua e del suo stile» (ivi, p. 65).

riflessioni»⁴⁰. Il segmento nominale di alto potere espressivo, accentuato dal deittico e dalla giustapposizione della determinazione locativa, consente una scansione del testo in unità sintattico-stilistiche:

Le ova friggevano nel tegame, il fiasco pieno davanti;
dall'uscio entrava un venticello fresco ch'era un piacere, insieme al trillare dei grilli,
e all'odore dei covoni nell'aia:
– *il suo raccolto lì*, sotto gli occhi,
la mula che abboccava anch'essa avidamente nella bica dell'orzo, povera bestia –
un manipolo ogni strappata!

Il procedere in parallelo di tratti semantici e stilistici significativi riesce a “situare” lo stile nominale in un particolare contesto, per cui si genera una specie di zeugma che coinvolge tre ordini sensoriali: venticello-trillare-odore, e si producono in sequenza effetti potenti di testualità: deissi, giustapposizione, allocuzione in fine di frase, partecipazione affettiva del protagonista alla scena, e sua auto-assimilazione alla mula («abboccava anch'essa avidamente»)⁴¹.

Sempre in ambito rigorosamente stilistico si muove Pier Vincenzo Mengaldo, che introduce per primo una valenza di ordine musicologico, interpretando l'idillio tra Gesualdo e Diodata come un duetto operistico, di contro «al concertato disarmonico di voci del romanzo»⁴². Riagganciandosi ai «migliori interpreti di Verga» (Russo, Momigliano, Mazzacurati), che hanno parlato di idillio per queste pagine del «forse maggiore» romanzo verghiano, Mengaldo concorda sulla visione della serata di sereno riposo dopo una giornata di improba fatica, come un ritorno di Gesualdo nel suo Eden, di cui enumera i tratti connotativi: la campagna, i buoi, i covoni, e la sua compagna, Diodata. La chiave di lettura del critico è la diffrazione dei piani diegetici: dal punto di vista di Gesualdo le ciabatte «erano una grazia di Dio», la mula è la sua «povera bestia!», e, con potente focalizzazione deittica, il «suo raccolto» è *lì*. A queste percezioni autoreferenziali si allinea il ritratto di Diodata («sembrava proprio una ragazzetta... delle povere mani pel suo duro mestiere»), e la sua caratterizzazione zoomorfa («sorriso di cane accarezzato», «begli occhi di cane carezzevoli e pazienti»), che sfocia in «rude affettuosità allocutiva» («dormi, marmotta!»; «dico per ischerzo, bestia!»; «Perché piangi, bestia?»).

Oltre a condividere con la mula la definizione di *bestia*, Diodata ha gli occhi assonnati come quelli «sonnolenti» dei buoi, accusando un'arcaicità

⁴⁰ Ivi, p. 77.

⁴¹ Ivi, p. 78.

⁴² P.V. MENGALDO, *Un idillio rusticano*, in ID., *Attraverso la prosa italiana*, Carocci, Roma 2008 [2021²], pp. 186-191.

culturale che non distingue tra animale e uomo, poi spezzata dall'Illuminismo, e che rinvia inevitabilmente al ritratto di Nedda⁴³ per gli effetti nefasti della fatica, cui si aggiunge il dato estetico allusivo all'abbondanza: «i capelli morbidi e fini»; «gli occhi castagni timidi e dolci». Gesualdo si rivolge a Diodata con scherzose e benevole geminazioni allocutive, che rinviano a una scherzosità antiidillica, producendo un bilanciamento dell'idillio: («Mangia, mangia; Mangia, mangia, poveretta!»; «Brava, brava»; «Dormivi!... Se te l'ho detto che dormivi!»; «Sì, sì!...»; «Lo so, lo so!»). La stessa dinamica si ripeterà nell'altro idillio mancato tra i due, la scena dell'addio: quando Gesualdo parte per Palermo, Diodata lo saluta a capo scoperto sotto la pioggia e lui la rimprovera. L'idillio in definitiva va inteso come pausa e contemplazione attiva del paesaggio-roba: tra la natura paesaggio e la natura possesso, Gesualdo sceglierà quest'ultima, ancora più "interna" fino a diventare «parte di sé»⁴⁴.

Sul paesaggio si era focalizzata l'attenzione di Ermanno Scuderi, che nella sequenza della Canziria riconosceva la stessa tendenza delle novelle per cui il paesaggio naturale diviene «materiato»⁴⁵.

Il legame ancestrale colla terra, che si fa «desiderio originario» e accompagna Gesualdo fino alla morte, è ben evidenziato da Giarrettino, che richiama opportunamente il probabile influsso de *La Terre* di Zola⁴⁶, in particolare nella bramosia di Fouan per i suoi campi, che si traduce in autentica «passion de la terre, du plus de terre possible, de la motte grasse, qu'on touche, qu'on pèse au creux de la main»⁴⁷. L'idillio inespresso con Diodata rientrerebbe invece nella dinamica della reticenza che costituisce la modalità comunicativa dominante tra i personaggi del *Mastro*⁴⁸, mentre Gesualdo comunica appieno con se stesso nei monologhi oggettivanti che riproducono il canale comunicativo corale e unificante dei *Malavoglia*⁴⁹.

⁴³ Come rammenta Mengaldo, l'accostamento si deve a Mazzacurati.

⁴⁴ P.V. MENGALDO, *op. cit.*, p. 190.

⁴⁵ E. SCUDERI, *Interpretazioni verghiane. Ieri e oggi*, Tringale, Catania 1979, pp. 42-47.

⁴⁶ Su questa importante questione ha dato ultimamente fecondi spunti Andrea Manganaro. Cfr. *Verga nel realismo europeo: su «Mastro-don Gesualdo» e Zola*, in corso di stampa in *Italia e Spagna: una passione intellettuale. Omaggio al professor Vicente González Martín*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 2024; *Verga "parmi les paysans" et les "peintures merveilleusement exactes" de Zola: «Mastro-don Gesualdo» et «La Terre»*, relazione al convegno *Métamorphoses véristes/naturalistes* (Parigi, 26 maggio 2023), in corso di stampa nei «Cahiers naturalistes».

⁴⁷ La citazione da *La terre* è tratta da É. ZOLA, *Le Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second empire*, 5 voll., Gallimard, Paris 1966, vol. IV, p. 434. L'accostamento è proposto da A. GIARRETTINO, «Mastro-don Gesualdo» di Giovanni Verga, in *Letteratura italiana*, dir. da A. ASOR ROSA, *L'età contemporanea. Le opere 1870-1900*, Einaudi, Torino 2007 (I ed. 1995), pp. 593-620, a p. 607.

⁴⁸ Ivi, pp. 612-613.

⁴⁹ Ivi, p. 605.

Di valore antitetico e insieme catartico dell'idillio aveva già parlato Luperini, secondo il quale, dopo la giornata infernale passata a vigilare il cantiere del ponte e i lavori agricoli al Camemi, attraversando un «paesaggio grandiosamente drammatico e veramente anti-idillico, di burroni, precipizi, rupi, caverne», Gesualdo raggiunge l'oasi della Canziria⁵⁰. Così Mazzacurati interpreta il finale del capitolo IV (parte I) come un «ribaltamento speculare dell'inferno in cui si ambienta la prima parte»⁵¹, ma osserva sagacemente che la dimensione dell'idillio non può esaurirsi «nella quieta rassegna delle cose, degli animali, delle cose possedute»⁵². La Canziria rappresenta «la meta, reale e simbolica», della *quête* di Gesualdo, la ricerca di quelle conquiste spirituali che lo conducono dall'inferno della salita a dorso di mulo nell'afosa giornata estiva e dell'ascesa sociale al paradiso della distensione serale, del riposo di corpo e anima, di cui Diodata è la «Beatrice rurale»⁵³.

3. *Il notturno alla Canziria: idillio o no?*

È ora il momento di verificare l'ipotesi interpretativa per cui il notturno alla Canziria sia leggibile come un idillio⁵⁴, seppur anomalo e incompiuto. Per farlo occorrerà innanzitutto accennare alla ristrutturazione diegetico-stilistica della sequenza nella riscrittura del romanzo.

Nella scena alla Canziria e nell'inserito che ne è l'ideale epilogo, in cui Gesualdo comunica ufficialmente a Diodata il matrimonio con Bianca Trao (I, V), vengono riutilizzate sequenze testuali del cap. IV del *Mastro* 1888, realizzando quasi un montaggio, seppur asimmetrico, di diversi contesti⁵⁵. Può riuscire utile, ai nostri fini, allineare le sequenze nelle due stesure⁵⁶, etichettandole con tioletti tematici. Il procedimento è autorizzato dalla

⁵⁰ R. LUPERINI, *Simbolo e costruzione allegorica in Verga* cit., pp. 147-148.

⁵¹ G. MAZZACURATI, in G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo* cit., p. 107.

⁵² Ivi, p. 108.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Intendendo estensivamente l'idillio anche come ideale refrigerio del corpo e dello spirito.

⁵⁵ P. GIOVANNETTI, *Le cornici di «Mastro-don Gesualdo»: un'analisi e una proposta teorica*, in «Nuova Rivista di Letteratura italiana», XVIII (2015), n. 1, pp. 193-232, a p. 226, nota 59.

⁵⁶ Alla sigla che identifica ciascuna stesura (NA per «Nuova Antologia»; Tr per Treves), si farà seguire, per la stesura del 1888 un numero romano che rinvia al capitolo; così, per il *Mastro* 1889 i due numeri romani separati da un trattino rinviano rispettivamente alle quattro parti e al capitolo interno a ciascuna. In entrambi i casi i numeri arabi rinviano rispettivamente alla pagina e alla riga delle edizioni critiche (cfr. G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo 1888*, a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Banco di Sicilia-Le Monnier, Firenze 1993; e G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Banco di Sicilia-Le Monnier, Firenze 1993).

tecnica diegetica del *Mastro*, per cui, come ha ben detto Masiello, Verga allinea «una serie di quadri» che «allestiscono nel loro insieme una rappresentazione delle stazioni di un calvario eroico» o, più realisticamente, «delle tappe dell'ascesa travagliosa di mastro-don Gesualdo in un contesto ostile e fra prove inenarrabili»⁵⁷. Il procedimento, tipicamente flaubertiano⁵⁸, generava inevitabili discontinuità diegetiche e stilistiche, trapassi repentini, a volte stranianti, dal codice oggettivante del narratore interno, omologo ai personaggi, al codice interpretante del narratore esterno, coincidente con l'autore.

Antefatto: primo incontro con Diodata a Vizzini

NA IV 54, 220-235

Nel vicoletto vicino a casa sua trovò Diodata, che stava aspettandolo colla mantellina in testa, rincantucciata sotto l'arco del ballatoio.

– Sei di nuovo qui? Perché sei venuta?

– Laggiù al fiume non c'è da far più nulla... dicono... Bisogna aspettare che passi la piena... V'ho aspettato qui fuori perché in casa c'è vostra sorella...

– Allora perché non sei andata alla Canziria? Lo sai che ci ho il grano nell'aia!... Non te ne importa degli interessi del padrone!... Disutilaccia!... Paneperso! Nemica salariata!...

– Vado! Vado!, don Gesualdo!... Non vi guastate il sangue a causa mia!...

Nell'andarsene lasciò una pozza d'acqua, lì davanti all'uscio dove era stata ad aspettare. Il padrone stesso le gridò dietro:

– Sei ancora bagnata!... Come le bestie sei!...

⁵⁷ V. MASELLO, *op. cit.*, p. 84.

⁵⁸ G. PETRONIO, *Lettura di «Mastro-don Gesualdo»*, in ID., *Dall'illuminismo al verismo*, Manfredi, Palermo 1962, pp. 271-273.

*Il ritorno alla Canziria*NA IV 55-57, 226-288 / 296-312⁵⁹

Tirò fuori dalla stalla un'altra volta la mula, e se ne andò alla Canziria per cercare un po' di quiete. Arrivò verso due ore di notte. Diodata non vi era ancora; il camparo dormiva come un sasso, steso bocconi sul grano, collo schioppo fra le gambe; gli uomini della trebbia erano spulezzati qua e di là, come fanno i cani la notte, quando sentono la femmina nelle vicinanze – i cani soli che gli davano il benvenuto latrando intorno all'aia. – Roba senza padrone! Roba scomunicata! – dovette cercare da sé il lume, brancolando all'oscuro pel casolare. Lo zio Carmine, fregandosi gli occhi, colla bocca contratta dagli sbadigli, balbettava delle scuse. In quel momento giunse Diodata dalle scorciatoie, ansante, colla mantellina giù per le spalle, il fiato ai denti, gli occhi neri di stanchezza. – Ah! sei qui finalmente? Ci hai messo il tuo tempo! Ti sei dato un po' di svago anche tu! Chi c'era ad aspettarti nella scorciatoia? Brasi Camauro? Nanni l'Orbo?... Roba senza padrone!... Roba maledetta da Dio!... La ragazza ricevette la sfuriata a capochino, e fece segno col gomito allo zio Carmine di star zitto anche lui; – Il padrone è in collera per il ponte!... Il ponte! capite? quello del Fiume Grande che è rovinato!... – gli disse poi sottovoce.

Tr I-IV 57, 283-324

Allorché finalmente Gesualdo arrivò alla Canziria, erano circa due ore di notte. La porta della fattoria era aperta. Diodata aspettava dormicchiando sulla soglia. Massaro Carmine, il camparo, era steso bocconi sull'aia, collo schioppo fra le gambe; Brasi Camauro e Nanni l'Orbo erano spulezzati di qua e di là, come fanno i cani la notte, quando sentono la femmina nelle vicinanze; e i cani soltanto davano il benvenuto al padrone, abbaiando intorno alla fattoria. – Ehi? non c'è nessuno? Roba senza padrone, quando manco io! – Diodata, svegliata all'improvviso, andava cercando il lume tastoni, ancora assonnata. Lo zio Carmine, fregandosi gli occhi, colla bocca contratta dai sbadigli, cercava delle scuse. – Ah!... sia lodato Dio! Voi ve la dormite da un canto, Diodata dall'altro, al buio!... Cosa facevi al buio?... aspettavi qualcheduno?... Brasi Camauro oppure Nanni l'Orbo?...

La ragazza ricevette la sfuriata a capochino, e intanto accendeva lesta lesta il fuoco, mentre il suo padrone continuava a sfogarsi, lì fuori, all'oscuro, e passava in rivista i buoi legati ai pioli intorno all'aia.
[...]

⁵⁹ Nella stesura del 1888, dopo la scenata con la sorella e il cognato, Gesualdo si rifugia alla Canziria.

Intanto lesta lesta accendeva il fuoco, mentre don Gesualdo seguiva a sfogarsi, lì fuori, all'oscuro, e passava in rivista i buoi, legati al piuolo intorno all'aia. [...]

Diodata gridò dall'uscio ch'era pronto. – Se non avete altro da comandarmi, vossignoria, vado a buttarmi giù un momento...

Come Dio volle, finalmente, dopo il digiuno di 24 ore – 24 ore di passione! – don Gesualdo poté mettersi a tavola, seduto di faccia all'uscio, in maniche di camicia, le maniche rimboccate sopra il gomito, coi piedi indolenziti nelle vecchie ciabatte ch'erano anche esse una grazia di Dio. La ragazza gli aveva apparecchiata una minestra di fave novelle, nelle quali aveva tagliuzzata una cipolla e quattr'ova fresche, con due pomodoro ch'era andata a cogliere tastoni nell'orto. Le ova friggevano ancora nel tegame, il fiasco pieno davanti; dall'uscio entrava un venticello fresco ch'era un piacere, insieme al trillare dei grilli, e all'odore dei covoni nell'aia: – il suo raccolto, lì sotto gli occhi, la mula che abboccava anch'essa avidamente nella bica dell'orzo, povera bestia – un manipolo ogni strappata! Giù per la china, di tanto in tanto, si udiva nel chiuso il campanaccio della mandra; e 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 luccichio dei loro occhi sonnolenti, come una processione di lucciole che dileguava.

Diodata gridò dall'uscio ch'era pronto. – Se non avete altro da comandarmi, vossignoria, vado a buttarmi giù un momento...

Come Dio volle finalmente, dopo un digiuno di ventiquattr'ore, don Gesualdo poté mettersi a tavola, seduto di faccia all'uscio, in maniche di camicia, le maniche rimboccate al disopra dei gomiti, coi piedi indolenziti nelle vecchie ciabatte ch'erano anch'esse una grazia di Dio. La ragazza gli aveva apparecchiata una minestra di fave novelle, con una cipolla in mezzo, quattr'ova fresche, e due pomidori ch'era andata a cogliere tastoni dietro la casa. Le ova friggevano nel tegame, il fiasco pieno davanti; dall'uscio entrava un venticello fresco ch'era un piacere, insieme al trillare dei grilli, e all'odore dei covoni nell'aia: – il suo raccolto lì, sotto gli occhi, la mula che abboccava anch'essa avidamente nella bica dell'orzo, povera bestia – un manipolo ogni strappata! Giù per la china, di tanto in tanto, si udiva nel chiuso il campanaccio della mandra; e 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 luccichio dei loro occhi sonnolenti, come una processione di lucciole che dileguava.

Il duetto con Diodata

NA IV 57-62, 315-320 // 334-346 // 361-369 // 432-435

Gesualdo, posando il fiasco, mise un sospirone, e appoggiò i gomiti sul deschetto:

– Tu non mangi?... Cos'hai?

Diodata stava zitta in un cantuccio, seduta su un barile, e le passò negli occhi, a quelle parole, un sorriso di cane accarezzato.

– Devi aver fame anche tu. Mangia! Mangia!

Essa si mise la scodella sulle ginocchia, e si fece il segno della croce prima di cominciare; poi disse: – Benedicite a vossignoria! [*segue il ritratto di Diodata*]

Mangia, mangia! Devi essere stanca tu pure!...

Ella sorrise, tutta contenta, senza alzare gli occhi. Il padrone le porse anche il fiasco: – Te', bevi! Non aver soggezione!

La ragazza, ancora un po' esitante, si pulì la bocca col dorso della mano, e s'attaccò al fiasco arrovesciando il capo all'indietro. Il vino, generoso e caldo, le si vedeva scendere quasi a ogni sorso nella gola color d'ambra; il seno ancora giovane e fermo sembrava gonfiarsi. Il padrone allora si mise a ridere.

– Brava, brava! Come suoni bene la trombetta!...

Sorrise, anch'essa, pulendosi la bocca un'altra volta col dorso della mano, tutta rossa.

– Tanta salute a vossignoria!

– È stata una giornataccia anche per te, povera Diodata!

Tr I, IV 57-58, 325-332; 345-355; 371-378

Gesualdo posando il fiasco mise un sospirone, e appoggiò i gomiti sul deschetto:

– Tu non mangi?... Cos'hai?

Diodata stava zitta in un cantuccio, seduta su di un barile, e le passò negli occhi, a quelle parole, un sorriso di cane accarezzato.

– Devi aver fame anche tu. Mangia! mangia!

Essa mise la scodella sulle ginocchia, e si fece il segno della croce prima di cominciare, poi disse: – Benedicite a vossignoria.

[...; *ritratto di Diodata*]

– Mangia, mangia. Devi essere stanca tu pure!...

Ella sorrise, tutta contenta, senza alzare gli occhi. Il padrone le porse anche il fiasco: – Te', bevi! non aver suggezione!

Diodata, ancora un po' esitante, si pulì la bocca col dorso della mano, e s'attaccò al fiasco arrovesciando il capo all'indietro. Il vino, generoso e caldo, le si vedeva scendere quasi a ogni sorso nella gola color d'ambra; il seno ancora giovane e fermo sembrava gonfiarsi. Il padrone allora si mise a ridere.

– Brava, brava! Come suoni bene la trombetta!...

Sorrise anch'essa, pulendosi la bocca un'altra volta col dorso della mano, tutta rossa.

– Tanta salute a vossignoria!

<p>[...; segue descrizione dell'esterno col chiarore lunare]</p> <p>– Eh? Diodata? Dormi marmotta?... – Nossignore, no!...</p> <p>Essa comparve tutta arruffata e spalancando a forza gli occhi assonnati. Si mise a scopare colle mani dinanzi all'uscio, buttando via le frasche, carponi, fregandosi gli occhi di tanto in tanto per non lasciarsi vincere dal sonno, col mento rilassato, le gambe fiacche.</p> <p>– Dormivi!... se te l'ho detto che dormivi!...</p> <p>E le assestò uno scapaccione per carezza.</p> <p>[... monologo autobiografico di Gesualdo]</p> <p>Ci hai lavorato anche, anche tu, nella roba del tuo padrone!... Hai le spalle grosse anche tu... povera Diodata!...</p> <p>Essa, vedendosi rivolta la parola, si accostò tutta contenta, e gli si accovacciò ai piedi, su di un sasso, col viso bianco di luna, il mento sui ginocchi, in un gomitolo.</p>	<p>[...; segue descrizione dell'esterno col chiarore lunare]</p> <p>Eh? Diodata? Dormi, marmotta?... – Nossignore, no!...</p> <p>Essa comparve tutta arruffata e spalancando a forza gli occhi assonnati. Si mise a scopare colle mani dinanzi all'uscio, buttando via le frasche, carponi, fregandosi gli occhi di tanto in tanto per non lasciarsi vincere dal sonno, col mento rilassato, le gambe fiacche.</p> <p>– Dormivi!... Se te l'ho detto che dormivi!...</p> <p>E le assestò uno scapaccione come carezza.</p> <p>– Ci hai lavorato, anche tu, nella roba del tuo padrone!... Hai le spalle grosse anche tu... povera Diodata!...</p> <p>Essa, vedendosi rivolta la parola, si accostò tutta contenta e gli si accovacciò ai piedi, su di un sasso, col viso bianco di luna, il mento sui ginocchi, in un gomitolo.</p>
---	---

Gli scenari dell'idillio

<p>NA IV 58-59, 347-361</p> <p>Dopo uscì fuori a prendere il fresco. Si mise a sedere su di un covone accanto all'uscio, colle spalle al muro, le mani penzoloni fra le gambe. La luna doveva essere già alta, dietro il monte, verso Francofonte. Tutta la pianura di Passanitello, allo sbocco della valle, era illuminata da un chiarore d'alba. A poco a poco anche nella costa cominciarono a spuntare i covoni raccolti in mucchi,</p>	<p>Tr I-IV 58, 356-370</p> <p>Egli uscì fuori a prendere il fresco. Si mise a sedere su di un covone, accanto all'uscio, colle spalle al muro, le mani penzoloni fra le gambe. La luna doveva essere già alta, dietro il monte, verso Francofonte. Tutta la pianura di Passanitello, allo sbocco della valle, era illuminata da un chiarore d'alba. A poco a poco, al dilagar di quel chiarore, anche nella costa cominciarono a spuntare i</p>
--	---

come tanti sassi posti in fila. Degli altri punti neri si movevano per la china; e a seconda del vento, giungeva il suono grave e lontano dei campanacci che portava il bestiame grosso, mentre scendeva al fresco verso il torrente. Di tratto in tratto soffiava pure qualche folata di venticello più tepido dalla parte di Vizzini, e per tutta la lunghezza della valle udivasi cantare la messe ancora in piedi. Nell'aia la bica alta quanto un campanile sembrava coronata d'argento, e nell'ombra si accennavano confusamente altri covoni in mucchi; ruminava altro bestiame; un'altra striscia d'argento lunga si posava in cima al tetto del magazzino, che sembrava immenso nel buio.

NA IV 62, 436-441

Passava il tintinnio dei campanacci, il calpestio lento e diffuso per la distesa del bestiame che scendeva al torrente, dei muggiti gravi e come sonnolenti, le voci dei guardiani che lo guidavano, e si spandevano lontane, nell'aria sonora. La luna era discesa sino all'aia, stampava delle ombre nere in una luce pallida; l'ombra randagia dei cani di guardia che avevano fiutato il bestiame; la massa inerte del camparo steso bocconi.

covoni raccolti in mucchi, come tanti sassi posti in fila. Degli altri punti neri si movevano per la china, e a seconda del vento giungeva il suono grave e lontano dei campanacci che portava il bestiame grosso, mentre scendeva passo passo verso il torrente. Di tratto in tratto soffiava pure qualche folata di venticello più fresco dalla parte di ponente, e per tutta la lunghezza della valle udivasi lo stormire delle messi ancora in piedi. Nell'aia la bica alta e ancora scura sembrava coronata d'argento, e nell'ombra si accennavano confusamente altri covoni in mucchi; ruminava altro bestiame; un'altra striscia d'argento lunga si posava in cima al tetto del magazzino, che diventava immenso nel buio.

Tr I-IV 60, 445-450

Passava il tintinnio dei campanacci, il calpestio greve e lento per la distesa del bestiame che scendeva al torrente, dei muggiti gravi e come sonnolenti, le voci dei guardiani che lo guidavano e si spandevano lontane, nell'aria sonora. La luna ora discesa sino all'aia, stampava delle ombre nere in un albore freddo; disegnava l'ombra vagante dei cani di guardia che avevano fiutato il bestiame; la massa inerte del camparo, steso bocconi.

La finta scenata di gelosia e il 'corteggiamento'

NA, 62-63, 442-467 // 65-66, 533-545

– Nanni l'Orbo, eh?... O Brasi Camauro? Chi dei due sei andata a cercare? – rispose don Gesualdo che era in vena di scherzare.

Tr, I, IV 60, 450-477; 541-553

Nanni l'Orbo, eh?... o Brasi Camauro? Chi dei due ti sta dietro la gonnella? – riprese don Gesualdo che era in vena di scherzare.

Diodata sorrise – Nossignore!... Nessuno!...

Ma il padrone ci si divertiva: – Sì, sì... l'uno o l'altro... o tutti e due insieme!... Lo saprò!... Ti sorprenderò con loro nel vallone, qualche volta!...

Essa sorrideva sempre allo stesso modo, di quel sorriso dolce e contento, allo scherzo del padrone che sembrava le illuminasse il viso, affinato dal chiarore molle; gli occhi come due stelle; le belle trecce allentate sul collo; la bocca un po' larga e tumida, ma giovane e fresca. [*< che tirava i baci < come un bel fiore che s'apre alla rugiada*]

Il padrone stette un momento a guardarla così, sorridendo anch'esso, e le diede un altro scapaccione affettuoso.

– Questa non è roba per quel briccone di Brasi, o per Nanni l'Orbo! no!...

– Oh, Gesummaria!... esclamò essa facendosi la croce.

– Lo so, lo so. Dico per ischerzo, bestia!...

Tacque un altro po' ancora e poi soggiunse: – Ero così arrabbiato!... Una brutta giornata è stata!...

– Mi dispiaceva per voi... di vedervi così in collera, don Gesualdo!...

– Lo so! lo so!... poveretta!

A poco a poco, seduto al fresco, dopo cena, con quel bel chiaro di luna, si lasciava andare alla tenerezza dei ricordi,

– Povera Diodata! Ci hai lavorato anche tu!... Ne abbiamo passati dei brutti giorni!... Sempre all'erta, come il tuo padrone! Sempre colle mani attorno... a far qualche cosa! Sempre l'occhio attento alla mia roba!... Fedele come un cane!... Ce n'è voluto sì a far questa roba!...

Diodata sorrise: – Nossignore!... nessuno!...

Ma il padrone ci si divertiva: – Sì, sì!... l'uno o l'altro... o tutti e due insieme!... Lo saprò!... Ti sorprenderò con loro nel vallone, qualche volta!...

Essa sorrideva sempre allo stesso modo, di quel sorriso dolce e contento, allo scherzo del padrone che sembrava le illuminasse il viso, affinato dal chiarore molle; gli occhi come due stelle; le belle trecce allentate sul collo; la bocca un po' larga e tumida, ma giovane e fresca.

Il padrone stette un momento a guardarla così, sorridendo anch'esso, e le diede un altro scapaccione affettuoso.

– Questa non è roba per quel briccone di Brasi, o per Nanni l'Orbo! no!...

– Oh, Gesummaria!... – esclamò essa facendosi la croce.

– Lo so, lo so. Dico per ischerzo, bestia!...

Tacque un altro po' ancora, e poi soggiunse: – Sei una buona ragazza!... buona e fedele! vigilante sugli interessi del padrone, sei stata sempre...

– Il padrone mi ha dato il pane, – rispose essa semplicemente. – Sarei una birbona...

– Lo so! lo so!... poveretta!... per questo t'ho voluto bene!

A poco a poco, seduto al fresco, dopo cena, con quel bel chiaro di luna, si lasciava andare alla tenerezza dei ricordi.

– Povera Diodata! Ci hai lavorato anche tu!... Ne abbiamo passati dei brutti giorni!... Sempre all'erta, come il tuo padrone! Sempre colle mani attorno... a far qualche cosa! Sempre l'occhio attento sulla mia roba!... Fedele come un cane!... Ce n'è voluto, sì, a far questa roba!...

[segue il litigio per il progettato matrimonio con Bianca e poi, dopo la sfuriata di Gesualdo, la riconciliazione e la tenerezza]

– Son cristiano!... son galantuomo! Poi te lo meriti. Dove andresti a cascare altrimenti?... Penserei a tutto io!... Lo sai che ti voglio bene!... Il marito si troverebbe subito... Sei giovane... Una bella giovane!... Sì, sì, bella!... lascia dire a me che lo so!... Roba fine!... Sangue di barone sei! di certo!...

Ora la pigliava su di un altro tono, col risolino furbo e le mani che gli pizzicavano. Le stringeva con due dita il ganascino, per sollevarle il capo, che essa teneva basso onde nascondergli le lagrime.

– Già, per ora, son discorsi in aria... Parole che se le porta il vento... Su quel capo, adesso... sciocca!... mariuola che sei!...

Come vide che seguitava a piangere, testarda, scappò dal canto suo a bestemmiare di nuovo, passeggiando per l'aia, come un vitello infuriato:

– Santo e santissimo! Sorte maledetta! Sempre guai e piagnistei!

[segue il litigio per il progettato matrimonio con Bianca e poi, dopo la sfuriata di Gesualdo, la riconciliazione e la tenerezza]

– Son cristiano! son galantuomo! Poi te lo meriti. Dove andresti a finire altrimenti?... Penserò a tutto io. Ho tanti pensieri pel capo!... e questo cogli altri!... Sai che ti voglio bene. Il marito si trova subito. Sei giovane... una bella giovane... Sì, sì, bella!... lascia dire a me che lo so! Roba fine!... sangue di barone sei, di certo!...

Ora la pigliava su di un altro tono, col risolino furbo e le mani che gli pizzicavano. Le stringeva con due dita il ganascino. Le sollevava a forza il capo, che ella si ostinava a tener basso per nascondere le lagrime.

– Già per ora son discorsi in aria... Il bene che voglio a te non lo voglio a nessuno, guarda!... Su quel capo adesso, sciocca!... sciocca che sei!...

Come vide che seguitava a piangere, testarda, scappò a bestemmiare di nuovo, simile a un vitello infuriato.

– Santo e santissimo! Sorte maledetta!... Sempre guai e piagnistei!...

Non è certo questa la sede per fare un confronto variantistico puntuale; ci limiteremo ad alcune considerazioni di natura strutturale e stilistica in generale.

Nell'idillio si alternano i complimenti di Gesualdo alla sua donna e alla terra: *compagna* e *campagna*, verrebbe di dire con un facile calembour, sono l'unico e vero oggetto d'amore del protagonista. Come è stato notato da più parti, la continua oscillazione tra tenerezza e rabbia, tra complimenti effusivi e rimbrotti e imprecazioni, serve a mantenere la *medietas*, l'equilibrio tra toni lirici ed elegiaci e toni rudi e duri, funzionali alla caratterizzazione del personaggio e all'ambiente. A tal fine, opportunamente, Verga, elimina certe sbavature come l'espansione *che tirava i baci*, o, con più distonia *come un bel fiore che s'apre alla rugiada*, ancora presenti nell'autografo di NA in riferimento alla bocca di Diodata.

In *Tr* vengono cancellati anche alcuni dettagli inopportuni nella prossemica dei due personaggi, come quello di Diodata seduta sul barile, come un pirata. Il risultato della riscrittura è di maggior realismo e delicatezza insieme.

Passiamo ora all'analisi stilistica della sequenza, per sviscerarne l'impianto retorico-diegetico.

La scena dell'ispezione al cantiere, che costituisce l'antecedente della nostra, si apre con un'antitesi basata su un'ipotiposi:

Vedendolo con quella *faccia accesa e riarsa*, bianca di polvere soltanto nel cavo degli occhi e sui capelli; degli occhi come quelli che dà la febbre, e le labbra sottili e pallide; nessuno ardiva rispondergli. Il martellare riprese in coro nell'ampia vallata silenziosa, nel polverio che si levava sulle *carni abbronzate*, sui cenci svolazzanti, insieme a un ansare secco che accompagnava ogni colpo.

I corvi ripassarono gracidando, nel cielo implacabile. Il vecchio allora alzò il viso impolverato a guardarli, con gli occhi infuocati, quasi sapesse cosa volevano e li aspettasse⁶⁰.

A questa sequenza diurna, illuminata da un sole implacabile, segue l'idillio crepuscolare e poi notturno, che inizia due ore dopo il tramonto:

Allorché finalmente Gesualdo arrivò alla Canziria, erano circa *due ore di notte*. La porta della fattoria era aperta. Diodata aspettava dormicchiando sulla soglia. Massaro Carmine, il camparo, era steso bocconi sull'aia, collo schioppo fra le gambe; *Brasi Camauro e Nanni l'Orbo erano spulezzati di qua e di là, come fanno i cani la notte*, quando sentono la femmina nelle vicinanze; *e i cani soltanto davano il benvenuto al padrone, abbaiando intorno alla fattoria*. – Ehi? non c'è nessuno? Roba senza padrone, quando manco io! – Diodata, svegliata all'improvviso, andava cercando il lume tastonando, ancora assonnata. Lo zio Carmine, fregandosi gli occhi, colla bocca contratta dai sbadigli, cercava delle scuse⁶¹.

Elisabetta Mantegna ha rilevato la marcata antitesi tra la staticità rasserenante della Canziria in questa rara pausa di riposo e il dinamismo descrittivo, accentuato dai gerundi, nella scena diurna di frenetica attività nell'aia della masseria⁶².

Nell'alternanza tra peripezie per svolgere le proprie fatiche e ritorni edonici alla Canziria Gesualdo si rivela un ulisside, i cui Proci sono gli aiutanti

⁶⁰ G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, a cura di C. Riccardi, cit., p. 57. Corsivi miei, e così d'ora in avanti in tutte le citazioni.

⁶¹ Ivi, p. 57.

⁶² E. MANTEGNA, *La sintassi descrittiva del «Mastro-don Gesualdo» tra realtà e fantasticheria*, Fondazione Verga-Euno Editore, Catania-Leonforte 2020, p. 360. La sequenza cui si allude è in G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, a cura di C. Riccardi, cit., pp. 84-85.

che si fanno trovare addormentati, e la stessa Diodata-Penelope dorme. Da segnalare che in *NA* Diodata era definita ancora *nemica salariata*. L'unico autenticamente fedele è Argo, simbolizzato dai cani, i soli che «davano il benvenuto al padrone, abbaiano intorno alla fattoria», e poi dalla fedele serva, caratterizzata con una metafora zoomorfa («begli occhi di cane carezzevoli e pazienti»), in cui il poetismo *begli occhi* di matrice petrarchesca, e come tale ingrediente perfetto per un idillio, risulta immediatamente azzerato dall'espansione determinativa (*di cane* ecc.).

Ma Gesualdo è un ulisside bonario, da commedia: la scenata ironica di gelosia è fittizia: Diodata è roba del padrone e nessuno oserebbe toccarla («– Ah!... sia lodato Dio! Voi ve la dormite da un canto, Diodata dall'altro, al buio!... Cosa facevi al buio?... aspettavi qualcheduno?... Brasi Camauro oppure Nanni l'Orbo?... –»)⁶³. All'ironia, figura retorica di stile medio, si allinea la metafora militaresca, che ci dice che il padrone è anche il capo:

La ragazza ricevette la sfuriata a capo chino, e intanto accendeva lesta lesta il fuoco, mentre il suo padrone continuava a sfogarsi, lì fuori, all'oscuro, e *passava in rivista* i buoi legati ai pioli intorno all'aia⁶⁴.

Si noti altresì l'ipotiposi allitterante («*buoi* legati ai *pioli* intorno all'*aia*») che rimarca lo schieramento delle truppe animali. Sin da questo primo accenno alla fedele serva e compagna di Gesualdo si avverte che per il parvenu l'unica sintonia possibile è con Diodata, «scagli[a] residu[a] dell'antico idillio rusticale e delle sue dolenti complicità sentimentali»⁶⁵.

Va segnalata anche una componente non certo secondaria dell'idillio impossibile: il momento, tragico per Diodata, in cui Gesualdo le comunica il futuro matrimonio con Bianca (I, V), che può considerarsi come una sorta di *sequel*, di appendice all'idillio della Canziria. In questo caso la parola che, con sensi opposti, aggrega i due protagonisti della scena è *padrone*, con effetti diegetici finemente rilevati da Giovannetti. Si tratta di un caso emblematico della procedura per cui «il lessico della cosiddetta voce narrante», una sorta di interfaccia diegetica tra autore e personaggi, assimila «parole appartenenti al linguaggio dei personaggi». Nel caso specifico «Gesualdo si nomina come “padrone”; e “padrone” è la parola in uso nelle didascalie e nelle parti raccontate, oltre che – com'è ovvio – nelle battute di Diodata», anche nella scena di I, V⁶⁶.

⁶³ Ivi, p. 57.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ G. MAZZACURATI, *L'illusione del parvenu. Introduzione al «Mastro-don Gesualdo»*, in ID., *Stagioni dell'apocalisse. Verga Pirandello Svevo*, a cura di M. Palumbo, Einaudi, Torino 1998, pp. 50-51, a p. 42.

⁶⁶ P. GIOVANNETTI, *op. cit.*, p. 209.

Anche il menu di Gesualdo si presta a qualche osservazione retorica:

La ragazza gli aveva apparecchiata una minestra di fave novelle, con una cipolla in mezzo, quattr'ova fresche, e due pomidori ch'era andata a cogliere tastoni dietro la casa. Le ova friggevano nel tegame, il fiasco pieno davanti; dall'uscio entrava un venticello fresco ch'era un piacere, insieme al trillare dei grilli, e all'odore dei covoni nell'aia: – il suo raccolto lì, sotto gli occhi, la mula che abboccava anch'essa avidamente nella bica dell'orzo, povera bestia – un manipolo ogni strappata!⁶⁷

La sinossi percettiva si può scomporre in tre ordini sensoriali, che, a ben guardare, animano l'intera descrizione del notturno. Alla vista, che connota la rappresentazione cinematografica, con il fiasco in primo piano in sintassi nominale («il fiasco pieno davanti»), si aggiungono tatto (*il venticello fresco*), udito con marca onomatopeica fonosimbolica pseudopascaliana (*il trillare dei grilli*), odorato (*i covoni*)⁶⁸. L'allineamento percettivo riflette la pace e la pienezza vitale del protagonista⁶⁹. Congruente l'ulteriore marcatura visiva, con ipotiposi allitterante (*il suo raccolto lì, sotto gli occhi*), ed enumerazione dei beni: covoni e mula, con altra allitterazione accorpante di consonanti e vocali, tra cui la *a* che evidenzia l'assimilazione di padrone e animale nella famelica voracità («la mula che abboccava anch'essa avidamente nella bica dell'orzo, povera bestia – un manipolo ogni strappata!»). In questa sequenza, già analizzata finemente da Maurizio Dardano, che, come si è anticipato, vi riconosceva sinestesia e zeugma nell'aggiungere tre ordini percettivi⁷⁰, vanno altresì rimarcate le onomatopee (lo *sfrigolare* delle uova nel tegame, il *trillare dei grilli*), che rinforzano la sintassi percettiva.

Ma la sintassi percettiva verghiana si qualifica anche come sintassi sinestetica, in cui i verbi di moto veicolano la percezione acustica, dotandosi di connotazione fisica ed emozionale, e associandosi a una percezione visiva. Tutti i fotogrammi sono scanditi da questa sintassi sinestetica, in cui dominano la sintassi uditiva e quella visiva, come evidenzia la seguente scansione:

Giù per la china, di tanto in tanto, si udiva nel chiuso il campanaccio della mandra; e i buoi accovacciati attorno all'aia, legati ai cestoni colmi di fieno, sollevavano

⁶⁷ G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo* cit., p. 57.

⁶⁸ Cfr. G. ALFIERI, *Le «mezze tinte dei mezzi sentimenti»*, in AA.VV., *Il centenario del «Mastro-don Gesualdo»* cit., vol. II, pp. 433-516, a pp. 450, 455, 459.

⁶⁹ Cfr. P.V. MENGALDO, *op. cit.*, p. 189.

⁷⁰ In particolare il tatto rapportato al vento; l'udito ai grilli; l'olfatto ai covoni; la vista al raccolto. L'incatenamento degli elementi retorici sarebbe marcato ulteriormente dalla stringente allitterazione in *sotto gli occhi* e soprattutto in *fiasco davanti*, che prelude al gusto di chi sta per bere il vino (M. DARDANO, *op. cit.*, p. 78).

allora il capo pigro, soffiando, e si vedeva correre nel buio il luccichìo dei loro occhi sonnolenti, come una processione di lucciole che dileguava⁷¹.

Le allitterazioni di *c, i, u, l* (*china, luccichio occhi; udiva, chiuso, buio, lucciole*) marcano le percezioni uditive e visive affidate a verbi letterali e metaforici, che a loro volta marcano la sensazione di arrivo, con angolazione focale sempre centrata su Gesualdo. Secondo Giarrettino la similitudine tradirebbe un'intrusione autoriale «che complica gli statuti espressivi degli stili del racconto, e attribuisce ai contorni realistici della scena una significazione simbolica, forse segnalando, nel lirismo malinconico delle “lucciole” che svaniscono nel buio, la temporaneità dello stato idillico di Gesualdo, dopo la giornata trascorsa a fare roba»⁷². Se lo spunto conclusivo appare pienamente condivisibile, lo è meno l'interferenza diegetica dell'autore: nell'universo esperienziale di Gesualdo le lucciole sono un elemento familiare e plausibile, così come lo è la processione come fattore referenziale; al narratore extradiegetico semmai potrebbe attribuirsi l'aulico *dileguava*, che tuttavia, come il mare *amaranto* del finale dei *Malavoglia*⁷³, in certo senso già proiettato verso il «monologo narrato» del *Mastro*⁷⁴, non intacca l'immedesimazione assoluta di Verga coi suoi personaggi, che del resto non è così rigida da escludere occasionali infrazioni, delegando sporadicamente la rappresentazione a un «narratore autoriale, seppur dalla fisionomia inconsueta»⁷⁵. Basti del resto vedere come la progressiva oggettivazione della sintassi percettiva sia conquistata attraverso la graduale eliminazione di tratti descrittivi e di «sensazioni sottili» pertinenti all'autore che, lentamente, vengono trasferiti al personaggio, «ricollegando il paesaggio alla visione economica» di Gesualdo:

⁷¹ G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, a cura di C. Riccardi cit., p. 57.

⁷² A. GIARRETTINO, *op. cit.*, p. 612.

⁷³ G. ALFIERI, *Il «non grammatico» Verga: saggi di lettura retorica sul finale dei «Malavoglia»*, in M. BIFFI, O. CALABRESE, L. SALIBRA (a cura di), *Italia linguistica: discorsi di scritto e di parlato. Nuovi studi di linguistica italiana per Giovanni Nencioni*, Protagon, Siena 2005, pp. 161-182.

⁷⁴ In proposito Giovannetti ricorda «che *I Malavoglia* si erano chiusi con un episodio di messa a fuoco della realtà intorno a un singolo mondo interiore. [...] Il 'lungo addio' ad Aci-Trezza da parte di 'Ntoni. Che un romanzo da tutti i critici descritto come corale avesse avuto bisogno di un explicit (scritto sulle bozze di stampa) individualizzante e conforme a un tipo di reflector mode 'canonico', pressoché perfetto, è una specie di 'gancio' che apre a *Mastro-don Gesualdo*. Non è un'anomalia, ma il segnale inequivocabile di un metodo che già nel 1881 era più sfaccettato di quanto non si sia disposti a credere» (P. GIOVANNETTI, *op. cit.*, p. 210).

⁷⁵ Ivi; opportunamente il critico osserva che «l'impersonalità verghiana non ha mai implicato forme di rigidità tecnica tali da escludere infrazioni, locali, anche parecchio evidenti» (p. 204); si veda anche G. LO CASTRO, *Mastro-don Gesualdo o della modernità malata*, in ID., *La verità difficile. Indagini su Verga*, Liguori, Napoli 2012, pp. 79-94, a pp. 80 e sgg.

realisticamente la luna serve a creare la luce notturna e non a evocare visioni fantastiche; in primo piano sono i covoni di grano e il bestiame grosso che cerca il fresco verso il torrente, diventato anch'esso strumentale alla vita della campagna e non sottofondo musicale evocatore di una condizione di vita, come la canzone malinconica del pastore e il gorgheggio dell'usignolo. A cantare per mastro-don Gesualdo può essere solo la messe, ed è un canto che evoca ricchezze, mentre la striscia d'argento non può che illuminare il magazzino immenso, il tempio cioè della roba⁷⁶.

Ma la sinossi percettiva della focalizzazione interna e introspettiva⁷⁷ investe anche Diodata, culminando nella sua reazione all'invito del padrone di condividere il pasto: «e le *passò* negli occhi, a quelle parole, un sorriso di cane accarezzato». Si noti il dinamismo percettivo, affidato univocamente a verbi di movimento metaforizzato, con effetti di sintassi chiaroscurale⁷⁸.

L'intreccio di ordini percettivi va inoltre ricondotto all'ottica del «vedere le cose coi loro occhi e dirle colle loro parole»⁷⁹, funzionale, nel caso specifico, alla caratterizzazione simmetrica dell'ottica di Gesualdo e di Diodata. La mediazione dell'autore-traduttore si estende così dall'orizzonte sociolinguistico a quello socio-culturale, omologando la rappresentazione alle attese del pubblico postunitario, imbevuto di positivismo⁸⁰.

In merito a questo apparente ibridismo diegetico, fondato sulla dislocazione del racconto in «voci-corpo» dei personaggi via via coinvolti nella storia⁸¹, non è effettivamente «agevole distinguere fra i passi di *Mastro-don Gesualdo* in cui il “monologo narrato” (cioè l'indiretto libero di pensieri) e la “psiconarrazione” (cioè il racconto del pensiero da parte del narratore) sono frutto di un arbitrio del ‘macchinista’, cioè di un narratore tradizionale; e i passi che viceversa sono costruiti secondo il metodo naturalista, che Verga ha teorizzato con tanta – per lo meno apparente – chiarezza»⁸².

Nel passaggio dalla monoglossia corale de *I Malavoglia* alla polilalia soggettivizzata del *Mastro*⁸³, «persino il linguaggio tende ad individualizzarsi, ad

⁷⁶ C. RICCARDI, *I dubbi dell'autore: il personaggio Gesualdo dalla «Nuova Antologia» all'edizione Treves*, in AA.VV., *Il centenario del «Mastro-don Gesualdo»*, vol. II, pp. 581-595, a pp. 594-595.

⁷⁷ Di focalizzazione interna, con inanellamento dei ricordi nella rievocazione introspettiva del self made man Gesualdo ha opportunamente parlato G. LANGELLA, *La modernità letteraria. Manuale di letteratura italiana moderna e contemporanea*, Pearson, Milano 2021, pp. 125-130.

⁷⁸ G. ALFIERI, *Le «mezze tinte dei mezzi sentimenti»* cit.

⁷⁹ ID., «*Coi loro occhi e colle loro parole*». *Verga traduttore e interprete della parlata siciliana*, in «Contributi di filologia dell'Italia mediana», XX (2007 [2006]), pp. 205-290.

⁸⁰ N. MEROLA, [Introduzione], in G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, a cura di N. Merola, Garzanti, Milano 1987, pp. VII-LXXXIII, p. LXV.

⁸¹ La suggestiva ipotesi è stata formulata da narratologi europei, e applicata con convincenti prove di analisi da Giovannetti al *Mastro*, con ampi riscontri nei *Malavoglia* (P. GIOVANNETTI, *op. cit.*, p. 207).

⁸² Ivi, p. 198.

⁸³ G. ALFIERI, *Le «mezze tinte dei mezzi sentimenti»* cit., p. 433.

arricchirsi di tutte le mezze tinte dei mezzi sentimenti»⁸⁴, dove è da notare peraltro la sottile anfibologia del verbo *arricchire*, che trasferisce la referenza economica dal protagonista del romanzo allo stile che lo caratterizzerà. Per «dar rilievo all'idea»⁸⁵ Verga adotta una sintassi chiaroscurale, affidando l'orchestrazione narrativa a luccichii e trasparenze, o modulandola su un delicatissimo cromatismo crepuscolare, accentuato nelle varianti⁸⁶, differenziato in funzione della carica emozionale dei personaggi⁸⁷. Di riverbero in una «luce livida» che investe anche le scelte stilistiche ha parlato, per questa scena in cui emerge appieno l'assimilazione degli affetti a beni da possedere, ha parlato Lucinda Spera in una recente proposta di lettura del protagonista del *Mastro* come «eroe virile»⁸⁸.

Su un cromatismo umbratile è costruita la scena dell'idillio malinconico dell'addio tra Bianca e Ninì alla festa in casa Sganci, che è stato definito opportunamente uno «struggimento-addio senza parole»⁸⁹:

Ma Bianca non si mosse. Piangeva cheta cheta, nell'ombra; e di tanto in tanto si vedeva il suo fazzoletto bianco salire verso gli occhi [...]. Don Ninì stava appoggiato alla ringhiera, fingendo di osservare attentamente l'uomo che andava spegnendo la luminaria, nella piazza deserta, e il giovane del paratore, il quale correva su e giù per l'impalcato della musica, come un gattone nero, schiodando, martellando, buttando giù i festoni di carta – Bianca ritta contro il muro, le mani e il viso smorti, che sembravano vacillare in quella penombra⁹⁰.

Antitetivamente l'idillio forzato di Ninì Rubiera con Fifi Margarone – e si noti anche la valenza caricaturale dei nomi dei fidanzati – è connotato da tinte accese, risaltanti nella cornice della festa paesana:

Tutt'a un tratto *la piazza sembrò avvampare* in un vasto incendio, sul quale *si stampavano* le finestre delle case, i cornicioni dei tetti, la lunga balconata del Palazzo di Città formicolante di gente. Nel vano dei balconi, le teste degli invitati che si pigiavano, *nere in quel fondo infuocato*; e in quello di centro, la figura angolosa di donna Fifi Margarone, *sorpresa da quella luce, più verde del solito, colla faccia arcigna* che

⁸⁴ G. VERGA, *I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Fondazione Verga-Interlinea, Novara 2014, pp. 11-14. La prefazione rifiutata si legge alle pp. 343-346.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ Si veda la fine analisi di E. MANTEGNA, *op. cit.*, pp. 361-362.

⁸⁷ Si pensi anche al vestito di raso giallo della zia Cirmena che attraversa il salotto di casa Sganci «come un mare di luce» (G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo* cit., p. 28); cfr. G. ALFIERI, *Le «mezze tinte dei mezzi sentimenti»* cit., p. 445.

⁸⁸ L. SPERA, *Mastro-don Gesualdo «eroe virile»*, in *Miscellanea di studi in onore di Alberto Asor Rosa*, «Bollettino di Italianistica», n.s., XX (2023), nn. 1-2, pp. 283-300, a p. 292.

⁸⁹ G. Mazzacurati, in G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo* cit., pp. 82 e sgg.

⁹⁰ G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo* cit., pp. 59-60.

voleva sembrar commossa, il busto piatto che anelava come un mantice, gli occhi smarriti dietro le nuvole di fumo, i denti soli rimasti feroci; *abbandonandosi, spalla a spalla contro il baronello Rubiera, il quale sembrava pavonazzo a quella luce, incastrato fra lei e donna Giovannina*⁹¹.

In toni decisamente crepuscolari si declinerà invece l'intimo colloquio tra Diodata e Gesualdo, con significative varianti dal primo al secondo *Mastro*⁹²:

La luna era discesa sino all'aia, *stampava delle ombre nere* in una luce pallida; l'ombra randagia dei cani di guardia che avevano fiutato il bestiame; la massa inerte del camparo steso bocconi. (NA IV 688)

La luna, ora discesa sino all'aia, *stampava delle ombre nere in un albore freddo*; disegnava l'ombra vagante dei cani di guardia che avevano fiutato il bestiame; la massa inerte del camparo, steso bocconi. (Tr 88)

È un passo liricamente tra i più alti della scrittura verghiana. La luminosità degradante rammenta Gesù nell'orto del Mantegna⁹³. Il decorso variantistico si rivela raffinatissimo: si passa da una sintassi quasi nominale a una sintassi descrittiva asindetica, e, sul fronte retorico, nella stampa Treves si attenua il nitore metonimico dell'aggettivazione relativa ai cani (da *randagia a vagante*); si noti anche la sinestesia *albore freddo*, introdotta in *Tr*, rispetto alla leopardiana ma banalizzata "luce pallida" di *NA*.

Un'anteprima chiaroscurale con accentuazione percettiva si trova nell'edizione definitiva, con varianti significative rispetto alla prima redazione:

Nell'aia la bica alta e ancora scura sembrava coronata d'argento, e *nell'ombra si accennavano confusamente altri covoni in mucchi*; ruminava altro bestiame; un'altra striscia d'argento lunga si posava in cima al tetto del magazzino, che *diventava* immenso nel buio. (Tr 85 / 438-443)

Nell'aia la bica alta *quanto un campanile* e ancora scura sembrava coronata d'argento, e *nell'ombra si accennavano confusamente altri covoni in mucchi*; ruminava altro bestiame; un'altra striscia d'argento lunga si posava in cima al tetto del magazzino, che sembrava immenso nel buio. (NA IV 686)

In queste divagazioni paesistiche Verga sembra tradire il postulato zoliano che in un romanzo, definito come «uno studio umano», si doveva evitare qualsiasi descrizione, a meno che non fosse un riferimento all'ambiente

⁹¹ Ivi, p. 50.

⁹² Da qui in avanti, per snellire il corpo delle note, si riporterà direttamente nel testo in parentesi il rimando alle due edizioni del romanzo, per cui cfr. nota 56.

⁹³ <https://www.jesus1.it/galleria-caravaggio/mantegna/>.

che determina e completa l'uomo⁹⁴. Ma, a ben guardare, si tratta sempre di descrizioni filtrate dal personaggio con echi impressionistici⁹⁵, che si traducono in una raffinata sintassi percettiva, esplicita su vari ordini sensoriali, a cominciare da quelle di stampo uditivo:

Egli uscì fuori a *prendere il fresco*. Si mise a sedere su di un covone, accanto all'uscio, colle spalle al muro, le mani penzoloni fra le gambe. La luna doveva essere già alta, dietro il monte, verso Francofonte. Tutta la pianura di Passanitello, allo sbocco della valle, era illuminata da un chiarore d'alba. A poco a poco, *al dilagar di quel chiarore*, anche nella costa *cominciarono a spuntare i covoni raccolti in mucchi, come tanti sassi posti in fila*. Degli altri punti neri si movevano per la china, e a seconda del vento *giungeva il suono grave e lontano dei campanacci* che portava il bestiame grosso, mentre scendeva passo passo verso il torrente. Di tratto in tratto soffiava pure qualche folata di venticello più fresco dalla parte di ponente, e per tutta la lunghezza della valle *udivasi lo stormire delle messi* ancora in piedi. (Tr 84-5)⁹⁶

È un passaggio in cui si addensano le strategie più sottili dello stile di Verga, a partire dalle metafore rivitalizzate come *prendere il fresco*, che fisica la percezione tattile dell'arietta serale, che Gesualdo sente sulla pelle e quasi tocca con mano. Così l'onomatopeico *sussurrare la messe*, con metafora allitterante, che soppiantava il banale *cantare la messe* di NA, viene sacrificato alla metonimia effettuale *stormire delle messi*, che prelude alla predicazione umanizzata *ancora in piedi*. Come non di rado avviene nel *Mastro*, l'autore si sovrappone al personaggio e l'immedesimazione di Gesualdo nelle sue proprietà è totale. Infine la metafora *cominciarono a spuntare* riferita ai covoni, autentiche stelle o meglio astri sorgenti nell'universo percettivo di Gesualdo, focalizzato sull'aver, richiama una tecnica già sperimentata nel finale dei *Malavoglia*, in cui, allo sguardo nostalgico di 'Ntoni, le case appaiono come stelle «che spuntavano ad una ad una» in un firmamento negato⁹⁷.

Dello stesso tenore un altro inserto descrittivo:

Giù per la china, di tanto in tanto, *si udiva nel chiuso* il campanaccio della mandra; e 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 *luciole* che dileguava. (Tr 57)

⁹⁴ Le idee zoliane erano espresse nel saggio su *Le roman experimental*, ben noto al Verga, come si desume dal carteggio con Capuana.

⁹⁵ Cfr. E. MANTEGNA, *op. cit.*, p. 389. La spia del filtro impressionistico è l'espressione «sembrava coronata d'argento».

⁹⁶ Si noti *en passant* la soggiacenza del sic. *essiri addritta*, 'essere in piedi, essere svegli'.

⁹⁷ G. ALFIERI, *Il «non grammatico» Verga cit.*, pp. 161-182.

Dalla sintassi sinestetica, marcata nel secondo esempio da potenti raccordi allitterativi, si passa poi a una sintassi percettiva “attiva” nel già rammentato idillio mancato tra Bianca e Nini, la sera dell’addio. Dalla percezione passiva con marcatura allitterante degli abbozzi e della stesura in rivista:

Gli ultimi rumori della festa si estinguevano in lontananza. Risonavano alto nella piazza i passi e le voci degli ultimi che rincasavano. Dalla viuzza che scendeva a destra, come aperta sul monte di Santangelo, *veniva a soffi un venticello fresco e mattutino*; la stella lucente tremolava più a destra sopra il palazzo di Città. (NA III 498)

l’orientamento percettivo si sposta su Bianca, con trasposizione attiva del verbo di moto:

La notte porta consiglio. La notte scura e desolata nella cameretta misera. La notte che *si portava via* gli ultimi rumori della festa, l’ultima luce, l’ultima speranza... (Tr 67)

Correre è il verbo di moto che trionfa nella sintassi percettiva del *Mastro*, e trapassa dall’ordine visivo, come in questo contesto, all’ordine acustico nella scena iniziale dell’incendio, in cui le ‘voci’ delle campane di chiese e monasteri si rincorrono⁹⁸. È la stessa modalità già osservata nel pregnante *passò* riferito allo sguardo di Diodata nel contesto della Canziria.

A una sensazione tattile, squisitamente fisica, rinvia l’idillio di Gesualdo con la terra, che produce un rimescolio:

Quella povera Canziria che era costata tante fatiche a don Gesualdo, tante privazioni, dove aveva *sentito la prima volta il rimescolio di mettere nella terra i piedi di padrone!* Donninga per cui si era tirato addosso l’odio di tutto il paese! le buone terre dell’Alia che aveva *covato dieci anni cogli occhi*, sera e mattina, *le buone terre al sole*, senza un sasso, e *sciolte così che le mani vi sprofondavano e le sentivano grasse e calde al pari della carne viva...* tutto, tutto se ne andava in quella *cancrena!* Come Isabella aveva potuto stringere la penna colle sue mani, e *firmare tanti debiti?* (Tr 366)

A parte la graffiante metonimia finale, che raffina il banale *firmare quelle carte* di NA (XIII 487), è significativo che non presenti varianti da una stesura all’altra la sequenza in cui si condensa in tre righe l’idillio ormai negato

⁹⁸ Su questa sequenza si veda la fine analisi stilistica di S. BLAZINA, *La frontiera sperimentale del «Mastro-don Gesualdo»*, in AA.VV., *Il centenario del «Mastro-don Gesualdo»* cit., vol. I, pp. 25-35, a pp. 29-30.

con le terre che popolano l'harem ideale di Gesualdo, via via espropriate per l'indebitamento del genere, e non a caso connotate da una sineddoche al singolare:

Il mondo andava ancora pel suo verso, mentre non c'era più speranza per lui, roso dal baco al pari di una mela fradicia che deve cascare dal ramo, *senza forza di muovere un passo sulla sua terra*, senza voglia di mandar giù un uovo. (Tr 449)

Nel primo contesto va rilevata altresì la pregnante determinazione locativa *mettere nella terra i piedi*, che da una parte riflette il costrutto sic. *mettiri nta terra*, e soprattutto rimotiva il modo di dire *mettiri i piedi nterra*, "tornare alla realtà", che invece antifrasticamente per Gesualdo rappresenta la realizzazione di un sogno e prepara efficacemente l'altra metafora riletteralizzata dell'«affondare le mani» nella terra, che tradisce il piacere sensuale del contatto con le zolle. Potente il contrasto con le mani di Isabella che stringono la penna per firmare la condanna a morte di quelle proprietà acquisite a fatica. Nel secondo contesto è da notare la sineddoche al singolare, senza più toponimi, che allude alla desolazione amara dei latifondi perduti. Senza il suo oggetto d'amore Gesualdo, come tutti gli innamorati, perde l'appetito, come rivela l'iperbole finale, anch'essa dotata di una variante rivelatrice negli abbozzi, a sua volta connotata da percezione visiva metaforizzata:

senza appetito per inghiottire un uovo, col cuore stretto in una morsa, *con un velo di tristezza dinanzi agli occhi che annebbiava ogni cosa*⁹⁹.

In definitiva la sintassi del secondo romanzo dei *Vinti* si configura come sintassi 'subìta', una sintassi di 'arrivo' sui personaggi e sul lettore. La procedura si estenderebbe al piano strutturale-diegetico, configurandosi come una sorta di «ascolto implicito» in cui un «destinatario cancellato (qualcuno che in certi casi potremmo chiamare 'l'autore') ha sentito raccontare una storia e ce ne fa conoscere i riflessi attraverso la 'sua' percezione», che si tradurrebbe sul piano discorsivo in una «percezione indiretta libera»¹⁰⁰.

⁹⁹ G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo* cit., p. 372.

¹⁰⁰ Lo ipotizza, con convincenti prove di analisi estese ai *Malavoglia*, P. GIOVANNETTI, *op. cit.*, pp. 217-218. Dalla bella analisi emergono quattro tendenze diegetiche nel *Mastro*: 1) *sub frame* del racconto percepito, ascoltato; 2) *sub frame* della percezione rappresentata; 3) *sub frame* del centro deittico vuoto; 4) *sub frame* del discorso diretto a più voci, teatralizzato (ivi, pp. 229-30).

4. Conclusioni

La domanda che rimane aperta è: il *Mastro* è un romanzo con idillio?

Prima di rispondere potremmo ripercorrere rapidamente alcuni idilli nella narrativa del Verga mondano e poi verista: nella *Storia di una capinera* l'idillio tra Maria e Nino che si infrangerà contro la cruda realtà socio-economica; in *Eros* l'idillio campestre tra Alberto e Adele che verrà interrotto dalla passionale intrusione di Velleda; in *Jeli il pastore* l'idillio tra il protagonista e Mara, che sembra potenzialmente realizzabile, ma la tresca col signorino Alfonso lo spezzerà fino alla tragedia finale; nelle *Rusticane* l'idillio iniziale tra Nena *la Rossa* e Santo di *Pane nero* che si dissolverà nel confronto con la quotidianità implacabile del matrimonio e della lotta per la sopravvivenza. E nel *Marito di Elena* l'idillio tra Cesare e la protagonista sfocerà in un femminicidio. Con sagacia Francesco Bruni aveva già notato che le scene d'amore, se sono «collocate un gradino più in su di Jeli il pastore o dell'idillio latente di Mena e Alfio Mosca, sono le più rischiose per Verga» perché si attenua il distanziamento oggettivo narratore-personaggi, o si ricade nello «stile praticato nei romanzi intimi», come nel maldestro paragone di Bianca con «una colomba trepidante» nella scena della prima notte di nozze:

Enfasi e patetismo, ora per effetto di qualche caduta dello scrittore, ora perché sono voluti (col risultato di incrinare la compattezza della prosa) per rendere il punto di vista di un personaggio [...] la cui sensibilità è molto diversa da quella del resto del paese, sono dunque fenomeni non ignoti al romanzo, e riflettono o una cattiva esecuzione o [...] una strategia narrativa discutibile¹⁰¹.

Ma la sagace e lungimirante lettura di Giovannetti ci ha mostrato che queste apparenti *defaillances* sono in realtà sapienti passaggi nel continuum di focalizzazioni multiprospettiche del romanzo.

Un'altra notazione funzionale a elaborare una possibile conclusione può essere che il cosiddetto idillio della Canziria ha un andamento circolare, chiuso in se stesso, che lo isola nel corpo della narrazione: il quadro inizia infatti e finisce con l'accento ai covoni, emblema della natura-proprietà, che in definitiva costituisce l'unico oggetto di desiderio di Gesualdo.

Sembra avvertirlo Luperini, a proposito della sintassi sinestetica della sequenza qui analizzata:

I sensi di Gesualdo sono tutti coinvolti, egli guarda, coglie i rumori, percepisce gli odori, [...] Ma la vista, l'udito, l'olfatto non intrecciano armoniose corrispondenze

¹⁰¹ F. BRUNI, *op. cit.*, pp. 424-425.

naturali né sensuali sinestesie, come nella tradizione simbolista. Il paesaggio è soprattutto paesaggio concreto della roba¹⁰².

La sagace notazione ci indirizza verso la conclusione più probabile: l'idillio c'è nel *Mastro*, ed è quello di Gesualdo con la terra. Del tutto irrisolti o spezzati rimangono gli idilli plurimi, attualizzati nelle coppie:

Bianca – Ninì: idillio unilaterale e negato.

Isabella – Corrado: idillio canonico, ma negato e soffocato sul nascere.

Gesualdo – Diodata: idillio inespresso, virtuale.

Gesualdo – Bianca: idillio impossibile.

E allora, come si era ipotizzato nel titolo, la risposta alla domanda iniziale non può che essere espressa in forma di litote: il *Mastro* è un romanzo non senza idilli.

¹⁰² R. LUPERINI, *Simbolo e costruzione allegorica in Verga* cit., p. 73.

ANTONIO DI SILVESTRO

LA STORIA DI ISABELLA: DENTRO E OLTRE
IL MASTRO-DON GESUALDO

1. *Il romanzo di Isabella nella critica contemporanea*

Il ‘romanzo nel romanzo’ di Isabella Motta-Trao è stato sempre oggetto di attenzione critica, fin dai primi lettori e recensori del *Mastro*¹, alcuni dei quali rilevavano il faticoso e sapiente lavoro di riscrittura operato da Verga nel passaggio dall’edizione a puntate sulla «Nuova Antologia» (d’ora in poi *NA*)² a quella Treves (d’ora in avanti *Tr*)³. Il primo studioso a sottolineare la complessità e profondità della rielaborazione era stato Raffaello Barbiera, che sull’«Illustrazione Italiana» constatava come si trattasse di un lavoro «rifatto di sana pianta», condotto con la ‘lentezza’ di Flaubert e l’ideale di perfezione di Balzac, astenendosi da qualsiasi proposito di imitazione zoliana⁴. Policarpo Petrocchi, severissimo censore della lingua del romanzo alla luce di una sorta di fiorentinità ‘trascendentale’, notava la scarsa capacità di svolgimento psicologico del protagonista, salvando in compenso le pagine dedicate a Isabella, penalizzate tuttavia da un insieme piuttosto sfocato:

¹ Un’ottima rassegna e analisi delle diverse opinioni è in F. RAPPAZZO, *Il «Mastro-don Gesualdo» nella critica dei contemporanei*, in AA.VV., *Il centenario del «Mastro-don Gesualdo»*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 15-18 marzo 1989), Fondazione Verga, Catania 1991, vol. II, pp. 661-675.

² Per le citazioni dalla «Nuova Antologia» è indispensabile il rinvio a G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo 1888*, edizione critica a cura di C. Riccardi, Banco di Sicilia-Le Monnier, Firenze 1993, edizione che fornisce anche la trascrizione di tutti i materiali preparatori (schemi, abbozzi, appunti) del romanzo.

³ Le citazioni dall’edizione ’89 sono tratte da G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, a cura di G. Mazzacurati, Einaudi, Torino 1992.

⁴ R. BARBIERA, *Giovanni Verga e il suo «Mastro-don Gesualdo»*, in «L’Illustrazione italiana», 8 dicembre 1889. Questa e le successive recensioni sono comprese in F. RAPPAZZO, G. LOMBARDO (a cura di), *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei. Recensioni e interventi 1862-1906*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2016 (citaz. a p. 365).

Quelle care note di Isabella ragazza fantasiosa a lume di luna fissa all'ideale ostinato d'un giovinetto, se venissero dietro una coorte d'altrettante pagine d'un libro della vita serrato, quante volte non torneremmo a rileggerle ammirati?⁵

Sul «Fanfulla della Domenica» Eugenio Checchi coglieva la maestria verghiana nella revisione delle sequenze dedicate ai pensieri della fanciulla e all'amore nascente per il cugino Corrado, brani lavorati con «fine magia d'arte», «inusitate carezze di stile – e anche di forma»⁶. E ancora Giuseppe Depanis, sulla «Gazzetta Letteraria» di Torino, soffermandosi sul 'metodo' e difendendo la «psicologia attiva» di Verga contro quella «teorica» dei moderni, osservava che quando l'autore applicava l'indagine psicologica a Bianca e soprattutto a Isabella riusciva alquanto manierato e convenzionale, non obbedendo quelle figure a istinti semplici e primitivi come quelli incarnati da personaggi quali Speranza, Diodata, Grazia⁷.

Quelle citate per *excerpta* costituiscono delle notazioni sparse, frammenti critici di un discorso più ampio che investe le 'sfasature' linguistiche e prospettive della zona forse più problematica (non solo dal punto di vista redazionale) del romanzo. Da questa sezione della storia si sviluppano le traiettorie semantiche e lessicali necessarie per costruire, nel terzo episodio dei vinti, un codice comunicativo *tout court* mondano, in grado di superare l'enfasi teatrale e le impennate melodrammatiche che residuavano nella prima 'veste' di Isabella, consegnata alle colonne della «Nuova Antologia».

In una prospettiva linguistico-narratologica, il primo lettore ad avviare una discussione sui problemi della tecnica narrativa e del punto di vista nel *Mastro*, proprio a partire dalla storia di Isabella, era stato l'accademico fiorentino Guido Mazzoni. Pur piacevolmente sorpreso dall'uscita di una seconda edizione del romanzo (difeso già in quella su rivista), il critico, meditando «a libro chiuso», non si sentiva «abbastanza preso» né da Gesualdo, né da Bianca, né da Isabella. Questo «difetto di curiosità» derivava per lui da un «preconcetto» dell'autore, quello di «non mostrar mai i suoi personaggi nelle ragioni interne dell'animo loro». Essi insomma si limitano ad agire, non pensano. Ma perché Verga, se inventa uomini e casi, e li mette in forma di racconto, non può fare altrettanto con i pensieri? L'unico modo per affondare lo sguardo nell'anima dell'attore è quello di ricorrere al monologo, biasimato tuttavia dai veristi come «artificio». Discende da qui la mozione principale, che salva parzialmente la futura protagonista della *Duchessa di Leyra*: «Quando il Verga, con una rara concessione, ha palesato l'animo di

⁵ P. PETROCCHI, in «La Lombardia», 18 febbraio 1890 (ivi, pp. 395-401, a p. 398).

⁶ E. CHECCHI, in «Fanfulla della domenica», 22 dicembre 1889 (ivi, pp. 382-383).

⁷ G. DEPANIS, in «La Gazzetta Letteraria», 8 marzo 1890 (ivi, pp. 407-408).

Isabella [...] ha scritto pagine di stupenda efficacia: oh ce ne avesse date delle altre di tal genere per Bianca e per Mastro-don Gesualdo!»⁸.

Per Mazzoni dunque la deroga all'impersonalità narrativa costituiva l'elemento positivo del romanzo. Sentendosi punto sul vivo, anzi sul 'metodo', Verga rispondeva un mese dopo l'uscita della recensione, confessando il suo «peccato d'accidia»:

[...] io credo che ogni soggetto e ogni azione siano suscettibili di destare forte e profonda commozione, quello che suol dirsi interesse, purché sentiti e rappresentati sinceramente e fortemente, senza bisogno di scoprire il movente interiore, purché la sua manifestazione esterna sia così evidente e *necessaria da far vedere vivi e reali* i personaggi come li incontriamo nella vita. A questa *necessità*, a questa corrispondenza interiore, si collegano stretti quegli ardimenti di parole e di stile che Ella ha ragione di notare, ma di cui non saprei fare a meno. Il soliloquio, chiamiamolo meglio l'intervento del macchinista, non è necessario né sulle scene né nel romanzo. È proprio una concessione che mi rimproveravo, come Lei ha giustamente osservato, quella di palesare a quel modo l'anima d'Isabella; un peccato d'accidia. Uomini e cose devono parlare da sé, rendere semplicemente il senso intimo della poesia che è in loro, e come dice Lei stesso, con mia grande soddisfazione, *gli accenni qua e là alla poesia delle cose, non voluti, non cercati, riescono più efficaci*.

Certo, moltissimo bisogna sacrificare a tal metodo, lo so, ed è per ciò assai lusinghiero che un giudizio come il Suo penetri nelle intenzioni dello scrittore⁹.

Le idee condensate in questa lettera le conosciamo già, disseminate in varie sedi¹⁰ (valga per tutte la prefazione all'*Amante di Gramigna*): il rapporto tra «movente interiore» e «manifestazione esterna» richiama il concetto, espresso nell'intervista a Ojetti (1894), del pensiero che deve essere *esternato*; il rendere «vivi e reali» gli attori attraverso la manifestazione esterna ricorda quanto Verga scriveva a Cameroni sul personaggio da conoscere mediante parole e gesti¹¹; il riprodurre «sinceramente» rimanda a quella «*sincerità dell'arte*» necessaria per rendere «un lato della fisionomia della vita italiana moderna»¹², che diventerà nei *Malavoglia* l'«essere sinceri per dimostrare

⁸ G. MAZZONI, in «Intermezzo», 10 marzo 1890 (ivi, pp. 412-413).

⁹ Lettera del 9 aprile 1890, in G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Bulzoni, Roma 1979, pp. 242-243.

¹⁰ Si veda l'analisi della lettera di D. TANTERI, *Un «peccato d'accidia» di Giovanni Verga*, in «Siculorum Gymnasium», XLV (1992), pp. 423-433.

¹¹ Lettera a Felice Cameroni del 19 marzo 1881, in *Carteggi con Cameroni, Farina e Martini*, edizione critica a cura di M.M. Vitale, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Fondazione Verga-Interlinea, Novara 2023, p. 44.

¹² Il riferimento è alla nota lettera all'amico Salvatore Paola Verdura del 21 aprile 1878, in cui Verga espone il disegno del ciclo della *Marea*. Cito il testo da G. ALFIERI, *Ritocchi e postille alla lettera a Salvatore Paola su «La Marea»*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s., 13 (2020), pp. 253-378, a p. 261.

la verità». In aggiunta Verga sottolinea – e questo è il motivo di maggiore interesse – gli «ardimenti di parole e di stile». Tuttavia l'autore non sta confessando una pecca espressiva o una caduta di tono, una stecca: sta problematizzando («di cui non saprei fare a meno») la ricerca di un registro 'altro' per rendere tangibili, a livello anche lessicale e stilistico, gli stadi interiori della storia di formazione di colei che nel terzo romanzo non riuscirà a far parlare.

Si potrebbe obiettare a Mazzoni che i sondaggi interiori più frequenti, veicolati non solo dall'indiretto libero e dal monologo, ma anche dal lessico del pensiero e del sentimento¹³, sono riservati al protagonista. Tuttavia il problema, come emerge dalle replica di Verga, non è tanto nella 'quantità' delle zone introspettive, ma semmai (lo diciamo con la prefazione ai *Malavoglia*) nell'inerenza della forma al soggetto; non tanto nel posizionamento del narratore, quanto nel tramite linguistico adoperato per realizzare nella diegesi non un "monologo" o "soliloquio", quanto una descrizione «onnisciente»¹⁴.

2. *Prima di Isabella: da Bianca a Elena*

Antesignana dell'Isabella contemplatrice è nei capitoli precedenti la stessa Bianca, la quale, pensando a Ninì, si abbandona a un'elegia del paesaggio fatta di «struggimento» e «amarezza sconfinata», che culminano nello «schianto» di un ultimo «addio senza parole». In questa visione, rifratta dagli occhi dello stesso personaggio, e marcata dai segnali dell'indefinito (*ampia, vasta, lassù, lontano, al di là*) e da quelli della dissolvenza (*dileguava, spegnersi, [chiarore] incerto*), Verga sembra fare la prima prova delle pagine 'liriche' che saranno poi totale appannaggio di Isabella:

Uno struggimento, un'amarezza sconfinata venivano dall'ampia distesa nera dell'Alia, dirimpetto, al di là delle case dei Barresi, dalle vigne e gli oliveti di Giolio, che si indovinavano confusamente, oltre la via del Rosario ancora formicolante di lumi, dal lungo altipiano del Casalgilardo, rotto dall'alta cantonata del Collegio, dal cielo profondo, ricamato di stelle – una più lucente, lassù, che sembrava guardasse, fredda, triste, solitaria. Il rumore della festa si dileguava e moriva lassù, verso San

¹³ Mi permetto di rimandare alle osservazioni contenute nel mio *Le intermittenze del cuore. Verga e il linguaggio dell'interiorità*, Fondazione Verga, Catania 2000, *passim*.

¹⁴ Si tratta di una modalità narrativo-descrittiva adoperata nella letteratura per l'infanzia, ma che ci pare applicabile al caso di Isabella: «Dal momento che nella letteratura per l'infanzia il narratore in terza persona è un adulto mentre il personaggio è un giovane, la psiconarrazione risulta influenzata dall'esperienza del narratore, il cui linguaggio è in genere più complesso di quello utilizzato dal personaggio» (cfr. S. CALABRESE, *La letteratura per l'infanzia. Fiaba, romanzo di formazione, crossover*, Bruno Mondadori, Milano 2013, pp. 164-165).

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. [...] I razzi che scappavano ancora di tratto in tratto, lontano, dietro la massa nera del Palazzo di Città, i colpi di martello del paratore, le grida più rare, stanche e avvinazzate, sembravano spegnersi lontano, nella vasta campagna solitaria. Insieme all'acre odore di polvere che dileguava, andava sorgendo un dolce odor di garofani; passava della gente cantando; udivasi un baccano di chiacchiere e di risate nella sala, vicino a loro, nello schianto di quell'ultimo addio senza parole. (*Tr*, I 2, pp. 82-84)

Leggendo il testo della «Nuova Antologia» si misura lo scarto in direzione di uno sguardo più interiorizzato, di un'emozione più contenuta, lontani da punte sensuali che sembrano riportare indietro Verga a tentazioni di descrittivismo dannunziano, rivelate dall'*explicit* soppresso del passo corrispondente di *NA*: «Insieme all'acre odore di polvere che dileguava, andava sorgendo un dolce odor di garofani, e un senso più sottile di donna, intorno alla figura vaga e delicata di Bianca, su cui le folte trecce nere sembravano posarsi come una carezza» (III, p. 41)¹⁵.

Tuttavia, la vera 'sinopia' di Isabella e del suo idioletto si impianta già nel *Marito di Elena*, la cui protagonista, la più marcatamente bovarista delle donne-sognatrici della scrittura verghiana, condivide con lei numerosi tratti: dalla formazione e dalle letture di romanzi all'esercizio eslege dell'immaginazione e della fantasticheria, proiettate in un paesaggio che assume allo sguardo connotazioni antropomorfe; dalla fuga d'amore – di Isabella con Corrado e di Elena con Fiandura – alla presenza intellocutrice (*in praesentia* o meno) di una figura, quella del poeta innamorato, che incarna le seduzioni e i tradimenti della letteratura come evasione incontrollata dalla realtà¹⁶.

Di fronte a Elena, che riesce grazie alle sue percezioni 'aumentate' a godere esteticamente del paesaggio, anzi a estetizzarlo (con il suo «pittorresco», la sua «grandiosità di linee»), e che addirittura vive il sentimento della proprietà delle terre «con alcunché d'artistico e raffinato» (a differenza dei villani, il cui entusiasmo è prosaicamente rivolto alle terre brulle e screpolate del barone), il narratore, con una modalità di ascolto e di disseminazione delle sensazioni che anticipa quella di Isabella, ne rappresenta la natura «impressionabile e appassionata»:

¹⁵ G. Alfieri ha osservato come in *Tr* venga accentuata la ricerca di una sintassi più marcatamente sinestetica (G. ALFIERI, *Le «mezze tinte dei mezzi sentimenti» nel "Mastro-don Gesualdo"*, in AA.VV., *op. cit.*, vol. II, pp. 433-516, a p. 472).

¹⁶ Rimando alla puntuale analisi di M. MUSCARIELLO, *I fantasmi della scrittura. "Il marito di Elena" e il romanzo impossibile della "Duchessa di Leyra"*, in «Annali della Fondazione Verga», 7 (1990), pp. 63-109, a pp. 90-97.

Ella era realmente felice, nel pieno sviluppo della sua natura esuberante, avida di sensazioni piacevoli, sedotta dallo spettacolo nuovo della campagna [...]. Le piaceva sdraiarsi sull'erba sempre verde, in mezzo al folto delle macchie, nelle ore calde del meriggio, supina, colle braccia in croce sotto l'occipite, e bersi cogli occhi, colle labbra turgide, colle narici palpitanti, con tutta la persona avida e abbandonata, l'azzurro intenso del cielo, quei profumi acuti, quel ronzio e quel crepitio sommeso di tanti organismi, quella quiete solenne in cui si sentiva l'espandersi di una vita universale [...]. Quel paesaggio per la maggior parte infruttifero era di un pittorresco stupendo, si svolgeva a destra e a sinistra con bruschi cambiamenti di prospettiva, con ricca varietà di toni e di colori, coi greppi brulli e giganteschi, le macchie sterminate, i valloni profondi, a guisa di un parco immenso, con una grandiosità di linee che Elena sola sapeva apprezzare. Però i villani facevano spallucce al suo entusiasmo per quella Rocca di granito che non fruttava niente, e di cui ella andava superba come di possedere un feudo. Invece il loro entusiasmo lo riserbavano per le terre del Barone, piatte, senza una pennellata di colori ricchi, vere terre da maggese, che nell'estate si screpolavano come un vulcano estinto. Elena era forse la sola che fosse orgogliosa di *possedere quel paesaggio*. Il *sentimento della proprietà* nasceva e si sviluppava in lei con alcunché *d'artistico e di raffinato*¹⁷.

E come su Isabella, delusa dalla natura di Mangalavite al ritorno dal Collegio, anche sullo stato d'animo di Elena si riflette il cambiamento del paesaggio, nel momento in cui per necessità economiche la famiglia è costretta a vendere la tenuta della Rosamarina: «Da quel momento divenne tutt'a un tratto completamente estranea e indifferente a quella bella natura che l'aveva fatta andare in estasi di ammirazione [...]. Ella doveva subire potentemente quel mutamento»¹⁸.

Il bovarismo di Elena, se da un punto di vista linguistico contagia la scrittura su (e di) Isabella, si proietta oltre il secondo romanzo, riscattandosi da quella infelice parentesi del percorso narrativo verghiano in cui molta critica lo relega, per aggettare sulla storia della futura duchessa, a cui offre una retorica della dissimulazione adesso non più proponibile attraverso interventi diretti dell'istanza narrante, a mo' di glossa da narratore onnisciente: «Elena stavolta allibì. Però era una di quelle fragili donnine che hanno una gran forza di dissimulazione»¹⁹. È probabile che Verga, non potendo sfruttare il romanzo di formazione di Isabella per plasmare la figura della protagonista del terzo episodio dei vinti, recuperi molti tratti di quel personaggio 'rimosso', rimodulandone parole e gesti nella forma dell'implicito delle «mezze tinte dei mezzi sentimenti».

¹⁷ G. VERGA, *Il marito di Elena*, edizione critica a cura di F. Puliafito, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Fondazione Verga-Interlinea, Novara 2019, pp. 49-50 (corsivi miei). Cfr. l'analisi stilistica di M. MUSCARIELLO, *op. cit.*, p. 76.

¹⁸ Ivi, p. 78.

¹⁹ Ivi, p. 97.

3. *Isabella nel "Mastro" uno e due*

I "peccati d'accidia" commessi per svelare le intermittenze dell'animo di Isabella danno vita non di rado a delle stonature; soprattutto quelle che istintivamente percepiamo nel linguaggio effuso, romanticheggiante, paradannunziano della prima stesura, e su cui cadono impietose, soprattutto nei capitoli X e XI della «Nuova Antologia», le forbici della revisione. Tanto più radicale risulta la profondità di questo taglio se si pensa che negli appunti preparatori all'edizione dell'88 agli amori di Isabella e Corrado dovevano essere dedicati ben tre capitoli (dal X al XII)²⁰. E tuttavia quel rimosso testuale ci dice molto della preistoria del personaggio, di come Verga avesse progettato l'innesto della sua alterità in un organismo che diverrà poi più complesso, e in cui rimarranno comunque gli «ardimenti di parole e di stile» confessati al Mazzoni.

Nella più significativa letteratura critica dedicata al confronto delle due edizioni del *Mastro*, l'analisi comparativa è in gran parte concentrata sull'evoluzione dei personaggi principali²¹, tra i quali anche quello di Isabella conosce una trasformazione connessa soprattutto al rapporto con le figure paterna e materna. Seguiamone dunque il percorso prima di arrivare al *climax* offerto dai capitoli 2 e 3 della terza parte della *ne varietur*.

La prima 'tappa' è quella di Isabella in collegio. Nel corrispondente capitolo X di *NA* vi è un lungo preambolo in cui emerge la divisione «irrevocabile» tra Gesualdo e Bianca. L'eroe eponimo è qui atteggiato a personaggio 'femminile', il quale «non aveva conosciuto l'amore che come il bicchiere di vino della sua giornata faticosa», avendo di fronte a sé una moglie accettata «al pari di un socio d'affari», e di fronte a cui prova «un turbamento nuovo, una bramosia timida e intensa». Le reazioni di Bianca, che nel suo 'primitivo' volto accetta di sposare Gesualdo solo per riscattarsi agli occhi della famiglia decaduta, gli procurano «una ferita all'orgoglio del plebeo» (e le «mani bianche» della moglie sono contrapposte alle «grosse mani indurite dalle fatiche»), mentre il comportamento di Isabella, cresciuta nell'isolamento, gli suscita «una frenesia d'amore e di collera». Ferita e frenesia che si fondono in una «passione nuova e violenta», fonte

²⁰ G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo* 1888 cit., pp. 252-253. Condivisibile l'opinione della curatrice, che ritiene i due capitoli di *NA* «un serbatoio, quasi un casuale ammasso di funzioni narrative, per lo più seccamente enunciate, scarse didascalie ancora tutte da sviluppare» (C. RICCARDI, *Come si evolve un romanzo: lettura filologica del Mastro a scuola*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s., 15 (2022), pp. 197-212, a pp. 204-205).

²¹ Cfr. tra gli altri F. NICOLOSI, *Il «Mastro-don Gesualdo» dalla prima alla seconda redazione*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1967.

di «tenerezze squisite ed insolite», che gli genera una «morbosa percezione» dell'alterità della moglie, gravida di «rossori e pallidezze istantanee e rivelatrici». Di contro Bianca, investita dei tratti 'maschili' propri del profilo più volitivo, inflessibile e ribelle di NA, «ripigliava possesso di sé, fredda e come sdegnosa», scatenando la reazione irosa dell'uomo, il quale si dà interamente al lavoro «con una specie di voluttà irosa ed acre, inasprito dall'avversità, duro e implacabile con sé e con gli altri». In questa profusione di linguaggio introspettivo, dai lineamenti torbidi e talvolta contraddittori, Verga prova a 'contaminare' il culto della roba e la sete di guadagno con le «mezze tinte», sicché questi sentimenti sono più «semplici come prima, ma complicati d'avarizia e d'orgoglio». Il confronto teso e dissimulato si conclude con lo scoppio di una lite tra moglie e marito, che vuole propiziare il matrimonio tra Isabella e lo squattrinato Nini Rubiera. Già alle soglie della storia Gesualdo è ritratto inequivocabilmente «come un estraneo in casa sua» (NA, X, pp. 155-156). Questo clima di forte tensione psicologica si stempera nel nuovo *incipit* nell'accettazione da parte del marito dell'impossibilità di un'armonica vita familiare, insidiata dal «sangue della razza che si rifiutava», declinato nel motto più consono alle sue origini («Le pesche non s'innestano sull'olivo»), e da parte di Bianca nella trepida rassegnazione a un legame senza amore.

Sarà Gesualdo, che come padron 'Ntoni vuole «comandar le feste», ma con un'autorevolezza che diviene autoritarismo freddo e senza remore, a mettere Isabella in collegio e a non farle mancare nulla. E saranno quei ricchi doni, che devono equiparare la fanciulla alle figlie dei «primi signori», a creare da subito, nel mondo invulnerabile del convento, una conflittualità che costituisce la prima *mise en abîme* di quella che opporrà il mastro-don e i primati del paese: «Fra tutte quelle piccine, in tutte le famiglie, succedeva lo stesso diavoleto che mastro-don Gesualdo aveva fatto nascere nei grandi e nel paese» (Tr, I 3, p. 302). Un conflitto che è prima di tutto percepito nell'onomastica: «- Sai come si chiama tuo padre? Mastro-don Gesualdo», a cui Isabella replica ostinatamente: «- Io son figlia della Trao. Io mi chiamo Isabella Trao» (p. 304).

Tutta questa zona del capitolo 1 deriva da frammenti sparsi del cap. X di NA, che Verga rielabora ponendo al centro dell'episodio del dialogo in parlatorio quella nemesi degli affetti che costituiscono il fianco scoperto dell'eponimo eroe della roba, illuso che la figlia ne possa costituire un sicuro e affidabile prolungamento. L'alterità, l'impossibile comunicazione, ma anche la similarità di destino con la madre, sono siglate dall'accettazione di un determinismo generazionale che però lascia al padre «una spina in cuore»:

NA, X, p. 158

D'allora in poi la ragazzetta si faceva rossa ogni volta ch'era chiamata in parlatorio. Suo padre stesso dovette accorgersi dell'imbarazzo della piccina allorché si guardava intorno timorosa di veder luccicare dietro le grate gli occhietti ironici delle compagne. Così quella guerra implacabile che l'aveva perseguitato in tutte le sue affezioni lo feriva anche nell'affetto della sua creatura; e tutto ciò che egli era, tutto ciò che aveva fatto per quella medesima bambina, gliela allontanavano da lui: l'educazione che le faceva dare, il suo nome di cui l'avevano ridotta a vergognarsi, l'agiatezza di cui egli non sapeva servirsi. Allora sentiva tutti i rancori del vecchio Motta, tutta la gelosia dell'autorità paterna che gli rubavano.

T₇, III 1, pp. 303-304

Egli trovava la sua figliuolella ancora rossa, col petto gonfio di singhiozzi, volgendo il capo timorosa di veder luccicare dietro ogni grata gli occhietti maliziosi delle altre piccine, **guardandogli le mani per vedere se davvero erano sporche di calcina, tirandosi indietro istintivamente quando nel baciarla la pungeva colla barba ispida. Tale e quale sua madre. – Così il pesco non s'innesta all'ulivo. – Tante punture di spillo; la stessa cattiva sorte che gli aveva attossicato sempre ogni cosa giorno per giorno;** la stessa guerra implacabile ch'era stato obbligato a combattere sempre contro tutto e contro tutti; e lo feriva sin lì, nell'amore della sua creatura. **Stava zitto, non lagnavasi, perché non era un minchione e non voleva far ridere i nemici; ma intanto gli tornavano in mente le parole di suo padre, gli stessi rancori, le stesse gelosie. Poi rifletteva che ciascuno al mondo cerca il suo interesse, e va per la sua via. Così aveva fatto lui con suo padre, così faceva sua figlia. Così dev'essere. Si metteva il cuore in pace, ma gli restava sempre una spina in cuore.** Tutto ciò che aveva fatto e faceva per la sua figliuola l'allontanava appunto da lui: i denari che aveva speso per farla educare come una signora, le compagne in mezzo alle quali aveva voluto farla crescere, le larghezze e il lusso che seminavano la superbia nel cuore della ragazzina, **il nome stesso che le aveva dato maritandosi a una Trao – bel guadagno che ci aveva fatto! – La piccina diceva sempre: – Io son figlia della Trao. Io mi chiamo Isabella Trao.**

La piccola Isabella deve sopportare le «guerricciuole» e i «dispettucci» delle compagne, pronte a rinfacciarle la sua origine umile innestata su una casata decaduta. A glossare la diversità del sangue dei Trao, che unisce madre e figlia, dopo che la figlia scruta le mani del padre «per vedere se davvero erano sporche di calcina» e si ritrae dal sincero ma rozzo gesto affettivo che egli sta per compiere, è lo stesso Gesualdo, che reitera lo stesso motto rustico adoperato nel corso del dialogo con Bianca: «Così il pesco non s'innesta all'ulivo». Il determinismo implacabile dell'«interesse» si ripete di padre in figlio; il «così dev'essere» è una constatazione priva di ogni luce di riscatto (ancora più amara e disillusa nel manoscritto preparatorio di *Tr*: «Così dev'essere. Ma è una brutta cosa che il mondo sia fatto così»)²², diversa dal «come dev'essere» con cui nell'apertura del primo romanzo il narratore popolare riscattava la famiglia Toscano dalla 'maledizione' della 'ngiuria. Di fronte a Isabella, che si identifica solamente come una Trao, la nemesi del possesso fa constatare al padre la vanità della roba impiegata per avvicinarla a sé. Niente di questa saggezza atavica, di radice paterna, si trova nel testo della prima redazione, dove a riaffiorare sono solo «i rancori del vecchio Motta».

La seconda lassa del cap. 1, che inizia con il passaggio di Isabella all'educatorio di Palermo, viene anch'essa da un ripensamento radicale dell'«abbozzo» di *NA*. Gesualdo invita Bianca ad accettare come inevitabile la lontananza della figlia (perché «così va il mondo»), dopo che essa avrebbe ricevuto la sua dote, anche se si sente «il cuore grosso anche lui». È nella descrizione fisica consegnata al romanzo definitivo che la marca somatica sottrae inesorabilmente Isabella all'impronta paterna; essa non solo ha «il profilo aquilino dei Trao» (negli appunti sui personaggi viene zoomorficamente connotata come «faccia d'aquila»)²³, ma è anche «un fiore di un'altra pianta». Eloquente è lo scarto del ritratto nelle due redazioni, nella seconda delle quali il segno dell'alterità è connotato ancora una volta dalla metafora dell'innesto e dall'immagine della roba, ancora non assurda a feticcio e quindi declinata in un'accezione meno 'gesualdesca':

²² G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, edizione critica a cura di C. Riccardi, Banco di Sicilia-Le Monnier, Firenze 1993, pp. 186-187.

²³ G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo 1888* cit., p. 256.

<p>NA, X, p. 159</p> <p>S'era fatta una bella ragazza, fine e naturalmente elegante, col profilo aquilino dei Trao che la giovinezza ingentiliva, e dagli occhi grigi «che vedevano il peccato» diceva lo zio marchese.</p>	<p><i>Tr</i>, III 1, pp. 309-311</p> <p>Isabella s'era fatta una bella fanciulla, un po' gracile ancora, pallidina, ma con una grazia naturale in tutta la personcina gentile, la carnagione delicata e il profilo aquilino dei Trao; un fiore di un'altra pianta, in poche parole; roba fine di signori che suo padre stesso quando andava a trovarla provava una certa suggestione dinanzi alla ragazza la quale aveva preso l'aria delle compagne in mezzo a cui era stata educata, tutte delle prime famiglie, ciascuna che portava nell'educandato l'alterigia baronale da ogni angolo della Sicilia. [...] «Degli occhi che vedevano il peccato», disse il marchese, il quale aveva sempre pronta la barzelletta.</p>
---	---

Come la capinera a Monte Ilice, Isabella fa ritorno a casa sfuggendo al colera, portata «in trionfo» da una madre non arcigna e severa come la Bianca della prima redazione, ma che la avvinghia «sballottando ancora a destra e a sinistra la sua creatura come quand'era piccina» (p. 311). Tuttavia la fanciulla, giunta dal convento piena di «memorie ambiziose» e di «fantasie romantiche», è delusa e addolorata dalla visione della casa materna. Verga, con sapiente strategia descrittivo-simbolica, anticipa nell'89 la descrizione del logoro abitato dei Trao e di quel risamuglio di sangue incarnato da don Ferdinando, mentre posticipa le impressioni della fanciulla in indiretto libero, con al centro «il palazzo cadente dei Trao», rammentato «con infantile orgoglio», e che ora «impicciolivasi, diventava nero, povero, triste» (p. 313).

Nel cap. 2, che proviene dalle lasse narrative distribuite tra la fine del X e l'XI capitolo di *NA*, Verga comincia ad affinare e definire il codice psico/sentimentale di Isabella; un codice 'altro', fatto di quegli «ardimenti di parole e di stile» con cui l'autore disegna le sinopie della complessa figura che sarà protagonista del terzo episodio del ciclo. Se dopo i primi due capoversi, che attraverso una sintassi percettiva visiva e uditiva²⁴ delineano il paesaggio di Mangalavite, preludio del romanzo delle sensazioni che si svilupperà per

²⁴ Su questo aspetto, fondamentale è il lavoro di G. ALFIERI, *art. cit.*, pp. 456-469. Si veda anche il recente studio di E. MANTEGNA, *La sintassi descrittiva nel «Mastro-don Gesualdo» tra realtà e fantasticherie*, Fondazione Verga-Euno Editore, Catania-Leonforte 2020.

l'intero capitolo, guardiamo al primo dei due capitoli-cantiere di *NA*, ci imbattiamo in una sequenza 'flaubertiana', che per un verso proietta nella narrazione l'estraneità di Gesualdo e Bianca, per l'altro anticipa nelle inquietudini materne quelle della figlia. Il bovarismo di Bianca, che si ribalterà su Isabella, ha una connotazione di austerità e quasi misantropia alimentata dalle letture «ascetiche», ben lontana dall'altra 'discendente' di Emma, ossia Elena, la quale vive nell'«atmosfera artificiale delle sue letture romanzesche»²⁵:

Marito e moglie sembravano più estranei l'uno all'altra, e più lontani in quell'isolamento. Il primo sempre in faccende dalla mattina alla sera, respirando a pieni polmoni fra i suoi armenti, i lavori dei suoi campi, i lamenti interminabili e i discorsi sconclusionati dei suoi contadini. Bianca invece infastidita di tutto ciò, provando le stesse noie e le medesime inquietudini della figliuola, con una di quest'ultime più intima e più segreta, qualcosa che le agghiacciava la carezza e il sorriso materno, e vestiva di un pallore claustrale, quasi di un cilicio espiatorio, la sua austerità. Passava le giornate intere in letture ascetiche. Marito e moglie aspettavano ogni sera il solito messo che doveva portare le notizie dei parenti seduti accanto sul medesimo scalino della gradinata che saliva al viale, senza dirsi una parola. (*NA*, cap. X, p. 166)

Quest'alterità si radicalizza nell'89 nell'immagine di chi vive quel *locus amoenus* «come un papa», «come un re nel suo regno», generoso e benefico, «colle mani aperte come la Provvidenza», ma sempre perseguitato dalla *damnatio* degli affetti, incarnata da un padre che rifiuta il suo aiuto, conficcandogli un'altra «spina» che prelude a quella più dolorosa che gli sarà inferta dalla figlia. Quest'ultima all'interno di quella «tebaide» vive in un «sospetto continuo», nella «diffidenza d'ogni cosa»:

<p><i>NA</i>, X, pp. 166-167</p> <p>Per la giovinetta era stata i primi giorni un'altra delusione, un'uggia, uno scorporamento: i sentieri sassosi sui quali non sapeva camminare, la polvere che insudiciava, i cani sguinzagliati su ogni faccia nuova che si vedeva; un sospetto continuo e una diffidenza d'ogni cosa: dell'acqua che bevevasi, della gente che</p>	<p><i>Tr</i>, III 2, pp. 323-325</p> <p>Isabella ch'era venuta dal collegio con tante belle cose in testa, che s'era immaginata di trovare a Mangalavite tante belle cose come alla Favorita di Palermo, sedili di marmo, statue, fiori da per tutto, dei grandi alberi dei viali tenuti come tante sale da ballo, aveva provata qui un'altra delusione. Aveva trovato</p>
---	--

²⁵ Nella storia dell'educando di Isabella e delle sue fughe sentimentali Verga sembra recuperare un'analogia connessa alle «letture romanzesche» di Elena, che alimentano anche le sue fantasie verso il Cataldi: «La lettera a Cataldi era stata l'episodio di un romanzetto da educanda» (G. VERGA, *Il marito di Elena* cit., p. 160).

passava, dei cani che abbaiano, delle lettere che giungevano: un mucchio di paglia umida in permanenza dinanzi al cancello per affumicare tutto ciò che veniva alla casina; le rare lettere ricevute in cima a una canna attraverso il fumo; e per tutto svago, il chiacchierio della zia Cirmena la quale arrivava ogni sera colla lanterna in mano, il panierino della calza infilato al braccio. Allorchè scriveva alle sue amiche di collegio, disseminate anch'esse qua e là, non sapeva cosa dire. La signorina di Leyra invece riempiva delle paginette stemmate di avventure e confidenze interessanti. Fra le quali c'era sempre un punto interrogativo, una domanda, una parola sussurrata all'orecchio che faceva avvampare il viso di Isabella e batterle il cuore, quasi ci avesse nascosto qualche segreto da confidarle anch'essa.

I fogli del libro di memorie che si erano proposte di scrivere giorno per giorno quand'erano in collegio con la sua amica rimanevano bianchi, o contenevano soltanto delle cose insignificanti, e dei puntini che non dicevano nulla neppure a lei.

dei sentieri alpestri, dei sassi che facevano vacillare le sue scarpette, delle vigne polverose, delle stoppie riarse che l'accecano, delle rocce a picco sparse di sommacchi che sembravano della ruggine a quell'altezza, e dove il tramonto intristiva rapidamente la sera. Poi dei giorni sempre uguali, in quella tebaide; un sospetto continuo, una diffidenza d'ogni cosa, dell'acqua che bevevasi, della gente che passava, dei cani che abbaiano, delle lettere che giungevano – un mucchio di paglia umida in permanenza dinanzi al cancello per affumicare tutto ciò che veniva di fuori, – le rare lettere ricevute in cima a una canna, attraverso il fumo – e per solo svago, il chiacchierio della zia Cirmena, la quale arrivava ogni sera colla lanterna in mano e il panierino della calza infilato al braccio. **Suo nipote l'accompagnava raramente; preferiva rimanere in casa, a far l'orso e a pensare ai casi suoi o ai suoi morti, chissà... La zia Cirmena per scusarlo parlava del gran talento che aveva quel ragazzo, tutto il santo giorno chiuso nella sua stanzetta, col capo in mano, a riempire degli scartafacci, più grossi di un basto, di poesie che avrebbero fatto piangere i sassi. Don Gesualdo ci s'addormentava sopra a quei discorsi. La mamma parlava poco anche lei, sempre senza fiato, sempre fra letto e lettuccio. La sola che dovesse dar retta alla zia era lei, Isabella, soffocando gli sbadigli, dopo quelle giornate vuote.** Alle sue amiche di collegio, disseminate anch'esse di qua e di là, non sapeva proprio cosa scrivere. Marina di Leyra le mandava ogni settimana delle paginette stemmate piene zeppe di avventure, di confidenze interessanti. La stuzzicava, la interrogava, chiedeva

in ricambio le sue confidenze, sembrava a ogni lettera che le capitasse lì dinanzi, coi suoi occhioni superbi, colle belle labbra carnose, a dirle in un orecchio delle cose che le facevano avvampare il viso, che le facevano battere il cuore, quasi ci avesse nascosto il suo segreto da confidarle anche lei. S'erano regalato a vicenda un libriccino di memorie, colla promessa di scrivervi sopra tutti i loro pensieri più intimi, tutto, tutto, senza nascondere nulla! **I begli occhi azzurri d'Isabella, gli occhi che diceva lo zio Limòli, senza volerlo, senza guardare neppure, sembrava che cercassero quei pensieri. In quella testolina che portava ancora le trecce sulle spalle, nasceva un brulichio, quasi uno sciame di api vi recasse tutte le voci e tutti i profumi della campagna, di là dalle roccie, di là da Budarturo, di lontano. Sembrava che l'aria libera, lo stormire delle frondi, il sole caldo, le accendessero il sangue, penetrassero nelle sottili vene azzurrognole, le fiorissero nei colori del viso, le gonfiassero di sospiri il seno nascente sotto il pettino del grembiule. – Vedi quanto ti giova la campagna? – diceva il babbo. – Vedi come ti fai bella?**

Nei brani aggiunti in *Tr* (senza voler considerare, per quelli rimanenti, il consueto lavoro di amplificazione descrittiva rispetto a *NA*) appare, attraverso i discorsi della zia Cirmena, la figura di Corrado, da qui alla fine del romanzo destituito di ogni facoltà locutoria, anche se da subito identificato nel ruolo di produttore di letteratura come illusione, immancabilmente investita dall'ironia del narratore, per il quale le sue poesie «avrebbero fatto piangere i sassi». L'ultima sequenza apre una zona di dilatazione descrittiva in cui l'anima di Isabella si espande sulle cose, si identifica con voci e colori della natura, si costituisce quale 'doppio' del paesaggio. Dietro lo sguardo del personaggio si impianta la prospettiva dell'autore, che, «pur mantenendo flaubertiane neutralità, si riveste delle stesse emozioni, si identifica con gli stessi linguaggi mentali, si rifà insomma onnisciente e onnipresente

all'indagine, come una sonda dentro l'anima del personaggio»²⁶. Verga sembra qui atteggiarsi a scrittore di parole (in senso pirandelliano), facendo della sinestesia e della metafora i codici espressivi primari che configurano quello di Isabella come un vero e proprio metalinguaggio estetico.

Il prosieguo della digressione insiste sulla stessa sequela metaforica, con una sintassi del desiderio che si estrinseca in forme di malinconia e di autoesaltazione, non semplicemente proiettando il proprio sentire sul paesaggio, ma espandendosi su di esso fin quasi a inglobarlo nella propria ipertrofia percettiva²⁷. Le sequenze sono rappresentate con una diversa disposizione anche nella redazione in rivista; è sufficiente citare un solo luogo per constatare l'amplificazione semantico-lessicale cui approda la nuova redazione:

<p>NA, X, pp. 167-168</p> <p>A poco a poco fu come un'eccitazione, un'ebbrezza sottile, avida d'aria, di luce e di solitudine, che le popolava d'immagini vaghe gli orizzonti sconfinati, le stringeva il cuore di una angoscia soave ed arcana alla malinconia del tramonto, le faceva fantasticare alla finestra sin tardi, cogli occhi rivolti al cielo che formicolava di stelle, coll'anima errante dietro i rumori della campagna, il pianto lontano del chiù, le forme confuse che viaggiavano nella notte; fu una voluttà raffinata ed intima, che sembrava facesse piovere il plenilunio su di lei con una gran dolcezza, una gran prostrazione, una gran voglia di piangere, glielo facesse scorrere a ondate sin nelle più intime fibre, che trasalivano e si abbandonavano.</p>	<p>Tr, III 2, p. 325</p> <p>Le cadeva addosso una malinconia dolce come una carezza lieve, che le stringeva il cuore a volte, un desiderio vago di cose ignote. Di giorno in giorno era un senso nuovo che sorgeva in lei, dai versi che leggeva, dai tramonti che la facevano sospirare, un'esaltazione vaga, un'ebbrezza sottile, un turbamento misterioso e pudibondo che provava il bisogno di nascondere a tutti. Spesso, la sera, scendeva adagio adagio dal lettuccio perché la mamma non udisse, senza accendere la candela, e si metteva alla finestra, fantasticando, guardando il cielo che formicolava di stelle. La sua anima errava vagamente dietro i rumori della campagna, il pianto del chiù, l'uggiolare lontano, le forme confuse che viaggiavano nella notte, tutte quelle cose che le facevano una paura deliziosa. Sentiva quasi piovere dalla luna sul suo viso, sulle sue mani una gran dolcezza, una gran prostrazione, una gran voglia di piangere.</p>
---	--

²⁶ G. MAZZACURATI, commento *ad loc.*, p. 325.

²⁷ Scrive P. HAMON: «il mondo ispira al personaggio desideri che si incarnano in oggetti del mondo, e l'oggetto duplica la "psicologia" del personaggio» (*Semiologia, lessico e leggibilità del testo narrativo*, Pratiche, Parma 1977, p. 50).

La prima parte di questa sequenza, che ha pochi appigli in *NA*, pone in primo piano la lettura dei libri nascosti in collegio, a suggerire che la letteratura 'galeotta' costituisce il veicolo primario dell'evasione-illusione. Più esplicito nella rivista è lo spazio riservato alla letteratura come surrogato di vita: «Volle aver dei libri, dei volumi di versi e dei romanzi coi quali passava delle giornate intere leggendo e fantasticando, all'ombra dei gran noci, malgrado i rabuffi della madre a cui non piacevano quelle romanticherie, e le scrollate di spalle del babbo il quale non ci capiva nulla» (X, p. 169).

La rappresentazione del paesaggio («Penetrava in lei il senso delle cose») viene destituita della sua autonomia, in quanto la natura non è soltanto vista e sentita, ma diviene figura dialogante con l'interiorità del personaggio. La presenza di termini astratti, molti dei quali accompagnati da una qualificazione anch'essa astratta (malinconia, desiderio vago, esaltazione vaga, ebbrezza sottile, turbamento, paura deliziosa), che tentano di caratterizzare uno stato psicologico, fa sì che la descrizione sia piuttosto 'agita' dal personaggio, soggetto percipiente in grado di 'formalizzare' le proprie sensazioni, proprio perché a quel livello sociale – ormai ben chiaro a Verga in funzione del terzo romanzo del ciclo – l'ascolto della natura attinge a raffigurazioni altrettanto 'elevate'. Questa poetizzazione del paesaggio costituisce un'estensione del proposito enunciato nella lettera al Torraca: «A me è parso che la descrizione nei *Malavoglia* doveva essere tanto più sobria, quanto meno è il sentimento della natura in quegli uomini primitivi»²⁸.

Il «desiderio vago di cose ignote» ci riporta alla prefazione ai *Malavoglia*, dove la «vaga bramosia dell'ignoto» adombra dei desideri puramente materiali, mentre qui ne prefigura di irreali e fantastici. La letteratura, che si concretizza nel 'fantasma' di Corrado La Gurna, «diventa il tramite soggettivo di un'illusione, che sta per coinvolgere (e travolgere) Isabella»²⁹. Ma un sottotesto assai più intrigante, ossia la prefazione rifiutata al primo romanzo dei vinti, la ritroviamo in un passo delle fantasticherie di Isabella respinto da Verga nella redazione definitiva:

Grado grado il fascino stesso di quel *vagabondaggio incosciente dello spirito* la conduceva a dirigere la sua *fantasticheria*, ad immaginare e sentire per tutte quelle cose bagnate dalla stessa luce bianca: come dovevano apparire e vedere: le dava pure un brivido arcano di soddisfazione sensuale, un sussulto di vanità per le raffinatezze del suo organismo che le rendeva percettibili quelle impressioni e le concedeva tanta dovizia di sensazioni delicate.

²⁸ Così nella lettera a Francesco Torraca del 12 maggio 1881, edita in R. MELIS, *La bella stagione del Verga. Francesco Torraca e i primi critici verghiani*, Fondazione Verga, Catania 1990, pp. 249-251.

²⁹ G. MAZZACURATI, commento *ad loc.*, p. 326.

Il linguaggio della fantasticheria è quello del viandante che vaga per le vie di una grande città, davanti al quale in una «processione fantasmagorica» passano appetiti, febbri, avidità, aspirazioni, ma appartiene anche al narratore-autore di *Nedda*, davanti al quale, in una delle «peregrinazioni vagabonde dello spirito», si dischiudono in dissolvenza incrociata con quelle del caminetto le fiamme della fattoria del Pino.

Questo linguaggio del sogno, nutrito di scoperte allusioni poetiche, mantenute e anzi potenziate nella nuova redazione, accompagna l'immaginazione 'lunare' di Isabella, le cui interrogazioni ricordano quelle del pastore errante. Forse Verga, scoprendo le sue 'carte', vuole per un momento riscattare il destino di solitudine di Isabella, la sua impossibilità di dialogo, proiettandolo sulla luna errante e contemplatrice condivisa dal solitario e afasico cugino:

<p><i>NA</i>, X, p. 169</p> <p>Lassù, lassù, più alto di tutti quanti le stavano intorno, nella luce d'argento, con una vibrazione di ogni fibra che somigliava al librarsi di ali immense, con una trepidazione di tutto l'essere ch'era come l'elevarsi dello spirito, lei sola – Isabella – Isabella Trao – Bella... Bella... – E guardava le sue mani delicate e bianche di luna. [...]</p> <p>– Luna bianca!... Luna bella!... anche tu sei sola e triste! Dove vai? Che vedi? Chi ti guarda in questo momento con simili occhi e simili pensieri? – Laggiù, dietro il monticello, la stessa luce d'argento doveva far luccicare le finestre della casetta dove era alloggiato il cugino Corrado che non si vedeva quasi mai... chiuso nel suo dolore... anche lui... Che pensava a quell'ora guardando la luna? poiché dicevano che facesse dei versi, e doveva averci tante cose anche lui in mente.</p>	<p><i>Tr</i>, III 2, pp. 327-328</p> <p>Lassù, lassù, nella luce d'argento, le pareva di sollevarsi in quei pensieri quasi avesse le ali, e le tornavano sulle labbra delle parole soavi, delle voci armoniose, dei versi che facevano piangere, come quelli che fiorivano in cuore al cugino La Gurna. Allora ripensava a quel cugino che non si vedeva quasi mai, che stava chiuso nella sua stanzetta, a fantasticare, a sognare come lei. Laggiù, dietro quel monticello, la stessa luna doveva scintillare sui vetri della sua finestra, la stessa dolcezza insinuarsi in lui. Che faceva? che pensava? Un brivido di freddo la sorprende di tratto in tratto come gli alberi stormivano e le portavano tante voci da lontano.</p> <p>– Luna bianca, luna bella!... Che fai, luna? dove vai? Che pensi anche tu? – Si guardava le mani esili e delicate, candide anch'esse come la luna, con una gran tenerezza, con un vago senso di gratitudine e quasi di orgoglio.</p>
---	---

In quei «versi che fiorivano in cuore» si condensa l'immagine 'specchiata' di Corrado affidata a un lunghissimo monologo di Isabella, che occupa le prime

pagine del cap. XI della «Nuova Antologia»³⁰, e che viene senza esitazioni rimosso, sia per il suo lirismo vuoto e ripetitivo, sia perché esso rendeva ancor più inconsistente la figura di Corrado. E allora quella intertestualità resistente, quel leopardismo sfacciatamente esibito restano a testimonianza di un'autocensura rigorosa, esibendosi al contempo come segnale metalinguistico e prolettico che declina l'unico linguaggio possibile del personaggio, demistificato prima da quello mercantile della zia Cirmena e poi dalla diffidenza di Gesualdo nei confronti di coloro «che sanno di lettere» (*Tr*, III 2, p. 330), simile a quella di Renzo nei confronti del *latinorum* di don Abbondio o dei cavilli di Azzecagarbugli³¹. Una diffidenza che nel cap. XI di *NA* era ridotta a una semplice “alzata di spalle” verso la «corrispondenza letteraria» tra i due giovani.

Seguendo ancora il testo della «Nuova Antologia», il prosieguo del cap. XI contiene un altro capoverso rimosso, indicativo dell'analogia di destino tra madre e figlia, soprattutto quando le accomuna nella «medesima ribellione sorda»:

Ma Bianca invece provava una certa diffidenza alla familiarità che vedeva crescere ogni giorno fra i due giovani: un senso d'inquietudine; come un ricordo doloroso che le velava il viso scarno e solcato da rughe precoci. Risentiva nella figliuola i palpiti suoi di una volta, le ansie stesse, i ciechi abbandoni, ora con uno sgomento che aveva la puntura del rimorso, una tenerezza paurosa. Riscontrava la medesima ribellione sorda, a misura che il suo occhio severo penetrava sempre più nel segreto della giovinetta; il viso delicato e fermo della Trao che impallidiva di faccia al riso austero della madre, ma non si abbassava [...]. (cap. XI, p. 174)

La partenza di Corrado procura a Isabella un pallore cadaverico, ma ella rimane «col viso fermo e impenetrabile», quello di «una vera Trao». Si profila, anche se ancora embrionalmente, la marca fisiognomica che si espanderà simbolicamente nel finale, la «ruga sottile fra le ciglia» (*Tr*, III 3, p. 348). Si reitera la proiezione sul paesaggio della malinconia di Isabella, che cerca ossessivamente le tracce dell'amato nelle voci e nei rumori della natura. Il rimaneggiamento cospicuo operato nel testo dell'89 risolve le scivolte patetiche della prima versione, affidate a un linguaggio esclamativo fatto di iterazioni e sospensioni, con il passaggio dalla sintassi percettiva a un monologo interiore che

³⁰ G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo 1888* cit., pp. 171-174 (rr. 1-86). Alla capacità 'celebrativa' della poesia di Corrado si riferiscono in questo lungo *incipit* rifiutato frasi come queste: «come doveva farla bella nei suoi versi! come doveva essere invidiata da tutti, in alto, nel cuore di un poeta, in alto, più alto dei Trao, più alto delle sue amiche, più alto di Marina, nella luce, nei paesi splendidi, nelle feste d'ogni giorno, nell'ammirazione e nel ricordo lungo della folla che li avrebbe visti passare, nel nimbo della bellezza, del lusso e della gloria».

³¹ Cfr. G. MAZZACURATI, commento *ad loc.*, pp. 331-332.

si conclude con un monologo-dialogo simile a quello della capinera, anch'essa protesa a cercare allucinatoriamente nel finale del 'suo' romanzo le tracce dell'uomo ormai perduto e datosi alla sorella³².

A questo punto, nel capitolo 3 di *Tr* appare Nanni l'Orbo, che cerca di convincere Gesualdo a elargire un appezzamento di terra ai due figli naturali avuti da Diodata. Il padrone cede, anche perché Nanni gli rivela la presenza furtiva di Isabella la quale, «come una morta, col cuore morto», si lascia condurre a casa della madre, a cui il padre la consegna «con un'occhiata terribile» ma senza far motto. Nel cap. XI di *NA* invece la ragazza rientra precipitosamente per farsi trovare in camera, anche se qui la presenza di Bianca non le reca alcun conforto (p. 184, rr. 388-405), e finge un mal di testa per non destare sospetti nel padre. In *Tr* tuttavia, all'irruzione furibonda nella camera da parte di Gesualdo Bianca risponde «inferocita, simile a una chioccia che difende i suoi pulcini», facendo schermo sulla figlia col «viso stralunato dei Trao, in cui gli occhi luccicavano come quelli di una pazza sul pallore e la magrezza spaventosa» (parte III, cap. 3, p. 352). Alle parole risolte della moglie Gesualdo, «vinto da uno sconforto immenso», col «cuore nero come la pece», replica rivendicando i sacrifici fatti «come un bue da lavoro», e soprattutto ribadisce a voce spiegata l'indissolubilità del rapporto tra sangue e roba. La diversità di questa replica nelle due redazioni è illuminante per comprendere come l'evoluzione della storia di Isabella sia legata all'evoluzione psicologica del protagonista:

<p><i>NA</i>, XI, p. 186</p> <p>Anch'io non mi sento bene!... Ho le ossa rotte... ho la febbre addosso... il cuore nero come la pece. Ma sono stato in piedi tutta la giornata... per badare ai tuoi interessi, capisci?... Un pezzo di pane e formaggio quanto a me mi basterebbe, sinché campo... Ma bisogna arar tutti sullo stesso solco, intendi?... Non mi sono ammazzato a lavorare quarant'anni per buttare la mia roba in bocca al lupo...</p>	<p><i>Tr</i>, III 3, p. 353</p> <p>– Avete ragione!... Io sono il tiranno! Ho il cuore e la pelle dura, io! Sono il bue da lavoro... Se m'ammazzo a lavorare è per voi altri, capite? A me basterebbe un pezzo di pane e formaggio... Vuol dire che ho lavorato per buttare ogni cosa in bocca al lupo... il mio sangue e la mia roba!... Avete ragione!...</p>
---	---

³² Ecco un saggio di queste zone più 'esclamative' di una lingua sequenza soppressa: «– O Corrado! Perché tardi? Perché mi fai soffrire questa agonia?... Non sai che debbo aspettarti? Il cuore non te lo dice! Oh Dio! Oh Dio! Il sole se ne va!... Non viene più!... Non lo vedrò più!... Ah!... eccolo! Da quell'altra parte!... Ha fatto il giro della valle per non essere visto... È lui!... – Mastro Nardo arrivò zoppicando. – Ah, signorina... Vi cercano laggiù... Io dissi: Non c'è di che temere... Sarà nel giardino... al fresco... Vado a cercarla... (*NA*, XI, pp. 183-184).

In *NA* peraltro la replica è indirizzata alla sola Isabella, che accusando un malore si era rifiutata di incontrare la zia Cirmena, passata a ringraziare fittiziamente Gesualdo con «parole melate». A partire da questo punto il cap. 3 di *Tr* e il cap. XI di *NA* proseguono parallelamente e si chiudono allo stesso modo, con Gesualdo che contrappone la realtà e il linguaggio della roba alla semantica del desiderio e dell'immaginazione che hanno accompagnato l'idillio interrotto tra Isabella e Corrado.

A conclusione dei primi tre capitoli della terza parte del *Mastro* '89, ci sembra utile offrire uno schema sinottico per dare un'idea del complesso lavoro di trasposizioni, rielaborazioni, innesti macroscopici e altrettanto cospicue soppressioni che hanno impegnato Verga in questa complessa zona del romanzo, nata quasi per germinazione spontanea dagli sparsi *fragmenta* dei capp. X e XI della «Nuova Antologia». È un metodo compositivo le cui dinamiche sono state esemplarmente enucleate da Branciforti come frutto di una scrittura 'a macchia':

Individuati cioè dei nuclei, attorno ad essi l'autore s'industria con tenacia inventiva e dirozzamento linguistico in un costante lavoro di prove e riprove; altri nuclei, uno o due alla volta, s'accostano ad essi per 'aggiunzione', secondo una linea evolutiva del racconto, in un tracciato accidentato e segmentato, ma sempre in senso lineare di continuazione in avanti³³.

Per comodità del lettore, abbiamo indicato consecutivamente con lettere alfabetiche le sequenze di *Tr*, creando una corrispondenza con quelle di *NA* (dove sono isolati tra parentesi brani e 'digressioni' non ripresi in *Tr*). La diversità dei 'titoli' delle sequenze è indicativa del fatto che in *Tr* il lavoro di ampliamento determina la creazione di espansioni diegetiche interne, talvolta con relativi sottotemi.

³³ F. BRANCIFORTI, *L'autografo dell'ultimo capitolo di «Mastro-don Gesualdo» (1888)*, in «Quaderni di filologia e letteratura siciliana», 2 (1974), pp. 5-44, a p. 34.

Tr III 1

a. Gesualdo mette Isabella in collegio. Dolore e rassegnazione di Bianca (rr. 1-65)

b. Le rivalità in collegio; visite di Gesualdo alla figlia (rr. 66-138)

c. Matrimonio di Ninì Rubiera e suo incontro con Bianca (rr. 139-242)

d. Isabella passa in educatorio. Suo ritorno a casa e delusione (rr. 243-368)

e. Il colera. Rifiuto dei parenti di Gesualdo e dei Trao a rifugiarsi a Mangalavite (rr. 369-482)

NA X

[Gesualdo e Bianca ‘estranei’]

c. Ninì Rubiera cerca moglie (rr. 69-80)

b-d. Isabella in collegio e poi in educatorio; visite del padre. Ritorno a casa e delusione (rr. 81-192)

e. Il colera. Rifiuto dei parenti di Gesualdo e dei Trao a rifugiarsi a Mangalavite (rr. 193-316)

f. Ritorno a Mangalavite (rr. 317-339)

g. Isabella e Corrado; fantasticherie e sogni (rr. 351-424)

Tr III 2

f. Ritorno a Mangalavite. L'ingrattitudine verso Gesualdo (rr. 1-60)

g. Isabella e Corrado; fantasticherie e sogni (rr. 61-204)

h. Gesualdo, la zia Cirmena e Corrado (rr. 205-284)

i. Gesualdo congeda la zia Cirmena. Scontro con Bianca per la sua disattenzione verso Isabella (rr. 285-357)

l. Il colera (rr. 358-386)

NA XI

[Isabella e Corrado: immaginazione e sogno]

h. Gesualdo, la zia Cirmena e Corrado (rr. 86-186)

l. Il colera (rr. 176-226)

m. La Salonia e la morte di Mastro Nunzio (rr. 227-303)

o. Gesualdo manda via la zia Cirmena. Isabella cerca per l'ultima volta Corrado (rr. 304-387)

p-q. Gesualdo scopre la tresca di Isabella; scontro con Bianca (rr. 388-fine)

Tr III 3

m. La Salonia e la morte di Mastro Nunzio (rr. 1-135)

n. Gesualdo a Mangalavite (rr. 136-206)

o. Visite di condoglianze per la morte di mastro Nunzio. Gesualdo manda via la zia Cirmena. Reazioni di Bianca e Isabella, che cerca per l'ultima volta Corrado (rr. 207-273)

p. Nanni l'Orbo fa scoprire a Gesualdo la tresca di Isabella, riportata a casa dal padre (rr. 274-339)

q. Prediche di Gesualdo a Isabella e scontro con Bianca (rr. 340-387)

La comprensione di questa dinamica strutturale, diegetica e semantica ci aiuta ad accostarci meglio alla conclusione della storia di Isabella, affidata all'ultimo capitolo della terza parte. Anche quest'ultimo rielabora, stavolta in maniera 'lineare', i *disiecta membra* del cap. XII di *NA*. La sequenza iniziale vede Gesualdo replicare a Speranza, che reclama la sua parte di eredità, alludendo al fatto che la «roba» strenuamente difesa dal fratello sarebbe finita in mano a un perdigiorno. Ma la vera «croce» per il protagonista è la ripresa degli incontri tra Isabella e Corrado, con tanto di prediche paterne, di difese materne, di ostinazione della ragazza, che Gesualdo decide di rinchiudere nuovamente in convento. La resistenza del desiderio all'imperativo della roba trova spazio in un lungo brano presente solo nel nuovo romanzo: Gesualdo sorprende la figlia affacciata alla finestra, minaccia lei e Corrado, ma Isabella risponde con l'usbergo della «ruga sempre fissa fra le ciglia», cogli «occhi grigi e ostinati dei Trao» (*Tr*, III 4, p. 358). Il corpo, con i suoi segni, innalza una resistenza alla violenza della roba, per cui le due 'nature' sembrano ricongiungersi: «non chinava il capo, testarda, una vera Trao, colla testa dura dei Motta per giunta» (*ibidem*).

Ma la nemesi degli affetti si ripercuote su Gesualdo con un tradimento di massa, da parte di coloro che aveva aiutato, e che ora hanno favorito la fuga di Isabella: «Congiuravano tutti quanti contro di lui,

per rubargli la figliuola e la roba» (p. 360). Tutto ciò avviene in un giorno «segnalato», che in *NA* è la Madonna dell'Idria, in *Tr* il giorno della purificazione di Maria Vergine (lo stesso della partenza di 'Ntoni sulla Provvidenza, secondo gli appunti preparatori dei *Malavoglia*). A un Gesualdo luciferino («colla schiuma alla bocca, non ci vedeva dagli occhi») viene incontro la zia Cirmena «per accomodar la frittata» (in *NA* un più neutro «per conciliar le cose»), proponendo il matrimonio riparatore. Il marchese Limòli, dopo aver cercato di ricondurre Gesualdo a ragione usando il linguaggio a lui più familiare, quello della contrattazione e della svendita, intesse – in un brano fortemente rielaborato – un lungo sermone apologetico accordato sulla semantica del «nome» e della «roba», esortando all'abbandono dei «romanzetti» (così in *NA*) e all'approdo al «vero» amore, quello che consiste nell'unirsi a un «gran signore» e nel costruirsi un *habitat* mondano che è la vera forma di ambizione e realizzazione di sé (p. 364). L'ironia del narratore, assente nelle poche righe corrispondenti di *NA* (p. 192, rr. 140-143), accompagna il rientro di Isabella nella 'ragione' familiare: «Quando finalmente lo zio marchese condusse dai genitori la pecorella smarrita, fu una scena da far piangere i sassi» (III 4, p. 364).

Con le parole dell'*alter ego* verghiano si chiude questo 'secondo' idillio di Isabella; al linguaggio della roba sottentrano quello del lusso e della vanità aristocratici, perfettamente intonati dal nuovo convenuto a casa Motta-Trao, il duca di Leyra, che parlando con Isabella le prospetta quel mondo «come una lanterna magica» (p. 369), ossia (con termine chiave della poetica verghiana, presente in *NA*) una «fantasmagoria». L'ironia su quell'amore fittizio viene concentrata dal narratore tutta su un avverbio, che apre la confessione dell'uomo: «confessò prima di tutto ch'era innamorato della ragazza, un vero fiorellino dei campi, una violetta nascosta»; il «resto», ossia gli affari, appaiono fittiziamente in sordina. Il brano aggiunto in *Tr* prepara in *climax* il cedimento di Gesualdo, che cerca di «difendere la sua roba», e la confessione del «peccato mortale» di Isabella, mentre la saggezza resipiscente dello zio Ferdinando riallinea ancora una volta le storie di madre e figlia: «Anche tua madre s'è maritata per forza» (p. 371). La conclusione, anch'essa propria dell'89, coll'arrivo dei regali in pompa magna «che asciugarono a poco a poco le lagrime della sposa», con un matrimonio «fatto come di nascosto» nella «meschina chiesetta» di Sant'Agata, «dove s'era maritata Bianca» (precisazione quest'ultima assente in *NA*), sembra esorcizzare, ribaltata in positivo nelle parole della Cirmena, questa similarità di destino: «– Come sua madre!... Vedrete che sarà fortunata perché è figlia di sua madre».

La lettera finale, scritta nello stile di una capinera delle alte classi, preceduta dalla notazione ironica della didascalia iniziale (assente in *NA*), affida alle forme del linguaggio patetico e *larmoyante* il congedo 'diretto' del personaggio. Ma Verga si serve di questa clausola epistolare per consegnarla al lettore «come documento di una sua critica del patetismo e dei suoi artifici: in ultima analisi, come una diagnosi critica del personaggio»³⁴. E su una critica e denuncia di quel linguaggio, del suo 'eccesso' e al contempo della sua inadeguatezza a prestarsi come veicolo delle «mezze tinte dei mezzi sentimenti», il narratore e l'autore dietro di lui sembrano volersi congedare da questo romanzo di de-formazione.

4. *Alle soglie della "Duchessa di Leyra"*

La storia di Isabella duchessa, nei suoi tratti salienti e nella sua fisionomia di vinta in quanto «intrusa nelle alte classi», è inscritta più nelle brevi sequenze contenute nell'ultima parte del *Mastro* che nei ridondanti materiali preparatori e redazionali del terzo romanzo, la cui apertura polifonica è adombrata nell'ultimo capitolo di *Tr* dal vacuo chiacchiericcio di un 'coro' che rende pubblico il privato. Più significative rispetto a quelle del frammento superstita sono le 'ellissi' del secondo romanzo, come quando, nell'*incipit* del cap. 1, Isabella minaccia di suicidarsi e il duca vuole chiedere la separazione «per incompatibilità di carattere». Di entrambe queste azioni il narratore non fornisce spiegazioni, anche se il più efficace glossatore è lo stesso Gesualdo: «Tutti i suoi risparmi se ne andavano da quella vena aperta, le sue fatiche, il sonno della notte, tutti. E pure Isabella non era felice» (notazione quest'ultima assente in *NA*). Verga dischiude già qui l'alterità e la solitudine del personaggio, esplicitate nei numerosi schemi preparatori:

Essa è come un'intrusa nella società palermitana, ove pure ha le sue relazioni e le parentele – puntigliosa, altera, di un'estrema sensibilità affettiva e d'orgoglio. – Suo isolamento, malgrado la vita mondana. Lotta continua e dissimulata, fin col marito che sente ostile, di un'altra razza, ferito intimamente anche lui nell'orgoglio e nel cuore. In mezzo al lusso e agli onori ella deve fare o tollerare delle cattive azioni, subire delle umiliazioni, per restarvi³⁵.

³⁴ G. MAZZACURATI, commento *ad loc.*, p. 373.

³⁵ G. VERGA, *Abbozzi di romanzi: La Duchessa di Leyra, L'onorevole Scipioni, L'uomo di lusso*, edizione critica a cura di G. Forni, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Fondazione Verga-Interlinea, Novara 2023, pp. 73 e 70.

Le uniche note sul *ménage* familiare dei novelli sposi sono affidate al capitolo conclusivo del *Mastro*, idealmente proiettandosi verso la prosecuzione del ciclo:

Sembrava che fossero in perfetto accordo, marito e moglie; discorrevano cortese-mente fra di loro, dinanzi ai domestici; il duca passava quasi sempre una mezz'oretta nel salottino della moglie dopo pranzo; andava a darle il buon giorno ogni mattina, prima della colazione; per i Morti, a Natale, per la festa di Santa Rosalia, e nella ricorrenza del suo onomastico o dell'anniversario del loro matrimonio, le regalava dei gioielli, ch'essa aveva fatto ammirare al babbo, in prova del bene che le voleva il marito. (*Tr*, IV 5, pp. 458-459)

Nel romanzo dell'89, a differenza di *NA*, questo brano è collocato dopo il lungo sfogo di Gesualdo e la constatazione della malattia incurabile. Le frasi di ricordo sono significativamente attribuite al monologo del padre: «Neppur lei ci stava bene in quella casa. Il cuore glielo diceva, al povero padre» (p. 459). E prima Isabella è ritratta «in pompa magna, ad aspettare le visite come un'anima di Purgatorio» (p. 455), altra 'marca' malavogliasca – anche qui rovesciata – che sigla la sua inquietudine.

Nella nuova redazione si perde l'unica nota di commozione consegnata all'ultimo capitolo di *NA*, con Isabella che viene incontro al padre: «gli aprì le braccia commossa anche lei, balbettando: – Papà!... Papà mio!» (XVI, p. 230). E infatti quel «Papà» pronunciato all'inizio, mentre lo accoglie in una dimora estranea (collocato in una «foresteria», si sente infatti un «forestiero»), diventerà in *Tr* un più impersonale «Babbo», ma detto quando Gesualdo, «sentendosi morire di giorno in giorno», chiamerà per disporre della sua roba la figlia, che si precipita spaventata da lui, «colle lagrime agli occhi» (*Tr* IV 5, p. 462). Ha ragione Russo a dire che in queste ultime pagine Isabella «diventa un fantoccio tragico»; essa è «troppo poco figlia per potere dire di più, troppo donna, presa nel giro delle sue passioni fantastiche, per potersi invischiare e farsi aperta complice del duca nell'attesa impaziente ed avida dell'eredità». Essa è insomma condannata «come a una parte: evitare qualsiasi spiegazione affettuosa col genitore, perché ogni chiarezza di parole svelerebbe l'ambiguità e i disagi del suo sentimento»³⁶.

Rimane invece invariata, rispetto all'ultimo capitolo di *NA*, quella «cert'aria dei Trao» che si esteriorizza nella «ruga precoce fra le belle sopracciglia scure», nella «piega dolorosa all'angolo della bocca che rendeva quasi amaro anche il sorriso», con tanto di «pallori inesplicabili» (XVI,

³⁶ L. RUSSO, *Giovanni Verga*, Laterza, Roma-Bari 1966, p. 238.

p. 231). Segni del corpo, stigmi-stemmi che diventano indizi di una comunicazione fallita, inattingibile dal padre:

Aveva una certa ruga fra le ciglia, qualcosa negli occhi, che a lui, vecchio e pratico del mondo, non andavan punto a genio. Avrebbe voluto pigliarsi anche lei fra le braccia, stretta stretta, e chiederle piano in un orecchio: – Cos'hai?... dimmelo!... Confidati a me che dei guai ne ho passati tanti, e non posso tradirti!...

Ma anch'essa ritirava le corna come fa la lumaca. Stava chiusa, parlava di rado anche della mamma, quasi il chiodo le fosse rimasto lì, fisso... accusando lo stomaco peloso dei Trao, che vi chiudevano il rancore e la diffidenza, implacabili! (*Tr* IV 5, pp. 453-454)

Tutta questa sequenza è filtrata dalla voce di Gesualdo, a cui appartengono la similitudine della lumaca e la metafora dello «stomaco peloso». Si direbbe che il suo sguardo sia vicario di quello del narratore nel leggere, ma senza poterli interpretare, gesti e parole della figlia, come quando scorge in lei «un altro segreto, un'altra ansietà mortale» e dei «pallori mortali» (p. 459). Anche nell'altro disperato tentativo di comunicazione le parole sembrano rimandare ad altro da sé: «voleva dirle *altre* cose, voleva farle *altre* domande». Ma il solco dell'incomunicabilità è ancora nella «ruga ostinata dei Trao», che sancisce la distanza tra due mondi, due razze, due temperamenti³⁷, un vero e proprio *regressus ad originem*: «E lui allora sentì di tornare Motta, com'essa era Trao, diffidente, ostile, di un'altra pasta» (p. 468).

E forse questa saga dell'incomunicabilità che lega la triade Elena-Isabella-Duchessa di Leyra spiega le incertezze e le esitazioni verghiane nella costruzione della protagonista del terzo romanzo, che avrebbe dovuto coniugare la «vanità aristocratica» enunciata nella prefazione ai *Malavoglia* con la «vanità borghese» attribuita alla Bovary dell'82, dotandosi di uno strumentario linguistico e percettivo difficilmente riconducibile a una forma omogenea. L'evoluzione della protagonista da eroina romantica a creatura limbale, refrattaria alle ragioni della “roba” e al contempo da quella vacua e mondana, dimostra la difficoltà autoriale di fronte al personaggio di Isabella, affetto da una nativa incapacità di mediare tra sentimenti e realtà. La sua sconfitta (e conseguente solitudine) è anzitutto quella del sentimento autentico e sorgivo decifrato soltanto dagli occhi scrutanti del padre. Forse nelle pochissime righe rimaste del cap. II della *Duchessa* si può intendere fino in fondo come nel dramma dell'incomunicabilità all'interno della casa si replichi per lei la stessa estraneità del padre:

³⁷ Per la lettura di questo tratto somatico, che veicola una semantica decisiva del romanzo, rinviamo all'acuta analisi di F. DE CRISTOFARO, *Le signature dei corpi. Effetti di reale e paradigmi fisiognomici in Verga*, in «Intersezioni», XX (2000), n. 1, pp. 87-114.

La stessa cortesia glaciale di un'altra razza, che la teneva a distanza, straniera nella sua stessa casa, sotto l'ossequio insolente del maggiordomo in cravatta bianca, e l'alta volta collo stemma che le sembrava portare a prestito³⁸.

Il finto ossequio del maggiordomo rammenta il trattamento riservato a Gesualdo dal portiere del palazzo del duca di Leyra, che «vi squadrava dall'alto in basso», e dal cameriere «che gli contava i bocconi dietro le spalle», in un luogo dove «al pover'uomo sembrava d'essere davvero un forestiero» (parte IV, cap. 5, p. 453). E al destino del padre Isabella sembra destinata a ricongiungersi *in limine mortis*.

5. Conclusioni: quale "poesia delle cose"?

Il primo capitolo e l'*incipit* del secondo capitolo della *Duchessa di Leyra* sono rispettivamente la prova di una narrazione 'corale' e di una scena di 'interni', che richiedono a Verga complesse soluzioni rappresentative e linguistiche. L'*empasse*, il blocco della scrittura stanno nell'impossibilità di far evolvere il 'codice' di Isabella verso un grado 'zero' della scrittura, atto da un lato a contenere o addirittura annullare la ridondanza sentimentale del lessico retorico e iperletterario, dall'altro di contemperare uno strumento comunicativo basato sul lessico specialistico (quello del giornale «La Cere-re») e sulla gergalità aristocratica con un linguaggio sottratto «al registro didascalico, al registro separato della voce autoriale»³⁹. Ed è a questo secondo livello che la scrittura del ciclo si interrompe: ne è prova quell'*incipit* ripetutamente interrotto del capitolo II, dove l'autore non riesce «a trovare un raccordo fra la catena dialogica [...] e il livello dell'interiorità»⁴⁰.

Come già accadeva nei capitoli del *Mastro*, dove gli strumenti della scrittura sfondavano l'implicito ricorrendo al linguaggio del Verga "romanziero", in questa zona non evolutosi a "scrittore" (in senso debenedettiano), così, nella *Bildung* interrotta alla scena 'intima' del terzo romanzo, Verga non riesce più ad accordare i registri sull'anima di Isabella, misurando su essa il suo scacco di romanziero 'ciclico'. Avrebbe dovuto (e voluto) rimediare a quel «peccato d'accidia» riconvertendo queste incursioni dentro il personaggio non in diagnosi invasive, ma in quella che in una lettera a De Roberto, scritta

³⁸ G. VERGA, *Abbozzi di romanzi* cit., p. 61. Il testo citato si riferisce a uno degli abbozzi del II capitolo.

³⁹ S. BLAZINA, *La mano invisibile. Poetica e procedimenti narrativi nel romanzo verghiano*, Tirrenia Stampatori, Torino 1989, p. 163.

⁴⁰ Ivi, p. 167.

dopo aver ricevuto la prefazione a *Documenti umani*, e mentre consegnava alla «Nuova Antologia» i primi capitoli del *Mastro*, aveva chiamato la «*rap-presentazione* dell'osservazione psicologica»:

protesto contro l'accusa che i *naturalisti* (chiamiamoli così per intenderci) veggano nero. Veggono, o vogliono vedere e fare vedere le cose come sono. E solo quando ci riescono fanno opera d'arte. L'ideale sarebbe di *mettere in piedi des bonshommes*, come diceva Flaubert – vivi e veri – e perciò senza lisciarli e accomodarli ad immagine e similitudine dello scrittore. Ora, gli idealisti non riescono a nascondere i guanti e gli occhiali blù, ecco tutto. La quistione dello stile e della lingua, come hai detto giustamente, è quistione di colore, strettamente e necessariamente legata ai personaggi non solo, ma a tutto il quadro, perché non stuoni⁴¹. E poiché m'hai tirato a recitare il Credo – Credo che la *rappresentazione* dell'osservazione psicologica è la cosa che ha maggiore importanza artistica e più efficace. Prendendo ad esempio Bourget, come tu fai, i brani *rappresentativi* sembranmi quelli che fanno la fortuna dei suoi romanzi. Stendhal, come artista, per me vale assai meno⁴².

Questa forma di *rappresentazione*, che Verga non riesce a realizzare nel personaggio di Isabella, nemmeno attraverso quei tagli e ricuciture che segnano l'accidentato tragitto di questo linguaggio dell'interiorità tra *NA* e *Tr*, si presenta dunque anche nel secondo romanzo come una descrizione interiorizzata, in cui è il personaggio a 'personalizzare' oggetti e paesaggi, non a subirla divenendone passivo percettore. Nel momento in cui leggeva Zola scrivendo il *Mastro*, Verga si allineava alle tarde posizioni del francese, che aveva ridimensionato il primato della descrizione sul personaggio, come facevano i naturalisti ortodossi, sostenendo piuttosto che essa è «uno stato dell'ambiente che determina e completa l'uomo»⁴³. Il «peccato d'accidia» è quello dell'autore che rientra nella descrizione, che quindi diventa subalterna e non riesce a far parlare da sé le cose. Facendo il verso al suo recensore, Verga accennava appunto alla poesia delle cose, a quelle *lacrymae rerum* mirabilmente affidate un quinquennio prima al racconto che concluderà le novelle di *Vagabondaggio*, e ora palesate con il linguaggio dell'anima.

⁴¹ Nella stessa prefazione si leggeva: «Ed una quistione strettamente connessa con questa, è l'altra dello stile che i novellieri regionalisti sono costretti a foggarsi per la necessità di quel che si potrebbe chiamare il *colore locale* della rappresentazione artistica» (F. DE ROBERTO, *Documenti umani*, a cura di A. Di Grado, Bel Ami Edizioni, Milano 2009, p. 164).

⁴² Lettera a De Roberto del 18 agosto 1888, in *Carteggio Verga-De Roberto*, edizione critica a cura di A. Di Silvestro, in c.d.s. per l'Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Fondazione Verga-Interlinea, Novara 2024.

⁴³ E. ZOLA, *Il romanzo sperimentale*, a cura di E. Scolari, Pratiche, Parma 1980, p. 156.

Sessant'anni dopo il *Mastro*, nelle magistrali e ancora attualissime pagine di *Narrare o descrivere?* György Lukács, mettendo in guardia contro la passività, l'inumanità e la superficialità di una descrizione meramente 'tecnica' come quella dei naturalisti, ricordava che «una "poesia delle cose", indipendente dall'uomo e dalle vicende narrate, non esiste in letteratura»⁴⁴. Ma forse solo così era possibile dare voce a un personaggio tanto scisso, la cui voce interiore, non narcisisticamente introflessa, ma dialogante con le cose, sarebbe rimasta la stessa nei 'soliloqui' del terzo incompiuto romanzo dei vinti.

⁴⁴ G. LUKÁCS, *Marxismo e critica letteraria*, Einaudi, Torino 1964, p. 299.

INDICE DEI NOMI

- Albertazzi, Adolfo 95
Alberti, Leon Battista 69, 69n
Alfieri, Gabriella 8, 19n, 66, 66n, 77, 79n,
80n, 85n, 87n, 91n, 101n, 106n, 107n,
108n, 185, 208n, 209n, 210n, 211n,
213n, 221n, 223n, 229n, 251, 252
Alicata, Mario 128n
Alighieri, Dante 86, 108n
Altamira, Adriano 38n
Amalfi, Gaetano 70n
Anderson, William S. 73n
Arnod, Jeanclaude 132n
Arrighi, Cletto (v. Righetti, Carlo)
Artuffo, Riccardo 87
Asor Rosa, Alberto 175n, 177, 177n, 196n,
211n
Aubanel, Theodore 211
Auerbach, Berthold 107
- Baldi, Guido 155n
Baldini, Alessio 66, 66n
Baldwin, Dean 17n
Balzac (de), Honoré 187, 219
Bandini, Fernando 110n
Banti, Anna 111, 117
Bàrberi Squarotti, Giorgio 157n
Barbiera, Raffaello 219, 219n
- Barengi, Mario 128n
Barile, Laura 18n,
Barone, Giuseppe 152n
Barsotti, Anna 87n
Bassani, Giorgio 111, 116n
Bazzocchi, Marco Antonio 109n, 110n
Bella, Saro 72n,
Bellocchio, 110n
Belpoliti, Marco 109n
Bernardini, Adelaide 87
Berto, Giuseppe 111, 113
Bertolucci, Bernardo 110n
Beyle, Marie-Henri 246
Biffi, Marco 209n
Bigazzi, Roberto 38n
Blazina, Sergio 151n, 214n, 245n
Bonnet, Batisto 98n
Borgese, Giuseppe Antonio 6, 6n
Borrelli, Claudia 34n
Bourdieu, Pierre 150n
Bourget, Paul 246
Brancati, Vitaliano 118, 119
Branciforti, Francesco 238, 238n
Briganti, Alessandra 16
Bronzini, Giovanni Battista 35, 35n, 65n
Brunetta, Gian Piero 126
Bruni, Francesco 85n, 108n, 186, 194, 216

- Bufalino, Gesualdo 9, 9n
 Buzzi, Michele 92n

 Cadioli, Alberto 20n
 Calabrese, Omar 209n
 Calabrese, Stefano 222n
 Calvino, Italo 5, 38, 38n, 128, 128n
 Cambon, Glauco 108n
 Cameroni, Felice 78n, 186, 186n, 221, 221n
 Camilleri, Andrea 35n, 45, 50n
 Camilletti, Fabio 44n
 Camon, Ferdinando 111, 118
 Camporesi, Piero 68, 68n
 Cancila, Orazio 66n
 Candela, Elena 34n
 Cantù, Cesare 95,
 Capuana, Luigi 34, 39, 39n, 40, 42, 42n,
 43, 45, 50, 78, 78n, 79, 79n, 80, 81n,
 84, 87, 87n, 88, 88n, 89, 90, 93, 95, 98,
 106n, 108n, 112, 213
 Cardinale, Angelica Claudia 135
 Carducci, Giosue 104, 116
 Carli, Alberto 3, 9, 33, 34n, 39n, 250
 Carpio, Maite 125n
 Castellana, Riccardo 13n, 31n, 36, 37n, 39,
 67n, 150n, 156n
 Castelli, Rosario 73n, 137n
 Catania, Lorenzo 139n
 Cattarulla, Camilla 16
 Cavalli Pasini, Annamaria 33
 Cavani, Guido 110, 112
 Cecco, Ferruccio 46n, 61, 61n, 67, 70,
 70n, 71, 71n, 141n, 157n, 177n, 211n
 Céline, Louis-Ferdinand 111, 113
 Cerami, Vincenzo 110
 Cerina, Giovanna 39n
 Cerruto, Stephanie 84n, 106n
 Cesarotti, Melchiorre 83
 Checchi, Eugenio 220, 220n
 Chelli, Gaetano Carlo 111
 Chiesi, Roberto 109n, 110n
 Cian, Vittorio 100,
 Cini, Daniele 125n
 Cirese, Alberto Mario 7
 Cirese, Eugenio 6, 7, 7n
 Cirillo, Silvana 109n, 110n
 Clemente, Pietro 5, 5n, 36, 36n, 38n, 39, 39n
 Colajanni, Napoleone 85, 85n
 Colombo, Giuseppe 86
 Contarino, Rosario 162n
 Contini, Gianfranco 114, 116, 117, 122
 Crescentini, Carlo 110n

 D'Annunzio, Gabriele 6, 9n, 116, 132n
 D'Intino, Franco 16
 D'Ormeville, Carlo 14n, 21n
 Dall'Ongaro, Francesco 82
 Dardano, Maurizio 186, 194, 208
 Darwin, Charles 36, 36n
 Daudet, Alphonse 95, 96, 98, 98n, 108
 De Amicis, Edmondo 103, 103n
 De Cristofaro, Francesco 163n, 171n, 244
 De Gubernatis, Angelo 70n
 De Las Nieves Muñiz Muñiz, Maria 158n
 De Laude, Silvia 110n
 De Roberto, Federico 45, 58, 94, 94n, 100,
 100n, 103, 245, 246n
 De Sanctis, Francesco 82n, 83, 83n, 84n
 De Santis, Giuseppe 128n
 Debenedetti, Giacomo 157n,
 Del Balzo, Carlo 80n
 Del Lungo, Isidoro 104
 Deledda, Grazia 7, 7n
 Demarco, Domenico 68n
 Depanis, Giuseppe 220, 220n
 Desogus, Paolo 109n, 123, 123n
 Di Giacomo, Salvatore 92, 92n
 Di Giammatteo, Fernaldo 133,
 Di Giorgi, Ferdinando 103n
 Di Giovanni, Alessio 87, 89, 89n, 94, 95, 95n,
 96, 96n, 97, 97n, 98, 98n, 99, 99n, 100,
 100n, 101, 101n, 102, 102n, 104, 104n,
 105, 108n, 111, 112, 114, 115, 116, 121,
 Di Grado, Antonio 246n

- di Samosata, Luciano 69
 Di Silvestro, Antonio 3, 9, 71, 71n, 94n,
 158n, 219, 246n, 252
 Domenichelli, Mario 39n
 Doniol-Valcroze, Jacques
 Dostoevskij, Fëdor 129
 Duse, Eleonora 45, 47

 Esposito, Roberto 38n

 Fabris, Lorenzo 44n
 Falchetto, Bruno 2, 128n
 Farina, Salvatore 22, 78n, 80, 186n, 221n
 Farinelli, Gianluca 110n
 Fauriel, Claude 100
 Ferrara, Giuseppe 105n, 135n
 Ferretti, Gian Carlo 109n
 Finocchiaro Chimirri, Giovanna 80n, 181n,
 221n
 Flaubert, Gustave 219, 246
 Fogazzaro, Antonio 100, 100n
 Foni, Fabrizio 44n
 Forni, Giorgio 20n, 65n, 70n, 96n, 242n
 Frasca, Luigi 96n

 Gadda, Carlo Emilio 112, 116, 117, 118
 Gaetani, Andrea 72
 Galaverni, Roberto 109n
 Gallot, Muriel 164, 164n
 Gelli, Giovanni Battista 69
 Genovese, Nino 128n, 133n
 Gentili, Sandro 33n
 Gerratana, Valentino 65n
 Gesù, Sebastiano 126n, 128n, 133n
 Ghidetti, Enrico 157n
 Giacosa, Giuseppe 100n
 Giancristofaro, Lia 42n
 Giarrettino, Alessandro 177, 177n, 196,
 196n, ss209, 209n
 Giarrizzo, Giuseppe 65, 65n
 Gibellini, Pietro 71, 71n
 Gili, Jean 109n

 Giovannetti, Paolo 197n, 207, 207n, 209n,
 210n, 215n, 216
 Giovenale, Decimo Giunio 69
 Giunta, Claudio 61
 Gnocchi, Alessandro 109n
 Gramsci, Antonio 7, 7n, 109n
 Grasso, Giovanni 87, 92
 Gualdo, Luigi 100n
 Guastalla, Claudio 35
 Guazzo, Stefano 69, 69n
 Guerra, Tonino 108n, 117
 Guglielmi, Guido 148n, 156n, 158n
 Guttuso, Renato 126, 130, 142, 142n

 Hamon, Philippe 233n
 Hardy, Thomas 107
 Houël, Jean Pierre 72, 74

 Iachello, Enrico 65n
 Ingrao, Pietro 125, 125n

 Jouveau, Martin 111

 Lacroix, Jean 150n, 177, 177n, 180n, 181,
 183, 183n
 Landucci, Giovanni 33n
 Langella, Giuseppe 2, 8, 147, 186, 210n, 252
 Lo Castro, Giuseppe 8, 34, 35n, 45, 50n,
 55n, 153n, 157n, 161, 174n, 186, 187n,
 209n, 251, 252
 Lo Vecchio Musti, Manlio 105n
 Lolini, Attilio 111, 113
 Lombardo, Giovanna 79n, 94n, 191n, 219n
 Lombroso, Cesare 37, 37n, 43
 Lombroso, Paola Marzola 37n
 Longo, Giorgio 26n, 80n, 103n, 107n, 108n
 Luciani, Alfredo 113
 Lukács, György 247, 247n
 Luperini, Romano 36, 41n, 43n, 148n, 157n,
 165n, 173n, 183, 183n, 186, 186n, 192,
 192n, 197n, 216, 217
 Lupo, Giuseppe 66n

- Madrignani, Alberto Carlo 55n
 Magherini, Simone 107n
 Magnani, Anna 135
 Malfitana, Daniele 72n
 Manferlotti, Stefano 171n
 Manganaro, Andrea 19n
 Mangano, Ottavio 72
 Mantegna, Elisabetta 206, 206n, 211n,
 213n, 229n
 Manzoni, Alessandro 68, 82, 82n, 83, 83n,
 100, 101, 102, 114, 116, 117, 118, 122,
 156
 Maraini, Dacia 109n
 Marcato, Gianna 107n
 Marchi, Marco 6n
 Márquez, Gabriel García 111, 113
 Martín Gutiérrez, Silvia 110n,
 Martín González, Vicente 196n
 Martini, Ferdinando 78, 78n, 186n, 221n
 Martoglio, Nino 92, 92n, 112
 Martone, Mario 110n
 Mascagni, Pietro 45
 Masiello, Vitilio 157n, 185, 198, 198n
 Massafra, Angelo 65n
 Mazzacurati, Giancarlo 148n, 176n, 186,
 193n, 195, 196n, 197, 197n, 207n,
 211n, 219n, 233n, 234n, 236n, 242n
 Mazzaglia, Antonino 72n
 Mazzamuto, Pietro 152n
 Mazzoni, Guido 181, 220, 221, 221n, 222,
 225
 Meli, Giovanni 83, 87, 89, 105n
 Melis, Rossana 80n, 234n
 Menetti, Elisabetta 13n
 Mengaldo, Pier Vincenzo 186, 195n, 196n,
 208n
 Merola, Nicola 162n, 164n, 210n
 Messineo, Enrico 86
 Micciché, Lino 129, 129n, 133, 137n, 141n
 Milicia, Maria Teresa 33n
 Minghetti, Marco 86
 Mistral, Frédéric 97, 108
 Momigliano, Attilio 96, 186, 187, 187n,
 189, 190, 192, 195
 Monleone, Domenico 91n
 Montaldo, Silvano 37n
 Montale, Eugenio 61
 Montesanti, Fausto 129n
 Montinaro, Antonio 8, 109, 120n, 123n, 251
 Moore, James R. 36n
 Morgana, Silvia 19n
 Muccini, Leda 111, 112
 Munzone, Sebastiano 86
 Musarra, Franco 73n
 Musarra-Schröder, Ulla 73n
 Muscariello, Mariella 186, 192, 193n, 223n,
 224n
 Musco, Angelo 92
 Musumarra, Carmelo 65n, 94n, 187n

 Naldini, Nico 6n, 110n
 Nasi, Luigi 85, 85n
 Navarra, Aurelio 105, 105n
 Nay, Laura 33n
 Nencioni, Giovanni 78n, 81n, 82n, 83n,
 84n, 85n, 103, 108n, 209n
 Neri, Laura 20n
 Nicolosi, Francesco 225n
 Nordey, Stanislas 110n
 Nucifora, Melania 65n

 Ojetti, Ugo 28n, 91, 91n, 221
 Oliva, Giovanni 105n, 106n, 148n
 Onufrio, Enrico 86
 Orel, Harold 17n
 Ossola, Carlo 70, 71n

 Paino, Marina 2, 8, 9n, 125, 175n, 251
 Paladino, Eusapia 42
 Palazzolo, Giuseppe 8, 61, 61n
 Palumbo, Matteo 65n, 207n
 Parigi, Stefania 132n
 Parini, Giuseppe 87
 Pascarella, Cesare 91
 Pascoli, Giovanni 61, 112, 116, 117, 118

- Pasolini, Pier Paolo 6, 6n, 7, 8, 97, 97n, 98, 98n, 109, 109n, 110, 110n, 119, 120, 120n, 121, 122, 123, 123n, 124, 251
 Patruno, Maria Luisa 157n
 Patti, Ercole 84n, 119
 Pavolini, Alessandro 126, 126n
 Pellegrini, Ernestina 24, 165n
 Pellini, Pierluigi 29n, 49n, 162n, 163n
 Pennisi Floristella, Agostino 73
 Perodi, Emma 34, 40
 Perroni, Lina 97, 98
 Perroni, Vito 97, 98
 Perrotta, Giuseppe 91n
 Petrocchi, Giorgio 181, 183n,
 Petrocchi, Policarpo 219, 220n
 Petroni, Franco 175, 175n
 Petronio, Giuseppe 198n
 Piazza, Isotta 8, 13, 19n, 251
 Piccitto, Giorgio 95n
 Picinelli, Filippo 70n
 Pintor, Giaime 65, 65n
 Pirandello, Luigi 9, 9n, 27, 27n, 30, 45, 48, 55n, 71n, 105, 105n, 119, 148n, 157n, 207n
 Pirani, Federica 110n
 Pirodda, Giovanni 153n
 Pitrè, Giuseppe 34, 35, 35n, 37, 40, 43n, 70, 70n
 Polimeni, Giuseppe 19
 Porta, Carlo 87, 100
 Prospero, Adriano 68n
 Pucci, Lara 142n
 Puccini, Giacomo 126n
 Puliafito, Francesca 224n
 Pupino, Angelo Raffaele 34n
 Puzzilli Tommaso 118

 Ragone, Giovanni 15n
 Ragonese, Gaetano 93n
 Ragusa Moleti, Girolamo 24
 Raimondi, Ezio 185, 185n
 Rapisardi, Mario 35
 Rappazzo, Felice 27n, 79n, 94n, 191, 219n

 Raya, Gino 14n, 22n, 24n, 26n, 42n, 78n, 79n, 81n, 86n, 87n, 88n, 108n, 186n
 Remotti, Francesco 33n
 Renoir, Jean 125
 Riccardi, Carla 20n, 46, 46n, 64n, 80n, 147n, 158n, 176n, 197n, 206n, 209n, 210n, 219n, 225n, 228n
 Righetti, Carlo 95
 Rod, Édouard 26n,
 Ronconi, Luca 110n
 Rondolino, Gianni 133n
 Rosi, Francesco 133
 Roumanille, Joseph 96, 111
 Rudini (di), Antonio Starabba 86
 Ruggieri, Giuseppe 71n
 Russo, Luigi 84n, 104, 104n, 112, 114, 115, 116, 117, 123, 186, 186n, 187n, 191, 191n, 192n, 195, 243, 243n

 Sacchetti, Roberto 28n
 Salibra, Luciana 108n, 209n
 Sanfelice, Ettore 101
 Savoca, Giuseppe 13n, 70n, 71n
 Scalia, Natale 89, 105, 105n
 Scarano, Nicola 95
 Scarfoglio, Edoardo 84n, 93, 93n, 94, 95, 191, 191n
 Schorer, Aloisio 107
 Sciascia, Leonardo 42, 43n, 45, 110, 111, 112, 114, 119, 131, 131n
 Scolari, Ennio 246n
 Scotellaro, Rocco 7, 7n
 Scuderi, Ermanno 196, 196n
 Segre, Cesare 81n, 110n
 Serao, Matilde 93n
 Sestini, Domenico 71
 Sgroi, Carmelo 95n, 102n
 Sini, Stefania 20
 Siti, Walter 109n, 110n,
 Sofri, Luca 63, 64n
 Sonnino, Sidney 181
 Sordevolo (di), Dina 81n, 185
 Spadaro, Orazio 98n

- Spera, Lucinda 8, 173, 173n, 211, 211n, 252
 Spila, Piero 109n
 Spinazzola, Vittorio 150n, 151n, 154n, 155n, 158n
 Sprini, Giovanni 35, 35n
 Stendhal (v. Beyle, Marie-Henri)
 Svevo, Italo 111, 148n, 207n
 Synge, John Millington 108
- Tanteri, Domenico 221n
 Tappero, Paolo 37n
 Targioni Tozzetti, Giovanni 45
 Tellini, Gino 157n, 159n
 Tempio, Domenico 89
 Testori, Giovanni 129
 Todorov, Tzvetan 40n, 42, 42n
 Tommaseo, Niccolò 116
 Torelli Viollier, Eugenio 22, 22n
 Torraca, Francesco 80n, 234, 234n
 Tortora, Massimiliano 31n
 Tortorelli, Gianfranco 22n
 Tosto, Francesco Diego 71n
 Tozzi, Federigo 5, 6, 6n
 Trabalza, Ciro 101
 Treves, Emilio 6n, 14, 14n, 18, 21, 22, 22n, 23, 24, 24n, 25, 25n, 26n, 28, 28n, 29, 30, 31, 79, 79n, 86, 86n, 197n, 210n, 212, 219
- Trombadori, Antonello 130, 132
 Tropea, Giovanni 103n
 Tucci, Patrizio 39n
 Twain, Mark 108
- Valussi, Pacifico 82
 Vecce, Carlo 109n
 Vendola, Nichi 109
 Verdirame, Rita 152n
 Verdura, Salvatore Paola 221n
 Vigo, Lionardo 35, 45, 69, 69n, 73
 Vilain, Philippe 109
 Villa, Renzo 37, 37n
 Villa, Roberto 109n
 Villaroel, Giuseppe 84n
 Visca, Lucia 109n
 Visconti, Luchino 8, 125, 125n, 126, 126n, 127, 128, 128n, 129, 129n, 130, 131, 131n, 132, 132n, 133, 133n, 134, 134n, 136, 137n, 139n, 141, 141n, 142, 142n, 251
 Vitale, Maria Melania 78n, 186n, 221n
 Vittorini, Elio 128, 141
- Zabagli, Franco 110n
 Zanolini, Antonio 95, 95n, 114
 Zeffirelli, Franco 133
 Zola, Émile 29n, 84n, 96, 153n, 186, 196, 196n, 246, 246n

INDICE

<i>Alberto Carli e Antonio Silvestri</i> Introduzione	5
L'ALFABETO DEL VERO. OMAGGIO A GIOVANNI VERGA	
<i>Isotta Piazza</i> La novella verghiana e l'editoria periodica. Il caso dell'«Illustrazione Italiana»	13
<i>Alberto Carli</i> Giovanni Verga tra regressione e straniamento sublime	33
<i>Giuseppe Lo Castro</i> Variazioni sul delitto d'onore	45
<i>Giuseppe Palazzolo</i> Verga, lo sventurato “negoziò” e la memoria dei luoghi	61
<i>Gabriella Alfieri</i> «I polmoni larghi!». Dialettalità e antidialettalità di (e in) Verga	77
<i>Antonio Montinaro</i> Le pagine di Pier Paolo Pasolini dedicate a Giovanni Verga. Qualche riflessione linguistica a margine	109
<i>Marina Paino</i> Verga riletto da Luchino Visconti	125

PROSPETTIVE SUL *MASTRO-DON GESUALDO*

<i>Giuseppe Langella</i> Quando la «virtù» diventa «peccato». Essere e avere nel <i>Mastro-don Gesualdo</i>	147
<i>Giuseppe Lo Castro</i> La banalità della morte nel <i>Mastro-don Gesualdo</i>	161
<i>Lucinda Spera</i> <i>Mastro-don Gesualdo</i> : quale etica?	175
<i>Gabriella Alfieri</i> Il romanzo non senza idillio: per una rilettura della serata alla Canziria (<i>Mastro-don Gesualdo</i> I, IV)	185
<i>Antonio Di Silvestro</i> La storia di Isabella: dentro e oltre il <i>Mastro-don Gesualdo</i>	219
Indice dei nomi	249

Edizioni ETS
Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di giugno 2024

