ANNALI
DELLA FONDAZIONE VERGA
Centro nazionale di studi su Verga e il verismo

Direzione della Rivista
Gabriella Alfieri, Andrea Manganaro, Nicolò Mineo, Carla Riccardi
Direttore responsabile: Nicolò Mineo

Comitato Scientifico
Beatrice Alfonzetti – Università di Roma – La Sapienza
Giovanna Alfonzetti – Università di Catania
Salvatore Bancheri – Università di Toronto
Riccardo Castellana – Università di Siena
Antonio Di Grado – Università di Catania
Antonio Di Silvestro – Università di Catania
Giorgio Forni – Università di Messina
Vincente Gonzàlez Martín – Università di Salamanca
Giorgio Longo – Università di Lille
Olivier Lumbroso – Università Sorbonne Nouvelle – Paris 3 – Centre Zola
Romano Luperini – Università di Siena
Mario Pagano – Università di Catania
Tullio Pagano – Dickinson College
Alain Pagès – Università Sorbonne Nouvelle – Paris 3 – Centre Zola
Pierluigi Pellini – Università di Siena
Antonio Pioletti – Università di Catania
Giuseppe Polimeni – Università di Milano
Michela Sacco Messineo – Università di Palermo
Rosaria Sardo – Università di Catania
Giuseppe Savoca – Università di Catania
Gino Tellini – Università di Firenze
Paolo Tortonese – Università Sorbonne Nouvelle – Paris 3
Pietro Trifone – Università di Roma – Tor Vergata
Anna Tylusinska-Kowalska – Università di Varsavia
Sarah Zappulla Muscarà – Università di Catania

Comitato Redazionale
Daria Motta (segretaria, Università di Catania), Elena Felicani (Università per Stranieri di Siena), Elvira Ghirlanda (Università di Messina), Giulio Scivoletto (Università di Catania), Stephanie Cerruto, Valentina Puglisi

Direzione e redazione
Fondazione Verga – Via Sant'Agata 2 – 95131 Catania
Tel. 095 7150623 – Fax 095 314392
http://www.fondazioneverga.it/ http://www.fondazioneverga.it/gli-annali/
e-mail: redazione.annali@fondazioneverga.it
La rivista si avvale della procedura di valutazione e accettazione
degli articoli *double blind peer review*

# ANNALI

DELLA
FONDAZIONE VERGA

15

(nuova serie)

CATANIA 2022

Registrazione presso il Tribunale di Catania, n. 559 del 13.12.1980
Issn: 2038-2243

TUTTI I DIRITTI RISERVATI
© 2022 FONDAZIONE VERGA

Stampato col contributo

Ministero
dei beni e delle
attività culturali
e del turismo

Regione Siciliana
Assessorato dei Beni culturali
e dell'Identità siciliana

Finito di stampare nel mese di dicembre 2022
da Euno Edizioni – Leonforte (En)
per conto della Fondazione Verga
presso Fotograph – Palermo

# Indice


9 Romano Luperini
Verga a scuola

19 Gino Tellini
Verga in classe. Nell'officina di un manuale scolastico

31 Silvia Tatti
Reimpostare lo studio dell'Ottocento: nuove prospettive storiografiche attorno a Verga

45 Massimiliano Tortora
Il modello Verga nel Novecento: prospettive didattiche

57 Annalisa Nacinovich
Narrare la storia per poi descrivere la società: Verga narratore de *I Carbonari della montagna*

73 MAndrea Manganaro
Osservare senza giudicare? Condanna e colpa nel mondo di Verga (e nel nostro)

89 Riccardo Castellana
La voce dei Vinti: la fiaba della cugina Anna e la *Reginotta* di Capuana

105 Gianfranco Faillaci
Sotto l'impersonalità del narratore: leggere il non detto in classe

119 Luisa Mirone
Verga sulla scena del teatro postunitario: uno spettacolo istruttivo per le classi

133 Daria Motta
Lo strumentario del realismo nel Verga novelliere: lettura linguistica di *Primavera* e *Vita dei campi*

153 Laura Lupo
La violenza sulle donne nelle novelle: una proposta di lettura

163 Milena Romano
~~Il parlato teatrale di Verga in prospettiva didattica~~

181 Claudio Giovanardi - Pietro Trifone
Il parlato teatrale di Verga in prospettiva didattica

195 Carla Riccardi
Come si evolve un romanzo: lettura filologica del *Mastro* a scuola

211 Giorgio Forni
Manzoni, Verga e la sfida dei *Promessi sposi*

227 Giuseppe Polimeni
Da «quel ramo del lago di Como» alla «sciara» di Trezza. Contatti di lingua e di stile, per una didattica dell'italiano

241 Antonio Di Silvestro
L'autore e l'opera: leggere Verga attraverso gli epistolari

257 Giuseppe Palazzolo
Verga e lo strano caso dei lupini: un'occasione didattica interdisciplinare

271 Dora Marchese
La transcodificazione del testo: La Lupa da novella a dramma e film

287 Rosaria Sardo
Costruzione del testo e questione della lingua: Verga e l'officina verista a scuola

315 Carmelo Tramontana
La costruzione del personaggio verghiano ne *I Malavoglia*: una proposta didattica tra Ottocento italiano ed europeo

331 Alberto Bertino
*Il marito di Elena*. Il Verga 'mondano' di cui non si parla a scuola

345 Milena Giuffrida
Strumenti di filologia digitale per la didattica di Verga: alcune riflessioni

359 Gabriella Alfieri
Lo scritto letterario come specchio e modello di lingua: l'italiano interregionale di Verga

385 Flaminio Poggi
Verga in periferia. La ricezione verghiana in un liceo romano

401 Nicoletta Frontani
Un'esperienza necessaria. Narratori e tematiche nei romanzi pre-veristi

Romano Luperini
(Università di Siena)

# Verga a scuola

Si considera qui la manualistica scolastica dal secondo dopoguerra del Novecento a oggi. Si individuano due momenti di svolta; il primo negli anni novanta del Novecento coi manuali di Ceserani, Baldi, Luperini, il secondo negli anni Dieci di questo secolo (si analizza il manuale di Giunta). Nel primo si abbandonano gli schemi del crociogramscismo e della critica idealistica per aprire alla critica tematica e alla neoermeneutica. Viene inoltre a cadere il pregiudizio antinaturalista e Verga diventa a tutti gli effetti uno scrittore verista. Nel secondo domina un generico eclettismo che riprende ed edulcora i risultati del periodo precedente. Viene meno l'impianto saggistico della scrittura e si riprendono le indicazioni ministeriali di tipo tecnico e pedagogico: si passa dal manuale di autore al manuale di editore.

*Parole chiave*: Manuali di letteratura, Crisi dei manuali, Didattica della letteratura, Postmodernismo, Critica letteraria

*This essay analyses secondary school textbooks of Italian Literature from the post-World War II period to today. Two turning points are identified: the first one in the 1990s with the Italian Literature textbooks edited by Ceserani, Baldi and Luperini, the second one in the 2010s (Giunta's textbook is analysed). In the former, the Crocian-Gramscian approach and idealistic criticism are abandoned in order to open up to thematic criticism and neo-hermeneutics. Moreover, the anti-naturalist prejudice is dropped and Verga becomes a verista writer to all intents and purposes. In the latter, a generic eclecticism dominates and takes up and sweetens the results of the previous period. The essay structure of writing is dropped and the technical and pedagogical ministerial indications are taken up: the author's textbook is replaced by the editor's textbook.*

Keywords*: Literature manuals, Crisis of manuals, Didactics of literature, Postmodernism, Literary criticism*

## *1.*

Giorni fa, intervenendo su un "social", una scrittrice (o comunque una persona autodichiaratasi tale) si rivolgeva agli insegnanti domandando, con provocatorio stupore, «Ma ancora Ver-

ga fate leggere a scuola?». Uno di loro, Roberto Contu, le rispondeva giustamente che sì, bisogna leggere Verga, aggiungendo che a scuola si deve transitare necessariamente «per la porta stretta della letteratura canonica» e che questo anzi era «un dovere etico» verso i giovani, e per realizzarlo era opportuno unire autorevolezza e fascinazione del docente (cioè capacità di trasmettere non solo nozioni ma emozioni e passione) a una qualche forza di imposizione[1].

Dunque a scuola bisogna leggere Verga, e forse alla fine di questo intervento sarà anche chiaro, spero, per quale necessità etica, civile e culturale.

2.

Verga è entrato nei programmi scolastici con la riforma Gentile sull'onda della cultura letteraria dell'idealismo e dunque di una impostazione legata soprattutto ai nomi di Croce e del suo fondamentale saggio verghiano del 1903 e di Russo e delle sue due monografie (la seconda, del 1934, destinata a sostituire e a correggere la prima, del 1919). La linea Croce-Russo è fondata su pochi capisaldi: rifiuto del verismo, del naturalismo e della teoria della impersonalità (dottrina «erronea», scriveva Croce, perché l'arte non può che essere sempre personale), religione della casa e della famiglia, scoperta dell'anima dei personaggi primitivi laddove Zola mostrerebbe solo il loro aspetto brutale e animalesco. L'opera narrativa di Verga nascerebbe non dalla teoria (Verga «per sua fortuna» – scrive Croce – «non avrebbe mai avuto programmi da attuare o idee da dimostrare») ma dalle impressioni e dai ricordi del suo «paesello natale», della sua fanciullezza e della sua adolescenza. Sarebbe insomma un grande lirico, la cui arte nascerebbe da un recupero essenzialmente nostalgico del mondo dei contadini e dei pescatori siciliani[2].

[1] Cfr. R. Contu, *Leggere la letteratura italiana del triennio,* nel blog «La letteratura e noi», 21 dic. 2021.

[2] B. Croce, *La letteratura della nuova Italia,* Bari, Laterza 1973, 6 voll., III, pp. 10-18.

Luigi Russo in un certo senso perfeziona l'operazione crociana, aggiungendovi un elemento nuovo, destinato ad avere grande fortuna: quello della religiosità del mondo verghiano, del suo «cristianesimo elementare» ma profondo e per questa via del suo collegamento non col naturalismo ma con la tradizione del romanzo romantico e manzoniano[3]. Nel dopoguerra il panorama della interpretazione critica di Verga destinata alle scuole (e non solo di quella, beninteso) non muta. La lettura critica più prestigiosa di quegli anni è di Natalino Sapegno che nel suo *Disegno storico della letteratura italiana ad uso delle scuole medie superiori*, uscito per la prima volta nel 1948 ma più volte ristampato sino alla fine degli anni sessanta, resta sostanzialmente all'interno della impostazione crociana aggiungendovi qualche spunto di sapore gramsciano. Verga si volgerebbe al mondo rusticano per un processo di stanchezza e di ripiegamento, che lo indurrebbe a un atteggiamento nostalgico per un passato remoto e ormai quasi mitico. La sua stessa natura di classe (era, dice Sapegno, un «gentiluomo di campagna» che si volgeva, con condiscendenza e non senza un moto aristocratico, a contemplare la condizione delle plebi meridionali) lo spingerebbe verso un atteggiamento mitizzante più che conoscitivo, cosicché i suoi personaggi, pur dotati di un contenuto documentario, finirebbero immersi «in un'aura di remota favola, quasi in una civiltà senza tempo e senza storia»[4].

*3.*

Come ognuno sa, le cose cominciano a cambiare solo negli anni Sessanta e Settanta quando idealismo e marxismo entrano in crisi e cominciano a diffondersi teorie, metodi e interpretazioni diversi sull'onda delle nuove filosofie. Sono gli anni del neopositivismo, dello strutturalismo, che pone al centro della indagine l'aspetto formale e linguistico, del sociologismo, della diffusione anche in Italia della cultura psicoanalitica. Appaiono studi

[3] L. Russo, *Giovanni Verga*, Bari, Laterza 1959, pp. 64-72.

[4] N. Sapegno, *Appunti per un saggio sul Verga*, in Id. *Ritratto del Manzoni e altri saggi*, Bari, Laterza 1962, pp. 227-238, a p. 236.

nuovi, come quello di Spitzer che promuove un nuovo nodo di leggere lo stile e il linguaggio di Verga, e più tardi di Debenedetti che introduce un approccio di tipo anche psicoanalitico.

Di tutto ciò nella scuola penetra ben poco. Comincia l'egemonia di Pazzaglia che domina il panorama scolastico per un trentennio dagli anni Sessanta agli anni Novanta. Nasce con lui un nuovo modello di manuale destinato a durare sino a oggi, un manuale che unisce nello stesso volume storia letteraria e testi come d'altronde aveva già da poco sperimentato un altro manuale, il Salinari-Ricci. Come rivendica ancor oggi la casa editrice Zanichelli, si tratta indubbiamente di una delle operazioni più importanti nella storia dell'editoria scolastica italiana. I contenuti restano però quelli di prima.

Ignorando la partecipazione verghiana al movimento naturalista e allo sperimentalismo dei francesi, nonché l'assenza del fondamentale requisito della impersonalità, *Nedda* può sembrare a Pazzaglia il primo risultato della conversione al verismo, mentre le novelle di *Vita dei campi* e il romanzo *I Malavoglia* esalterebbero il «mito del focolare domestico» sentito come «un'oasi strappata al crudo determinismo economico»; anzi «il culto religioso della famiglia e del focolare domestico», la presenza di una «santità» e di una «liturgia» sarebbero l'aspetto decisivo del romanzo, in cui, conclude con una certa enfasi Pazzaglia, nei *Malavoglia* «risplende la religione del focolare»[5]. Ora è vero che nei *Malavoglia* il tema della religione della famiglia è indubbiamente presente, ma è rappresentato, seppure con simpatia e pietà, come un dato oggettivo e antropologico volto a caratterizzare un periodo storico. Insomma la cosiddetta religione della famiglia per Verga non è un ideale attuale, né un mito personale dell'autore, ma solo un tratto storico e ideologico di una mentalità che sta per essere travolta dalla fiumana del progresso. E infatti, per mandare il suo messaggio conclusivo al lettore, Verga non punta sul personaggio di Alessi, ultimo rappresentante di questa religione, ma sullo sradicamento e sull'esilio del personaggio più moderno del romanzo, 'Ntoni,

[5] M. PAZZAGLIA, *Letteratura italiana. Testi e critica con lineamenti di storia letteraria,* Bologna, Zanichelli 1979, 3 voll., III, pp. 732-774.

che invece l'ha tradita. Anzi, con questa mossa risolutiva, Verga trasforma la saga familiare in un romanzo moderno, mentre la figura di 'Ntoni (ha osservato giustamente Luisa Mirone), costantemente diviso fra due mondi e alla ricerca del senso della propria vita, può risultare persino familiare ai giovani di oggi[6].

Altra puntale ripresa della impostazione crociana sta nel ritrovare in *Vita dei campi* il «nostalgico rimpianto della fanciullezza e dell'adolescenza»: di qui, a rappresentare il mondo di *Vita dei campi*, la scelta della novella più lirica della raccolta, *Jeli il pastore*, e non per esempio di *Rosso malpelo*. Analogamente, per *Novelle rusticane* viene presentata *Malaria*, e non *La roba* o *Libertà*. Infine, e coerentemente, *Mastro-don Gesualdo*, con la sua religione della roba, viene rapidamente liquidato in poche righe e con un solo brano (contro i quattro dei *Malavoglia*).

Mi sono dovuto soffermare sul Pazzaglia per l'importanza storica del suo manuale e per fornire un esempio chiaro e quasi clamoroso della arretratezza di gran parte della manualistica scolastica sino agli anni Novanta del Novecento. Il panorama cambia di colpo quando, ormai nell'ultimo decennio del secolo, escono, a distanza di due anni l'uno dall'altro, i due manuali che ne riprendono successo e diffusione, ma offrono una immagine più europea e attuale di Verga: mi riferisco al Baldi e al Luperini. Ma di poco prima sono anche l'Armellini-Colombo che già apre alla moderna ermeneutica e soprattutto il manuale di Ceserani, che, seppure nell'ambito di una trattazione prevalentemente tematica dell'autore, contribuì a diffondere anch'esso una idea di Verga più moderna e aggiornata, fornendone una lettura intelligentemente interdisciplinare (per esempio, correlando il Verga dei *Malavoglia* alla *Inchiesta in Sicilia* di Franchetti e Sonnino) e

[6] L. Mirone, *Antidoto alla malavoglia per forzati ai lavori verghiani*, in Ead. (a cura di), *Vita tra i banchi, a scuola con Giovanni Verga*, Catania, Bonanno 2020, pp. 9-15, a p. 14. In questo stesso volume mi sono stati utili poi il saggio di A. Manganaro, *Giovanni Verga tra scuola e università* che dà conto della esperienza dell'autore come lettore giovanile di Verga e poi come insegnante al liceo e alla università, e quello di A. Bertino, *La scuola novella. Rosso Malpelo in digital storytelling*, che mostra la possibilità didattica di un trasferimento transmediale della storia di Rosso Malpelo.

analizzandolo anche in chiave narratologica. Agli inizi degli anni novanta il clima comincia insomma a cambiare.

Nel trentennio della egemonia di Pazzaglia non mancano tuttavia manuali "diversi", che tentano di tracciare un ritratto più articolato e attuale di Verga. Si tratta di Petronio, *L'attività letteraria in Italia* del 1964, e di Salinari-Ricci e della loro *Storia della letteratura italiana con antologia degli scrittori e dei critici*, uscito nel 1973 ma più volte rivisto negli anni successivi. Entrambi si ispirano alla tradizione dello storicismo italiano e presentano un Verga influenzato in modo decisivo dalla filosofia positivista, dagli studi antropologici sul folklore, dall'impegno documentario e dalla narrativa francese di taglio naturalista. Per questo collocano giustamente *Nedda* fuori del verismo e dedicano alla religione della famiglia solo qualche rapida e, si direbbe, obbligata osservazione. Manca in entrambi una attenzione alla rivoluzione stilistica del Verga rusticano (si limitano, riprendendo Russo, a parlare della coralità del romanzo); inoltre nel Salinari la scelta dei testi resta quella del canone scolastico allora prevalente, con la esclusione di *Rosso Malpelo* e la sottovalutazione di *Mastro-don Gesualdo*, trattato con la consueta frettolosità di quegli anni.

*4.*

Ma torniamo al manuale di Baldi (*Dal testo alla storia. Dalla storia al testo*), ancora, come quello di Luperini (*La scrittura e l'interpretazione*), molto diffuso oggi, quasi trent'anni dopo la sua prima edizione del 1993 (e di tale durata sarà opportuno anche tentare di fornire più avanti una qualche spiegazione). Per ragioni comprensibili, di qui in poi parlerò soprattutto del Baldi, ma non poche considerazioni che farò per il suo manuale valgono anche per l'altro. Entrambi gli autori d'altronde sono studiosi di Verga e negli anni Ottanta avevano pubblicato saggi innovativi su questo autore.

L'autore di *La scrittura e l'interpretazione* si rifà a Gadamer e al concetto di comunità ermeneutica. Da parte sua Baldi unisce storicismo marxista e impegno narratologico di tipo strutturalista. Entrambi gli autori sottolineano l'importanza del riferimento al romanzo naturalista, cui corrispondono, sul piano narratologico,

il rifiuto del narratore onnisciente e l'adozione dell'impersonalità, studiata come fondamentale procedimento tecnico. Di qui, in entrambi, l'importanza di *Rosso Malpelo*, prima sperimentazione di tale procedimento e dell'«artificio di regressione» dell'autore nel punto di vista di un narratore popolare con il conseguente «straniamento». Nei loro manuali novelle come *Rosso Malpelo* o *La roba* riacquistano tutta la loro importanza, precedentemente a lungo trascurata o ignorata, mentre *Nedda* cessa definitivamente di essere il primo tentativo verista di Verga. Anche *Mastro-don Gesualdo* viene rivalutato, sebbene Baldi (e qui sono meno d'accordo con lui) affermi che in questo romanzo l'autore si riprenderebbe i suoi diritti tradizionali. Come si vede, non solo l'interpretazione da loro proposta è molto diversa da quella crociana o da quella eclettica di Sapegno o conciliatoria di Pazzaglia, ma anche il canone viene, almeno in parte, rivoluzionato. Inoltre comincia a circolare nella critica (e anche, più timidamente, nei manuali) l'immagine di un Verga "moderno" o addirittura (in Pellini) "modernista", e di uno 'Ntoni anticipitatore degli "inetti" novecenteschi, personaggio scisso, sempre fra due mondi e due possibilità, sempre fuori luogo, «sulla soglia» della casa, dell'osteria, alla fine anche del paese.

*5.*

Il Baldi e il Luperini, mantengono la loro egemonia per un trentennio. Non sono mancati certo i tentativi di sostituirli, anche da parte di critici illustri come Santagata, ma senza grande successo. Tutti questi nuovi tentativi editoriali sono caratterizzati da un sostanziale eclettismo che fa tesoro delle precedenti esperienze, senza però rischiare nuove interpretazioni o, tanto meno, una nuova proposta di canone nella scelta dei testi, ma piuttosto riprendendo e nello stesso tempo annacquando ed edulcorando i due manuali allora più diffusi. Il manuale scolastico viene lavorato in redazioni editoriali molto agguerrite ma scarsamente originali o troppo poco coraggiose. Smarrisce così il carattere saggistico, la forza innovativa e originale anche della scrittura. Concetti come comunità ermeneutica, straniamento, artificio di regressione diventano luoghi comuni, così come il rinvio al naturalismo francese.

Nel nutrito gruppo che ha cercato di affermarsi nell'ultimo decennio, mi limiterò a citare *Vola alta parola,* abile sintesi delle sintesi altrui, e a considerare un poco più a lungo il tentativo più ambizioso, il manuale di Giunta, *Cuori intelligenti. Mille anni di letteratura*, uscito nel 2016. Nel capitolo su Verga, Giunta riprende fedelmente Baldi e Luperini riproducendone addirittura non solo alcuni concetti ma parole e schemi grafici (d'altronde nei testi scolastici tali appropriazioni sono frequenti e, ahimè, si direbbe, scontate). In particolare riprende il tema della modernità introdotto con forza già da Salinari. Ma questa non è tanto quella delle Banche e delle Imprese industriali di cui parla Verga stesso in *Eva*, quanto quella che «travolge il mondo di ieri», come si legge nel titolo del capitolo (*I vinti, la roba, la modernità che travolge il mondo di ieri*). Per Giunta la modernità di Verga non è tanto un carattere storico ed economico, quanto un sentimento dell'oggi contrapposto a un passato mitico che corrisponde all'infanzia e all'adolescenza dell'autore. Si perde così un tratto importante della storia dell'intellettuale italiano ed europeo dell'Ottocento. In realtà l'opposizione in Verga non è fra oggi e ieri, ma fra la realtà economica del moderno da un lato e, dall'altro, ideali e sentimenti come quelli ancora coltivati dai Malavoglia o dallo stesso Gesualdo, col suo individualismo e la sua passione per la roba. Così non viene colto il carattere storico e direi quasi generazionale delle ultime pagine dei *Malavoglia*, non si comprende, cioè, il pathos storico della fine di un'epoca e del declino dell'eroe romantico nel nuovo mondo delle imprese industriali. In via figurata in questo romanzo Verga rappresenta il destino dell'intellettuale borghese, privato del proprio primato e costretto al ruolo di vinto relegato ai margini della storia, e non già solo la tragedia individuale di un reietto del mondo arcaico-rurale. Il trionfo dell'economico e lo scacco della soggettività sono grandi temi della letteratura europea che Verga raccoglie e fa propri e non possono essere ridotti a un generico contrasto fra ieri e oggi. In realtà la vittoria del moderno per Verga è un dramma, anzi *il* dramma storico che ha segnato la sua vita artistica, da *Eva* a *Mastro-don Gesualdo*. Giunta, insomma, "normalizza" Verga, annullando, direbbe Boine, la terribilità della sua denuncia dell'aliena-

zione economica. Analogamente concede a *Mastro-don Gesualdo* uno spazio importante e nuovo (cinque brani antologizzati, uno di più dei *Malavoglia*) ma senza darne ragione e senza inquadrarlo in una nuova dimensione critica. Eppure proprio la sconfitta dell'uomo economico e la rappresentazione del carattere alienante della modernità avrebbero potuto fornire la possibilità di rivolgere al lettore un messaggio ancor oggi attuale (quella modernità essendo ormai nostro pane quotidiano).

*6.*

Ci sarebbe da chiedersi come mai alcuni manuali conservano, a distanza di quasi trenta anni dalla loro prima uscita, tanta capacità di resistere e di durare nel tempo. In genere ciò può essere spiegato in due modi diversi. In alcuni casi questo fenomeno editoriale (e anche culturale) dipende dalla forza della tradizione cui si rifanno: Pazzaglia per esempio si appoggia a quel crocianesimo strisciante che in Italia è diventato luogo comune da più di un secolo, grazie al quale la poesia è sentimento, pathos, nostalgia, e non teoria, non progetto, non razionalità. Si fa forte, insomma, non solo di una tradizione critica ma di una mentalità e di un pregiudizio (è il "crocianesimo" nascosto nelle fibre profonde della nostra cultura nazionale). In altri casi, invece (e mi pare che ciò valga anche per i due manuali tutt'oggi più diffusi), la causa della loro persistenza sta proprio nella novità della loro proposta iniziale e nella loro capacità di interpretare il rapporto passato-presente. E in effetti essi nascono non da una officina specializzata nella manualistica scolastica, ma da una capacità e da una passione ancora artigianali. Beninteso, anche il loro destino è precario e, come tutto ciò che è storico, sono destinati a essere presto superati e abbandonati. Ma mi sia permesso di augurarmi che ciò avvenga per la proposta di una nuova interpretazione critica e di un nuovo canone e non per stanchezza ed esaurimento o tanto meno per qualche abile escamotage della cucina editoriale.

Gino Tellini
(Università di Firenze)

# Verga in classe.
## nell'officina di un manuale scolastico

L'autore espone le questioni più rilevanti che ha dovuto affrontare nel compilare il capitolo verghiano di un manuale di letteratura italiana destinato al triennio delle superiori.

*Parole chiave*: Verga, manuale scolastico, tecnica dell'impersonalità, distacco oggettivo, coinvolgimento

*The author sets out the most relevant issues he had to face in compiling the Verga chapter of a manual of Italian literature intended for the three years of high school.*

Keywords*: Verga, textbook, impersonality technique, objective distance, involvement*

L'impegno di antologista, per un manuale di letteratura italiana destinato al triennio delle superiori, si è risolto, nel mio caso personale, in un'esperienza suggestiva e, insieme, costellata di difficoltà.

Suggestiva, perché si tratta di tradurre in scelte operative una propria idea di letteratura. Non esiste infatti la letteratura italiana. Esistono tante letterature italiane, ovvero tanti modi diversi di raccontare la nostra letteratura. Ogni antologista possiede una propria idea, in merito a come organizzare un manuale, quindi in merito a come comunicare la letteratura, che è sempre stata una questione fondamentale, ma oggi credo che sia una questione vitale, per la forte concorrenza a cui la letteratura è esposta da parte di discipline legate all'immagine e alla spettacolarità multimediale. Avere la possibilità di tradurre in pratica la propria idea di letteratura è comunque un indubbio privilegio (da usare con prudenza e con senso di responsabilità).

Ma al tempo stesso è un'esperienza costellata di difficoltà, perché è necessario confrontarsi con le interpretazioni correnti nella consuetudine scolastica, con le idee ricevute, con la resistenza a rinnovare che perdura (in buona parte, non sempre) nella quotidianità dell'insegnamento scolastico. Perciò parlo di esperienza suggestiva e insieme difficoltosa, conflittuale.

Ciascuno di noi (bene o male) ha la propria idea di letteratura. A me sta a cuore non una letteratura come bagaglio di tecnicismi, non una letteratura come competenza erudita, non una letteratura come studio accademico, ovvero, culturalistico e intellettualistico. Neanche mi sta a cuore una letteratura come evasione, come lasciatemi sognare, come riserva delle emozioni, delle pulsazioni del cuore, dei moti cardiopatici e del culto estetizzante della bellezza (ogni culto estetizzante è sempre pericoloso).

Mi sta a cuore, invece, una letteratura come libero confronto di idee, come conoscenza disincantata di noi stessi e degli altri, come esercizio di riflessione che apre gli occhi sulla realtà che abbiamo intorno a noi, sul perché accade ciò che accade. Sono per una letteratura che aiuta a conoscere la vita, una letteratura che non è «un ornamento sovrapposto alla persona – diceva De Sanctis – ma è l'essenza stessa della persona»[1], una letteratura che comunica «cose» che solo lei «può dare coi suoi mezzi specifici»[2].

Venendo al dunque, non c'è nessun problema nel professare questa idea di letteratura in astratto e in linea di principio. I problemi insorgono nel momento delle scelte pratiche, nel momento di lavorare sugli autori e sui testi. Quanto a Verga, nella mia esperienza mi sono presto imbattuto con la resistenza dei luoghi comuni ricorrenti nell'interpretazione scolastica. Ne ricordo tre, in particolare. Il primo, riguarda la frase che ci sentiamo spesso e volentieri ripetere: "Verga rappresenta la realtà così com'è". Il secondo, riguarda il fatto sempre ripetuto che a Verga sta a cuore il

[1] F. De Sanctis, *A' miei giovani. Prolusione letta nell'Istituto Politecnico di Zurigo* (1856), in Id., *Saggi critici*, a cura di L. Russo, Bari, Laterza 1952, 3 voll. (nuova ed. 1965, da cui si cita), II, pp. 53-64, a p. 67.

[2] I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio* (1985), in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori 1995, 2 voll., I, p. 629: «La mia fiducia nel futuro della letteratura consiste nel sapere che ci sono cose che solo la letteratura può dare coi suoi mezzi specifici».

documento (parola magica della poetica del cosiddetto Verismo), il documento nudo e crudo, ovvero Verga è oggettivo e distaccato, guarda senza giudicare (altro pezzo forte dei luoghi comuni scolastici e non solo scolastici, anche in tanti saggi accademici, anche recentissimi, dove si legge di continuo che Verga ritrae "senza prendere parte, senza giudicare"). Il terzo punto, si riferisce al fatto che Verga deriva e dipende dai Francesi, dal Naturalismo francese (altro cavallo di battaglia dei luoghi comuni scolastici).

Primo punto. La realtà così com'è non ha senso: tutto dipende da come si guarda la realtà: con quali occhi, da quale prospettiva, con quale proposito. Prioritaria è la questione della tecnica narrativa e, insieme alla tecnica narrativa, è prioritaria la questione della scrittura espressionistica: l'atto del vedere è fondamentale e determinante è la visualizzazione ravvicinata del dato sensibile. A Verga importa la resa figurativa dell'ambiente e dei personaggi che nell'ambiente si muovono: non è scrittore che cerca la registrazione naturalistica e fenomenica, perché il suo atto del vedere è soggettivo. Si sa che i colori sono un fenomeno soggettivo, non una qualità degli oggetti, sono una percezione della mente, che cambia con il cambiare della sensibilità individuale. Il vedere è un atto intellettuale, non descrittivo, ma criticamente conoscitivo, come è ribadito dalla celebre lettera di Verga a Capuana, da Catania, del 14 marzo 1879[3]. Si direbbe che la visualizzazione ravvicinata e la resa figurativa richiedano una immediata prossimità con l'oggetto rappresentato. Invece no, com'è ben noto da altra celebre lettera di Verga a Capuana, da Milano, del 17 maggio 1878[4]. Il rapporto immediato con l'oggetto serve soltanto a

[3] «Non ti pare che per noi l'aspetto di certe cose non ha risalto che visto sotto un dato angolo visuale? e che mai riusciremo ad essere tanto schiettamente ed efficacemente veri che allorquando facciamo un lavoro di ricostruzione intellettuale e sostituiamo la nostra mente ai nostri occhi?» (Lettera di G. Verga a L. Capuana da Milano, 14 marzo 1879, in G. Verga, *Opere*, a cura di G. Tellini, Milano, Mursia 1988, p. 1361).

[4] «Penso d'andare a stare una settimana o due, a lavoro finito, ad Aci Trezza onde dare il *tono* locale. A lavoro finito però, e a te non sembrerà strano cotesto, che da lontano in questo genere di lavori l'ottica qualche volta, quasi sempre, è più efficace ed artistica, se non più giusta, e da vicino i colori sono troppo sbiaditi quando non sono già sulla tavolozza» (Lettera di G. Verga a L. Capuana da Milano, 17 maggio 1878, ivi, p. 1359).

dare «il *tono* locale». La vicinanza genera superficialità. Per Verga è necessaria la distanza prospettica, perché, nella solitudine del distacco memoriale, l'oggetto acquisti giustezza di proporzioni, efficacia e vita, come libera immagine figurativa scaturita dallo sguardo della mente. Verga è grande per la rappresentazione che ci ha dato della sua Sicilia, ma questa sua straordinaria Sicilia non esisterebbe senza Milano.

Secondo punto (scrittore distaccato e oggettivo, che guarda senza giudicare). Tale scolastico ritornello uccide Verga, ne annulla il valore e il significato. Occorre invece chiarire ai ragazzi che a Verga (da un particolare momento della sua carriera umana e artistica) interessa la rappresentazione severa, tagliente, dissacrante della società del suo tempo (altro che distacco impassibile!). È animosamente appassionato contro l'«atmosfera di Banche e di imprese industriali», additata alla generale esecrazione nella premessa a *Eva*, nel 1873:

> I greci innamorati ci lasciarono la statua di Venere; noi lasceremo il cancan litografato sugli scatolini dei fiammiferi. Non discutiamo nemmeno sulle proporzioni; l'arte allora era una civiltà, oggi è un lusso: anzi, un lusso da scioperati. La civiltà è il benessere; ed in fondo ad esso, quand'è esclusivo come oggi, non ci troverete altro, se avete il coraggio e la buona fede di seguire la logica, che il godimento materiale. In tutta la serietà di cui siamo invasi, e nell'antipatia per tutto ciò che non è positivo – mettiamo pure l'arte scioperata – non c'è infine che la tavola e la donna. Viviamo in un'atmosfera di Banche e di Imprese industriali, e la febbre dei piaceri è la esuberanza di tal vita[5].

Questo passo di solito, in classe, viene ignorato. Esso mostra che a Verga sta a cuore la denuncia (con molto coinvolgimento emotivo) della degradazione morale nella quale sono precipitati, a suo giudizio, i costumi e i comportamenti che regolano la vita civile e le relazioni sociali nella nuova Italia. Che poi lo scrittore s'ingegni a presentare le sue pagine, per renderle più efficaci, non come denuncia appassionata, ma come referto scientifico, questa è altra cosa (ma l'appassionamento resta, eccome!). Il passo della premessa a *Eva* attesta che l'antefatto etico e intellettuale da cui si

[5] G. Verga, *Eva*, ivi, p. 83.

sviluppano i capolavori di Verga è di carattere risentitamente amaro e drammatico. Ciò aiuta a capire perché la narrativa verghiana non intenda avere funzione documentaria. I testi di Verga si possono leggere anche in chiave documentaria (Nedda e lo sfruttamento delle raccoglitrici di ulive nel Catanese; Rosso Malpelo e Jeli e lo sfruttamento del lavoro minorile e via di questo passo) ma è una chiave riduttiva e fuorviante. Il cosiddetto «documento» (parola magica del cosiddetto Verismo) resta per Verga il guscio vuoto del referto naturalistico, l'involucro esterno e inerte dell'accertamento etnografico e dell'attestato antropologico, che costituiscono la condizione necessaria della sua scrittura. Necessaria ma non sufficiente, perché la sua scrittura tende alla rappresentazione, senza esplicitazione psicologica, d'una condizione interiore, tende alla resa d'un modo di essere e di esistere, non si propone in alcun modo un resoconto cronachistico né un'inchiesta documentaria. Di qui le peculiarità della prosa verghiana, che è un prodotto complesso e raffinato, non (come qualcuno crede) una registrazione del parlato sbattuto sulla pagina: è una prosa sperimentale e di laboratorio, che non esiste in natura, uno strumento che interpreta e giudica la realtà, in modo originalissimo.

Terzo punto (Verga deriva e dipende dal Naturalismo francese). Questo punto mi lascia perplesso almeno per due ragioni. Prima ragione. Si eccede di solito nel sottolineare la dipendenza dei nostri autori da autori stranieri, molto spesso senza motivazione effettiva, ma per provinciale mania esterofila. Quanto a Verga, si cita la sua lettura di *Madame Bovary*, e la relativa missiva a Capuana, da Catania, del 14 gennaio 1874[6], e si rammenta la

[6] «Ti rimando *Madame Bovary* [...]. Il libro del *Flaubert*, è bello, almeno per la gente del mestiere, ché gli altri hanno arricciato il naso. Ci son dettagli, e una certa bravura di mano maestra da cui c'è molto da imparare. Ma ti confesso che non mi va; non perché mi urti il soverchio realismo, ma perché del realismo non c'è che quello dei ~~senzi~~, anzi il peggiore, e le passioni di quei personaggi durano la durata di una sensazione. Forse è questa la ragione che non ti fa affezionare ai personaggi del dramma, malgrado il drammatico degli avvenimenti scelto con parsimonia maestra. Ma il libro è scritto da scettico, anche riguardo alle passioni che descrive, o da uomo che non ha principi ben stabili, il che è peggio. Due righe del libro, quando il giovane dello speziale va a piangere sulla tomba della Bovary, ed il sacrestano *sait à quoi ~~s'en~~ tenir sur le vol de ses choux* riepilogano forse meglio di altro il pensiero francese di cui il Flaubert personifica tutte le debolezze di

sua conoscenza delle lettere di Flaubert (dove l'accento batte sull'impersonalità) e su queste fragilissime basi si pensa di avere provato la dipendenza verghiana dal Naturalismo francese, quando invece è chiaro che la grandezza di Verga consiste nell'invenzione d'una efficientissima scrittura dell'impersonalità che, con le peculiarità che la distinguono, non trova equivalente alcuno in terra francese. Questa è la prima ragione. La seconda riguarda il peso relativo che a mio parere va assegnato alle cosiddette fonti. C'è una frase di Benedetto Croce, «in una vivacissima lettera» inviata a Emilio Cecchi l'11 dicembre 1911, che spiega bene la faccenda. La frase è questa:

> I poeti non vengono da altri poeti ma dalla madre terra, cioè dalla vita che li esprime dopo avere riassorbito in sé tante cose ed anche i poeti precedenti[7].

Un simile orientamento di lettura va introdotto nella pratica scolastica perché umanizza la letteratura. Certo, importano anche i poeti precedenti, ma prima importa l'esperienza vissuta dall'autore. Prima c'è la vita, ci sono le scelte di vita. Gli studenti sono giustamente sensibili a questa apertura della letteratura verso la realtà esterna, fuori dalle pareti della biblioteca (che nondimeno resta un luogo che merita alto rispetto). Ma conviene, nell'avvicinare i giovani studenti ai testi letterari, educarli a un'idea di letteratura non come un mondo di carta, culturalistico e intellettualistico, ma come un mondo fatto di cose vive e vissute, fatto di esperienze e di relazioni umane.

L'osservazione sulle fonti, si tira dietro un'altra osservazione che riguarda la biografia dell'autore. So che si può parlare di

oggi» (Lettera di G. Verga a L. Capuana da Catania, 16 gennaio 1874, ivi, p. 1352). Il riferimento («*sait à quoi ~~s'en~~ tenir sur le vol de ses choux*») rinvia alle ultime righe del penultimo capitolo del romanzo (il cap. X della Terza parte), ma Verga cita a memoria (l'originale reca: «sut alors à quoi s'en tenir sur le malfaiteur qui lui dérobait ses pommes de terre», 'seppe allora chi era il malfattore che gli rubava le patate'). Il passo attesta la prospettiva scettica e materialistica che, a parere di Verga, percorre e condiziona l'opera intera.

[7] Lettera di B. Croce a E. Cecchi, 11 dicembre 1911, in E. Cecchi, *Una storia monografica*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Cecchi - N. Sapegno, Milano, Garzanti 1965-1969, 9 voll., I (*Le Origini e il Duecento*), 1965, p. XIV.

Verga (come di qualsiasi altro autore) senza alcun riferimento alla sua vicenda biografica. Anzi, taluni insegnanti, amanti di un rapporto gelosamente esclusivo con i testi (la benedetta testualità, che se barricata entro mura senza finestre può diventare una prigione), si vantano (ahimè) di ignorare sempre la biografia degli autori. Invece, io penso che il riferimento alla vita vissuta serva (e non poco) non solo a stabilire un rapporto di confidenza con lo scrittore, ma aiuti proprio alla migliore comprensione e intelligenza dei testi, per andare oltre la lettera dei testi, per chiarire la molla segreta dalla quale scattano le parole, il lessico, la grammatica, la sintassi. La conoscenza di prima mano della vita dell'autore non va lasciata sul piano della mera informazione, ma deve essere adeguatamente funzionalizzata all'interpretazione dei testi. In questo modo ci trasmette un'idea di letteratura meno libresca, meno astratta, meno tecnicistica e intellettualistica, meno cartacea[8].

Il credito critico-interpretativo assegnato alla biografia aiuta anche a valutare lo stile, il cosiddetto stile, il quale, come dovrebbe essere noto (ma non lo è, almeno nella prassi scolastica), prima che un fatto di linguaggio, prima che un fatto di grammatica, di lessico, di sintassi, di registri formali, è un fatto di conoscenza, è il modo che lo scrittore ha di guardare il mondo, il suo modo di porsi in rapporto con se stesso e con le cose e le persone che ha intorno. Prima di ogni altra cosa, lo stile è una questione di coscienza e di conoscenza. Su questo aspetto, che a scuola non sempre è messo in debita evidenza, occorre insistere[9], perché

[8] Sull'argomento, rinvio a G. Tellini, *Le biografie degli autori*, in *Didattica della letteratura italiana. Riflessioni e proposte applicative*, a cura di G. Ruozzi – G. Tellini, Milano-Firenze, Mondadori Education-Le Monnier Università 2021, pp. 73-85.

[9] Mi permetto alcune citazioni a sostegno di quanto affermato. «[Molti] credono che lo stile tutto consista ne' vocaboli della lingua, nella sintassi, nelle frasi e nel ritmo del periodo. Ma queste non sono se non le apparenze dello stile: ma la sostanza dello stile sta nella maniera di concepire i pensieri e di sentire gli affetti» (U. Foscolo, *Saggio di novelle di Luigi Sanvitale parmigiano* [1803], in Id., *Scritti letterari e politici dal 1796 al 1808*, a cura di G. Gambarin, Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo, VI, Firenze, Le Monnier 1972, p. 264). «Perché lo "stile", nel suo significato più reale, che è poi, a ben vedere, l'unico suo significato, non è che l'interiore, e perciò individuale, e perciò duramente conquistata, "verità" dell'atteggiamento dell'artista di fronte alla vita. Ed è in pari tempo "scavo", ossia eliminazione del falso e del superfluo, e costruzione morale: non potendo esistere

nella prassi quotidiana, in classe, spesso si indulge a una nozione di stile in chiave esclusivamente e rigidamente formale, linguistica e grammaticale. Verga tocca la questione nella intervista che rilascia a Ugo Ojetti, nell'agosto 1894, a Milano: «Lo stile non esiste fuor della idea»[10]. Ancora una volta, il responsabile di *Cavalleria rusticana* e *La Lupa* si dimostra scrittore d'imbattibile sintesi e concisione.

Qualche osservazione meritano anche le illustrazioni dei manuali di letteratura italiana. Si sa che l'aspetto grafico e illustrativo gioca un ruolo importante, almeno da qualche decennio, nella buona accoglienza di un manuale. Naturalmente ricordo molto bene l'Italia più sobria e parsimoniosa dell'attuale, quando i manuali di letteratura delle superiori non si sognavano nemmeno di essere illustrati e, quanto a numero di pagine, ne contavano meno di un terzo di quante ne contino i manuali di oggi. Non mi riferisco soltanto ai testi sui quali ho studiato quando frequentavo

moralità se non dove è verità» (S. Solmi, *Stile e romanzo* [1933], in Id., *Letteratura italiana contemporanea,* Tomo secondo: Scrittori, critici e pensatori del Novecento, a cura di G. Pacchiano, Milano, Adelphi 1998, p. 171). «Non farò se non richiamare la vostra attenzione su considerazioni di stile: ma cos'è lo stile? [...] Dirò allora che lo stile mi sembra essere, senz'altro, il modo che un autore ha di conoscere le cose. Ogni problema poetico è un problema di conoscenza. Ogni posizione stilistica, o addirittura direi grammaticale, è una posizione gnoseologica» (G. Contini, *Una lettura su Michelangelo* [1937], in Id., *Esercizî di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei [1939], nuova edizione aumentata di «Un anno di letteratura» [1942]*, Torino, Einaudi 1974, p. 243). «Stile [...], stile non è sovrapposizione d'una cifra e d'un gusto, ma scelta d'un sistema di coordinate per esprimere il nostro rapporto col mondo. Costruire uno stile nell'espressione poetica [significa costruire uno stile] nella coscienza morale» (I. Calvino, *Pavese: essere e fare* [1960], in Id., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi 1980, p. 58).

[10] U. Ojetti, *Giovanni Verga*, in Id., *Alla scoperta dei letterati* (1895), a cura di P. Pancrazi, Firenze, Le Monnier 1946, p. 116. Le parole di Verga continuano così: «"Se lo stile consiste massimamente nella forma del periodo, esso deve adattarsi all'idea, deve vestirla, investirla. Quanto maggiore sarà questa rispondenza, questa fusione, tanto migliore sarà lo stile. Alcune forme di periodo fisse, apprese da alcuni classici, applicabili a tutte le idee, sono mortali allo stile. In queste parole mie ella troverà una difesa forse troppo personale, ma...". / E si chiudeva nelle spalle, quasi che fatalmente, fuori d'ogni sua volontà, fosse caduto a parlare di sé e dell'opera sua» (ivi, pp. 116-117). Sull'intervista a Verga, vedi anche *Verga e gli scrittori. Da Capuana a Bufalino*, a cura di G. Tellini, Firenze, Società Editrice Fiorentina 2016, pp. 256-257.

il liceo (gli *Scrittori italiani* di Plinio Carli e Augusto Sainati, editi da Le Monnier, in circolazione fino agli anni Sessanta), ma anche ai manuali di cui sono stato coautore insieme al mio maestro Lanfranco Caretti (*Antichi e moderni*, editi da Mursia, nel 1984; *Testi del Novecento letterario italiano,* Mursia, 1990). Di illustrazioni neanche l'ombra.

Certo le pagine dei libri di oggi, con tante illustrazioni multicolori, hanno ben altra appetibilità e ben altra forza d'attrazione... Eppure... Viene in mente un passo di Giacomo Devoto, che risale al 1962: «Non sottolineeremo mai abbastanza la virtù del leggere, nel mondo soffocato dai grandi mezzi di informazione, perché, a differenza dell'ascoltare e del viaggiare, essenzialmente recettivi, legati a stimoli esterni, essa implica una partecipazione attiva, per animare la pagina (possibilmente senza illustrazioni), davanti ai nostri occhi. Il leggere è uno stimolo, e non una droga»[11]. Possibilmente senza illustrazioni. I tempi cambiano, a passo di corsa, e la civiltà delle immagini sta conquistando un primato assoluto. C'è da chiedersi se sia un progresso.

Gli stimoli esterni s'impongono senza risparmio e soffocano la nostra «partecipazione attiva», ovvero la nostra responsabilità, la nostra libera autonomia d'invenzione immaginativa, lasciando inerti tante nostre originarie fonti conoscitive. Comunque sia, ben vengano le illustrazioni anche multicolori, ma è bene che siano non evasive né esornative o decorative, bensì di supporto all'analisi dei testi, legate ai testi da un rapporto intelligente e dinamico, in modo da arricchirne il significato. Sembra facile, ma spesso non è così. Accade non di rado infatti che il capitolo verghiano nei manuali scolastici sia illustrato da tanti carrettini siciliani, o da tanti fichi d'India, con immagini di puro folclore naturalistico, mentre ci vuole ben altro. Occorre rendersi conto che l'equivalente figurativo dell'arte di Verga non va cercato nei benemeriti ma modesti illustratori delle sue opere (ricordo almeno le illustrazioni di Alfredo Montalti per le *Novelle rusticane* del 1883 e di Arnaldo Ferraguti per *Vita dei campi*, prima nel numero strenna di Natale e Capodanno 1893 della «Illu-

[11] G. Devoto, *La rabbia* (1962), in Id., *Civiltà di parole*, Firenze, Vallecchi 1965, p. 102.

strazione italiana», per *Jeli*, *Fantasticheria* e *Nedda*, poi per la riproposta dell'intera raccolta del 1897)[12], bensì negli angosciati maestri della modernità, come Cézanne (messo in copertina a un mio libro verghiano nel 2016) e Van Gogh (messo in copertina a un altro mio libro verghiano nel lontano 1993), per la formidabile energia delle loro innovazioni formali, per la tensione tragica che nelle loro opere stravolge e deforma gli oggetti, per la loro vitale volontà di denuncia verso un mondo spietato, senza solidarietà e senza affetti.

Ho lasciato da ultimo un'osservazione decisiva, che riguarda la scelta dei brani, i quali, con altissima frequenza, ritornano da un manuale all'altro sempre gli stessi. Un testo, per esempio, di notevole peso è la premessa a *Eva* del 1873, di norma non presente nei manuali scolastici. Ed è un male, non per il valore del testo in sé, ma perché esso aiuta a capire, senza mezzi termini, la genesi dei capolavori di Verga, anzi fa luce sulle motivazioni etiche che sono alla base della svolta rusticana di Verga. Invece nella prassi scolastica perdura l'abitudine non bella di considerare i capolavori, o meglio un po' tutte le opere in genere, come frutti caduti dal cielo o, che è lo stesso, piovuti dalle nuvole, perciò sconnessi dalla realtà della vita (anche dalla realtà della vita dell'autore). Dovremmo, viceversa, essere tutti d'accordo che una delle fondamentali forme di conoscenza che la letteratura trasmette è quella che ci fa aprire gli occhi sul mondo e sul nostro presente, per farci sentire «l'urto delle cose»[13] che ci ruotano intorno (ed è ciò che fa la premessa a *Eva*).

[12] Risulta di lettura sempre istruttiva lo studio informatissimo dell'amico G.P. MARCHI, *Le bellezze diverse. Storia delle edizioni illustrate di Giovanni Verga*, Palermo, Sellerio 1991, con 16 tavole a colori e 24 illustrazioni in bianco e nero.

[13] L'espressione è di Mario Pomilio e viene da un passo di grande rilievo storico, nel quale lo scrittore ricorda la sua scoperta di Verga, nell'Italia fascista degli anni Quaranta, quando per la prima volta, poco più che ventenne (Pomilio è del 1921), apre gli occhi, grazie a Verga, sull'Italia reale, non quella vantata dalla propaganda di regime: «Ed ecco che invece il Verga mi situava a un tratto di fronte a un'Italia reale mal conosciuta, e tanto meno capita, me ne squadernava davanti agli occhi la miseria e le sofferenze [...]. Per la prima volta, nella mia esperienza di lettore, soffrivo direttamente, da un'opera in lingua italiana, l'urto delle cose che mi vivevano intorno, il bruciore della nostra realtà quotidiana» (M. POMILIO, *La fortuna del Verga*, Napoli, Liguori 1963, p. 5). La testimonianza acquista tanto più risalto, in senso storico e critico-interpretativo, perché la scoperta di Verga, in

Ma in merito alla scelta dei testi, che sono sempre gli stessi con monotonia ripetitiva, penso soprattutto alle novelle. In tutti i manuali ricompaiono, con alterna rotazione, le medesime cinque o sei novelle (*Fantasticheria*, *La Lupa*, *Rosso Malpelo*, *Cavalleria rusticana*, qualche volta *Libertà*, *Malaria* o *La roba*). Va detto che in classe l'insegnante ha tempi stretti e rigidi, legati al vasto programma da svolgere, per cui non può ampliare a propria discrezione il numero dei testi da studiare e, quanto alle novelle, alcune sono imprescindibili (*Rosso Malpelo* o *La Lupa* o *Cavalleria rusticana* o *La roba*). Perciò le indicazioni in merito a possibili nuove letture novellistiche devono tenere conto di questi limiti e valgono pertanto come sollecitazioni informative, solo in piccola parte come proposte alternative ai testi canonici.

Tra le novelle si può spaziare con grande profitto e le scelte di titoli originali e suggestivi possono essere tante. Per esempio, *L'ultima giornata* (*Per le vie*) rappresenta le estreme ore di vita di un suicida: il lettore non dimentica il destino di questo sconosciuto emarginato dalla «barba rossa, lunga di otto giorni», né dimentica l'ambiente ostile, indifferente, impietoso nel quale quell'uomo senza nome s'è trovato a vivere i suoi ultimi giorni. Oppure *Tentazione!* (*Drammi intimi*), racconto sconvolgente che narra lo stupro e l'uccisione di una giovane contadina, in una serena domenica d'autunno, nella campagna lombarda alle porte di Milano, da parte di tre giovani operai, ragazzi normali e «buoni figliuoli». Oppure *Quelli del colèra* (*Vagabondaggio*), che si presta per un istruttivo confronto con le pagine manzoniane sulla peste (nei *Promessi sposi* e nella *Storia della colonna infame*). Oppure *Epopea spicciola* (*Don Candeloro*), racconto formidabile per asciuttezza e concisione, su un episodio terribile delle guerre risorgimentali, visto dal basso, dall'occhio degli umili che ne ignorano il significato e la ragione, ma ne soffrono, inconsapevoli, le tragiche conseguenze. Oppure *Lacrymae rerum* (in chiusura di *Va-*

quegli anni, avviene per il giovane Pomilio insieme alla scoperta della poesia di Montale: «per me – e non solo per me, dato che il fatto fu comune ad altri miei coetanei – l'accostamento al Verga fu parallelo a quello a Montale [...], cioè, pareva di scorgere nel fatalismo sociologico del Verga, nella sua pena del vivere, un preannunzio della pena esistenziale che stava investendo in quegli anni l'Europa» (ivi, p. 6).

*gabondaggio*), racconto che ruota su quanto si può osservare, di sfuggita, da una finestra, la quale diventa metafora della frammentazione della realtà e della sua frantumata percezione. La verità organica, compatta, panoramica del narratore onnisciente è tramontata, dinanzi a uno sguardo che conosce per via indiziaria, tramite dettagli, impressioni fuggitive, piccoli particolari marginali. Con *Lacrymae rerum*, il cosiddetto maestro della realtà sperimenta un racconto che, per l'originalità di un inedito punto d'osservazione, fa saltare in aria, propriamente, tutti gli ingredienti del realismo ottocentesco, un testo utile per sottrarre Verga alla mortificante etichetta di grande scrittore verista. C'è ben altro che il cosiddetto Verismo, nel nostro Verga.

Silvia Tatti
(Sapienza Università di Roma, Presidente dell'~~Adi~~)

# Reimpostare lo studio dell'Ottocento: nuove prospettive storiografiche attorno a Verga

Il contributo ribadisce l'importanza di un collegamento tra didattica e ricerca soprattutto per un autore di indubbio rilievo scolastico come Verga. Le nuove prospettive storiografiche mettono in luce un Ottocento letterario articolato in diverse esperienze regionali e non esclusivamente raccolto attorno alla linea dominante del romanticismo patriottico e identitario; ne deriva che anche il tardo Ottocento, valorizzato anche dalla nuova prima prova dell'esame di stato, deve essere liberato da cesure troppo nette e ricollocato nel quadro complessivo.

*Parole chiave*: Storia della letteratura, Ottocento, storiografia, identità, didattica

*The contribution reaffirms the importance of a connection between didactic and research, especially for an author of undoubted scholastic importance such as Verga. The new historiographical perspectives highlight a nineteenth-century articulated in different regional literary experiences and not exclusively gathered around the dominant line of patriotic and identity romanticism; it follows that even the late nineteenth century, also promoted by the new state exam, must be freed from excessively sharp caesuras and relocated in the overall system.*

Keywords: *History of literature, 19th century, historiography, identity, didactics*

## *1. Un ponte tra ricerca e didattica*

Verga costituisce un caso di studio che avvalora ancor più la necessità di uno stretto collegamento tra ricerca e didattica, in una direzione biunivoca, di apporto reciproco, nel senso che non solo la ricerca deve contribuire a indicare chiavi di lettura e nuovi approcci volti a rinnovare e rendere più efficaci i percorsi didattici, ma anche dalla stessa didattica possono venire suggerimenti e messe a punto relativamente a questioni centrali come il canone, le periodizzazioni, le classificazioni, i percorsi temati-

ci. Nel caso di Verga, il nesso tra ricerca e didattica risulta essere ancora più stretto e necessario rispetto ad altri autori della tradizione letteraria e questo per vari motivi. Prima di tutto va considerata la centralità dell'autore nello studio scolastico, dal momento che Verga, anche se in una ristretta selezione di autori irrinunciabili stenterebbe a trovare posto, come ha osservato Andrea Manganaro in *Verga a scuola*[1], tuttavia è un autore che ha un ruolo fondamentale nello studio storico letterario, come snodo tra l'Ottocento risorgimentale e la modernità, come punto fermo per l'evoluzione del genere romanzesco e anche in quanto narratore che con la sua storia e la sua produzione svela incongruenze e problematicità del suo tempo. Inoltre, anche in virtù della sua produzione ampia e articolata che attraversa vari generi e linguaggi in un momento strategico della storia italiana, Verga impersona una discrasia che è sua propria e dell'epoca, nel suo essere anagraficamente legato a una fase matura, ma ancora di pieno Risorgimento, e di impersonare allo stesso tempo il transito verso una nuova epoca culturale, verso una narrativa che evidenzia le sfasature della società e della cultura del tempo, cui lo scrittore apporta un contributo di grande originalità; e con un'altra discrasia evidente, relativa questa volta a un elemento geografico, alla natura cioè siciliana di parte della sua narrativa che in realtà è concepita e prende corpo attraverso le esperienze umane, culturali e professionali dello scrittore lontano dalla Sicilia, soprattutto a Firenze e a Milano, in una dimensione nazionale ed europea, una discrasia rivelatrice di una necessità di rinnovamento dell'approccio critico della quale si è fatta carico la bibliografia degli ultimi decenni.

Le acquisizioni recenti della ricerca hanno infatti permesso innanzitutto di liberare Verga da schemi interpretativi rigidi di tipo sociologico o regionalistico e di ricollocarlo[2] nel sistema culturale

[1] A. Manganaro, *Giovanni Verga tra scuola e università*, in *Vita tra i banchi. A scuola con Giovanni Verga*, a cura di L. Mirone, Acireale, Bonanno 2020, pp. 25-32.

[2] Cito solo, per il valore riassuntivo, la raccolta di R. Luperini, *Giovanni Verga. Saggi (1976-2018)*, Roma, Carocci 2019, ma dello stesso cfr. il fondamentale *Verga moderno*, Roma-Bari, Laterza 2005; G. Alfieri, *Verga*, Roma, Salerno 2016; Mirone (a cura di), *Vita tra i banchi. A scuola con Giovanni Verga*, cit.; *Verga e noi: la critica, il*

italiano ed europeo otto-novecentesco[3], un Verga "moderno", problematico, che obbliga, come ricaduta necessaria, a riconsiderare l'intero quadro dell'Ottocento letterario in una direzione che superi le classificazioni troppo astratte che dominano il secolo e che hanno finito per condizionare fortemente gli studi anche sul tardo Ottocento.

Le piste di ricerca attorno alle quali si è mossa la critica, non solo verghiana, hanno evidenziato alcuni aspetti che andranno ulteriormente approfonditi, in quello che appare come un laboratorio aperto[4]: una nuova mappatura geoculturale che recuperi la vivacità delle esperienze regionali, all'interno delle quali la vicenda di Verga può trovare una nuova collocazione, non come caso di studio legato a una specificità regionale, ma come esperienza che rilancia una consuetudine di produzione locale varia e articolata che riguarda l'intero secolo; una rinnovata prospettiva europea da applicare a tutto l'Ottocento che superi lo stereotipo del ritardo italiano e che valuti non solo il fervido dialogo con la tradizione, eredità del Settecento cosmopolita, ma anche l'ampiezza della produzione italiana fuori dall'Italia, dove sono attivi, tra gli altri, anche gli esuli, protagonisti di una stagione importantissima non solo politicamente ma anche dal punto di vista esegetico, filologico, editoriale; infine, l'esigenza di una maggiore articolazione e flessibilità delle periodizzazioni e classificazioni (classicismo, romanticismo, più tardi anche verismo ecc.) necessaria per riportare l'attenzione sulle variabili degli autori e delle opere letterarie che non possono che sconta-

*canone, le nuove interpretazioni*, a cura di R. Castellana - A. Manganaro - P. Pellini, Catania, Euno Edizioni, «Annali della Fondazione Verga», n.s. n. 9 (2016).

[3] Per una sintesi della critica verghiana degli ultimi anni cfr. G. Alfieri, *Vicende storico-critiche e filologiche*, in Ead., *Verga*, cit., pp. 207-240.

[4] Per una riflessione complessiva cfr. S. Tatti, *Situazione degli studi sulla letteratura italiana. Primo Ottocento*, in «La Rassegna della letteratura italiana», CXX, IX (gennaio-dicembre 2016), nn. 1-2 , pp. 369- 378; P. Giovannetti, *Romanticismo senza Risorgimento: rimossi ottocenteschi dell'identità italiana*, Roma, Perrone 2011; D. Tongiorgi, *Disarmonie di una nazione. Sguardi letterari del secolo decimonono*, Firenze, Le Monnier 2020; J. Luzzi, *Il romanticismo italiano e l'Europa. Fantasia e realtà nell'immaginario occidentale*, Roma, Carocci 2012.

re negativamente un eccesso di schematizzazioni, come hanno rilevato gli studi più recenti[5].

Sono solo alcuni spunti critici di partenza, dai quali emergono già i limiti dell'equazione letteratura – identità nazionale, costruita sulla linea dominante romantico-risorgimentale, che ha condizionato i percorsi didattici storico-letterari fino ad anni recenti, ma che ora risulta inattuale e inefficace di fronte alle prospettive europee e globali del nostro tempo e di fronte anche alla perdita di rilievo formativo di un'identità declinata in chiave prevalentemente nazionale. La linea romantico-risorgimentale d'altronde, ben funzionale alla costruzione di un racconto identitario lineare, ha di fatto alimentato l'idea astratta di una cultura letteraria basata su cesure assolute e ha ridimensionato l'apporto di una vasta e articolata produzione sparsa su tutto il territorio italiano, in dialogo con la tradizione letteraria e aperta a sperimentazioni di linguaggi e generi, che va riportata all'attenzione degli studenti e degli studiosi, per una migliore conoscenza di un periodo così determinante.

Inoltre, penso anche che la sovraesposizione del romanticismo, funzionale senz'altro alla ricostruzione della linea risorgimentale e identitaria, abbia delle conseguenze che in un certo senso ricadono ancora oggi sulla nostra idea di letteratura. La frattura che si crea all'inizio dell'Ottocento privilegia un'idea di letteratura come espressione lirica individuale e come proiezione immaginaria dei motivi, emblemi, miti della nazione che si stava costruendo; l'allontanamento dal classicismo ha però anche prodotto, nelle ricostruzioni storiografiche, una presa di distanza dal Settecento cosmopolita, illuminista, da un'idea di poesia filosofica e da una tradizione che aveva una funzione importante, anche per il consolidamento di una letteratura nazionale, ancora per tutto il diciottesimo secolo, fino ai primi decenni del diciannovesimo secolo.

È quindi l'intero Ottocento a dover essere reimpostato nello

[5] Cfr. E. Raimondi, *Romanticismo italiano e romanticismo europeo*, Milano, Bruno Mondadori 1997; P. Fasano, *L'Europa romantica*, Firenze, Le Monnier 2004; S. Tatti, *Classico: storia di una parola*, Roma, Carocci 2015; *Best seller dimenticati. L'Ottocento italiano*, a cura di S. Verdino, in «Nuova Corrente», n. 165 (2020).

studio storico-letterario, con conseguenze che ricadranno inevitabilmente anche su Verga, al centro a questo punto di una riflessione complessiva, che si confronta anche, tornando alla scuola, con le nuove indicazioni cronologiche della rinnovata prima prova dell'esame di stato.

## *2. La nuova prova di italiano dell'esame di stato e le sue ricadute*

La nuova formulazione della prima prova dell'esame di stato varata nell'ottobre 2018[6] e che nell'esame del 2022 è stata ripresa dopo due anni di interruzione a causa dell'emergenza Covid, dava come limite post quem per la scelta dei testi della prima tipologia, "Analisi del testo", l'Unità d'Italia, non limitando quindi al solo Novecento le possibili opzioni, come avveniva invece prevalentemente fino a quel momento.

La novità non era stata accompagnata da una riforma complessiva dell'insegnamento storico letterario, ma era consistita solo in una diversa formulazione delle prove d'esame.

Pur in assenza quindi di innovazioni esplicite nella didattica della letteratura del triennio conclusivo della scuola secondaria di secondo grado, di fatto la nuova formulazione della prima prova avrebbe potuto comportare, se non fosse intervenuta l'interruzione pandemica che ha fortemente limitato ogni sperimentazione, un ripensamento del percorso storico-letterario.

L'anticipo alla data dell'Unità d'Italia per i testi selezionabili per l'Analisi del testo contribuisce infatti a ricomporre la frattura storiografica tra Otto e Novecento e a ridurre l'utilizzo eccessivamente estensivo di schemi che irrigidiscono lo studio dell'Ottocento, in linea quindi con il discorso che sta portando avanti la ricerca scientifica. I due testi proposti all'esame di stato del 2022 per la Tipologia A sono stati la poesia *La via ferrata* di Pascoli e la novella *Nedda* di Verga; la scelta, nell'anno della ripresa postpandemica delle prove scritte, è ricaduta quindi su autori rassicuran-

[6] https://www.miur.gov.it/-/scuola-la-nuova-maturita-nella-circolare-rivolta-a-scuole-e-studenti.

ti per gli studenti, anche se non sono mancate polemiche sulle consegne, giudicate o eccessivamente vaghe e confuse o non aggiornate criticamente. Non mi soffermo su questo aspetto che richiederà una seria riflessione sugli obiettivi e sulla formulazione delle tracce della prima prova.

Dal punto di vista scolastico in ogni caso la possibilità di scegliere per l'esame finale brani tratti da autori ottocenteschi oltreché novecenteschi incentiva molto lo studio del periodo, ma serve anche a considerare in un modo meno schematico le scansioni letterarie che ovviamente non coincidono con le scansioni cronologiche secche, come i secoli o i decenni; costituisce inoltre una indubbia opportunità per Verga e per tutti gli autori della stagione tardo-ottocentesca che possono ricevere una ulteriore messa a punto della loro posizione nel quadro storico-letterario.

La riforma della prima prova potrebbe, in definitiva, stimolare una riflessione sull'insegnamento della storia letteraria nella direzione di un approccio meno schematico[7], attento a cogliere anche i momenti di frattura e a riconsiderare categorie interpretative (appunto il tempo lungo del romanticismo, la crisi del classicismo, la funzione identitaria nazionale della letteratura) che sono state funzionali a determinati momenti storici, ma che ora vanno integrate con altre chiavi di lettura; così la natura regionale della scrittura di Verga, per fare subito un esempio, andrà considerata in relazione a tante esperienze locali, solo apparentemente periferiche, che concorrono a definire il quadro mobile della letteratura tardo-ottocentesca, caratterizzata anche dallo sviluppo di tanti generi letterari volti alla ricerca di una lingua conversevole, colloquiale, di una letteratura popolare, adatta alla nuova realtà nazionale anche nelle sue articolazioni locali. Si delinea quindi un'idea flessibile di identità, che matura attraverso l'immagine di un'Italia che nel 1861 è un organismo non irrigidito in un'icona patriottica, ma mobile, ricco di contrasti e di tensioni, aperto a nuovi sviluppi culturali e pronto a recepire le sugge-

[7] S. Tatti, *La storia della letteratura (dell'Ottocento) e la prova di italiano dell'esame di Stato. Insegnamento e ricerca,* in *Didattica della letteratura*, a cura di G. Tellini - G. Ruozzi, Milano, Mondadori 2020, pp. 231-243.

stioni della modernità, un secolo non ingessato attorno a poetiche e paradigmi schematici.

La modifica della prima prova dell'esame di stato può dunque contribuire a ripensare la didattica della letteratura, almeno dell'ultimo anno del triennio; didattica che si confronta con i tempi lunghi dei fenomeni letterari, con una visione flessibile delle cesure e con un ridimensionamento dei paradigmi interpretativi e delle categorie troppo rigide come naturalismo, verismo, decadentismo che segmentano e spezzano ciò che invece acquista senso se messo a confronto con la complessità dei fenomeni; attenzione a generi e autori importanti per la diffusione che hanno avuto e per comprendere le molteplici realtà del loro tempo; valorizzazione di quelle esperienze che favoriscono la creazione di una lingua conversevole sulla quale si andrà a costruire l'italiano parlato e scritto, rintracciabile anche in tanti generi come epistolari, memorie, racconti, narrativa anche regionale; invito a letture (come *Cuore*, ma anche tanti romanzi di scrittori e scrittrici che parlano dell'Italia contemporanea) che, depauperate di quella patina celebrativa e patriottica, emergono per le loro potenzialità formative, per raccontare la storia di una società che si forma tra molteplici differenze sociali e territoriali, con tutte le difficoltà che comporta ogni processo di assimilazione e di integrazione; e ancora valorizzazione della letteratura al femminile che spinge a una riflessione sulla trasformazione del ruolo della donna nell'Ottocento e sulla difficile affermazione di modelli femminili legati a tanti stereotipi, ma anche forieri, senza alcuna enfasi e con la necessità di considerare in primo luogo le fonti, di nuove prospettive.

### *3. Periodizzazioni*

Il problema delle periodizzazioni costituisce, nel quadro fin qui delineato, un aspetto di grande complessità, ricco di implicazioni e ricadute; proprio per questo, come ho già sottolineato, ricerca e didattica si devono saldare necessariamente per proporre soluzioni più flessibili e superare classificazioni che solo apparentemente funzionano per il loro potenziale riassuntivo, ma che

in realtà immobilizzano i testi all'interno di schemi rigidi e eccessivamente vincolanti; anzi dalla didattica, dove le periodizzazioni hanno un uso più esteso e solo superficialmente efficace, possono arrivare utili indicazioni alla ricerca. Sottoscrivo quanto ha scritto Luisa Mirone in «Laletteraturaenoi», ponendo una questione di metodo che riguarda problematiche generali, ma che si può facilmente applicare al nostro discorso. Parlando della didattica della letteratura, Mirone scrive: «imbrigliarla entro la prescrittività di schemi inflessibili ne limita le infinite risorse epistemologiche e le sottrae la sua peculiarità: la didattica della letteratura è grimaldello per scardinare steccati disciplinari, scrupoli accademici, proiezioni rigorose e univoche nel frammento, per (ri)scoprire la dimensione flessibile e fluida della narrazione»[8].

Il problema delle classificazioni tardo-ottocentesche (la frontiera del naturalismo, il limite della modernità) è già stato affrontato dagli specialisti ed è un nodo critico controverso sul quale non mi soffermo. La questione non riguarda però solo l'ultimo spezzone dell'Ottocento, ma l'intero secolo chiuso in segmenti di classificazioni storiografiche che procedono per scansioni forse sovradimensionate (classicismo, romanticismo, secondo romanticismo, naturalismo, ma anche le periodizzazioni storiche, legate agli eventi politici) che hanno avuto una qualche valenza didattica, ma il cui uso estensivo finisce per renderle banali e vincolanti, tanto da scoraggiare ogni ipotesi di lettura dinamica e coinvolgente dei testi letterari e tanto da ridurre il quadro ottocentesco a una successione artificiale di sviluppi e cesure nette.

La marginalizzazione regionalistica di Verga, certamente superata negli ultimi decenni dalla ricerca universitaria, ma potenzialmente ancora in agguato perché la scuola è molto più conservatrice e ha tempi più lunghi di quelli della ricerca, deriva anche (ma lo pongo come problema da affrontare) da una ricostruzione genericamente Milano-centrica della storia letteraria italiana almeno del primo Ottocento, che ha stabilito una linea di demarcazione anche geografica abbastanza netta. Si tratta di un problema

[8] L. Mirone, *Verga raccontato ai nativi verghiani*, in «Laletteraturaenoi», 10 agosto 2018 (https://laletteraturaenoi.it/2018/08/10/verga-raccontato-ai-nativi-verghiani).

aperto, di un cantiere di lavoro, ma certamente lo studio tradizionale del primo Ottocento con una concentrazione attorno ai tre autori maggiori e un'assunzione un po' troppo inerziale dei risultati della polemica tra classicisti e romantici non permette di considerare la varietà geografica e la pluralità anche di generi, influenze e debiti reciproci che il primo Ottocento produce in situazioni diverse nell'intero territorio italiano e che trasmette anche al periodo postunitario.

La centralità storiografica, ancora oggi radicata, della polemica romantici - classicisti ha promosso invece un canone costruito sulla base di questi presupposti, che contempla una linearità romantico-risorgimentale funzionale alla costruzione identitaria.

Il problema quindi non è solo quello di sottrarre Verga a una visione regionalistica e di ricollocarlo in un contesto storiografico più dinamico, ma di rivedere nel complesso la mappatura geografica e storiografica italiana per evidenziare le molteplici forme e la pluralità di linguaggi della letteratura preunitaria, cui fa seguito una produzione postunitaria che continua la ricchezza di proposte dello scenario precedente.

Una questione aperta riguarda i motivi del ritardo della ricerca letteraria nel rimettere in questione categorie che altri settori (ad esempio la storia dell'arte[9]) hanno già affrontato criticamente come romanticismo e classicismo, un ritardo probabilmente legato alla conferma dell'assunzione della letteratura in funzione identitaria ribadita anche, negli studi svolti attorno al 2011, in occasione dei 150 anni dall'Unità, come chiave di lettura privilegiata dell'intera produzione ottocentesca[10]. Con il risultato sicuramente di consolidare il ruolo rilevante che la letteratura ha avuto

[9] Cfr. O. Rossi Pinelli, *Insidie di una periodizzazione bipolare nella storiografia artistica sul Settecento: rococò versus neoclassicismo*, in «Diciottesimo Secolo», 1 (2016), pp. 133-146, https://doi.org/10.13128/ds-18690.

[10] Un titolo che ha aperto varie piste di ricerca e attorno al quale si è sviluppato un intenso e controverso dibattito è A.M. Banti, *La nazione del Risorgimento*, Torino, Einaudi 2000; ma si veda anche il volume *Storia d'Italia,* Annali 22, *Il Risorgimento*, a cura di A.M. Banti - P. Ginsborg, Torino, Einaudi 2007. Sul fronte letterario fra i tanti titoli cfr. *L'Italia verso l'Unità. Letterati eroi patrioti*, a cura di B. Alfonzetti - M. Formica - F. Cantù - S. Tatti, Roma, Edizioni di storia e letteratura 2011; si veda ora anche *Racconti del Risorgimento*, a cura di G. Pedullà, Milano, Garzanti 2021.

nel processo risorgimentale, ma anche di avvalorare una lettura a senso unico della produzione ottocentesca, articolata attorno a un lungo romanticismo e che trascura, ad esempio, esperienze che spiegano poi l'insorgere di nuovi linguaggi letterari apartire dagli anni Quaranta-Cinquanta, quando emergono nuove, più conversevoli forme espressive.

La frattura nel linguaggio letterario, la svolta verso una lingua meno irrigidita in strutture retoriche tradizionali matura nel biennio 1848-9, all'inizio del cosiddetto "decennio di preparazione" ed è avviata dalla precoce riflessione, già negli anni Trenta, di Mazzini e Tommaseo e di molti altri, soprattutto dei molti esuli che operano fuori dall'Italia e che auspicavano l'approdo a più aperte forme di comunicazione letteraria.

D'altronde, sono gli stessi protagonisti come Mazzini o Tommaseo[11], a rilevare l'inadeguatezza della produzione contemporanea, di area prevalentemente piemontese-milanese, considerata non in grado di comunicare al popolo, eccessivamente debitrice nei confronti della tradizione e poco rappresentativa delle aspettative del periodo.

Sono questioni complesse che ho ricostruito qui in modo molto sommario, ma che mostrano le insidie di schematismi che rischiano di avere una ricaduta didattica importante, allontanando gli studenti dal rapporto con i testi letterari visti nella loro dimensione dinamica, nel loro percorso costitutivo e problematico che è una delle risorse dello studio letterario.

Una riflessione sulla costruzione della letteratura del paese unitario, per avere una validità formativa e didattica, deve invece mettere in evidenza le sfasature, le differenze regionali, i travasi internazionali, lontano da ogni idea omogenea di trionfalismo acritico e verso un percorso che evidenzi, nel loro farsi, i diversi contributi che confluiscono a costruire una lingua e una letteratura per l'Unità.

Ritorno quindi a quella idea flessibile di identità dotata di un forte valore formativo che gli studenti dell'inizio del terzo mil-

[11] Mi permetto di rinviare al capitolo *L'«epoca dei gladiatori»: la critica militante dei patrioti risorgimentali*, in S. Tatti, *Il Risorgimento dei letterati*, Roma, Edizioni di storia e letteratura 2011, pp. 107-125.

lennio possono comprendere e assimilare in quanto più vicina alla loro sensibilità di cittadini europei e mondiali in contatto con le tensioni e i contrasti della costruzione dell'Europa e di un mondo globalizzato, con le difficoltà di tenere assieme, nel rispetto reciproco, diversità e opposizioni. Un'identità, dunque, che non va declinata in chiave retorica e in chiave nazionale unitaria, ma di cui è necessario rilevare anche la ricchezza della dimensione regionale, le contrapposizioni e i contrasti, le sperimentazioni, le complessità.

Solo rimanendo all'interno dell'ambito culturale letterario si possono sottolineare tanti tratti caratterizzanti dell'identità italiana in questo periodo, dai quali partire per comprendere veramente l'evoluzione del paese: l'Italia della pedagogia risorgimentale alla quale alcuni manuali ora dedicano una rinnovata attenzione[12]; l'Italia che cerca di costruire una lingua della conversazione che superi la distanza tra letterati e popolo, quella delle lettere di Nievo, di Collodi, De Amicis e altri; il paese delle differenze regionali, anche a livello linguistico-letterario, che sono viste come risorsa; il paese, ancora, della narrativa di intrattenimento, dei *feuillettons* e dei romanzi di avventura e della poesia che sperimenta linguaggi, rotture, che si confronta con un pubblico vario; l'Italia delle ribellioni esistenziali, delle biografie avventurose e esotiche e, infine, della letteratura delle moltissime scrittrici che nel corso del secolo si avvicinano sia a un genere a loro più consueto come la poesia, sia alle rilevanti sperimentazioni romanzesche.

In questo contesto, è chiaro che le prospettive critiche per un autore come Verga che in genere avvia, assieme agli scapigliati e a Carducci, lo studio del periodo postunitario, devono certamente evidenziare le connessioni dello scrittore con la modernità novecentesca, ma devono anche ricollocare lo scrittore in un tempo e in uno spazio ottocenteschi rivisitati, anche a vantaggio dell'ambito didattico.

[12] Si veda ad esempio A. Battistini, *Letteratura italiana. Vol. 2, Dal Settecento ai giorni nostri*, Bologna, Il Mulino 2014.

## *4. Alcune considerazioni conclusive*

Lo studio di un autore così ricco di implicazioni anche didattiche come Verga finisce dunque per avere una valenza generale che va oltre la specificità del singolo autore. Le celebrazioni per i 700 anni dalla morte di Dante, nel corso del 2021, sono state accompagnate da diverse iniziative e ricerche sulla didattica dantesca che hanno prodotto risultati interessanti, sperimentazioni[13], interrogativi[14] che dal caso dantesco in realtà introducono a una riflessione nel suo complesso sulla didattica della letteratura, sui metodi e approcci funzionali a far leggere e amare agli studenti gli autori della nostra letteratura.

Anche Verga, proprio per la sua centralità scolastica e per l'estensione e complessità della sua produzione, può funzionare come caso emblematico, utile a indagare il concetto stesso di modernità e a riflettere sull'utilizzo didattico delle periodizzazioni e delle scansioni storiografiche e sulla necessità di una articolata mappatura culturale.

A partire dunque da una impostazione storiografica rinnovata, si aprono altri percorsi di ricerca con forte spendibilità didattica, inerenti sia quel "terzo spazio" dei personaggi marginali che offrono una sponda almeno esistenziale ai giovani in formazione (Luperini[15]), sia la sperimentazione radicale di una lingua la cui forza espressiva induce inevitabilmente a scardinare ogni preconcetto sull'opera dell'autore (Alfieri[16]), sia, infine, le tematiche che mettono in gioco l'orizzonte antropologico e che riguardano questioni vicine alla sensibilità odierna, come «lo spatriare», la

[13] L'Associazione degli Italianisti – sezione didattica ha promosso diverse iniziative (https://www.dantenoi.it), tra cui la Maratona dantesca *Dantedì 2021 - Adotta un canto e portalo nella tua città... quando puoi*, visibile sul sito https://www.italianisti.it/adi-sd/centenario-dantesco.

[14] *Dante e la scuola,* Atti del convegno (Aosta 10 novembre 2021), Pubblicazioni della Fondazione «Centro di Studi storico-letterari Natalino Sapegno – onlus», 2022, https://www.sapegno.it/wp- content/uploads/2022/02/Atti-DANTE-E-LA-SCUOLA-.pdf.

[15] R. Luperini, *Introduzione. Il «terzo spazio» dei vinti*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. n. 9 (2016), pp. 7-14.

[16] G. Alfieri, *Premessa*, in Ead., *Verga*, cit., pp. 7-8; Ead., *Il "non grammatico" Verga tra idiomaticità e retorica*, in ivi, pp. 241-339.

violenza, la donna ecc, ma anche tante figure di marginali, migranti, perdenti (Manganaro[17]).

Sono tutti percorsi di ricerca che possono avere importanti ricadute didattiche e che devono contribuire a smantellare l'inerzia dell'approccio scolastico, ancora particolarmente costrittiva nel caso di Verga. Solo quindi attraverso una stretta e reciproca collaborazione tra scuola e università sarà possibile restituire agli studenti e ai lettori un autore per il quale è necessario, più che per altri, pensare a un approccio rinnovato, che passa anche attraverso un ripensamento dell'intero quadro culturale ottocentesco italiano ed europeo.

[17] MANGANARO, *Giovanni Verga tra scuola e università*, cit., p. 31.

Massimiliano Tortora
(Sapienza Università di Roma,
Responsabile nazionale della Mod-Scuola)

# Il modello Verga nel Novecento: prospettive didattiche

Il saggio si concentra sull'influenza verghiana nel romanzo del Novecento. In particolare prende in considerazione la voce narrante, che – com'è noto – si mischia a quella dei personaggi, creando una coralità. Lo stesso procedimento regola anche molti romanzi del Novecento italiano: sia quelli degli anni Trenta, sia quelli degli anni Sessanta. Seguire questa evoluzione può essere anche una strategia didattica, che consente di prendere contatto con i testi e con la loro profondità storica.

*Parole chiave*: fortuna verghiana, focalizzazione, narratologia, neomodernismo, didattica della letteratura

*The essay focuses on Verga's influence in the 20th century novel. In particular, it considers the narrator's voice, which - as is well known - is mixed with that of the characters, creating a chorus. The same procedure also governs a large part of 20th century Italian novels: both those of the 1930s and those of the 1960s. Following this evolution can also be a didactic strategy, allowing one to make contact with the texts and their historical depth.*

Keywords*: Verga's fortune, focus, narratology, neomodernism, didactics of literature*

## *1. Un Novecento affollato*

In un recente questionario – dal suggestivo titolo *Equo canone* – proposto dal blog *Laletteraturaenoi*, otto studiose e studiosi di letteratura italiana si sono dovuti sbilanciare in un crudele e spietato gioco selettivo: scegliere «una rosa di quindici nomi»[1] con

[1] Cfr. https://laletteraturaenoi.it/2021/10/18/equo-canone-ovvero-del-canone-letterario-a-scuola- tre-domande-a-silvia-tatti/.

cui indicare il canone scolastico. Chiaramente Verga è stato sempre presente, e se fino al XIX secolo più o meno sono stati indicati sempre gli stessi nomi, quando si è passati al Novecento sono saltati tutti i criteri. C'è chi si è arreso preferendo il silenzio di fronte all'improba sfida del secolo scorso («mi mancano tre o quattro nomi da spendere, e ho tutto il Novecento davanti. Avevo intuito di essere caduto in un tranello, ma ho provato lo stesso», scrive un acuto e simpatico Tongiorgi), chi «a malincuore» si arresta a quanto successo circa cento anni fa (Castellana, secondo cui «il modernismo dei primi tre [di Svevo, Pirandello e Tozzi] rappresenta bene il clima di tensione tra avanguardia e tradizione che si respirava in Italia nei primi trent'anni del Novecento, e [...] la loro opera costituisce il presupposto di molti sviluppi della narrativa successiva»), e chi invece sceglie la strada opposta, cercando di spingersi il più possibile al margine estremo del Novecento: Giulio Iacoli, ad esempio, che propone oltre ai pilastri del modernismo anche Buzzati, Parise, Ginzburg, Celati.

E a prescindere dai criteri di selezione, se si isolano i nomi indicati per il Novecento a scuola, il numero è impressionante: Pirandello, Montale, Caproni, Calvino, Tozzi, Svevo, Saba, Zanzotto, Sereni, Gozzano, Morante, Celati, Buzzati, Parise, Ginzburg, Lussu, Levi, De Filippo. Si tratta di diciotto nomi, di cui quattordici, quindici condivisibili credo da tutti: certamente si può evitare di spiegare Zanzotto, De Filippo, Sereni, Caproni (accade ogni anno in migliaia di classi), ma non è affatto bizzarro o stravagante (anzi!) decidere di affrontarli. Se ne ricava che da un punto di vista numerico, il Novecento è un secolo molto affollato, troppo affollato e dunque ingestibile da un punto di vista quantitativo. Anche i "virtuosi" ("virtuosi" da questo punto di vista naturalmente) che non posticipano Leopardi al quinto anno, e che magari sono estremamente selettivi con Scapigliatura, Carducci, un certo d'Annunzio, ecc. non possono immaginare di articolare lo studio del Novecento su quindici autori e autrici[2] (a

[2] A ben vedere il dibattito sul Novecento a scuola ha qualcosa di paradossale: da un lato si reclama e si constata l'assenza del XX secolo dal programma reale, e dall'altro si propongono liste che allargano una rosa di autori, che numericamente già adesso è più ampia di quella di tutti gli altri secoli.

meno di limitarsi a singoli – e meglio anche se brevi – brani, che non sempre restituiscono una fisionomia complessiva dell'opera). Se ne ricava una situazione di stallo, in cui ogni percorso sembra condurre a una sconfitta.

Ora, mi è già capitato di sostenere che – almeno in questo periodo – il problema dello studio del Novecento non può essere affrontato partendo dal "chi" (quali autrici e autori studiare), porta di ingresso che conduce a una stanza murata come abbiamo visto; è molto più conveniente, credo, riflettere invece sul "cosa": quali sono le questioni, gli elementi, i nodi che ci interessano del Novecento? Qual è la fisionomia di questo secolo? Quali sono i suoi tratti costitutivi, che ci preme portare in classe, sia per il loro valore storico-culturale, sia perché ancora attuali? Ebbene il XX secolo si apre con una rivoluzione epistemologica – Freud, Einstein, Bergson, ecc. – che sovverte in campo letterario gli stili e addirittura i generi: specificamente il romanzo, che deve inventare strumenti nuovi per raccontare un mondo nuovo. Mi riferisco chiaramente al romanzo modernista, che ha incarnato la nuova condizione antropologica; una condizione però da cui l'uomo non è mai uscito, e ancora oggi ci muoviamo – per quanto concerne i concetti di spazio, tempo, dio, scienza, ecc. – all'interno dei confini tracciati proprio dal modernismo. Quello che voglio dire, insomma, è che tutto il Novecento è informato dal modernismo, e la condizione modernista è il marchio che contraddistingue tutto il secolo[3]. Se all'inizio del Novecento si assiste a un necessario sperimentalismo, volto alla creazione di nuove forme espressive, a partire dagli anni Trenta la condizione modernista (con le sue correlate scoperte scientifiche e filosofiche) viene introiettata: il modernismo si fa «tradizione»[4] e si cercano forme

[3] Su questo aspetto rimando a quanto ho già sostenuto in M. Tortora, *La condizione modernista: appunti per uscire dalle aporie di un dibattito*, in «La modernità letteraria», 13 (2020), pp. 67-84; mentre della fisionomia modernista del Novecento ho già discusso nel breve intervento *Il Novecento modernista (risposta pubblica a una domanda privata di un insegnante)*, in «Laletteraturaenoi», 5 dicembre 2015 (https://laletteraturaenoi.it/2015/12/05/il-novecento-modernista-risposta-pubblica-a- una-domanda-privata-di-un-insegnante/ ultima consultazione 20 marzo 2022). Per una trattazione più organica cfr. T. Toracca, *Il neomodernismo italiano*, in M. Tortora (a cura di), *Il modernismo italiano*, Roma, Carocci 2018, pp. 211-229.

[4] L'espressione è di Stefano Guerriero, di cui vale la pena riportare l'intera ci-

più istituzionali. E a quel punto il Novecento può essere letto come un secolo che tenta per lunghi tratti di coniugare il «mondo nuovo»[5] del modernismo con soluzione romanzesche sufficientemente unitarie, che però non soffochino gli abissi spalancati da Freud, Einstein e gli altri. Ed è qui che entra in gioco la "funzione Verga". È il magistero verghiano che offre le soluzioni espressive per rappresentare gli stati d'animo, la vita psichica, l'interiorità, all'interno però di romanzi architettonicamente solidi e lineari.

## *2. La funzione Verga*

L'influenza del modello verghiano sullo sviluppo del romanzo del Novecento è un dato meno pacifico di quanto possa sembrare: in primo luogo perché non sempre gli scrittori sono stati disposti ad accettare l'etichetta verghiana, a volte percepita come "provinciale" o troppo ottocentesca; e dall'altro perché la fortuna verghiana è multiforme e variegata e si ritrova a più livelli; e non è detto che i più visibili siano anche quelli più incisivi.

Certamente il primo impatto è a livello contenutistico, e riguarda l'ambientazione contadina, campestre, proletaria ed extraurbana. In questa direzione sono stati letti Fenoglio (*La malora*) e Pavese (*Paesi tuoi*, ma non solo): si pensi ad esempio a Gregory Lucente, che legge la prima produzione pavesiana come neorealistica e verghiana, e poi l'ultima (*La luna e i falò* e *Dialoghi con Leucò*) in discontinuità invece con Verga e in piena adesione ai principi modernisti[6]. A reggere questa lettura è proprio il comu-

tazione: «Con accenti debenedettiani, Moravia si rende conto che "evidentemente questa crisi del personaggio corrisponde ad una simile crisi del concetto dell'uomo" (ivi): da qui riparte nella sua opera – e con lui i nuovi narratori della sua generazione. Naturalmente non si tratta di una restaurazione, ma piuttosto della metabolizzazione di quanto di nuovo il modernismo ha portato. Siamo ormai in una fase diversa: anche il modernismo sta diventando *tradizione*» (S. Guerriero, *Le riviste e l'editoria*, in Tortora (a cura di), *Il modernismo italiano*, cit., pp. 209-210).

[5] R. Ambrosini, *Il mondo nuovo del romanzo, 1900-1925*, in «Strumenti critici», n. 2 (2012), pp. 171-206.

[6] G.L. Lucente, *The narrative of Realims and Myth. Verga, Lawrence, Faulkner, Pavese*, Baltimore-London, J. Hopkins University Press 1981; ma per questi aspetti

ne interesse per il mondo contadino, che a sua volta diventa piattaforma del "realismo". E lo stesso Calvino, nella sua *Prefazione* al *Sentiero dei nidi di ragno*, nel '64, chiamava in causa il triangolo Verga-Pavese-Vittorini[7], facendo però collimare il verismo-neorealismo con elementi lirici e per certi aspetti evanescenti (e del resto c'è stata – complice Croce – una ricezione legata al primitivo, alla religione, all'ancestrale[8]). In ogni caso l'elemento contenutistico e l'ambientazione campestre non portano lontano: non solo perché sono sì di Verga, ma non soltanto sue, ma anche perché non colgono l'essenza della sua narrativa.

Certamente coglie più la modernità di Verga chi ha cercato di recuperare lo statuto del personaggio: il giovane 'Ntoni del resto è chiaramente l'archetipo dell'uomo esiliato del Novecento: «conosce il dubbio, l'incertezza, il dramma morale della scelta. [...] Ancora un passo, e sarà l'inetto, il personaggio inquieto, contraddittorio e velleitario di Pirandello, Svevo, Tozzi. È lui a introdurre nel romanzo la prospettiva della modernità, ma anche il rischio (il traviamento) o la condanna che essa rappresenta»[9]. E in fondo proprio nei verghiani Pavese e Fenoglio troviamo il modello 'Ntoni, ossia colui che vuole separarsi e abbandonare il luogo natale: Anguilla ne *La luna o i falò* o Stefano ne *La malora* che è «contento»[10] di partire soldato.

cfr. anche M. Grasso, *Per Pavese e Verga*, in A. Manganaro - F. Rappazzo (a cura di), *Verga e "gli altri". La biblioteca, i presupposti, la ricezione*, «Annali della Fondazione Verga», n.s. n. 11 (2018), pp. 147-162, in particolare p. 151.

[7] Sono note le parole di Calvino: «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» (I. Calvino, *Prefazione* a Id., *Il sentiero dei nidi di ragno*, Torino, Einaudi 1964, ora in Id., *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi - B. Falcetto, Milano, Mondadori 1991, 3 voll., I, pp. 1187-1188.

[8] Il riferimento è chiaramene a B. Croce, *Giovanni Verga*, in «La Critica», I (1903), pp. 241-263 (poi in Id., *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, Bari, Laterza 1915, 6 voll., III, pp. 5-32. Le posizioni crociane, in ottica scolastica, sono acutamente discusse e argomentate da A. Manganaro, *Giovanni Verga tra scuola e università*, in L. Mirone (a cura di), *Vita tra i banchi: a scuola con Giovanni Verga*, Acireale, Bonanno 2020, pp. 25-32, in particolare pp. 29-30.

[9] R. Luperini, *Giovanni Verga. Saggi (1976-2018)*, Roma, Carocci 2019, p. 222.

[10] *La malora*, p. 7 (ma si ricordi anche Mario Bernasca, che voleva in ogni caso scappare dalle Langhe).

Ma c'è un ulteriore livello, sempre chiamato in causa ma forse non adeguatamente sfruttato in sede di ricezione: quello linguistico-narratologico. Indiretto libero, inscindibile dalla costruzione dialettale del dettato testuale, e conseguente impostazione corale sono infatti una pietra angolare di una parte del realismo italiano: quello che cerca non solo di fotografare lo status quo sociale, ma anche di far esperire al lettore quel senso di soffocamento che il protagonista e gli altri personaggi vivono quando calati in una determinata comunità[11].

### *3. La voce narrante: Verga nel romanzo del Novecento*

Com'è noto l'indiretto libero è funzionale a creare una continuità tra la voce popolare che racconta e le parole dei personaggi; e poiché tra le due voci c'è una comunanza ideologica e di prospettiva, si impone un unico punto di vista sulle vicende e sul mondo. È questa granitica interpretazione – morale e sociale – della realtà a far nascere nel lettore una sensazione di "soffocamento"; lo stesso «soffocamento» che prova il protagonista. Non accade mai, infatti, che «lo scrittore interviene a rimettere le cose a posto»[12], proiettando dunque il punto di vista dell'autore borghese, che indica ai lettori – borghesi come lui – una più giusta e condivisibile scala di valori. Nelle pagine verghiane successive a *Rosso Malpelo* si impone solo la morale spietata della comunità popolare, che mostra sempre il suo lato violento, meschino, ag-

[11] Un giusto richiamo in questa direzione arriva da Luisa Mirone, che sostiene: «continua ad essere proposta sia la lettura tematica, per lo più di carattere "sociologico" (la trasformazione della famiglia patriarcale, il destino delle classi subalterne, l'eclissi dell'aristocrazia, l'emergere della borghesia), sia una lettura "canonica", per cui sembrerebbe che Verga "si *deve* fare" in quanto "verista", in quanto inventore dell'indiretto libero – l'importante e mai dimenticato *erlebte Rede* spitzeriano, che tuttavia, scisso dal resto, risulta ai nostri studenti un *escamotage* narrativo privo di qualsiasi *appeal*» (L. Mirone, *Antidoto alla malavoglia per forzati ai lavori verghiani*, in ~~Mirone,~~ a cura di, *Vita tra i banchi: a scuola con Giovanni Verga*, cit., pp. 9-15, a p. 10).

[12] R. Luperini, *Verga e le strutture narrative del realismo. Saggio su «Rosso Malpelo»*, Padova, Liviana 1976, p. 44.

gressivo: nessuna alternativa ha diritto di parola (al netto di alcuni strozzati desideri di sincera evasione: Malpelo con Ranocchio, Mena e Alfio, che però di fatto accettano la legge economica della comunità). E in un mondo come questo, il personaggio "diverso" è costretto a morire soffocato. Anche dall'altra parte della pagina il lettore soffoca, ma può smarcarsi in base alla sua superiorità intellettuale e culturale: sorge una reazione di sdegno e un non delineato desiderio di rivalsa e di giustizia: l'«artificio della regressione»[13] si trasforma in implicito strumento di denuncia[14].

Ora, il romanzo degli anni Trenta conosce un profondo rinnovamento e segna il passaggio dal modernismo al «neorealismo», per usare la formula coniata a caldo da Barbaro[15]: Moravia, Alvaro, Brancati, Bernari, Silone sono solo alcuni degli esordienti di questi anni. Ebbene questo passaggio avviene sotto il nome tutelare di Verga, come rivelano gran parte delle recensioni dell'epoca, nonché alcuni interventi teorici che parteciparono al vivace e articolato (e a volte anche confuso) dibattito sul romanzo (e sul ritorno al romanzo)[16]. Fin qui è storia nota; ma la stessa storia nota è solita dirci che il vero debito nei confronti di Verga è di tipo contenutistico, e si lega all'ambientazione contadina e a quel sapore «primitivo» (ancora Croce!) che pure si respira in *Vita dei campi*, *I Malavoglia*, *Mastro-don Gesualdo*: Silone e Alvaro valgano da prove

[13] Il riferimento è chiaramente a G. Baldi, *L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, Napoli, Liguori 1980 (poi riedito nel 2006).

[14] Scrive Luperini: «questa utopia non è mai espressa in Verga, anzi, si può dire in Verga non c'è, ma c'è bisogno di questa utopia. Di continuo il lettore si sente soffocato e va alla ricerca di questo altro spazio» (R. Luperini, *Riflessioni sullo stato presente degli studi verghiani*, in Mirone (a cura di), *Vita tra i banchi: a scuola con Giovanni Verga*, cit., p. 23).

[15] Il termine "neorealismo" viene usato da U. Barbaro, *Letteratura russa a volo d'uccello*, in «L'Italia Letteraria», II (1930), nn. 45 e 46, poi in Id., *Neorealismo e realismo*, Roma, Editori Riuniti 1976, 2 voll., I, pp.99-118; per una ricostruzione storiografica sull'uso del termine cfr. M. Corti, *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, Einaudi 1978, pp. 25-31.

[16] Il nome di Verga ritorna negli scritti di Brancati, di Jovine, in maniera più contraddittoria in Vittorini. Per una ricezione verghiana, con particolare attenzione a *I Malavoglia*, cfr. Id., *«I Malavoglia» nella cultura letteraria e nella produzione narrativa del Novecento*, in R. Luperini (a cura di), *Verga: L'ideologia le strutture narrative il "caso critico"*, Lecce, Milella 1982, pp. 181-232.

documentarie. Eppure tutto questo è solo l'aspetto più superficiale del debito contratto dai romanzieri esordienti degli anni Trenta nei confronti del magistero verghiano. La vera influenza verghiana, infatti, si consuma a livello di voce narrante, e nella calcolata non-distanza dal mondo narrato e dall'ideologia imperante.

Questo procedimento è visibile in molti degli esordienti degli anni Trenta. I narratori di *Gente in Aspromonte* di Alvaro, di *Fontamara* di Silone o di molti dei racconti di Brancati (ne cito uno su tutti: *Sogno di un valzer*) disseminano i loro testi di spie volte a denunciare la loro appartenenza all'universo diegetico: l'uso del «noi», il ricorso a un presente indicativo che segna la permanenza di chi narra nel luogo, la rappresentazione diretta dei personaggi (che si mostrano senza essere presentati, e vengono offerti al lettore come figure già note), fino a un generico tono colloquiale che permea tutto il dettato testuale. Sono strategie retoriche volte a realizzare una specie di narratore-testimone, ma spersonalizzato e privo di individualità: insomma qualcosa che non solo non è lontano, ma di fatto combacia con la voce corale di impostazione verghiana[17]. Se questo tratto è evidente in romanzi di ambientazione contadina, è anche presente, in forme più felpate, in narrazioni cittadine: il riferimento è a *Gli indifferenti* di Moravia.

È stato più volte sostenuto – anche sulla scorta dei suggerimenti moraviani – che il romanzo ha una struttura decisamente teatrale: le battute di dialogo sono predominanti nel testo e possono occupare diverse pagine, senza mai intervallarsi a sequenze descrittive o commentative; al punto che per lunghi tratti le parole del narratore si limitano solo a fornire delle didascalie, e a limitare a questo la loro funzione. Sicché il lettore si trova immerso in un chiacchiericcio costante, in cui regna un'attenzione spasmodica alle forme (Mariagrazia e Leo che non si danno del tu, tanto per dirne una), la legge dell'inganno (ancora Leo, nonché Lisa), la falsità (Carla e Michele), un'attrazione per oggetti futili. Il tutto

[17] Per una trattazione organica di questo aspetto, proprio relativa ad Alvaro, Silone, Brancati, nonché a Moravia su cui ci soffermeremo ora, rimando a quanto ho già sostenuto in M. Tortora, *La funzione Verga nel romanzo italiano degli anni Trenta*, in D. Carmosino - F. Rizzo (a cura di), *"Buone maniere". Iconologie, linguaggi, manierismi, antagonismi. Studi in onore di Giorgio Patrizi*, Avellino, Sinestesie 2021, pp. 301-316.

viene veicolato da un linguaggio standard, tipico della borghesia: ossia un codice tendenzialmente referenziale, poco allusivo (tranne in pochi casi quando è stucchevolmente metaforico[18]), con una sintassi semplice volta a rispecchiare un pensiero elementare, e con piccoli frizzi – in genere forestierismi – che danno al linguaggio quel tocco di attualità e che offrono di chi parla un'immagine *à la page*.

Ma il linguaggio dei personaggi è anche quello usato dal narratore. Si prenda la prima celeberrima pagina del testo:

> Entrò Carla; aveva indossato un vestitino di lanetta marrone con la gonna così corta, che bastò quel movimento di chiudere l'uscio per fargliela salire di un buon palmo sopra le pieghe lente che le facevano le calze intorno alle gambe; ma ella non se ne accorse e si avanzò con precauzione guardando misteriosamente davanti a sé, dinoccolata e malsicura; una sola lampada era accesa e illuminava le ginocchia di Leo seduto sul divano; un'oscurità grigia avvolgeva il resto del salotto.
> «Mamma sta vestendosi», ella disse avvicinandosi «e verrà giù tra poco».
> «L'aspetteremo insieme», disse l'uomo curvandosi in avanti; «vieni qui Carla, mettiti qui». Ma Carla non accettò questa offerta; in piedi presso il tavolino della lampada, cogli occhi rivolti verso quel cerchio di luce del paralume nel quale i gingilli e gli altri oggetti, a differenza dei loro compagni morti e inconsistenti sparsi nell'ombra del salotto, rivelavano tutti i loro colori e la loro solidità, ella provava col dito la testa mobile di una porcellana cinese: un asino molto carico sul quale tra due cesti sedeva una specie di Budda campagnolo, un contadino grasso dal ventre avvolto in un kimono a fiorami; la testa andava in su e in giù, e Carla, dagli occhi bassi, dalle guance illuminate, dalle labbra strette, pareva tutta assorta in questa occupazione[19].

Sono senz'altro parole del narratore, che si ergono alla massima oggettività, come denota il secco e lapidario incipit: «Entrò Carla». La struttura delle frasi è molto semplice, con un'interpunzione frequente che facilita la lettura. Anche da un punto di

[18] Si pensi al quinto capitolo, in cui Lisa tra una fantasia e l'altra non fa altro che definire Michele un «amore puro» (A. Moravia, *Gli indifferenti*, Milano, Bompiani 2016, p. 46).

[19] Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 7.

vista sintattico abbiamo delle facili subordinate (si prenda sempre la prima pagina, in cui compaiono una consecutiva: «gonna così corta, che bastò»; e un'relativa: «le pieghe lente che le facevano»), e un'alternanza quasi scolastica di passato remoto e di imperfetto (mentre è assente il congiuntivo, tendenzialmente poco rappresentato in tutto il romanzo). Da un punto di vista lessicale, i termini si riferiscono tutti a elementi concreti, come parti del corpo («gambe», «ginocchia», «occhi»), vestiti («vestitino di lanetta marrone con la gonna») o oggetti («tavolino», «lampada», «gingilli» e «altri oggetti»). Inoltre sono presenti parole straniere, che non rimandano certo a concetti filosofici, ma più concretamente a vestiti: chiaramente il «kimono», che avvolge però «una specie di Budda campagnolo, un contadino grasso». Insomma il narratore parla la stessa lingua dei suoi personaggi, e, poiché il linguaggio è sempre ideologia, condivide con loro stili di vita, comportamenti, visioni del mondo: è della loro stessa sostanza.

Se ne ricava che quello de *Gli indifferenti* è un narratore per lo più assente, che diventa affine al mondo raccontato e non percepibile dal lettore quando finalmente si palesa. In pratica sulla pagina si impongono solo i punti di vista dei personaggi, i quali non divergono ideologicamente gli uni dagli altri. I tre anziani – Leo, Mariagrazia e Lisa – puntano ad accaparrarsi il più possibile da questo mondo, e si differenziano solo per scaltrezza e capacità dai due giovani. Ma anche Michele e Carla appartengono allo stesso mondo, e perseguono gli stessi obiettivi: il ragazzo si concederà a Lisa per ottenere un lavoro (dopo aver barattato la sorella per la villa) e la giovane ventiquattrenne si abbandonerà a un matrimonio squallido, per «viaggi [...] una bella casa, un bell'appartamento in un quartiere elegante della città [...] gioielli al collo e sulle dita, ai polsi»[20]. Tutt'al più i due protagonisti – all'inizio del romanzo – possono manifestare malessere, disagio, insofferenza, ma non avanzano (credibili) alternative. Per questo motivo alla fine i cinque personaggi si rivelano uniti e compatti nel loro attaccamento alla borghesia e ai suoi falsi valori: e il loro unitario sentire si staglia sulla pagina. È un'ideologia imperante che non trova opposizioni e che soffoca non solo Carla e Michele, ma anche il lettore.

[20] Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 286.

Ma c'è dell'altro. Siamo sicuri che quello della prima pagina è solo il punto di vista del narratore? In parte si è costretti a rispondere di sì: dopo l'«Entrò Carla» non ci sono espliciti segnali di soglia che segnano (e indicano) il passaggio da un punto di vista all'altro. Eppure tutta la costruzione della descrizione di Carla non ha tratti neutri e oggettivi, ma i vari passaggi evidenziano invece l'aspetto più corporale ed erotico della ragazza, già aperto dalla «gonna» non solo «corta», ma «così corta» da mostrare le gambe; mostrarle chiaramente a Leo. Ed è proprio lui, ovviamente, che sta guardando il corpo di Carla, e a pensare appunto a quanto sia corta la gonna; un flusso di pensieri e di sollecitazioni che lo spinge poi a un invito che ha un retrogusto – nemmeno troppo velato – di ordine sessuale: «vieni qui Carla, mettiti qui». C'è insomma spazio per un'istruttoria – qui come in molti altri passi del romanzo – volta a denunciare l'uso dell'indiretto libero, che chiaramente associa e mescola voce del narratore e quella unitaria dei cinque personaggi, in un continuo interscambio di prospettive, di punti di vista, di parole, che di fatto schiaccia il lettore.

Ora quanto accade ne *Gli indifferenti* si registra anche nei decenni successivi del dopoguerra, e tanto più in quei romanzi e racconti che devono denunciare una situazione stantia, un pensiero dominante che non accetta divergenze o critiche, un'umanità soffocata dalla falsità. Si pensi al Bassani delle *Cinque storie ferraresi*, e specificamente a quello di *Una lapide in via Mazzini*, in cui l'ansia di lasciarsi alle spalle le ferite della Shoah non ammette esitazioni: dimenticare e superare diventano le parole d'ordine, mentre la voce narrante, solidale con la comunità, consente questo terribile ingranaggio. E con lo stesso artificio della regressione Mastronardi, ne *Il calzolaio di Vigevano*, denuncia il neocapitalismo, capace di stritolare vite, donne, amori, uomini, amicizie: vita in sostanza.

Mi sono limitato a citare i casi da me già studiati altrove[21], ma

[21] Cfr. M. Tortora, *Il dancing contro la Shoah: l'istanza della memoria in «Una lapide in via Mazzini»*, in G. Ferroni - C. Gurrieri (a cura di), *Cento anni di Giorgio Bassani*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 2019, pp. 33-42; e Id., *Quando l'incipit chiude il romanzo. La claustrofobia del Calzolaio di Vigevano*, in «L'Ospite ingrato», n. 8 (lug.-dic. 2020) (online: https://www.ospiteingrato.unisi.it/ 8luglio-dicembre-2020/ ; ultima consultazione 21 marzo 2022); ma sullo stesso numero – e stessa pagina – cfr. I. Tangi, *Da Aci Trezza a Vigevano: Verga e Mastronardi*.

è facile intuire come questo procedimento narrativo si ritrovi in altri autori, al punto da costituire una lunga linea che attraversa l'intero Novecento, e passa oltre: il tratto più rilevante della "funzione-Verga". Ma questo tratto è talmente rilevante da costituire un discrimine per tutta la narrativa modernista, neomodernista, tardomodernista. Dopo Verga non si può più leggere un romanzo senza davvero interrogarsi sui punti di vista di narratore e personaggio, e – dato ancora più decisivo – sulla distanza che li separa. In altre parole è con Verga, nel romanzo italiano, che si stabiliscono gli elementi cardine che caratterizzano il romanzo moderno: e per questa ragione Verga da un lato viene percepito come un classico (quale effettivamente è), per certi aspetti remoto perché all'origine di un percorso, e dall'altro viene sempre chiamato in causa – come attuale – ogni volta che in classe affrontiamo lo spinoso Novecento.

Ora, a livello didattico (a scuola, come all'università) la ricostruzione della "funzione-Verga" è un percorso tutto da compiere, procedendo in primo luogo a una campionatura di esempi del XX secolo: un lavoro da svolgere a più mani, coinvolgendo docenti liceali e universitari, didattica e ricerca. Solo la collaborazione tra i diversi agenti dell'insegnamento può condurre a risultati significativi e utili da spendere in classe. E se qualcuno si sta domandando se questa è una proposta, la risposta è ovviamente sì: e un convegno dal titolo *Giovanni Verga a scuola* mi è sembrata la sede ideale per avanzarla.

Annalisa Nacinovich
(Università di Pisa – Vicepresidente dell'Adi-Sd)

# Narrare la storia per poi descrivere la società: Verga narratore de *I Carbonari della montagna*

*I Carbonari della montagna* vengono posti in dialogo con il dibattito liberale coevo e con le discussioni che accompagnarono l'impresa dei Mille e le diverse valutazioni dell'Esercito meridionale. Tale prospettiva consente di liberare Verga da qualsiasi riduzione ad un fenomeno regionale, sottolineando come la specola siciliana ne faccia un precoce ed acuto interprete di questioni dibattute in tutta Europa e centrali per comprendere la nascita degli stati moderni e il ruolo in essi della letteratura.

*Parole chiave*: Carboneria, Nievo, Garibaldi, brigantaggio, Herzen

I Carbonari della montagna *are placed into the political debate among liberal intellectuals about the Garibaldi's expedition of the Thousand and role of a Southern Army. The study of the contemporary magazine reviews of* I Carbonari *reveals that the traditional opinion of Verga's novel as a juvenile and naïf work of a regional author is too reductive: the young Verga, from his Sicilian perspective, give an important contribution to the European debate about the making of modern Nations and the role of novelists in it.*

Keywords: *Carboneria, Nievo, Garibaldi, brigandage, Herzen*

> Giacché vuoi sapere come fu che mossi il primo passo, ti dirò che andò maluccio parecchio per molto tempo. Cominciai dallo scrivere un *romanzo storico*, che nessuno rammenta, e non sarò io certo che lo rammenterò[1].

Così, con una preterizione, Verga ricordava i suoi *Carbonari* vent'anni dopo, in una lettera a Ferdinando Martini. Il passo, riportato nell'Edizione Nazionale del romanzo a testimonianza

[1] Lettera di G. Verga a F. Martini da Milano, 5 novembre 1880, in G. Verga, *I Carbonari della montagna. Sulle lagune*, a cura di R. Verdirame, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, I, Firenze, Banco di Sicilia - Le Monnier 1988, p. xi.

della cesura fra il primo Verga e il trionfalmente "sprovincializzato" campione del verismo, mi pare interessante, in realtà, proprio per le ragioni contrarie. La menzione di quella prima giovanile prova al mazziniano Martini[2], in quel momento direttore del «Fanfulla della domenica» e recensore di *Eva* alcuni anni prima[3], invita a indagare le continuità, gli eventuali legami fra gli esordi e le grandi opere degli anni Ottanta. Tanto più se si considera ciò che Martini scriverà di sé a Carducci nel 1894[4] deprecando la miopia della «borghesia voltairriana» a cui lui stesso si ascrive, incapace di educare il popolo e vittima, in quella fine di secolo, della paura per il conflitto sociale che aveva lei stessa sollevato: una parabola ideologica dalle evidenti suggestioni in prospettiva verghiana.

## *1. Gli interlocutori toscani degli anni Sessanta*

Il riferimento suggerisce di rivolgere maggiore attenzione agli interlocutori del giovane scrittore; lettori che potevano apprezzare la scelta dell'argomento, come testimoniano la tempestiva recensione, comparsa su «La nuova Europa»[5] il 23 maggio 1862, e, soprattutto, l'offerta del romanzo a Ludmilla Assing, l'intellettuale tedesca il cui salotto Verga frequenta appena giunto nella capitale toscana e che recensisce *Una peccatrice* per la «Neue

[2] Martini aveva perso il posto di insegnante presso la Scuola Normale di Pisa per aver commemorato Mazzini davanti agli studenti. Su di lui si veda R. Romanelli, «Dizionario Biografico degli Italiani», vol. 71 (2008), *ad vocem*.

[3] La recensione di Martini (con lo pseudonimo di Fantasio sul «Fanfulla» dell'11 settembre 1873) si legge nell'utilissimo F. Rappazzo - G. Lombardo (a cura di), *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei. Recensioni e interventi 1862-1906*, Soveria Mannelli, Rubbettino 2016, pp. 106-109. Nello stesso volume si veda la replica che Martini pubblica ancora sulle colonne del «Fanfulla» (1 ottobre 1873) alle lettere critiche dei lettori (pp. 116-118).

[4] F. Martini, *Lettere 1860-1928*, Milano, Mondadori 1934, p. 291.

[5] Sulla rivista si veda il recente saggio di M. Furiozzi, *La nuova Europa (1861-1863). Democrazia e internazionalismo*, Milano, Franco Angeli 2008. La recensione è pubblicata in Rappazzo - Lombardo, *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei*, cit. pp. 85-86.

Freie Presse»[6] di Vienna. Nell'ambiente della Assing il giovane catanese è stato introdotto dal Rapisardi[7] e vi incontra il veneto Francesco dell'Ongaro che dal 1849, dopo il fallimento della repubblica romana, ha trovato riparo a Firenze sotto la protezione del barone Bettino Ricasoli, sostegno - sia detto per inciso - anche del giovane Martini di cui premia la commedia *I nuovi ricchi* nel 1863. All'accoglienza riservata a Verga in Toscana nel 1865 sembrano concorrere, insomma, vari fattori, e ricorrono nomi che, fra Veneto, Sicilia e Toscana delineano interessi e prospettive a cui la Firenze dei Georgofili, in quegli anni capitale del Regno, prometteva di dare voce.

L'amburghese Ludmilla Assing, traduttrice in tedesco degli scritti di Mazzini, è una fiorentina di adozione: nipote di Karl August Varnhagen von Ensen, personalità di spicco della borghesia liberale berlinese, si trasferisce a Firenze subito dopo la morte dello zio (1858) e la pubblicazione da lei curata dei suoi carteggi dai quali emerge la dura critica alla politica di Federico Guglielmo IV di Prussia che le costa l'esilio da Berlino; nella capitale toscana collabora con Piero Cironi di cui redige la biografia contribuendo a delineare il profilo del liberismo democratico ottocentesco. Un percorso che, nell'avvicinarla agli ideali mazziniani in seguito alla partecipazione ai moti europei del '48/'49, la associa all'altro lettore de *I Carbonari della montagna*, il padovano Alberto Mario, giunto a Firenze da Genova dopo aver partecipato alla prima guerra di indipendenza e essere stato spinto ad aderire al principio repubblicano dal suo doloroso epilogo e partito nel giugno 1860 per la Sicilia con la seconda spedizione garibaldina capeggiata da Giacomo Medici. Quando «La nuova Europa» da lui diretta recensisce *I Carbonari della montagna* è appena

[6] Una testimonianza dell'attenzione che la rivista viennese rivolgeva alla situazione italiana, si legge in R. De Cesare, *Ricordi di Vienna (scarabocchi del mio taccuino)*, Roma, Pubblicazioni del Fanfulla 1874, cap. II, pp. 17-23, in cui si commenta, attraverso il racconto di un aneddoto, la maggiore sensibilità mostrata dalla rivista liberale austriaca sulla questione italiana rispetto al cosmopolita «Danube» redatto in lingua francese.

[7] La segnalazione, che corregge l'indicazione contenuta in Verga, *I Carbonari della montagna*, cit., p. xv, si deve a I. Moretti, *I soggiorni fiorentini di Giovanni Verga (1865-1879)*, Roma, Bulzoni 2013.

tornato a Firenze dall'Inghilterra, congedato con il grado di capitano dall'Esercito meridionale e in fase di ripensamento politico, tanto che, in un articolo del 1863 ancora su «La nuova Europa» sosterrà l'inversione della formula mazziniana posponendo l'unificazione politica all'esigenza di riforme.

È in questo contesto che, a mio avviso, assume significato l'affermazione che il giovane autore premette all'edizione de *I Carbonari della montagna*: «aspettavamo il buon vento per pubblicarli»[8].

## 2. *«I Carbonari della montagna»: un «romanzo storico»*

Emerge nel romanzo il contrasto fra «Inglesi e Francesi» a cui si intitola uno dei capitoli conclusivi, il XLVIII. Il confronto è a tutto vantaggio degli Inglesi: essi sono migliori marinai, tanto da battere, con un'unica goletta, l'Audace, un'intera flotta determinata ad impedirne la missione; i loro rappresentanti sono uomini valorosi, opposti esplicitamente ai francesi a partire dalla dicotomia fra sir Clawton, comandante della nave che deve portare a Scilla Corrado perché raggiunga il grosso delle forze carbonare, e il malvagio lord Arthur, inglese solo in apparenza, dal momento che si rivelerà essere Guiscard persecutore di fanciulle e mistificatore. La stessa maschera della regina di Napoli, che sbarca nelle Calabrie come «Mylord»[9], evidenza l'opposizione fra inglesi veri e falsi, fra alleati sinceri della causa patriottica e spregiudicati mistificatori, il cui «genio infernale»[10] è ben rappresentato da Maria Carolina. Un contrasto che allude esplicitamente al dibattito politico contemporaneo. La storia del Regno e, soprattutto, la storia della Sicilia fra il 1810 e il 1821 (le date su cui si apre e si

[8] Verga, *I Carbonari della montagna*, cit., p. 5.

[9] L'arrivo nel golfo di Squillace di Maria Carolina d'Asburgo a bordo della goletta l'Audace è raccontato nel Cap. XVII che apre il volume II del romanzo e si intitola, appunto, «Mylord».

[10] Verga, *I Carbonari della montagna*, cit., p. 6: «Al 1861, come al 1810, i Borboni avevano sparso il sangue a torrenti; più che il sangue avevano fulminato l'esecrazione universale su quei poveri illusi che pervertivano col loro genio infernale».

chiude il romanzo[11]) è condizionata dalla presenza inglese che interseca la stessa vita familiare di Verga, il cui nonno paterno, carbonaro, aveva fatto parte del parlamento siciliano del 1812, nell'anno della costituzione. I rimandi cronologici rinviano, così, a una dimensione politica che prevede un ulteriore livello di lettura: il modello parlamentare di cui si era fatta interprete la costituzione siciliana del 1821 viene contrapposto alla violenza autoritaria della reazione borbonico-francese in un sistema di allusioni in cui era difficile per i contemporanei non cogliere, al di là dell'aspro commento al tradimento di Villafranca con cui Verga apre la sua introduzione, un ben più esteso parallelismo con le vicende che, dagli accordi segreti di Plombières, avevano portato alla spedizione dei Mille. In questa dimensione *I Carbonari della montagna* sono davvero, come scrive Verga a Martini, «un romanzo storico» nel senso manzoniano e – meglio forse – neviano: la storia non ne costituisce, cioè, lo scenario pittoresco, ma il terreno di studio del cuore umano e della possibilità di organizzazione sociale, a tale studio connessa.

La slealtà (ironicamente sintetizzata nell'antifrastico titolo del Capitolo XLIX «La fede dei Borboni») di cui è emblema la regina di Napoli, distrugge i progetti dei protagonisti, condannati alla «catastrofe» – proseguendo con i titoli dei capitoli conclusivi - nel momento in cui Maria Carolina abbandona l'alleanza costruita attraverso il principe di Moliterno. Così si apre, appunto, il Capitolo L, delle «Catastrofi»:

> Da quel punto infatti cominciava quella lunga e sanguinosa guerra spicciolata che si combatté fra uomini resi feroci dalla disperazione ed uomini resi crudeli per terrore di condanne. [...]
> Il generale Manhes aveva scavato un abisso profondo fra le popolazioni delle Calabrie e i Carbonari, col confondere, come abbiam detto, i Carbonari ai briganti col terrore e delle esecuzioni sanguinose, di quegli ordini che fanno ancora fremere quando si ricordano. I fuoriusciti, perseguitati spietatamente palmo a palmo da una caccia inesorabile dei loro stessi paesani e soldati in quantità immensa, traditi

[11] «Nobiltà al 1810» è il titolo del capitolo III e il «Congresso di Laybah», cioè di Lubiana, compare nell'«Epilogo».

per ogni dove, scesero a quegli eccessi che disgraziatamente giustificavano gli ordini di sangue dei Francesi[12].

È la guerra civile che Corrado, il Gran Maestro carbonaro, protagonista della vicenda, paventava e a cui lo conduce, come a un destino ineluttabile, lo spietato cinismo della regina borbonica. Un massacro di popolo e per mano del popolo in cui ad essere cancellata è la possibilità di una collaborazione fra aristocratici e masse per il bene comune di cui Francesco di San Gottardo è emblema.

### 3. *I Carbonari della montagna* e il dibattito liberale

Il barone di San Gottardo su cui si apre il romanzo è un personaggio romantico, cavalleresco di maniera, retorico – certo – ma, prima di liquidarlo come frutto della giovanile inesperienza del suo autore, può essere interessante considerare quanto di questi patrioti italiani scrive nel suo *journal* un rivoluzionario russo di quegli anni, Aleksàndr Herzen[13], che, eccezionale conoscitore della vita politica europea *malgré lui* (passò in esilio gran parte della sua vita), in Italia era stato a lungo. Scrive Herzen:

la storia della borghesia italiana non assomiglia affatto all'evoluzione della borghesia in Francia e in Inghilterra. I ricchi borghesi, discendenti del "popolo grosso", rivaleggiarono più d'una volta con l'aristocrazia feudale, furono reggitori di città e appunto perciò non si allontanarono, ma si avvicinarono al popolano e al contadino più di quanto non facesse la plebaglia arricchita degli altri paesi. La borghesia nel senso francese si presenta in Italia come un ceto particolare, formatosi a partire dalla prima rivoluzione; lo si può chiamare, come usa in geologia, lo strato piemontese. In Italia, come in tutto il continente europeo, esso si distingue in quanto è costantemente liberale in molte questioni, ma in complesso ha paura del popolo, dei discorsi troppo indiscreti sul lavoro e sul salario; e inoltre cede sem-

[12] Ivi, p. 351.

[13] Su questo interessante personaggio si veda F. VENTURI, *Il populismo russo*, Torino, Einaudi 1952, 2 voll.

> pre ai nemici che stanno in alto, e non cede mai ai "suoi", che stanno in basso[14].

Gli Italiani sarebbero, dunque, simili ai Russi per la prevalenza della componente contadina del loro popolo: per questo nella raccolta delle sue memorie il reduce dei moti decabristi ne segue appassionatamente le vicende risorgimentali, avendo avuto modo di conoscerne tutti i principali attori, da Mazzini a Garibaldi, a Medici, a Pisacane, a Orsini.

Da questa prospettiva le figure dei due protagonisti del romanzo, Corrado il carbonaro e il Barone di San Gottardo, appaiono meno letterarie e la voce del loro giovane autore meno provinciale. L'immagine di una carboneria meridionale che costruisce il suo progetto politico sulla partecipazione di un mondo contadino descritto in gran parte in toni idealizzati, si può meglio comprendere collocandola all'interno dei dibattiti di quegli anni. Discussioni inevitabilmente europee vista la condizione dei liberali, travolti da sconfitte che li condannano a esili ripetuti e repentine fughe; un periodo in cui davvero rischia di essere fuorviante ridurre un autore, per quanto giovane, nei suoi confini regionali. La pubblicazione del romanzo è infatti, per lo scrittore catanese, opportunità di partecipare esplicitamente al dibattito nazionale, come testimoniano le due recensioni, assai diverse, che escono a Firenze (il 23 maggio 1862 su «La nuova Europa») e a Milano (il 7 settembre dello stesso anno su «Il Lombardo» a firma V. Pagano)[15].

L'occasione è data dalla nuova attualità del brigantaggio, esplicitamente evocata nel parallelo con le vicende del 1810 che Verga premette al romanzo:

> Quando si parlò di briganti *I Carbonari* per una strana coincidenza, ci tornarono in mente – Quando questo brigantaggio assunse caratteri tanto terribili da fare illudere anche spiriti elevati, italiani irreprensibili sulle vere aspirazioni di quel popolo, ebbimo la nostra ultima

[14] A. Herzen, *Passato e pensieri*, trad. di C. Coïsson, Milano, Mondadori 1970, p. 111.

[15] Rappazzo - Lombardo, *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei*, cit., pp. 85-86 e 86-89.

> maledizione da lanciare a questa razza perversa, che tale avevamo conosciuto sempre. [...].
> I Carbonari dopo la più nobile aspirazione, dopo i più grandi sagrifizi, erano stati vilmente, ferocemente traditi dalla corte di Napoli, che aveva fatto sperare Costituzione e Italia grande e unita; e anche più tardi associava i nomi di Pronio e Rodio a quello dei più illustri gentiluomini patriotti e Carbonari[16].

L'accusa ai Borbone, a cui il giovane catanese intende lanciare un'«ultima maledizione», è quanto mai necessaria per far conoscere agli altri italiani la realtà dei fatti meridionali: le preoccupazioni diffusesi fra i liberali rispetto alle «vere aspirazioni» del popolo emergono dalle recensioni che nel caso della rivista fiorentina accolgono e rilanciano la prospettiva del romanzo mentre in quello del giornale milanese ne prendono politicamente le distanze.

Le pagine de «Il Lombardo», infatti, dichiarano fin dall'apertura, l'ispirazione militante de *I Carbonari*, che «per la condotta, sembra avvicinarsi ai racconti storici del Livornese [Guerrazzi], essendo predominato intieramente dal pensiero politico»[17], e, proprio per questa ragione, lo condannano esprimendo tutto il timore dei moderati davanti al coinvolgimento delle masse popolari. Vincenzo Pagano[18], recensore per la rivista milanese, ben incarna le paure di quegli «italiani irreprensibili» quando deplora che Verga non abbia esplicitamente sconfessato le società segrete, vere «associazioni infernali»[19].

Al contrario, il recensore de «La nuova Europa» premette al dettagliato riassunto della vicenda in cui consiste l'articolo poche, ma significative righe:

> Questo è un lavoro che risale ai tempi di Ferdinando e di Carolina di Napoli e di Nelson e di Murat, e mette in luce la lotta dei napoletani

[16] VERGA, *I Carbonari della montagna*, cit., pp. 5-6.

[17] RAPPAZZO - LOMBARDO, *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei*, cit., p. 86.

[18] Alcune notizie su questo erudito calabrese (nato a Diamante, in provincia di Cosenza nel 1832), di formazione storico-giuridica, vicino a Gioberti per posizioni politiche e fondatore di uno Studio giuridico privato intitolato al suo antenato Mario Pagano, si leggono in L.S.C., *Notizie biografiche: Vincenzo Pagano*, s.n.t.

[19] RAPPAZZO - LOMBARDO, *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei*, cit., p. 88.

> che per liberarsi dai francesi s'eran dati, Carbonari, a sostenere un re che non era amico del popolo. A che molte volte conduce l'amor della patria! Ma certo è che tra due mali è meglio scegliere il minore. E poi tutta l'onta dei tradimenti ha per giustizia a ricadere su coloro che furono i traditori[20].

L'errore era stato affidarsi ad una corona nemica del popolo, come Verga sottolinea esplicitamente nella premessa, invece che confidare nell'appoggio delle popolazioni, ma la responsabilità del disastro sta nell'«infame genio dei Borboni»: liberare i Carbonari del 1810 dall'accusa di brigantaggio, dalla perversa mistificazione con cui la corona di Napoli «anche più tardi associava i nomi di Pronio e Rodio a quello dei più illustri patriotti e Carbonari»[21], significava, seguendo le suggestioni di Herzen, abbracciare la causa di una borghesia liberale che evitasse gli errori dello «strato piemontese» attraverso la costruzione di un racconto aperto alla speranza dell'adesione delle popolazioni meridionali al processo unitario. Quanto tale prospettiva fosse importante per l'autore del romanzo era evidente nelle parole introduttive con cui egli replicava alle paure degli «italiani irreprensibili», assai più esplicite del retorico manifesto[22] con cui era stata pubblicizzata l'edizione:

> Eppure bastava appena addentrarsi nei fatti degli Abruzzi di questi ultimi tempi per leggervi la più splendida prova dei sentimenti altamente nazionali di queste popolazioni.
> Bastava vedere lo slancio con cui 22 battaglioni di Guardie mobili accorsero alla chiamata del prode Cialdini; l'energia colla quale da ogni parte si combattevano questi banditi feroci; l'eroismo affatto romanzesco di certi episodii; la spietata crudeltà con cui i briganti più che contro le truppe, i *Piemontesi*, combattevano i popolani, Guardie Nazionali o no, liberali o no[23].

[20] Ivi, p. 85.

[21] Verga, *I Carbonari della montagna*, cit., p. 6. Pronio fu uno dei capi popolari della reazione sanfedista in Abruzzo, così come alla reazione sanfedista si votò Giovan Battista Rodio, segretario di Francesco Ruffo (fratello del cardinale) dal marzo 1799.

[22] Il «manifesto» di presentazione del romanzo che Verga inviò a editori e librai è riportato nell'introduzione all'Edizione Nazionale (ivi, p. xi-xii n.).

[23] Ivi, p. 5-6.

Un invito nel quale merita attenzione il riferimento a Enrico Cialdini[24]. Appartenente a una famiglia di patrioti di origini pisane trasferitasi nel modenese e a sua volta esule dei moti del '31 a soli venti anni, si era formato come militare nelle battaglie costituzionali della penisola iberica (sotto la guida dell'italiano Gaetano Borso de' Carminati) condividendo con diversi giovani patrioti quella "educazione europea" che caratterizzò la generazione risorgimentale. Come molti altri liberali esuli tornò in Italia nel 1848 per partecipare ai moti instaurando un difficile rapporto con l'esercito sabaudo che egli riteneva imprescindibile per l'unità d'Italia, ma di cui criticava l'arretratezza e nel quale non si sentiva adeguatamente integrato in quanto non piemontese; ragioni politiche che furono, probabilmente, alla base dell'incarico, assegnatogli da Cavour alla vigilia del 1859, di organizzare i volontari del corpo dei Cacciatori delle Alpi[25] il cui comando fu dato a Garibaldi e di cui Nievo sarà vice-intendente. La «chiamata» cui la premessa verghiana si riferisce nel novembre del 1861 è quella con cui Cialdini represse il brigantaggio nelle regioni continentali del Regno delle due Sicilie, una vicenda i cui aspetti contraddittori furono colti già dai contemporanei. In quell'occasione, infatti, l'ex uomo di Cavour ora al servizio del Ricasoli, fece concessioni alla Sinistra per costruire l'ossatura della Guardia Nazionale, un corpo di militari ausiliari costituito per lo più dai piccoli borghesi delle città e dagli ex-volontari, con una scelta che non piacque ai suoi sostenitori, ma che valse a reprimere efficacemente il brigantaggio. Per ciò che concerne il Cialdini, il senso di questo avvicinamento a Garibaldi va cercato in una comune consapevolezza – per così dire – militare della situazione italiana e non certo nell'ambizione alla democratizzazione del processo risorgimentale che sarà alla base del consenso di Nievo alla spedi-

[24] Su Enrico Cialdini si veda G. Monsagrati, «Dizionario Biografico degli Italiani», vol. 25 (1981), *ad vocem* da integrare con le informazioni su Borso de' Carminati in A. Postigliola, «Dizionario Biografico degli Italiani», vol. 13 (1971), *ad vocem*.

[25] Sul significato di questa decisione di Cavour, che permise ai democratici la partecipazione alle guerre di indipendenza, si vedano le importanti considerazioni premesse a I. Nievo, *Scritti Garibaldini*, a cura di M. Bertolotti, Edizione Nazionale delle Opere di Ippolito Nievo, Venezia, Marsilio 2019, pp. 8-51.

zione dei Mille[26]; ma il riferimento di Verga a questo personaggio e alle vicende, quindi, dell'Esercito Meridionale apre un interessante confronto.

### *4. Il generale e i suoi soldati: Corrado il carbonaro o la sconfitta di Garibaldi*

Nell'introdurre gli *Scritti garibaldini* Maurizio Bertolotti richiama l'attenzione sull'inserimento di un curioso squarcio epico nella sede, assai poco letteraria, dei due resoconti sull'approvvigionamento dell'esercito di Garibaldi pubblicati sulla «Perseveranza» il 23 luglio 1860 e il 31 gennaio 1861. Così, infatti, Nievo interrompe la puntuale relazione sulle spese sostenute:

> Mi dispiace per amore dell'arte che dalla memoria di pochi debba venir conservato il bizzarro quadretto che presentava la nostra gente schierata verso sera al primo bivacco di Rampagallo. Una cascina isolata sopra un'altura, in mezzo a un mar di colline verdi di frumento e di pascoli; per queste disseminati qua e là gruppi di uomini nelle più strane foggie che si possano mai immaginare, qualche camicia rossa che spicca al lume dei fuochi che si vanno accendendo, i fucili che splendono a fasci; le torme di foraggieri che vanno per legna; i più feroci delle compagnie che sventrano le capre pel *rancio*, il generale in mezzo ai soldati che ride e s'intrattiene con tutti del miglior umore del mondo; frammisti a questa scena i pastori semi-selvaggi dei dintorni, con cosciali e schiniere di pelle di capra che s'aggirano, guardano, ascoltano, ammirano, e spargeranno alla domane pei dintorni il fanatismo per Garibaldi e pei suoi compagni; perché non erano fra noi Pagliano od Induno per affidare alla carta un vivo bozzetto di quelle poche macchiette che vo raccozzando[27]?

Un «quadro» che il romanzo di Verga ripropone in un passo significativo. Siamo al termine della vicenda, un attimo prima

[26] Sull'impatto sulle posizioni politiche dell'ultimo Nievo dei progetti garibaldini per una Nazione Armata consegnati ai discorsi pubblici degli ultimi mesi del 1859, si legga l'attenta valutazione di Bertolotti in Nievo, *Scritti Garibaldini*, cit., pp. 18-23.

[27] Ivi, pp. 184-185.

del momento più cupo della tragedia che colpisce i protagonisti, quando Corrado, miracolosamente scampato a tante peripezie, giunge ad incontrare il grande esercito di popolo che lo attende in una gola nascosta fra le montagne per iniziare la ribellione che nelle sue speranze dovrebbe portare alla cacciata degli stranieri e all'unificazione d'Italia. Questa è la scena che gli si para davanti:

> Per la migliore intelligenza del quadro che gli si offerse alla vista ci riportiamo all'apertura della scena di Ernani, se non che ciò che mancava di orpello a questa, era a profusione rimpiazzato dal numero degli attori e dalla varietà della scena.
> Circa a settecento Carbonari erano riuniti nello sbocco della valle, attorno a degli alberi intieri, che servivano di torcie e che cuocevano dei montoni e dei tocchi di giovenco, o sotto delle tende improvvisate in cui erano disposte delle gran tavole pei bevitori. In fondo alla valle si potevano distinguere i gruppi animati di un'immensa folla, di cui le armi luccicavano ai riflessi lontani dei lumi; di quando in quando, di balza in balza, si vedeva partire un lampo riflesso da una scure o dalla bajonetta di qualche sentinella.
> Eppure in quella folla, che poteva contare quasi cinquemila uomini, non regnava quel frastuono che si può supporre. [...]
> Alla luce più chiara che illumina lo sbocco della valle, e che rischiara i pallidi e delicati lineamenti del cavaliere, noi possiamo riconoscere il giovine Gran-Maestro, di cui la piuma nera si rovescia su metà della fronte leggermente rugata.
> Al suo apparire quel ronzio confuso quasi di mille voci, si formò ad un'esclamazione di sorpresa e di giubilo[28].

L'esercito di Corrado, come quello di Garibaldi, è fatto di «gruppi», è una folla popolare, varia e bizzarra, ma paradossalmente ordinata e, soprattutto, devota al suo condottiero, che bene incarna l'illusione nieviana di una via militare al coinvolgimento delle masse contadine; ma se simili sono i due eserciti, quello storico e quello romanzesco, assai diverso è lo sviluppo della vicenda. Appena incontrati i soldati, infatti, Corrado apprenderà il tradimento dei Borboni intuendolo prima dalle notizie che gli riferiscono i suoi uomini su sbarchi di «*briganti*», e poi trovandone conferma nella lettera «di uno dei nostri capi» e nelle parole di un imbarazzato Moliterno costretto a dichiarare:

[28] VERGA, *I Carbonari della montagna*, cit., p. 342.

«voi avete mantenuto le vostre promesse... la regina vi fa dire di non poter mantenere le sue»[29]. La fine del capitolo segna la svolta in direzione della catastrofe cui dà avvio la breve, ma intensa orazione che il protagonista rivolge alla «folla immensa» che lo attende; un discorso, che, nel prospettare come unica soluzione il suicidio eroico («Ebbene, sì; noi morremo con le armi in pugno»), suggerisce ben altra conclusione rispetto a quella proclamata dalla premessa che delle parole di Corrado è – a ben guardare – una sostanziale parafrasi. Sia l'autore che il suo personaggio citano «Pronio, Rodio, Fra Diavolo e Mammone» a cui i Borboni associano i carbonari, ma se le due pagine di premessa si chiudono sull'annuncio «Italia Una e Vittorio Emanuele», l'appello di Corrado è improntato a una «sanguinosa ironia» che di quel successo svela "le lacrime e il sangue", la voce – verrebbe da dire – dei vinti:

> Figliuoli! gridò il giovine animandosi a gradi di un'amara e feroce ironia; Sua Maestà, la regina, vi fa dire che la Costituzione non è per voi, che la libertà e l'indipendenza non sono per l'Italia, che voi vi siete ingannati fino ad ora sagrificando cuore e vita per queste sante cause, che i briganti, Benincasa, Parafanti, Capobianco, come lo sono stati Pronio, Rodio, Fra Diavolo e Mammone, sono i veri difensori dell'indipendenza nazionale, gli eroi del patriottismo, che le Loro Maestà si contenteranno del loro pieno e assoluto potere sugli abitanti che possono tiranneggiare... che l'Italia farà bene a dormire ancora sotto il piede dello straniero... che il perdono vi è per chi si accorge del suo errore politico e depone le armi – Sentite, Figliuoli?! ... vi è il perdono per voi che avete sofferto tanto per essi! ... Che ne dite?
> Un urlo immenso d'indignazione, di sorpresa, di rabbia, coprì le sue ultime parole[30].

Benché il romanzo non si chiuda qui, né sull'impresa disperata con cui Corrado e un drappello dei migliori carbonari affrontano i traditori franco-borbonici, è in quell'«urlo immenso di indignazione» che si condensa il contributo di Verga al dibattito liberale contemporaneo. A testimoniarlo è un'altra recensione, as-

[29] Ivi, p. 346.
[30] Ivi, p. 349.

sai più esplicitamente stroncatoria di quella del cosentino Pagano, apparsa sulla torinese «Rivista italiana»[31]. Dalle pagine del settimanale piemontese Luisa Emmanuel critica l'obiettivo del romanzo di «distinguere completamente la setta dei carbonari da quella dei briganti» e, chiamando a testimone il Colletta che «confonde spesso i carbonari coi briganti, e i briganti coi carbonari», assicura che «tanto gli uni quanto gli altri hanno fatto molto male al loro paese»[32].

## *5. Dal «romanzo storico» al realismo: verso la recensione di Martini a «Eva»*

Nella recensione torinese le ragioni della borghesia moderata scelgono l'esplicita adesione al punto di vista dei Borboni: per De Rosa/Emmanuel non vi è differenza fra briganti e carbonari, né nel 1810 né, tanto meno, nel 1861. Non solo: la critica all'opera connette forma e contenuto, aprendosi con una riflessione sul romanzo storico che contrappone Scott e il modello manzoniano a Dumas e a *I Carbonari della montagna*. Verga avrebbe condiviso con gli scrittori italiani suoi coevi l'insana preferenza per tale genere letterario a scapito del «romanzo di costumi contemporanei», indotto a ciò da quella diffusa «tendenza un po' declamatrice» che rende «inetti ai prosaici racconti che descrivono semplici affetti di famiglia e vicende domestiche»[33]. Osservazioni, queste ultime, che aiutano a cogliere le continuità, o almeno le connes-

[31] L. De Rosa, *I Carbonari della montagna, romanzo storico del sig. Giovanni Verga. Catania 1862*, in «Rivista italiana di scienze lettere ed arti», a. III (1 settembre 1862), n. 102, pp. 1657-1661. Lodovico De Rosa è pseudonimo della scrittrice piemontese Luisa Emmanuel Saredo, per la quale si veda C. Boninsegni, «Dizionario Biografico degli Italiani», vol. 42 (1993), *ad vocem*; per il contesto politico in cui inserire l'attività di pubblicista della Emmanuel si considerino i legami con Giuseppe Saredo, suo marito dal 1859, la cui carriera è legata all'appoggio di Cavour prima e, poi, all'interessamento di Terenzio Mamiani. Su Saredo si veda L. SINISI, «Dizionario Biografico degli Italiani», *ad vocem*, vol. 90 (2017).

[32] De Rosa, *I Carbonari della montagna*, cit., p. 1658.

[33] *Ibidem*.

sioni, fra l'esordio di Verga nel dibattito nazionale e le successive prove letterarie.

Tornando, infatti, al Martini a cui l'ormai affermato romanziere catanese consegnava il ricordo della sua prima prova letteraria, non sembra irrilevante considerare i termini in cui egli aveva individuato nell'autore di *Eva*[34] una possibile risposta alla carenza di scrittori popolari e, dunque, nazionali. La protesta di Fantasio (come si firma il recensore), che auspica l'affermarsi anche in Italia del romanzo come è avvenuto «nella letteratura francese, nell'inglese, nella tedesca», si rivolge contro quanti sostengono che al paese manchi «la lingua e la società»[35]. La confutazione di tali posizioni è alla base della proposta di Verga quale romanziere esemplare per la giovane nazione, in aperta opposizione a Manzoni, a partire dalle scelte linguistiche. Nell'esaltazione di un «romanzo pensato modernamente», nel quale «il *fatto* è nulla, l'analisi è tutto» *Eva* ben rappresenta il superamento del romanzo storico in «una narrazione – sogno o storia – poco importa – ma vera, come è stata, o come potrebbe essere senza retorica e senza ipocrisia», secondo la formulazione dell'autore che il recensore conferma a testimonianza del pregio dell'opera. In *Eva* si trovano analizzati con minuzia i meccanismi delle passioni umane; così, benché la vicenda sia un fatto «sentito raccontare mille volte», il lettore non potrà staccarsi dal libro perché la sua disamina «sicura, minuta, profonda, possente» ve lo terrà avvinto; perché, insomma, «non v'è uomo o donna che possa leggere il libro senza trovare in una qualche pagina la immagine di sé»[36]. Un'adesione al vero, quella di Verga, che Martini sostiene nella replica alle molte lettere di protesta per l'immoralità dell'opera, replicando ai genitori «scansa-fatiche»[37] che pretendono che l'arte si assuma il ruolo di educatrice per sopperire alla loro inettitudine.

La continuità della riflessione verghiana, il filo che si dipana

[34] La recensione è edita in Rappazzo - Lombardo, *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei*, cit., pp. 106-109.

[35] Ivi, p. 107.

[36] Ivi, p. 108.

[37] La risposta alle lettere dei lettori (sul «Fanfulla» del 1 ottobre 1773) si legge in Rappazzo - Lombardo, *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei*, cit., pp. 116-118.

da *I Carbonari* per svilupparsi nei capolavori degli anni Ottanta starebbe, allora, nella rilevanza di questo autore come banco di prova della critica, secondo un'importante segnalazione di Andrea Manganaro[38]; un ruolo - una funzione Verga, potremmo dire – a cui lo designa l'esperienza meridionale di cui si fa portavoce (dalle vicende dei tempi di Murat alla spedizione dei Mille esplicitamente legate nel primo romanzo). Essa, infatti, gli ha offerto una precoce consapevolezza delle responsabilità e inettitudini della classe dirigente borghese, ma anche della complessità di una condizione sociale da cui era stato folle pensare di poter prescindere. Ricostruire il dialogo con gli ambienti più avanzati della riflessione liberale, nazionale e europea, in cui Verga si colloca fin dai suoi esordi suggerisce di ridimensionare l'influenza della riflessione estetica francese e considerare le discontinuità che, in quegli anni, dettò la storia.

Il prevalere dello «strato piemontese», infatti, rese presto inattuale l'argomento del romanzo, così come la sua cifra stilistica, che su quelle aspirazioni si fondava, ma consegnò alla figura del co-protagonista, il barone di San Gottardo, il primo abbozzo di quelle «partenze senza ritorno» - con le parole di Manganaro – che individuano il personaggio «escluso», cifra, secondo l'efficace interpretazione di Romano Luperini, del Verga più alto. Così, infatti, esce di scena Francesco di San Gottardo:

> Il Barone portò il lutto tutta la vita. Esule egualmente sotto i Francesi e sotto i Borboni, ei ritornò pochi giorni, già invecchiato sulla terra straniera, quando i Carbonari fecero sentire la loro voce al 1820. Quando il Re, che avea giurato la Costituzione, ritornò nella capitale in mezzo alle bajonette austriache, date dal congresso di Laybah a tutelare questo bamboccio il quale trovò ancora il tempo di abbeverarsi di sangue prima d'introdurre il progresso nel regno tagliandosi il codino, egli ripartì per non dovere mai più rivedere la sua patria.

[38] A. MANGANARO, *Partenze senza ritorno. Interpretare Verga*, Catania, Edizioni del prisma 2014.

Andrea Manganaro
(Università di Catania)

# Osservare senza giudicare? Condanna e colpa nel mondo di Verga (e nel nostro)

A partire dalla distinzione tra giudicare e comprendere, il saggio rileva come alla prospettiva verghiana dell'osservare senza giudicare, con la connessa delega narrativa, e lo straniamento, corrisponda in alcuni testi (*Rosso Malpelo*, *I Malavoglia* XIV cap.) l'accentuata rappresentazione delle dinamiche del giudizio collettivo, con la paradossale inversione della sequenza logica colpa-condanna. Le narrazioni di Verga ci consentono implicitamente di interpretare comportamenti dell'odierno mondo dell'informazione e dei social network.

*Parole chiave*: Comprendere, condanna, colpa, folla, Verga

*Starting from the distinction between judging and understanding, the essay reveals how Verga's perspective of observing without judging, with the related narrative delegation, and estrangement, corresponds in some texts* (Rosso Malpelo, I Malavoglia *XIV cap.), to the accentuated representation of the dynamics of collective judgement, with the paradoxical inversion of the logical sequence of guilt- condemnation. Verga's narratives implicitly allow us to interpret behaviour in today's world of information and social networks.*

Keywords*: Understanding, condemnation, guilt, crowd, Verga*

Giudicare o comprendere? La scelta è dilemmatica. Le due operazioni infatti non coincidono. Lo storico, e in parte anche chi, come lo scrittore naturalista, vuole narrarci i «fatti», di fronte a essi deve «eclissarsi», deve garantire l'«imparzialità»[1]. Sono però due i modi di essere imparziali: quello dello studioso e quello

[1] Cfr. M. Bloch, *Giudicare o comprendere?*, in Id., *Apologia della storia o mestiere di storico*, Torino, Einaudi 1969, pp. 123-127. E cfr. C. Ginzburg, *Occhiacci di legno. Dieci riflessioni sulla distanza*, Macerata, Quodlibet 2019, p. 11; Id., *Il giudice e lo storico. Considerazioni in margine al processo Sofri*, Torino, Einaudi 1991.

del giudice[2]. Entrambi hanno un comune presupposto etico: l'assoluta «sottomissione alla verità»[3]. Le funzioni sono però diverse e le strade, a un certo punto, divergono. Quando uno studioso ha osservato e spiegato, ha concluso il suo compito. Al giudice tocca ancora dare la sua sentenza. La sua imparzialità sarà garantita dal rispetto della legge. Per gli studiosi non vale invece il procedimento di sussunzione, di correlazione di una fattispecie a una norma giuridica. Soprattutto gli storici sanno che «a forza di giudicare si finisce quasi fatalmente per perdere persino il gusto di spiegare»[4], come ci ricordava Marc Bloch. Montaigne, discutendo dei libri, e in particolare di quelli degli storici, aveva dichiarato la propria preferenza, oltre che per i rari «eccellenti», soprattutto per i «semplici» (quelli che riferiscono scrupolosamente i fatti, lasciando che ognuno possa trarne «profitto secondo la portata del proprio intelletto»[5]). E ci aveva dato un saggio avvertimento, che risuona pieno di significato anche ai nostri giorni, nella condizione umana propria della società in cui la forma di comunicazione assolutamente prevalente è l'«informazione» (che vive solo «nell'attimo in cui è nuova»)[6]: tra coloro che riferiscono i fatti, i più sono quelli che «vogliono masticarci i bocconi, si arrogano il diritto di giudicare e quindi di piegare la storia a loro capriccio»[7]. Costoro «si mettono a scegliere» le cose che «loro ritengono degne di essere conosciute» e «omettono come incredibili le cose che non capiscono»[8]. E concludeva pertanto: «Sfoggino pure arditamente la loro eloquenza e i loro ragionamenti, giudichino a loro piacimento; ma ci lascino anche di che giudicare do-

[2] Cfr. Bloch, *Giudicare o comprendere*?, cit., p. 124.

[3] *Ibidem*.

[4] Ivi, p. 125.

[5] M. De Montaigne, *Saggi*, a cura di F. Garavini - A. Tournon, Milano, Bompiani 2017, Libro II, Capitolo X (*Dei libri*), pp. 367-379, a p. 376.

[6] Cfr. W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in Id., *Angelus novus*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi 1962, pp. 247-274, alle pp. 252-254.

[7] Montaigne, *Saggi*, cit., p. 376. E cfr. Bloch, *Giudicare o comprendere*?, cit., p. 125.

[8] Montaigne, *Saggi*, cit., p. 376.

po di loro, e non alterino né omettano niente, con i loro tagli e la loro scelta, della sostanza dell'argomento»[9].

Diversamente dal giudice (non solo quello togato, legittimo, che ricopre un ruolo istituzionale, ma anche chi, nell'informazione pubblica, tende indebitamente a sovrapporsi in quel delicatissimo compito), lo studioso deve prioritariamente esercitare un'altra funzione: più che «giudicare», deve «comprendere». Funzione che è più un fine a cui tendere, e quindi mai definitiva. Incomparabilmente meno impegnativo, e più agevole, è seguire credenze largamente diffuse (in cui il giudizio si accompagna al convincimento della sua assoluta verità), pregiudizi (con i connessi atteggiamenti), stereotipi (con la semplificazione dei fatti che giunge a falsarne l'interpretazione[10]), convinzioni che si irradiano facilmente divenendo maggioritarie e inappellabili. Tale era quella, quasi antonomastica, dei *Promessi Sposi:* «Con una tal persuasione che ci fossero untori, se ne doveva scoprire, quasi infallibilmente: tutti gli occhi stavano all'erta; ogni atto poteva dar gelosia. E la gelosia diveniva facilmente certezza, la certezza furore»[11]. La «logica» su cui si regge la «persuasione» di un «mito collettivo» (come quello degli «untori») è sempre infatti «quella di un'idea dominante, di un'ossessione che cresce su stessa sino ad esplodere», identificando una convinzione, un'opinione diffusa, una costruzione ipotetica, se non addirittura immaginaria, con la realtà stessa[12]. Per la «folla» (e non solo quella delle rappresentazioni letterarie, ma anche per le nuove «folle», più familiari a noi, e ai nostri giovani) «non esiste l'inverosimile». E ciò per la sua connaturata «credulità» (e «suggestionabilità»), per il suo pensare «per immagini», scambiate superficialmente con la realtà stessa[13]. A fronte dell'ardua, impegnativa, inesausta, tensione del «comprendere», appare enormemente più semplice,

[9] *Ibidem.*

[10] Cfr. F. LEONARDI, *Elementi di sociologia.* Vol. III. *Forme e processi culturali,* Milano, Franco Angeli Editore 1974, pp. 127-128.

[11] A. MANZONI, *I promessi sposi,* a cura di E. Raimondi - L. Bottoni, Roma, Carocci 2021, cap. XXXII, p. 680.

[12] Cfr. *ibidem*, Raimondi, nota 69.

[13] Cfr. quanto scriveva già G. LE BON, *Psicologia delle folle,* intr. di P. Melograni, trad. di G. Villa, Milano, Longanesi 1996, pp. 63-64.

immediato, e risolutivo, gridare «in prigione»[14], se non anche «Ammazza! Ammazza!», indistinti tra la folla. Come quella dei *Promessi Sposi* o della verghiana *Libertà*[15]; oppure quella (ben diversa da una «comunità»[16]) che oggi popola i social network, sempre e comunque con l'alibi della non identificabilità e con lo schermo dell'impunità, che consente a ogni pusillanime di mostrarsi un leone.

Rispetto alla pretesa onniscienza del «giudicare», «comprendere» è parola che risuona più carica di speranze, più amica dell'uomo[17]. «*Eritis sicut dii scientes bonum et malum*. Tutti si atteggiano a Dio quando giudicano: "Questo è buono o cattivo"»: così ammoniva Pascal[18]. «Non intendiamo giudicar nessuno, e tanto meno condannare». Così, solo qualche anno prima dei *Malavoglia*, dichiaravano, in premessa alla loro "inchiesta in Sicilia", Franchetti e Sonnino, contemporanei e interlocutori di Giovanni Verga[19]. La «verità nuda e cruda» che essi miravano a esporre,

[14] Cfr. MANZONI, *I promessi sposi*, cit., cap. XIII, pp. 272-290, *passim.*

[15] Cfr. G. VERGA, *Novelle rusticane*, a cura di G. Forni, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n. s. n. III, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2016, pp. 151-161, a p. 151.

[16] Cfr. Z. BAUMAN, *Voglia di comunità,* trad. di S. Minucci, Bari, Laterza 2001, pp. 3-5: è la stessa parola «comunità» che «emana una sensazione piacevole», «qualcosa di buono»; è «un luogo "caldo"», al cui interno «la comprensione reciproca è garantita», e in cui «possiamo contare sulla benevolenza di tutti»; «ha un suono dolcissimo», e oggi è «sinonimo di Paradiso perduto». E cfr. ID., *I social network sono una trappola,* in «The Universal», 9 gennaio 2016 (consultabile al link www.theuniversal.it/zygmunt-bauman-i-social-network-sono-una-trappola/), traduzione di M. Murione dell' intervista rilasciata a R. De Querol, *Las redes sociales son una trampa*, in «El Pais», 21 gennaio (consultabile al link: . https://elpais.com/cultura/2015/12/30/babelia/1451504427_675885.html#?ref=rss &format=simple&li nk=guid): «la differenza tra la comunità e la rete è che si appartiene alla comunità, ma la rete appartiene a voi. È possibile aggiungere amici ed eliminarli, è possibile controllare le persone con cui siamo legati». E ancora: «molte persone usano i social network non per unire e per ampliare i propri orizzonti, ma piuttosto, per bloccarli in quelle che chiamo zone di comfort, dove l'unico suono che sentono è l'eco della propria voce, dove tutto quello che vedono sono i riflessi del proprio volto».

[17] Cfr. BLOCH, *Giudicare o comprendere*?, cit., p. 127.

[18] B. PASCAL, *Pensieri e altri scritti,* a cura di G. Auletta, con un saggio di T.S. Eliot, Milano, Mondadori 1994, frammento 553 (edizione Brunschvicg), p. 313. E cfr. BLOCH, *Giudicare o comprendere*?, cit., p. 125.

[19] Cfr. L. FRANCHETTI - S. SONNINO, *Prefazione* a *La Sicilia nel 1876*, I (*Condizioni*

costituiva, nella loro ottica, l'unica condizione per «suscitare le forze della rinascita»[20]. Non casualmente, come epigrafe della "inchiesta in Sicilia", Franchetti e Sonnino esibivano d'altronde una citazione machiavelliana, dal capitolo XXIII del *Principe*, in cui, a proposito di «Quomodo adulatores sin fugiendi», si tratta degli «uomini savi» a cui «dare libero adito a parlargli la verità»[21]: «Non ci è altro modo a guardarsi da le adulazioni, se non che gli uomini intendino che non t'offendino a dirti el vero»[22].

Non era certamente uno storico, Verga, ma un narratore. Come ben sapeva la cultura europea a partire da Aristotele[23], e come lui stesso avvertiva il bisogno di ricordare nella prefazione ai *Malavoglia*, il suo compito di scrittore è pertanto «la rappresentazione della realtà com'è stata o come avrebbe dovuto essere»[24]. E però, accanto a questa funzione immanente, Verga assegnava a sé stesso, quale autore nell'epoca della modernità, un nuovo dovere: quello di limitarsi a *osservare* il «cammino fatale» del «progresso», il suo «spettacolo», escludendo il «diritto di giudicarlo»[25]. Osservare senza giudicare. Una necessità, questa abdicazione alla funzione giudicante, di cui Verga non taceva l'estrema difficoltà («è già molto se [l'autore] riesce a trarsi un istante fuori dal campo della lotta per studiarla senza passione»)[26]. Non giudica, l'autore. Eppure rivendica come proprio il «diritto di inte-

*politiche e amministrative della Sicilia*), Firenze, Barbèra 1877, pp. V-VIII, a p. VI. Cfr. la nota di R. LUPERINI, in G. VERGA, *I Malavoglia,* a cura di R. Luperini, Milano, A. Mondadori 1990, p. 7, n. 17.

[20] Cfr. M.L. SALVADORI, *Il mito del buongoverno. La questione meridionale da Cavour a Gramsci,* Torino, Einaudi 1976, p. 67.

[21] Cfr. N. MACHIAVELLI, *Il Principe*, a cura di R. Ruggiero, Milano, BUR 2017, p. 206.

[22] *Ibidem.* Cfr. FRANCHETTI - SONNINO, *La Sicilia nel 1876,* cit., I, p. III.

[23] ARISTOTELE, *Dell'arte poetica*, a cura di C. Gallavotti, Milano, Mondadori 1978, 9, 1, pp. 30-31: «l'opera del poeta non consiste nel riferire gli eventi reali, bensì fatti che possono avvenire e fatti che sono possibili, nell'ambito del verosimile o del necessario. Lo storico e il poeta non sono differenti perché si esprimono in versi oppure in prosa; [...]. Ma la differenza è questa, che lo storico espone gli eventi reali, e il poeta quali fatti possono avvenire».

[24] G. VERGA, *I Malavoglia,* a cura di F. Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n. s. n. I, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2014, p. 13.

[25] Ivi, pp. 12-13.

[26] Ivi, p. 13.

ressarsi», non al «risultato» totalizzante, alla «luce gloriosa» dell'«immane lavoro», ma ai drammi di coloro che del «movimento incessante», del «lavorìo universale» di cui sono parte inconsapevole, pagano l'immane costo umano (i «deboli», i «fiacchi», i «vinti»)[27].

Sapeva bene, Verga, come fosse inconsistente la pretesa dell'assoluta imparzialità. L'eclissi dell'autore e l'impersonalità, più che affermazione di una funzione neutrale, sono per lui elementi di un'accortissima strategia nei confronti del lettore. «Io non giudico, non m'appassiono, non m'interesso»: così, a proposito di Rosso Malpelo, presentò il suo atteggiamento di autore in una lettera su cui Pietro Trifone ha richiamato la nostra attenzione. Precisava, però, Verga, che la triplice negazione equivaleva alla necessità di «non *dover* mostrare nulla di tutto questo», per potere raggiungere sul lettore, mediante l'esibita «non compartecipazione», un «effetto» voluto: la «simpatia» deve essere del lettore, non dell'autore; è il suo silenzio a indurre il lettore a interpretare attivamente i fatti narrati, a collaborare alle domande di senso[28].

L'autore non giudica. Delega la narrazione, e quindi anche il giudicare, al mondo rappresentato. In *Rosso Malpelo* lo fa sin dall'inizio, dal titolo che è anche il nome del protagonista, italianizzazione dell'aforisma siciliano *Russu malupilu***.** Rosso Malpelo è un predicato nominale in cui è assente la copula: l'ellissi del verbo 'essere' marca un presunto legame di necessità, per cui chi è rosso di capelli è anche immancabilmente malvagio[29]. Quel soprannome antonomastico che diviene nome, è già una sentenza, ma presentata come naturale, indiscutibile, come una apodittica verità, la quale è però, solo a rifletterci, assolutamente illogica. «Malpelo si chiamava così perchè aveva i capelli rossi; ed aveva i capelli rossi perché era un ragazzo malizioso e cattivo, che pro-

[27] Ivi, pp. 12-13.

[28] Lettera di G. Verga a F. Filippi da Cadenabbia (Como), 11 ottobre 1880, in P. Trifone, *La coscienza linguistica del Verga. Con due lettere inedite su «Rosso malpelo» e «Cavalleria rusticana»*, in «Quaderni di filologia e letteratura siciliana», 4 (1977), pp. 5-29, alle pp. 7-9; e cfr. anche in G. Verga, *Opere*, a cura di G. Tellini, Milano, Mursia 1988, pp. 1478-79.

[29] Cfr. C. Muscetta, *Rosso Malpelo*, in Id., *Il giudizio di valore. Pagine critiche di storicismo integrale*, Roma, Bonacci 1992, pp. 55-75, a p. 68.

metteva di riescire un fior di birbone»[30]. È un verdetto inappellabile: chi è rosso di capelli è necessariamente un furfante, un bandito. Un giudizio incipitario e al tempo stesso conclusivo perché è anche un destino annunciato. Il ragazzo, in quanto «Rosso», è, aprioristicamente, per il fatto stesso di esistere, già considerato colpevole dalla comunità. È, per usare l'espressione di René Girard a proposito di Edipo, «il responsabile per eccellenza, responsabile a tal punto, in verità, che di responsabilità non ne resta più per nessun altro»[31]: «se accadeva una disgrazia, o che un operaio smarriva i ferri, o che un asino si rompeva una gamba, o che crollava un pezzo di galleria, si sapeva sempre che era stato lui; e infatti ei si pigliava le busse senza protestare»[32]. Rosso Malpelo è condannato sin dall'inizio dalla propria comunità, con giudizio ripetuto, immodificabile. La sentenza irrevocabile è pronunciata dallo stesso mondo rappresentato.

L'alterità di quel mondo (la cava di rena, «le femminucce di Monserrato»[33], gli umili di quella Sicilia ottocentesca) amplifica apparentemente la distanza che ci separa. E però, quei giudizi stereotipati, quei preconcetti reiterati, quelle condanne sommarie, sono atteggiamenti anche per noi familiari, riconoscibilissimi: riguardano anche noi, nel nostro tempo. A ben leggere ci accade infatti di ritrovare inaspettatamente Verga «in mezzo a noi»[34], di sentire allungare l'ombra dei suoi eroi fino a noi. Come nella socialità in cui è immerso Rosso Malpelo, anche nella nostra, il pregiudizio, lo stereotipo ripetuto apoditticamente, moltiplicato a dismisura dai *like* dei modernissimi social network, con le loro digitali espressioni di «desiderio mimetico»[35], diventano

[30] G. Verga, *Rosso Malpelo,* in Id., *Vita dei campi,* a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, XIV, Firenze, Banco di Sicilia - Le Monnier 1987, pp. 49-74, a p. 49.

[31] R. Girard, *La violenza e il sacro*, Milano, Adelphi 1980, p. 109.

[32] Verga, *Rosso Malpelo,* cit., p. 56.

[33] Ivi, p. 53.

[34] F. Tozzi, *Giovanni Verga e noi*, in *Realtà di ieri e di oggi*, a cura di G. Fanciulli, Milano, Alpes 1928, pp. 225-35, a p. 234; vedi ora in G. Tellini (a cura di), *Verga e gli scrittori. Da Capuana a Bufalino,* Firenze, Società Editrice Fiorentina 2016, pp. 63-67.

[35] Cfr. R. Girard, *Menzogna romantica e verità romanzesca. Le mediazioni del de-*

sentenza condivisa, inappellabile, opinione comune, plebiscitaria e indiscutibile.

Di fronte a questo meccanismo ogni tentativo di comprensione e spiegazione diventa minoritario, sospetto, estraneo. Tale era la condizione dell'escluso per eccellenza, Malpelo («che nessuno avrebbe voluto vedersi davanti, e che tutti schivavano come un can rognoso»[36]). La sua reazione alla condanna sociale come capro espiatorio è però assolutamente antitetica all'odierno dilagante vittimismo, all'attuale narcisismo: «ei si pigliava sempre i castighi anche quando il colpevole non era stato lui; già se non era stato lui sarebbe stato capace di esserlo, e non si giustificava mai»[37], né mai «si lamentava»[38]. Meno che mai era per lui ammissibile lo «scolparsi»[39], consapevole come la sua colpa fosse già stata determinata da una condanna sociale preventiva: «A che giova? Sono *malpelo*![40]». Con lucida consapevolezza intellettuale, e con le testimonianza della violenza sofferta sul proprio corpo («Era avvezzo a tutto lui, agli scapaccioni, alle pedate, ai colpi di manico di badile, o di cinghia da basto, a vedersi ingiuriato e beffato da tutti, a dormire sui sassi, colle braccia e la schiena rotta da quattordici ore di lavoro»[41]), Rosso Malpelo è la prova vivente della paradossale inversione di una sequenza logica causale: non è la colpa a causare la condanna, ma è la condanna, il giudizio originario, a determinare la colpa. Egli stesso è consapevole di come la propria vita «prima è stata condannata e solo in seguito è divenuta colpevole»[42]. La condanna che determina il destino di Malpelo è pronunciata da coloro che si trovano al suo stesso livello socioculturale. Non è una istituzione superiore, assoluta nel suo potere, ad avere delegato il giudizio. È la «ferma», irresi-

*siderio nella letteratura e nella vita,* intr. di M. Dotti, postfazione di L. Doninelli, Milano, Bompiani 2021.

[36] VERGA, *Rosso Malpelo,* cit., pp. 49-50.

[37] Ivi, pp. 59-60.

[38] Ivi, p. 59.

[39] Ivi, p. 60.

[40] *Ibidem*.

[41] Ivi, p. 59.

[42] BENJAMIN, *Destino e carattere*, in ID., *Angelus novus,* cit., pp. 31-38, a p. 35.

stibile «credenza» di tutta la sua comunità, a esentare la condanna da qualsiasi obbligo di prova. L'unico fondamento è solo l'«unanimità», incurante della propria «insensatezza» nell'individuazione in lui del capro espiatorio[43].

Osservare senza giudicare, dichiara Verga. La regressione narrativa consente però di focalizzare il continuo giudicare del mondo rappresentato. Nei *Malavoglia* è rappresentato l'enorme potere che esercita sulla vita degli altri chi giudica, sia nell'indistinto chiacchiericcio dell'indiretto libero, sia direttamente, ma con insinuazioni, malevoli allusioni che trovano il loro culmine nel penultimo capitolo del romanzo. 'Ntoni, coinvolto nel contrabbando, ha dato una coltellata a don Michele. Portato in prigione, è messo alla berlina, in gabbia, nel tribunale, per il processo. Anche in altre occasioni Verga rappresenta l'istituzione giudiziaria, nel suo spazio emblematico, il tribunale: nella notissima novella *Libertà* e nella meno nota *Un processo*, in cui, per un delitto, è chiamata a testimoniare una donna, una volta conosciuta come la «*Mora dei Canali*», ora solo come «la Malerba»[44], che si vende per poco, sul molo del porto di Catania. Ma è nei *Malavoglia*, prima di tutto, sia per ordine cronologico, sia per eccellenza estetica, che la rappresentazione dei giudizi del mondo rappresentato e la celebrazione della Giustizia dello Stato si incontrano in modo funzionale per lo sviluppo dell'intreccio.

Nei *Malavoglia* il punto di vista non solo è regredito, ma è multiprospettico, con diversi punti di vista dei personaggi che, incrociandosi, producono un effetto straniante sul lettore[45]. Lo straniamento si fonda, come Verga stesso avrebbe dichiarato, nell'«entrare nella pelle dei personaggi immaginati e vedere coi

[43] Cfr. GIRARD, *La violenza e il sacro*, cit., p. 111. E cfr. F. RAPPAZZO, *L'impersonalità come doppia verità? Osservazioni su* Rosso Malpelo, in *I linguaggi del potere,* Atti del convegno internazionale di studi (Ragusa, 16-18 ottobre 2019), a cura di F. Rappazzo - G. Traina, Sesto San Giovanni (MI), Mimesis 2020, pp. 369-78, a p. 371.

[44] G. VERGA, *Vagabondaggio,* a cura di M. Durante, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n. s. n. II, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2018, pp. 67, 65.

[45] Cfr. A. BALDINI, *Dipingere coi colori adatti. «I Malavoglia» e il romanzo moderno*, Macerata, Quodlibet 2012, pp. 10, 40.

loro occhi e rendere colle loro parole quel ch'essi vedono e sentono e fanno»[46]. L'effetto di straniamento è prodotto assumendo il punto di vista di un altro, che fa avvertire come strano anche il proprio, consentendoci di comprendere più profondamente. E l'esempio prodotto da Verga è magistrale: «Un contadino [...] della bella natura e del bel mattino non vede che quanto si promette per la raccolta»[47].

Lo straniamento non è semplicemente un procedimento tecnico, metastorico, come ce lo fanno percepire i formalisti russi. È infatti correlato storicamente (come ha dimostrato Carlo Ginzburg) allo svilupparsi, da parte di un gruppo intellettuale, di un senso di non appartenenza alle istituzioni e al senso comune del proprio tempo[48]. Già con Montaigne, ma poi soprattutto con l'Illuminismo, con Voltaire, i selvaggi non europei, e quegli europei considerati selvaggi, i contadini, e poi gli animali, con Tolstòj, costituirono «un punto di vista da cui guardare la società con occhio distaccato, straniato, critico»[49]. E pertanto con un'immanente potenzialità delegittimante e demistificante nei confronti di istituzioni, usanze, fatti abituali generalmente accettati supinamente. Montaigne, a proposito di indigeni brasiliani condotti in Francia, riportava ciò che maggiormente li avesse colpiti sul «nostro modo di vivere»: «si erano accorti che c'erano fra noi uomini pieni e saturi di ogni sorta di agi» e altri che «stavano a mendicare alle porte di quelli, smagriti dalla fame e dalla povertà»; e quei selvaggi «trovavano strano» che i bisognosi «potessero tollerare una tale ingiustizia, e che non prendessero gli altri per la gola o non appiccassero il fuoco alle loro case»[50]. Cholstomér, il cavallo dell'omonimo racconto di Tolstòj, dal cui punto di vista si narra il mondo degli uomini, a proposito dell'indiscutibile diritto di

[46] Lettera di G. Verga a N. Scarano da Catania, 12 marzo 1915, in G. Finocchiaro Chimirri (a cura di), *Lettere sparse,* Roma, Bulzoni 1979, pp. 404-405, a p. 404.

[47] *Ibidem.*

[48] C. Ginzburg. *Occhiacci di legno. Dieci riflessioni sulla distanza*, Macerata, Quodlibet 2019, pp. 15-40.

[49] Ivi, p. 27.

[50] Montaigne, *Saggi,* cit., Libro I, Capitolo XXXI (*Dei cannibali*), pp. 187-199, alle pp. 198-199.

proprietà, osserva: «Molte di quelle persone che [...] mi definivano il loro cavallo, non mi montavano mai in groppa, ma mi cavalcavano altri uomini»; e ancora: «L'uomo dice: "casa mia", e non ci vive mai dentro». E ciò perché «gli uomini, nella loro vita, prendono a fondamento non i fatti, ma le parole». E pertanto, solo chi «è in grado di dire *è mio* del maggior numero possibile di cose, viene da loro considerato il più fortunato»[51].

Nel XIV capitolo dei *Malavoglia* il sistema giudiziario viene percepito, visto, e udito, mentre esercita tutto il suo potere irrevocabile sul giovane 'Ntoni, colpevole della coltellata inferta a don Michele, il brigadiere. Il punto di vista degli abitanti di Trezza, pressoché univoco e unanime contro 'Ntoni, e quindi divergente da quello di padron 'Ntoni, è compatto, corale, nell'avvertire ciò che avviene all'uomo quando finisce nella sfera della Giustizia: egli diviene immancabilmente colpevole. L'essere sottoposti al diritto, e l'essere colpevoli, costituiscono, per la "folla" di Trezza (e non solo per essa), la stessa identica cosa: non c'è sequenzialità, ma totale simultaneità tra le due fasi. Ancor prima che 'Ntoni venisse condannato, «la gente [...] non si affacciava nemmeno all'uscio dei Malavoglia»[52]. Chi è umanamente solidale con loro («solo la Nunziata», che corre subito da Mena, «a piangere con lei») rappresenta un'eccezione rispetto alla collettività unanime nell'escludere chi «si tira addosso gli occhi degli sbirri». Chi si mostra vicino agli esclusi è tacciato di irresponsabilità e avventatezza (Nunziata agisce «come una che non aveva ancora gli anni del giudizio»)[53]. Ciò che avviene a Trezza è la conferma di un paradosso aforistico, quanto mai illuminante: «Il diritto non condanna al castigo, ma alla colpa»[54]. La condanna precede la colpa, e non viceversa, come dovrebbe essere secondo la logica, e secondo quanto afferma la Giustizia. Goethe, ricordato da Benjamin,

[51] L. Tolstòj, *Cholstomér. Storia di un cavallo*, in *Polikuška e altri racconti*, a cura di I. Sibaldi, Milano, Mondadori 1997, pp. 205-254, a p. 229. E cfr. Ginzburg, *Occhiacci di legno*, cit., pp. 16-17, che riprende V. Šklovskij, *Una teoria della prosa*, trad. di M. Olsoufieva, Bari, De Donato 1966.

[52] Verga, *I Malavoglia*, cit., p. 303.

[53] *Ibidem*.

[54] Benjamin, *Destino e carattere*, cit., p. 35.

aveva espresso il capovolgimento delle due «fasi» con queste stranianti parole, che possono risuonare come un tremendo atto d'accusa: «Voi fate diventare il povero colpevole»[55].

Le citazioni per testimonianza in tribunale mettono «in subbuglio» tutta Trezza: «la gente si affollava colla carta bollata in mano, e giurava che non sapeva nulla, com'è vero Dio! perchè non voleva averci che fare colla giustizia»[56]. E i citati a testimoniare, al solo timore di finire intrappolati nelle maglie del diritto, e di divenire pertanto, immediatamente, colpevoli, riversano il loro rancore su 'Ntoni e i Malavoglia tutti, «che li tiravano pei capelli nei loro imbrogli»[57]. L'imputazione di 'Ntoni innesca una sequela di maldicenze, insinuazioni, calunnie; determina l'improvvisa negazione di ogni gesto di solidarietà e carità; spinge a infierire sul giovane imprigionato, il cui destino appare segnato definitivamente dalla colpa. Quando infatti «il giudizio pende da una parte» (Montaigne ci aveva già avvertiti), «non si può evitare di volgere e torcere la narrazione in quel senso»[58]. In tribunale,'Ntoni appare esposto alla berlina, filtrato dallo sguardo compiaciuto di «tutto il paese», appositamente accorso «a vedere che faccia ci avesse dietro la grata [...] in mezzo ai carabinieri, e giallo come una candela». Viene visto con i segni manifesti della vergognosa mortificazione a cui è sottoposto («non ardiva soffiarsi il naso per non vedere tutti quegli occhi d'amici e di conoscenti che se lo mangiavano, e voltava e rivoltava nelle mani il suo berretto»[59]). Le accuse che gli muove il giudice sono acquisite, nella narrazione corale, senza dubbio alcuno, come «tutte le birbonate che aveva fatto», incancellabili («scritte senza che vi mancasse una parola sulla carta»). E quelle stesse accuse, filtrate in un crescendo dal commento diretto della malevola per eccellenza, la Zuppidda, divengono «tutte quelle porcherie che 'Ntoni aveva

[55] *Ibidem*.

[56] Verga, *I Malavoglia,* cit., p. 307.

[57] *Ibidem*.

[58] Montaigne, *Saggi,* cit., p. 376. E cfr. Bloch, *Giudicare o comprendere*?, cit., p. 125.

[59] Verga, *I Malavoglia,* cit., p. 309.

fatto», con repentina, simultanea sovrapposizione condanna-colpa («la galera non gliela levano di certo»)[60].

Antitetico è il punto di vista di padron 'Ntoni. Nel vedere il paese intero correre «per andare a sentire condannare» suo nipote, non sottraendosi al tenace legame degli affetti, «aveva voluto correre cogli altri», sebbene per motivi ben diversi dalla curiosità malevola. Nella città estranea, al di fuori dai confini sicuri di Trezza, «nascosto dietro una cantonata», vede passare il nipote condotto in tribunale dai carabinieri. E lì, nel tribunale, dove si reca, forzando se stesso, «levandosi sulla punta dei piedi, per vedere la grata in alto», riesce ad ascoltare, per come può, l'arringa dell'avvocato, signore delle parole, che «andavano come la carrucola di un pozzo»[61]. La difesa dell'avvocato viene mediata dall'udire di padron 'Ntoni, dalla sua straniante percezione delle parole e dei riti del mondo "altro" della Giustizia, e viene riferita con alternanza tra discorso indiretto e diretto: prima filtrata dall'ammirazione per la bravura oratoria del difensore del nipote; poi dalla commossa condivisione della presunta attenuazione della colpa («avrebbe abbracciato in quel momento l'avvocato il quale diceva che 'Ntoni era un ubbriacone»[62]). L'apice è raggiunto quando della narrazione dell'avvocato è riferito, con discorso diretto, il motivo per cui 'Ntoni avrebbe accoltellato il brigadiere; non la gelosia per la Santuzza, ma la vendetta dell' onore della sorella: «Potevano domandarlo un'altra volta alla Zuppidda, e a comare Venera, e a centomila testimoni, che don Michele se la intendeva con la Lia, la sorella di 'Ntoni Malavoglia[63]». È una circostanza attenuante, per il diritto, ma catastrofica per i Malavoglia. 'Ntoni comprende quanto fosse falsa e infamante quella versione dei fatti esposta a sua apparente difesa («s'era alzato anche lui nella gabbia, e strappava il berretto colle mani, facendo certi occhi da spiritato, e voleva parlare, accennando col capo di no, di no!»[64]).

[60] *Ibidem*.
[61] Ivi, pp. 310-311.
[62] Ivi, p. 311.
[63] Ivi, p. 312.
[64] *Ibidem*.

La testimonianza del paese, l'illazione condivisa, la maldicenza ripetuta unanimemente, sono alla base di una doppia condanna: di 'Ntoni, «condannato ai ferri, per cinque anni»[65], e della sorella minore. Lia, come Malpelo, non prova neanche a discolparsi di fronte all'accusa pubblica, alla colpa addebitata, alla condanna sociale («al giudice hanno detto che ve l'intendete con don Michele, e a vostro nonno gli è venuto un accidente!»[66]). E come 'Ntoni viene portato via «pallido, in mezzo ai carabinieri, ammanettato come un Cristo», così Lia, indifesa, indifendibile per l'ethos collettivo, «la sera», «uscì nel cortile e poscia nella strada, e se ne andò davvero, e nessuno la vide più»[67]. Anche per Lia la condanna della collettività, amplificata pubblicamente dal tribunale, domina su ogni presunta colpa. E così Lia, poco più di una ragazzina, finirà prostituta nella città grande, Catania.

Con le sue narrazioni Verga apre uno spazio per una possibile diversa interpretazione dei fatti, promossa sapientemente dalla sua regia autoriale, offrendo al lettore la possibilità di un giudizio diverso, che può non coincidere affatto con quello delle molteplici voci. Con il suo silenzio d'autore ci invita a guardare criticamente e profondamente la realtà, a non accettarla supinamente come scontata. Con l'azione e i personaggi, con la composizione dei fatti narrati, chiama noi lettori, ancora oggi, a un compito di responsabilità, a uno sguardo critico sulle cose del mondo.

Abbiamo ancora oggi bisogno di Verga, così grande e «terribile»[68], e così in grado, col suo sguardo disincantato, di farci scoprire, come solo la grande letteratura può fare, «le cuciture nascoste lungo le quali strappare il sipario delle interpretazioni per poi scoprire, inevitabilmente, nuovi sipari dietro quello appena squarciato»[69]. Così capace, come pochi, il nostro Verga, di farci sentire la necessità di «comprendere». E di farci avvertire, pro-

[65] *Ibidem*.

[66] Ivi, p. 313.

[67] Ivi, pp. 312-313.

[68] Rinvio ad A. Manganaro, *La ferinità umana, la guerra, lo spatriare. Riletture verghiane*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi, n.s. n. 4, Catania - Leonforte, Fondazione Verga - Euno Edizioni 2021.

[69] Z. Bauman - R. Mazzeo, *Elogio della letteratura*, Torino, Einaudi 2017, p. 11.

prio con le sue «negazioni»[70], il «desiderio inesausto»[71] che «all'uomo un aiuto sia l'uomo»[72].

[70] Cfr. R. LUPERINI, *Tramonto e resistenza della critica*, Macerata, Quodlibet 2013, pp. 105-107, a proposito del saggio *Negazioni leopardiane,* di Guido Guglielmi.

[71] Cfr. F. DE SANCTIS, *Schopenhauer e Leopardi*, in ID., *Saggi critici,* a cura di L. Russo, Bari, Laterza 1965, 3 voll., II, pp. 115-60, a p. 159.

[72] Cfr. B. BRECHT, *A coloro che verranno,* in ID., *Poesie e canzoni*, a cura di R. Leiser - F. Fortini, Torino, Einaudi 1959, pp. 190-195, a p. 195.

Riccardo Castellana
(Università di Siena)

# La voce dei Vinti: la fiaba della cugina Anna e *La Reginotta* di Capuana

Il saggio propone una lettura antropologica del cap. XI dei *Malavoglia* e della scena della salatura delle acciughe. L'analisi della fiaba raccontata dalla cugina Anna, in particolare, offre alcuni elementi nuovi per comprendere meglio il rapporto di Verga con il folklore e con gli studi demologici di Giuseppe Pitrè. Infine, il confronto con una fiaba di Capuana, coeva alla stesura del romanzo verghiano, mostra analogie sorprendenti tra i due testi, di cui si propone una spiegazione.

*Parole chiave*: Giovanni Verga, Luigi Capuana, antropologia culturale, fiabistica, folklore

*The essay offers an anthropological reading of chap. XI of the* Malavoglia *and the scene of the salting of anchovies. The analysis of the fairy tale told by cousin Anna, in particular, offers some new elements to better understand Verga's relationship with folklore and with the demological studies of Giuseppe Pitrè. Finally, the comparison with a fairy tale by Capuana, coeval with the writing of Verga's novel, shows surprising similarities between the two texts, an explanation of which is proposed.*

Keywords*: Giovanni Verga, Luigi Capuana, cultural anthropology, fairy tales, folklore*

## *1. La fiaba della cugina Anna*

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

rà montare in groppa al cavallo bianco, e se la porterà nel suo regno.

Alessi ascoltava a bocca aperta, che pareva vedesse il figlio del re sul cavallo bianco, a portarsi in groppa la Mara della cugina Anna. – E dove se la porterà? domandò poi la Lia.

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

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

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

– Per questo mia figlia sta lavorando qui adesso, dopo essere stata tutto il giorno al lavatoio, per farsi la dote. Non è vero, Mara? Almeno se non viene il figlio del re, verrà qualchedun altro.[1]

Verga scrisse la fiaba della cugina Anna durante la revisione del manoscritto dei *Malavoglia*, avvenuta a Mendrisio tra il luglio e l'agosto 1880, proprio mentre aggiungeva anche la maggior parte dei circa 170 proverbi (ricavati da Pitrè) che compaiono nella redazione finale, e che abbondano, non a caso, proprio in questo capitolo XI[2], senza dubbio il più ricco di riferimenti al folklore del romanzo. E se è vero che la funzione principale del brano, su cui ha utilmente insistito Andrea Manganaro[3], è certamente quella di prefigurare la partenza senza ritorno del giovane 'Ntoni, esso mostra anche (*en abîme*) qualcos'altro: la modalità stessa di enunciazione del romanzo. Tra la narratrice popolare di

[1] G. Verga, *I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Interlinea – Fondazione Verga 2014, pp. 217-218. Dall'introduzione e dall'apparato critico di Cecco ricavo tutte le notizie utili riguardo alla genesi e alle fasi compositive del romanzo.

[2] G. Pitrè, *Proverbi siciliani raccolti e confrontati con quelli degli altri dialetti d'Italia*, Palermo, Pedone-Lauriel 1880, 4 voll. Per l'individuazione di questa fonte e l'utilizzo dei proverbi, si veda di nuovo l'Introduzione di Cecco e le appendici alle pp. 363-384 dell'edizione critica dei *Malavoglia*.

[3] A. Manganaro, *Partenze senza ritorno. Interpretare Verga*, Catania, Edizioni del Prisma 2014, pp. 19 e sgg.

secondo livello e il narratore extradiegetico di primo c'è infatti un'evidente affinità. Certi tratti, anzi, sono qui persino amplificati: la sintassi di Anna è marcatamente orale («che ce l'avranno portato», con ripetizione pleonastica del complemento oggetto), è dialettale («chi deve mangiarsi queste sardelle» = 'chi si mangerà ecc.', con il verbo modale *dovere* + inf. per esprimere l'idea di futuro, come in molti dialetti meridionali), e, soprattutto nella seconda parte, decisamente paratattica, per polisindeto («e il figlio del re», «e camminerà», «e il cavallo bianco lo porterà», «e il figlio del re la sposerà», «e poi la farà montare in groppa al cavallo», «e se la porterà»). Inoltre, è messo in chiaro, qui, quello che nel romanzo è solo implicito, e cioè il contesto pragmatico del racconto, la "cornice" popolare e la dimensione di socialità e di scambio, in cui il lavoro si fonde con l'invenzione fiabesca e di altre forme di intrattenimento, come l'indovinello di Alessi («Due lucenti, due pungenti, quattro zoccoli e una scopa»), ripreso anch'esso da Pitrè[4].

Il racconto fiabesco, questo genere che da Basile e da Perrault in poi aveva visto convertire la propria natura originaria nella dimensione letteraria ed edulcorata del *Buchsmärchen*, del libro di fiabe infantili, insomma, è restituito da Verga alla sua natura performativa più autentica, di *Volksmärchen* appunto, e più precisamente di performance orale basata su un canovaccio o "tipo", nel senso in cui Aarne e Thompson hanno dato a questo termine: una *performance* che non disdegna peraltro di assorbire nel plot quegli elementi del contesto reale e della personalità del narratore, anzi della narratrice, solitamente epurati dalla fiaba per la lettura. Non è un caso che il racconto prenda corpo sviluppando un'iperbole della lingua quotidiana: le acciughe in salamoia, sostiene Anna, sono così buone da essere cibo degno di un Re, e proprio un Re, anzi un figlio di Re, è l'eroe della fiaba improvvisata; e prosegua poi, in modo del tutto inusuale per il genere, co-

[4] L'indovinello di Alessi traduce alla lettera quello riportato da Pitrè nei *Canti popolari siciliani*, Palermo, Pedone-Lauriel 1871, 2 voll., II, p. 67: «Dui lucenti, / Dui puncenti, /Quattro zòcculi / E 'na scupa». Anche in questo caso Pitrè è sicuramente la fonte di Verga, e la provenienza geografica dell'indovinello (Polizzi) conferma la natura "ricostruttiva" e mediata dell'operazione di Verga, che in questo caso non si affida all'osservazione diretta.

me narrazione anteriore[5] (cioè al futuro, il tempo della profezia) di un evento tanto auspicabile quanto irrealistico: il figlio di Re sposerà Mara, che sta partecipando con la madre alla salatura delle acciughe ed è dunque al tempo stesso personaggio e narratario (con gli altri) della fiaba. Ma se l'uso dei tempi verbali mal si concilia, è vero, con il genere fiabesco, non si può dire lo stesso del fatto che, nello svolgimento vero e proprio, i motivi propriamente fiabeschi (il principe a cavallo e la fonte fatata) si alternino, peraltro con perfetta simmetria, a personaggi e luoghi desunti dal contesto reale dell'enunciazione (Mara e la fontana di Trezza): e se ciò può apparirci strano è solo perché la nostra idea di fiaba si è formata sul tipo del *Buchsmärchen*, mentre nella narrazione orale non è infrequente che il novellatore o la novellatrice includano nel racconto i nomi degli ascoltatori e dei luoghi reali noti agli astanti. Lo stesso Pitrè ne fornisce almeno un esempio quando, nella sua trascrizione fedele de *La vecchia di l'ortu*, riporta la battuta di dialogo di un personaggio in cui chi parla dice essere la figlia della «*gnà* Sabedda», cioè della novellatrice stessa, che si chiama proprio così[6]. Nel finale poi, come vedremo, il coinvolgimento degli ascoltatori sarà tale da divenire vero e proprio conflitto delle interpretazioni intorno al senso e al carattere esemplare del racconto.

Vale la pena, a questo punto, analizzare il testo nelle sue componenti folkloriche, osservando in primo luogo la presenza del

[5] G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi 1976, p. 264. La fiaba non prevede in nessun caso l'uso del futuro. Per un'introduzione ai tempi verbali della fiaba cfr. C. Lavinio, *La magia della fiaba. Tra oralità e scrittura*, Firenze, La Nuova Italia 1993, pp. 42 e sgg. Altri elementi atipici per una fiaba sono l'estrema concisione, l'assenza di dialogato e la forte indessicalità: tutti tratti comuni, piuttosto, alla leggenda (C. Lavinio, *Le forme della leggenda*, in «La ricerca folklorica», n. 36, ottobre 1997, pp. 25-32).

[6] Pitrè, *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, cit., I, p. 187. L'esempio di Pitrè è riportato da Lavinio, *La magia della fiaba*, cit., pp. 103-104, che spiega: «L'onomastica relativa ai personaggi e la toponomastica relativa allo spazio del mondo narrato [...] possono [...] riempirsi di volta in volta di elementi desunti dal contesto più prossimo: come può essere fatto riferimenti, nelle formule di chiusura, a noi di persone presenti nel contesto dell'enunciazione narrativa, così l'eroe o qualche altro personaggio può vedersi attribuito il nome di uno dei componenti l'uditorio o dello stesso narratore».

più classico dei "tipi" narrativi fiabeschi, quello della *quête* matrimoniale (ovviamente a lieto fine): un "tipo" scelto non casualmente da Verga perché le politiche matrimoniali sono bene al centro del romanzo, e non a caso ad esse si fa cenno anche in questo capitolo, quando Anna rinfaccia a 'Ntoni di essersi innamorato della benestante Barbara Zuppidda anziché della figlia Mara, che è povera. Concentriamoci prima sulle espressioni formulaiche e poi sul riuso di motivi popolari.

Sono sostanzialmente affidate a formule stereotipe le indicazioni relative al cronotopo: il figlio di un *re di curuna* (Verga traduce qui l'appellativo tipico della fiaba tradizionale siciliana), cioè un principe regale, galopperà «un anno, un mese e un giorno» prima di arrivare alla fonte incantata, e poi «camminerà ancora un anno, un mese e un giorno» per rintracciare Mara e sposarla, portandola con sé nel suo regno «lontano lontano»[7]. Se questa espressione attinge a un formulario internazionale e generico (è il *far far away*), l'altra è decisamente più interessante perché traduce, mantenendone il ritmo settenario, la formula con cui la fiabistica siciliana indica un lunghissimo lasso di tempo: *un annu, un misi e un jornu*. Se ne possono trovare vari esempi, a cominciare da *La Bella dai sette veli*, una fiaba raccolta da Laura Gonzenbach nei *Sicilianische Märchen* (1870) la cui protagonista, seduta su un albero, ripete più volte, a chi le chiede che cosa stia mai facendo lassù, che sta aspettando «un anno un mese e un giorno» il «bel figlio del re» che ha promesso di sposarla[8]. Ma Verga poteva trovare varie testimonianze della stessa formula nelle *Fiabe* raccolte da Pitrè, come *La palumma*, famosa anche per essere stata in seguito antologizzata anche da Calvino nelle *Fiabe italiane*:

[7] Ma cfr. anche, nelle *Storie del castello di Trezza*, «lontan lontano, perduto fra la bruna distesa, si udiva ad intervalli un canto monotono e orientale» (G. VERGA, *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori 1979, p. 82). Sulla presenza invece di formule tipiche della fiaba internazionale (Perrault) nella *Roba*, cfr. A. MANGANARO, *«La prima ispirazione della forma». La genesi 'fiabesca' delle novelle di Verga*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. n. 7 (2014), pp. 115-124 (utile anche per un inquadramento più generale del problema).

[8] Cito dalla trad. it. di Luisa Rubini e Vincenzo Consolo: L. GONZENBACH, *Fiabe siciliane rilette da Vincenzo Consolo*, introduzione e note di L. Rubini, Roma, Donzelli 1999, pp. 64 e sgg. Non mancano altri esempi in altri luoghi nella stessa raccolta, la cui edizione originaria (in tedesco) risale al 1870.

> Li fati mi 'nfataru, e tannu pozzu nèsciri di ccà, quannu tu stai *un annu, un misi e un jornu* a lu Suli e a lu sirenu, siduta a 'na finestra di sta casina. [...] Passannu *l'annu, lu misi e lu jornu*, la palumma addivintò omu[9].

Sulle indicazioni cronotopiche torneremo più avanti. Vediamo ora l'intelaiatura motivica. Conviene innanzitutto ricostruire la fabula, al netto delle anacronie causate dalla natura improvvisata della performance orale:

1) Mara, riempiendo la brocca alla fonte di Trezza, perde il ditale nell'acqua
2) Le fate raccolgono il ditale e lo trasportano in un luogo imprecisato, sul fondo di una fontana incantata
3) Dopo un anno, un mese e un giorno di galoppo, da un altro luogo imprecisato, il principe trova il ditale, lo utilizza per dissetarsi e, innamoratosi magicamente della sconosciuta proprietaria, si mette in cerca di lei
4) Dopo un altro anno, un mese e un giorno di galoppo, il principe raggiunge Trezza e trova Mara, la sposa e le mette l'anello
5) Il principe conduce infine la ragazza nel suo regno lontano, oltre il mare.

Ora, mentre il motivo della fontana di latte e miele è forse una reminiscenza biblica, in qualche modo però compatibile con la cultura religiosa del popolo (sono le fonti di latte e miele della terra promessa nell'*Esodo*), gli altri mostrano un carattere più genuinamente popolare e rinviano in modo più specifico al folklore (siciliano ma non solo).

[9] G. Pitrè, *La palumma*, in Id., *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, cit., II, p. 346-353, c.m. (per un altro es. cfr. *La troffa di la razza*). *La palumma* sarà riproposta nel 1956 da Italo Calvino col titolo *La colomba ladra* (è la n. 153 delle *Fiabe italiane*, e significativamente l'unica della raccolta in cui compaia il sintagma «un anno un mese e un giorno»). L'espressione è di origine giuridica: nel diritto normanno "un anno un mese e un giorno" era il termine (successivamente prolungato da Federico II) oltre il quale non era più possibile reclamare il possesso di un bene (cfr. V. Lomonaco, *Storia de' principi della legislazione*, Stab. Tip. Di F. Azzolino 1844, p. 187).

Si noti, in primo luogo, l'ambiguità dell'intervento delle fate: da un lato lo spostamento del ditale potrebbe essere, certo, un segno benevolo del destino, ma dall'altro rivela forse l'imponderabilità di questi esseri soprannaturali, e in particolare il carattere imprevedibile delle *donne di fuora* (che Pitrè avrebbe descritto qualche anno dopo in alcune tra le pagine più suggestive degli *Usi e costumi del popolo siciliano*): benevole o malefiche, le capricciose fate siciliane possono persino scambiare i neonati in culla, come avrebbe raccontato molti anni dopo Pirandello nella novella *Il figlio cambiato*[10]; e nella fiaba di Anna non è affatto certo se l'aver trasferito il ditale dalla fontana di Trezza al fondo della fonte magica ne abbia propiziato davvero il ritrovamento da parte del principe, oppure sia stato un tentativo di danneggiamento (nel senso di Propp) nei confronti della povera ragazza, per la quale persino un modesto oggetto come quello può avere un qualche valore.

Ma c'è di più: anche il motivo del ditale smarrito appartiene al folklore siciliano, ed è attestato nella celebre fiaba *Gràttula-Beddàttula*, anch'essa antologizzata da Pitrè (e anch'essa riscritta da Calvino: *Dattero bel dattero*, FI, 148). In *Gràttula-Beddàttula* è Ninetta, la più piccola e intraprendente di tre sorelle, a recuperare il ditale che la maggiore ha fatto cadere inavvertitamente nel pozzo di casa, e proprio calandosi nel pozzo potrà accedere al passaggio segreto che la porterà nel giardino del Reuzzo del Portogallo, che la sposerà. Anche qui la perdita (e il ritrovamento) di un ditale preludono a un matrimonio.

Ma attenzione: il ditale di Mara ha una virtù propriamente magica, che è quella di far innamorare di lei il principe. Non sono infatti il latte e il miele a sedurlo, ma proprio l'umile oggetto quotidiano di cui si è servito per dissetarsi. Anche in questo caso, ovviamente, c'è di mezzo il folklore: si tratta infatti del motivo dell'amore sbocciato grazie al ritrovamento di un oggetto (il T.11.4.6 del *Motif-index of Folk-Literature* di Stith Thompson: *Love through finding lady's ornament [ring, comb, etc.]*), che è a sua volta una sotto-categoria della più ampia famiglia di motivi riconducibili al te-

[10] Cfr. R. CASTELLANA, *Storie di figli cambiati. Fate, demoni e sostituzioni magiche tra folklore e letteratura*, Pisa, Pacini 2014.

ma, assai diffuso nella narrativa popolare europea ma anche in Oriente, dell'innamoramento per una persona mai vista prima (T.11 *Falling in love with person never seen*). Che, stando sempre a Thompson, può avvenire in modi diversi: uno è, appunto, il rinvenimento di un effetto personale (un gioiello ma anche un semplice pettine), un altro è la descrizione, orale o scritta della persona (T.11.1), un altro ancora è la vista del ritratto (T.11.2) o persino l'apparizione in sogno della bella sconosciuta (T.11.3).

## 2. *«La Reginotta» di Luigi Capuana*

Proprio mentre Verga, nel novembre del 1880, correggeva le bozze dei *Malavoglia*[11], Luigi Capuana, giunto anche lui a Milano già a fine agosto[12], scriveva la sua prima fiaba, *La Reginotta*, che sarebbe approdata alla stampa solo alla fine del 1882 (ma con data 1883) per l'editore Brigola di Milano[13]. L'autografo, ritrovato una decina d'anni fa, è datato dall'autore «12 novembre 1880», e il manoscritto della dedicatoria a Ottino junior reca la data «Milano, 16 novembre 1880», che l'edizione a stampa (uscita con forte ritardo a causa di problemi legati alle illustrazioni) correggerà in «16 novembre 1881»[14]. La retrodatazione del testo è importante non solo per la storia della fiabistica capuaniana, ma anche per cercare di risolvere un piccolo enigma filologico che qui ci inte-

[11] Del 15 novembre è la lettera di Verga al fratello Mario ricordata da Cecco nell'Introduzione a *I Malavoglia*, cit., p. LXXV.

[12] Lo dimostrano le lettere spedite da Capuana, da Milano, a Verga del 25 e del 29 agosto (in cui lo ringrazia in anticipo del ms. dei *Malavoglia*), a Cannizzaro del 27 settembre e del 15 ottobre e al maestro Perrotta del 27 settembre, oltre alle tre quartine intitolate *Addio* e datate «Milano novembre 1880», tutte catalogate in G. RAYA, *Bibliografia di Luigi Capuana (1839-1968)*, Roma, Ciranna 1969, pp. 45-47.

[13] Capuana invia una copia della Reginotta con dedica all'amico in data 14/12/1882; cfr. G. RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, p. 180.

[14] La riproduzione del manoscritto è stata pubblicata nel 2016 dalla Regione Sicilia a corredo dell'audiolibro della *Reginotta* e di *C'era una volta...* Della *Reginotta* esiste ora anche una edizione critica: L. CAPUANA, *La Reginotta. Dall'autografo all'edizione a stampa*, a cura di M. La Luna, Rossano, Consenso 2019.

ressa da vicino: come si spiegano le forti analogie (che vedremo tra breve) tra la fiaba della cugina Anna e *La Reginotta*? In quei giorni di novembre Verga e Capuana si saranno certamente frequentati, ma è possibile che Capuana avesse visto le bozze di stampa, oppure addirittura quel manoscritto che già ad agosto, prima ancora di vederlo, aveva chiesto in dono all'amico, e che effettivamente diverrà suo più tardi? La lettera con cui, il 19 febbraio 1881, Verga chiede all'amico di dargli il suo «parere nudo e crudo» sul romanzo fresco di stampa, farebbe pensare di no, che Capuana, in quel mese di novembre, non avesse ancora letto nulla dei *Malavoglia* e ne conoscesse solo l'idea generale così come gli era stata raccontata dall'amico. Salvo errore, dunque, tutto lascerebbe credere che i due, in quei giorni, lavorassero separatamente alle rispettive fiabe.

Nella dedicatoria a Carluccio, inoltre, Capuana afferma di aver ascoltato la *Reginotta* in una fredda sera d'inverno, stretto intorno al fuoco con gli altri fratelli e col padre, dalla bocca della «zia Angiola», la «moglie d'un ciabattino famosa per raccontar fiabe», che mentre filava era capace di incantare tutti per ore ed ore:

> Quand'ero bimbo la Mamma, nelle giornatacce d'inverno, mandava a chiamare in casa la moglie d'un ciabattino, famosa per raccontar fiabe. Son tornato addietro, a quegli anni, a quelle giornatacce d'inverno, quando ci stringevamo tutti, fratellini e sorelline, attorno il gran braciere di rame rosso che il babbo buon'anima! si teneva tra le gambe. La *zia* Angiola filava, in piedi, e intanto raccontava, senza mai stancarsi, le sue storie meravigliose, che ci facevano star cheti come l'olio, a bocca aperta, incantati, per delle ore.
> È una di quelle fiabe questa che ora ti ripeto, ahimè non così bene come la *zia* Angiola la diceva[15]!

Si tratterebbe dunque della trascrizione a memoria di una vera fiaba popolare; certo non letterale, a causa del troppo tempo trascorso dall'ascolto, ma frutto di un'operazione tipologicamente ben diversa da quella di *C'era una volta...* e della successiva produzione capuaniana, fatta di intrecci d'autore ottenuti rielaborando in modo nuovo e originale motivi tipici del folklore[16]. E c'è

[15] CAPUANA, *La Reginotta*, cit., p. 39.

[16] L. CAPUANA, *C'era una volta... Fiabe*, Milano, Treves 1882.

da fidarsi del fatto che non si tratti di un caso assimilabile a quello degli apocrifi giovanili rifilati a Lionardo per la sua *Raccolta amplissima*, anche perché lo stesso Capuana confermerà in altra sede (*Spiritismo?*, 1884) la genuinità della fiaba[17].

L'analisi al microscopio sembra confermare le parole di Capuana. La parte iniziale infatti è incentrata sul motivo, assai diffuso (come testimonia il *Motif-Index*) e presente anche in Basile[18], dell'indovinello della pelle di pidocchio, sciogliendo il quale un terribile orco, dalle sembianze però di «un giovane e bello» che «pareva di alto lignaggio», ottiene la mano della principessa e la porta via con sé nel suo regno lontano: è il motivo (T.425) del "marito misterioso", che nella tradizione siciliana si rivela puntualmente essere un orco oppure un drago. Naturalmente, il matrimonio con costui comporta, sempre, anche l'allontanamento della giovane sposa dalla propria casa e dalla propria famiglia[19].

Nella seconda parte della fiaba un «giovinetto» si mette alla ricerca della principessa, essendosene innamorato senza averla mai vista prima, «soltanto perché *gli avevano detto* che era più bella della luna e del sole» (c.m.). Proprio come il Re di corona della cugi-

[17] L. Capuana, *Spiritismo?*, Catania, Giannotta 1884, pp. 242-243 (nello stesso passo, Capuana assegna invece a *Spera di Sole* il ruolo di prima fiaba di sua propria «invenzione»). Il sospetto sarebbe in realtà legittimo, perché Capuana aveva collaborato con Lionardo Vigo alla *Raccolta amplissima di canti popolari siciliani* di Lionardo Vigo (Catania, Tipografia Galàtole 1870-1874), certamente nota anche a Verga. È risaputo che molti dei documenti consegnati da Capuana a Vigo erano in realtà apocrifi: cfr. R. Melis, *La bella stagione del Verga*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Testi n. 6, Catania, Fondazione Verga 1990, p. 85; E. Malato, *Capuana e l'elaborazione artistica delle fiabe popolari*, in *L'illusione della realtà. Studi su Luigi Capuana*, Atti del Convegno di Montréal (16-18 marzo 1989), Roma, Salerno editrice 1990, pp. 240-241; S. Rapisarda, *Dante nelle campagne di Mineo e altre imposture siciliane*, in «*Contrafactum*». *Copia, imitazione, falso*, Atti del 32° Convegno interuniversitario (Bressanone, 8-11 luglio 2004), a cura di G. Peron - A. Andreose, Padova, Esedra 2008, pp. 325-352. Si ricordi inoltre che Pitrè aveva inviato a Capuana nella primavera del 1876 una copia delle sue *Fiabe siciliane* (Malato, *Capuana e l'elaborazione artistica delle fiabe popolari*, cit., p. 248).

[18] AT H.522, Test: guessing origin of a certain skin. G.B. Basile, *Lo polece*, *Lo cunto de li cunti*, I, 5. Cfr. in proposito Malato, *Capuana e l'elaborazione artistica delle fiabe popolari*, cit.

[19] Lo Nigro cita esempi tanto da Gonzenbach quanto da Pitrè (cfr. S. Lo Nigro, *Racconti popolari siciliani. Classificazione e bibliografia*, Firenze, Olschki 1957, pp. 65-69).

na Anna (che tra l'altro è egualmente, e topicamente, «bello come il sole»), anche il giovane povero si innamora dunque di una sconosciuta, sebbene le parti sociali siano qui invertite, e con l'ulteriore, piccola differenza che l'innamoramento avviene, nella *Reginotta*, nella variante *ex auditu*. Superate con successo varie prove, l'eroe trova la principessa, sottrae la malcapitata alle grinfie dell'orco, uccide il mostro e riporta a casa la fanciulla coronando il suo progetto matrimoniale (e senza che si faccia menzione a una nuova e dolorosa partenza). Lieto fine? Sul piano letterale sì, ma come si sa la semplicità della fiaba è spesso solo apparente, e la lietezza di formule come "E vissero per sempre felici e contenti" non deve ingannare: l'intreccio fiabesco mette sempre in scena una realtà angosciosa, sublimandola. Così, nella lettura psicanalitica di Bruno Bettelheim, la matrigna di Biancaneve nasconde in realtà la madre, mentre le sorellastre di Cenerentola sono, in realtà, le vere sorelle: l'allentamento del legame di parentela serve insomma per mascherare all'Io il conflitto (*materno* nel primo caso, *fraterno* nel secondo) e renderlo più accettabile[20]. Adottando una chiave di lettura simile, potremmo spingerci ad affermare che, nella *Reginotta*, l'orco e il salvatore rappresentano, in realtà, la stessa istanza, sdoppiata nelle sue componenti antitetiche: il marito buono e il marito cattivo stanno a significare l'*ambivalenza* del vincolo matrimoniale, soprattutto se contratto con un estraneo alla comunità: per un verso lo si desidera, per l'altro lo si teme.

Questo significato profondo della *Reginotta* è confermato dalle formule cronotopiche, vero e proprio contenuto sedimentato nella forma. Quando infatti gli viene chiesto dove sia ubicato il suo regno, l'Orco risponde:

> Il mio paese è *lontano, lontano*. Per andarvi ci vuole *un anno, un mese e un giorno*, e chi ci arriva non fa più *ritorno*[21].

La formula è perfettamente sovrapponibile alle parole della cugina Anna: anche il principe che sposerà Mara se la porterà

[20] B. BETTELHEIM, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, Milano, Feltrinelli 2008.

[21] CAPUANA, *La Reginotta*, cit., p. 42.

«lontano lontano», e anche i suoi due viaggi (quello per raggiungere la fonte incantata e quello per arrivare da Mara) durano esattamente «un anno, un mese e un giorno»; il testo non lo dice esplicitamente, ma lascia intuire inoltre che il tempo necessario a percorrere lo spazio ulteriore che separa Trezza dal regno oltremare del principe sarà altrettanto se non più lungo. In Capuana, inoltre, l'ultima parola del verso (*giorno*) viene fatta rimare con *ritorno*, come a voler imprimere un sigillo poetico (di poesia popolare!) all'idea del ritorno negato: idea presente però già nei *Malavoglia*, benché in forma più prosastica:

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

Tanto nella fiaba di Capuana quanto in quella di Verga, dunque, la partenza senza ritorno della sposa, pur nella diversità di situazione, è connotata in modo ambiguo: l'anno, il mese e il giorno impiegati dal principe per giungere a Trezza non solo mettono alla prova la costanza del giovane (e in effetti sono l'unica vera prova da lui sostenuta), ma implicano anche, e soprattutto, l'allontanamento della sposa dalla famiglia e la separazione dal grembo della comunità. Di fronte all'aut-aut tra ascesa sociale e fedeltà alle radici, un personaggio come quello di Nunziata (che infatti alla fine del romanzo sposerà Alessi, ricostruendo con lui il nucleo famigliare originario) non ha dubbi: «Io non vorrei andarci col figlio del re, se non dovessi tornare più.» E Nunziata, si faccia attenzione, non fa che ripetere quanto emergeva anche dallo studio di Pitrè sugli usi nuziali siciliani, che Verga aveva letto durante la stesura dei *Malavoglia*[22]: cercare marito o moglie fuori dal proprio paese (o addirittura dal proprio quartiere), era vivamente sconsigliato e bisognava evitare in tutti i modi che «gente di mare» trovasse marito o moglie tra «gente di terra».

[22] G. Pitrè, *Usi nuziali del popolo siciliano*, Palermo, Pedone Lauriel 1878, pp. 7 e sgg. (si tratta di un opuscolo a tiratura limitata per le nozze di Salvatore Salomone-Marino, poi confluito in *Usi natalizi, nuziali e funebri del popolo siciliano*, Palermo, Pedone-Lauriel 1879). Cfr. la lettera di G. Verga a L. Capuana da Milano, 28 maggio 1880 («Portami pure, se li hai, gli *Usi nuziali* del Pitré»), in Raya, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., pp. 91-92.

Proprio per questo, nel romanzo, i due forestieri, don Silvestro (il segretario comunale) e il brigadiere don Michele, sono sistematicamente esclusi dalle politiche matrimoniali delle famiglie di Aci Trezza: un matrimonio vantaggioso sul piano economico, quale avrebbe potuto essere quello con i due funzionari dello Stato, non è tale, in assoluto (cioè anche in termini di capitale simbolico, per dirla con Bourdieu), se questo comporta l'allontanamento dalla comunità e la perdita identitaria.

Ma come si spiegano i punti di contatto tra i due testi? La priorità cronologica va senza dubbio, lo abbiamo detto, a Verga, e dunque va escluso che la *Reginotta* possa essere stata una fonte dei *Malavoglia*. La nuova datazione del manoscritto di Capuana, tuttavia, contraddice anche l'ipotesi opposta, plausibile fino a quando non si conosceva ancora la vera data di composizione de *La Reginotta*. I due lavoravano probabilmente, in quei giorni del novembre 1880, su tavoli distinti e ciascuno alle proprie cose. Capuana era però al corrente delle intenzioni complessivo dell'amico, e scrivendo la sua fiaba volle forse realizzare qualcosa di simile. Certo non è impossibile che i due avessero parlato proprio di questo passo, né che, d'altro canto, Verga conoscesse anche lui *La Reginotta*, magari in una delle varianti che circolavano, presumibilmente, a Vizzini e a Catania come a Mineo. Però sembra più economico ragionare in modo diverso e insistere sul lavoro di «ricostruzione intellettuale» che entrambi andavano facendo in quegli anni: Verga con le novelle e il romanzo, Capuana con le fiabe. E se questa ipotesi regge, allora Capuana, nel ricostruire a memoria la fiaba udita molti anni prima da bambino, avrà forse fatto affidamento (in modo più o meno consapevole) sugli studi e le raccolte etnografiche che gli erano ben noti, e che in parte sono stati gli stessi di Verga (le *Fiabe* di Pitrè, in primo luogo, dalle quali molto probabilmente tutto ha avuto origine).

Su questo punto occorre aggiungere ancora qualcosa: sarebbe limitativo e ingenuo leggere l'opera di Verga e di Capuana come fonti per una ricostruzione etnografica della Sicilia rurale dell'Ottocento, come hanno fatto e (purtroppo) continuano a fare alcuni etnologi. Occorre invece ricordare che la "svolta" antropologica di Verga, la sua ricostruzione a tavolino e "da lontano" del mondo popolare siciliano, è stata un'operazione, di carattere lettera-

rio, *mediata* della scienza demopsicologica, nata negli anni Settanta dell'Ottocento per spazzare via, su basi positive, la vecchia idealizzazione romantica dello spirito popolare. E sono appunto i termini di questa mediazione che vanno indagati e chiariti.

Quando Verga scriverà a Capuana parole d'elogio per *C'era una volta...* (1883) cadrà nello stesso tranello in cui sono cadute tante (e ingenue) letture antropologiche del verismo:

> 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 stesso. *De fil en aiguille*, come dicono i francesi, mi parrebbe potersene desumere quanto la teoria del temperamento naturale sia dimostrata vera da questi documenti primitivi dell'indole siciliana[23].

Verga parla qui di «studio» e di «esame», di «carattere etnografico» del «popolo» e della fiaba come «forma primitiva e vergine della immaginazione popolare». Usa cioè un linguaggio scientifico, anche se nel merito si sbagliava di grosso, perché quelli di Capuana, come capì immediatamente Pitrè, erano in realtà intrecci originali, "montati" a partire da "tipi" e da "motivi" della tradizione. Ma l'equivoco rivela un fatto ancora più importante: entrambi condividevano l'idea che la creatività artistica moderna potesse e dovesse basarsi sullo studio del folklore, anche se nessuno dei due pensava che la ricostruzione "in vitro" di quel mondo dovesse essere un'imitazione ingenua e dovesse essere ottenuta per osservazione diretta. Bisognava invece appropriarsi delle categorie del pensiero demologico e della grammatica del racconto popolare per produrre dei documenti di finzione, quali sono appunto la fiaba di Anna, quelle di *C'era una volta...* e forse, almeno in parte, la stessa *Reginotta*: delle finzioni abilmente costruite imitando la voce del folklore.

[23] Lettera di G. Verga a L. Capuana da Milano, 24 settembre 1882, in Raya, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., pp. 169-170.

Ma a chi appartiene questa voce? Tanto la fiaba dell'undicesimo capitolo dei *Malavoglia* quanto la *Reginotta* sono raccontate da donne. E una donna, tra l'altro, era anche Agatuzza Messia, la novellatrice prediletta da Pitrè, che in una lettera del 1873 ne parla in termini elogiativi. Sembrano essere le donne, nel mondo rurale, a detenere il monopolio delle storie. Sono le donne ad accudire i bambini e a raccontare loro delle fiabe, mentre partecipano a operazioni pratiche come la salatura delle acciughe o la filatura della lana, in gruppo, magari intorno a un fuoco, secondo lo spirito tradizionale della "veglia". In questo contesto, la fiaba e altre forme di espressione folklorica, come l'indovinello, non sono puro svago, ma momento di verifica dei saperi e dei valori. Non c'è un significato univoco e già dato nella fiaba di Anna: Nunziata, destinata a ricostruire il nido con Alessi, vede nelle nozze col principe non un lieto epilogo, ma la paura di abbandonare per sempre Aci Trezza. Il giovane 'Ntoni, unico personaggio romanzesco (e dunque moderno e irrisolto) del libro, offre invece una lettura spietatamente disincantata e realistica: «La vostra figlia non ha un soldo di dote, perciò il figlio del re non verrà a sposarla»[24]. E la buona Anna, infine, «cuor contento» come dice la sua *'ngiuria*, insiste sul significato di speranza e di fede nell'umile lavoro quotidiano. Anche l'improvvisata narratrice popolare, insomma, è in grado di raccontare una storia complessa, che deve essere *interpretata* da chi la ascolta: proprio come il narratore popolare extradiegetico dei *Malavoglia* intreccia una trama cui, come lettori, siamo chiamati a dare una risposta ermeneutica.

Un «narratore», siamo soliti ripetere per abitudine: ma se invece di immaginarcelo come un vecchio pescatore siciliano, con tanto di pipa e berretto, provassimo a concepire la voce narrante dei Malavoglia come quella di una donna come la cugina Anna, la zia Angiola e Agatuzza Messia? Non sarebbe poi troppo astruso, visto che la voce delle donne, nella subalternità cui era costretta la componente femminile nel mondo patriarcale siciliano, era davvero e in tutti i sensi la voce dei vinti.

[24] VERGA, *I Malavoglia*, cit., p. 218.

Gianfranco Faillaci
(~~Adi Sd~~, Liceo "P. Umberto" Catania)

# Sotto l'impersonalità del narratore: leggere il non detto in classe

Come influisce la "modernità" di Verga sulla sua fruizione scolastica? Qual è il ruolo della classe-comunità ermeneutica nell'esplorazione del non detto, momento fondamentale nel processo di costruzione del senso? Il contributo si sofferma su due novelle – *Rosso Malpelo* e *La Lupa* – riflettendo sia sulla nozione di "oggettività", sia sull'importanza che assume l'analisi dei procedimenti narrativi, e propone alcuni spunti di lettura de *La Lupa* basati sulla "ferinità umana".

*Parole chiave*: non detto, comunità ermeneutica, impersonalità, straniamento, ferinità umana

*How does Verga's "modernity" affect school experience? What is the role of the class – considered as a hermeneutic community – in the exploration of the unspoken, which is a fundamental moment in the process of meaning building? The article focuses on two short stories* – Rosso Malpelo *and* La Lupa – *reflecting both on the notion of "objectivity" and on the analysis of narrative procedures. Furthermore, it proposes some interpretative ideas on* La Lupa *based on "human ferality".*

Keywords*: unspoken, hermeneutic community, impersonality, estrangement, human ferality*

Tra le questioni critiche che più rilevano, per il modo in cui può avvenire a scuola l'incontro con Verga, va annoverata quella legata all'abbattimento della "barriera del Naturalismo": barriera che Verga non poteva ovviamente scavalcare, e solo oltre la quale poteva iniziare la modernità. Oggi, caduta quella barriera, si può affermare con Romano Luperini che «il moderno in letteratura comincia con Verga», in quanto egli «pone in discussione in modo radicale e, in Italia, definitivo la figura del narratore onnisciente»; e in quanto, «sotto l'idea di una vita ridotta a lotta crudele di tutti contro tutti, fa scorrere una banalità di eventi che celano un vuoto

sostanziale e il non-senso dell'esistere»[1]. La lettura in classe dell'opera di Verga – una lettura collettiva, accompagnata dal commento e dal dibattito interpretativo, concretamente realizzabile pur nei tempi sincopati della scuola di oggi – non può non tener conto di questo: del fatto che già nelle pagine di quest'autore, come poi accadrà in tanta narrativa novecentesca, il senso «nasce da un processo, alla cui elaborazione è chiamato a partecipare attivamente il lettore»[2].

Ai giovani che incontrano Verga per la prima volta non basterà dunque "riconoscere" un senso già dato sotto la guida di un'affidabile voce narrante, non distinguibile da quella dell'autore. Toccherà loro invece cooperare attivamente a "costruire" il senso a prescindere da tale voce e, non di rado, in opposizione a essa. Da *Rosso Malpelo* in poi, il lettore diciottenne sarà dunque chiamato a uscire dal suo "stato di minorità" nei confronti del narratore: senza esautorare il quale, di Verga, si capirebbe ben poco. Proveremo a delineare qualche tappa di questo processo soffermandoci su due novelle canoniche, *Rosso Malpelo* e *La Lupa*. Alla classe, da subito, non si chiederà solo un'accurata decodifica di ciò che il testo dice, ma anche e soprattutto un'esplorazione di ciò che il testo tace: la lettura di un "non detto" nei cui paraggi, probabilmente, abita il senso. Partiamo dallo choc del primo incontro, più ancora che con Malpelo, con la voce cui Verga delega il compito di parlarci di lui:

> *Malpelo* si chiamava così perché aveva i capelli rossi; ed aveva i capelli rossi perché era un ragazzo malizioso e cattivo, che prometteva di riescire un fior di birbone[3].

Non occorre soffermarsi sulla spaventosa densità di queste righe: due brevissimi periodi, ciascuno dei quali presenta una principale e una causale. Il primo periodo potrebbe intendersi come parte d'un sillogismo forse ancora innocente, la cui premessa maggiore riposi sull'adagio dialettale *russu malu pilu*; ma

[1] R. Luperini, *Verga moderno*, Roma-Bari, Laterza 2005, pp. xii-xiii.

[2] Ivi, p. 18.

[3] G. Verga, *Rosso Malpelo* in Id., *Le novelle*, a cura di G. Tellini, Roma, Salerno Editrice 1980, 2 voll., I, p. 211.

la causale del secondo impone di riconoscere, al fondo, il più difettivo e spietato dei sillogismi, che potrebbe formularsi come segue:

> Tutti coloro che hanno i capelli rossi sono maliziosi e cattivi.
> Malpelo ha i capelli rossi.
> Dunque Malpelo è malizioso e cattivo.

Non dovrebbe servir altro per mettere in crisi l'autorevolezza di un narratore capace di dar per buona una simile sciocchezza. Ma il terreno è accidentato: Verga ci dice, illustrando la propria poetica, che d'ora in poi i fatti non ci saranno più presentati «attraverso la lente dello scrittore»[4]. Ma non ci anticipa che, deposta questa lente, ciò che ci troveremo di fronte non sarà il «fatto nudo e schietto» nella sua limpida oggettività; poiché tra il fatto e noi si sarà intanto interposta una nuova lente deformante. Ci riferiamo evidentemente all'ottica distorta del narratore popolare, che subito ci si presenta come un ostacolo da rimuovere; ed è qui che gli alunni, come è noto, incontreranno la nozione di *straniamento*.

Sarebbe forse utile, nell'illustrare la poetica di Verga, non trascurare qualche breve brano (per esempio le lettere a Capuana[5] e Cameroni[6] del febbraio 1881 a proposito de *I Malavoglia*) che metta in chiaro come ciò che scaturisce dall'eclisse dell'autore non sia direttamente la rappresentazione della realtà, bensì – ed è cosa ben diversa – «l'illusione della realtà». L'impiego di una tecnica di narrazione oggettiva è infatti parte di una strategia complessa;

[4] G. VERGA, *L'amante di Gramigna,* in ID., *Le novelle*, cit., I, p. 232.

[5] Lettera di G. Verga a L. Capuana da Milano, 25 febbraio 1881, in G. RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, pp. 108-109: «la confusione che dovevano produrvi in mente alle prime pagine tutti quei personaggi [...] era artificio voluto e cercato anch'esso, per evitare, perdonami il bisticcio, ogni artificio letterario, per darvi l'illusione completa della realtà».

[6] Lettera di G. Verga a F. Cameroni da Milano, 27 febbraio 1881, in G. FINOCCHIARO CHIMIRRI (a cura di), *Lettere sparse*, Roma, Bulzoni 1980, p. 107: «Io mi son messo in pieno, e fin dal principio, in mezzo ai miei personaggi e ci ho condotto il lettore, come ei li avesse tutti conosciuti diggià, e già vissuto con loro e in quell'ambiente sempre. Parmi questo il modo migliore per darci completa l'illusione della realtà».

e sarebbe assai banale, come avverte Gino Tellini, concludere che basti questo procedimento per giungere a rappresentare la realtà «così com'è»:

> Quando si è detto che Verga rappresenta la realtà così com'è, che coglie al volo gli aspetti più comuni della vita quotidiana e li mette tali e quali sotto gli occhi del lettore, non è vero che non s'è detto nulla, perché s'è detta, invece, una sciocchezza, in quanto la realtà di per sé non è in nessun modo. È sempre come la s'interpreta. Per non dire, del resto, ch'è impossibile riportare sulla pagina scritta, tali e quali, le cose della vita reale: in ballo – cosa ovvia, ma per Verga (non si sa come...) va sempre ripetuto – c'è sempre un problema di stile.
> Tutto sta nel trovare lo stile che crea l'illusione della realtà[7].

Con questo non si vuol negare che, a un livello diverso da quello dei procedimenti narrativi, si possa riconoscere nell'opera verghiana un profondo contenuto di verità. Ma se attribuissimo immediatamente questo contenuto alla semplice adozione di una tecnica impersonale, noi non renderemmo un buon servizio ai ragazzi. Per quanto Verga, nella dedicatoria premessa all'*Amante di Gramigna*, disegni iperbolicamente un orizzonte futuro in cui la narrativa potrebbe essere indistinguibile dalla cronaca («nell'avvenire i soli romanzi che si scriveranno saranno *i fatti diversi*?»[8]), la sua opera non ha molto da dire a chi cerchi l'obiettività in qualcosa di simile alla *separation of news and comments* (idea regolativa, come è noto, del giornalismo anglosassone[9]). Il percorso di avvicinamento alla verità contenuta nell'opera verghiana non potrà

[7] G. Tellini (a cura di), *Verga e gli scrittori. Da Capuana a Bufalino*, Firenze, Società editrice fiorentina 2016, p. xii. A prescindere dall'eco di Pirandello, centrale è la puntualizzazione sulla questione dell'*illusione* di realtà; cfr. A. Manganaro, *La ferinità umana, la guerra, lo spatriare. Riletture verghiane*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Testi, n.s. n. 4, Catania - Leonforte, Fondazione Verga - Euno edizioni 2021, p. 173: «La *"non compartecipazione"* dell'autore, per ammissione di Verga, più che esplicare una funzione neutrale, di non assunzione di responsabilità, è l'elemento determinante di un'accorta, lungimirante strategia dell'autore nei confronti del lettore. Verga istituisce un nesso strettissimo tra "non compartecipazione" dell'autore e "illusione della realtà" (o, diremmo oggi, "effetto di reale")».

[8] Verga, *L'amante di Gramigna,* in Id., *Le novelle*, cit., I, p. 233.

[9] Non è raro che gli studenti, nell'affrontare al biennio le tipologie di scrittura, abbiano studiato la tecnica dell'articolo di cronaca e prodotto testi "oggettivi" applicando la regola delle cinque W.

mai consistere nella semplice registrazione di dati di fatto di per sé evidenti. E la precisazione non appare superflua, se si pensa che nell'orizzonte dei nostri alunni circola una nozione ingenua di oggettività, una nozione che sembra implicare la rinuncia a ogni assunzione di responsabilità critica di fronte al reale: quasi che ci fosse un paradiso dell'imparzialità, nemmeno così difficile da attingere; e poi ci fossero alcuni di noi che, chissà perché, si ostinano a cerchiare il relativistico purgatorio dell'interpretazione.

La stessa docimologia, del resto, non manca di dar spazio a una mistica dell'oggettivo, a un primato del misurabile e del quantitativo, mettendo spesso in parentesi il significato ermeneutico della valutazione. L'incontro con Verga potrebbe, dunque, aiutare gli studenti a percepire i limiti di quell'ingenuo, inconsapevole retaggio positivistico che ancor oggi modella il loro approccio alla realtà. E l'incipit di *Rosso Malpelo* può spingerli a problematizzare la questione della conoscibilità del «fatto nudo e schietto», a divenire soggetti di un processo attivo e critico nel quale il senso «è qualcosa di aperto, che si fa nell'atto stesso di una lettura che deve interrogarsi di continuo su se stessa»[10].

Per attivare questo processo la novella offre numerose occasioni: essa consente continuamente di cogliere in fallo il narratore, di cui il lettore è spesso portato a capovolgere il messaggio. A una classe partecipe non sfuggirà come costui giudichi delle presunte colpe di Malpelo con la stessa equanimità del lupo di Fedro; come egli colleghi suggestivamente la morte di Mastro Misciu – che è vittima, a lume di ragione, della calcolata iniquità del cottimo – alla sinistra presenza di un figlio menagramo e immeritevole d'amore. Sotto lo sguardo malevolo che si esprime in quella voce, la stessa *pietas* filiale di Malpelo diventerà sospetta; la sua consapevolezza dei torti subiti si ridurrà a semplice immaginazione; e non sarà neanche concepibile che gli oggetti di Mastro Misciu assumano, per l'orfano, un valore che ecceda quello di scambio. Sarà sempre questo narratore a ribaltare su Malpelo la colpa dell'aridità affettiva della madre; anche se sarà poi lo stesso Malpelo a percepire tale aridità come un privilegio, di gran lunga preferibile alla tenerezza che circonda Ranocchio.

[10] LUPERINI, *Verga moderno*, cit., p. 18.

La spietatezza di una logica che misura col metro del profitto perfino il valore della vita di un bambino grida poi vendetta quando la classe s'accorge che lo stesso Malpelo, che di quella logica è vittima, ragiona anch'egli ormai come i suoi carnefici:

> Il povero *Ranocchio* era più di là che di qua; sua madre piangeva e si disperava come se il figliuolo fosse di quelli che guadagnano dieci lire la settimana.
> Cotesto non arrivava a comprenderlo *Malpelo*, e domandò a *Ranocchio* perché sua madre strillasse a quel modo, mentre che da due mesi ei non guadagnava nemmeno quel che si mangiava. [...] Egli invece era stato sano e robusto, ed era *malpelo*, e sua madre non aveva mai pianto per lui, perché non aveva mai avuto timore di perderlo[11].

Sotto l'impersonalità del narratore, dunque, gli studenti potranno facilmente leggere una ben diversa istanza, inscritta in un quadro che appare, a prima vista, riconducibile a una chiara strategia dell'autore. Lo stesso Verga del resto, in una lettera a Filippo Filippi, sembra attribuire alla stesura della novella intenzioni simili a quelle che, in *Nedda*, sono esplicitate dalla voce narrante:

> Rosso Malpelo ti sembra un martire del lavoro e del dovere? un eroe dell'abnegazione e dell'affetto filiale? Bravo! Questo era lo scopo che mi proponevo, e se ti dai la pena di pensarci su un pochino anche tu, vedrai che questo effetto è tanto più sicuro quanto meno sei messo in guardia, quanto meno diffidi dello interesse che io che racconto avrei potuto mostrare pel mio protagonista, quanto più la tua simpatia è *tua*, lasciami la frase, senza esser passata per la commozione sottintesa dello scrittore[12].

Sarebbe però riduttivo – come avverte Luperini – circoscrivere il senso della novella a questa sola dimensione umanitaria, tacendone altri aspetti che la inseriscono saldamente nell'orizzonte della modernità:

[11] VERGA, *Rosso Malpelo,* in ID., *Le novelle*, cit., I, pp. 227-228.

[12] Lettera di G. Verga a F. Filippi da Cadenabbia (Como), 11 ottobre 1880, in P. TRIFONE, *La coscienza linguistica del Verga. Con due lettere inedite su «Rosso Malpelo» e «Cavalleria rusticana»*, in «Quaderni di filologia e letteratura siciliana», n. 4 (1977), pp. 5-29, a p. 8.

> la caparbia ed eroica ostinazione con cui Malpelo resta attaccato all'affetto paterno, protegge Ranocchio, si dedica al lavoro e accetta di andare a esplorare un nuovo tratto di galleria può essere ricondotta a un'esigenza edificante e a un intento educativo. Tuttavia non può sfuggire una lunga serie di aspetti negativi che non solo denunciano le condizioni disumane del lavoro nelle miniere, ma ne sottolineano il carattere animalesco e insensato[13].

E del resto la strategia di esplorazione del non detto da adottare in classe non può certo ridursi all'ingenua astuzia di una lettura antifrastica: quasi che bastasse premettere il segno meno alle parole del narratore per recuperare immediatamente il senso del testo. Gli strumenti acquisiti al primo incontro con Verga resteranno utili per le tappe successive, ma da soli si riveleranno insufficienti. *La Lupa*, per esempio, imporrà nuove strategie di lettura e nuove domande di senso.

Tra i silenzi più significativi del narratore di questa novella si annovera certamente l'ellissi. Coerente col proposito enunciato a Salvatore Farina di sacrificare «l'effetto della catastrofe» in favore dello «sviluppo logico, necessario, delle passioni e dei fatti verso la catastrofe resa meno impreveduta, meno drammatica forse, ma non meno fatale»[14], Verga decide infatti di concludere la narrazione un attimo prima che la tragedia si consumi. La scelta di far coincidere l'ellissi con i momenti di massima tensione si è già presentata poche pagine prima, sempre in coincidenza con uno snodo fondamentale della narrazione: e cioè col momento in cui si consuma il rapporto sessuale tra la Lupa e Nanni. La classe è qui chiamata a riempire il vuoto, a ricostruire ciò che è successo attraverso i trasparenti indizi che il narratore fornisce soffermandosi su quanto accade prima:

> Nanni spalancò gli occhi imbambolati, tra veglia e sonno, trovandosela dinanzi ritta, pallida, col petto prepotente, e gli occhi neri come il carbone, e stese brancolando le mani[15].

[13] LUPERINI, *Verga moderno*, cit., p. 76.
[14] VERGA, *L'amante di Gramigna,* in ID., *Le novelle*, cit., I, p. 232.
[15] G. VERGA, *La Lupa,* in ID., *Le novelle*, cit., I, p. 127.

E su quanto accade immediatamente dopo, e poi torna ad accadere più e più volte:

> No! non ne va in volta femmina buona nell'ora fra vespero e nona! – singhiozzava Nanni, ricacciando la faccia contro l'erba secca del fossato, in fondo in fondo, colle unghie nei capelli. Andatevene! andatevene! non ci venite più nell'aia!
> Ella se ne andava infatti, *la Lupa*, riannodando le trecce superbe, guardando fisso dinanzi ai suoi passi nelle stoppie calde, cogli occhi neri come il carbone.
> Ma nell'aia ci tornò delle altre volte, e Nanni non le disse nulla. Quando tardava a venire anzi, nell'ora fra vespero e nona, egli andava ad aspettarla in cima alla viottola bianca e deserta, col sudore sulla fronte; – e dopo si cacciava le mani nei capelli, e le ripeteva ogni volta: – Andatevene! andatevene! Non ci tornate più nell'aia[16]!

Nel finale la funzione dell'ellissi è ancor più rilevante. L'investigazione indiziaria del lettore non dispone stavolta di un *dopo*: ma il *prima* si carica, oltre che del movimento della scure brandita da Nanni, anche di tutto il precedente accumulo di moventi che rendono fatale lo scioglimento.

> Ei come la scorse da lontano, in mezzo a' seminati verdi, lasciò di zappare la vigna, e andò a staccare la scure dall'olmo. La Lupa lo vide venire, pallido e stralunato, colla scure che luccicava al sole, e non si arretrò di un sol passo, non chinò gli occhi, seguitò ad andargli incontro, con le mani piene di manipoli di papaveri rossi, e mangiandoselo con gli occhi neri. – Ah! malanno all'anima vostra! balbettò Nanni[17].

Come già accaduto con *Rosso Malpelo*, commento e dibattito interpretativo possono trarre concreto vantaggio dalle nozioni di narratologia apprese dagli alunni durante il primo biennio. Possono essere richiamate – o se necessario introdotte – categorie come autore, narratore, focalizzazione, tempo del racconto, tempo della storia ecc. Non è obbligatorio ricorrere ai tecnicismi, qualificare le ellissi con formule come TR=0; ma non va sottovalutata l'utilità di categorie descrittive che si incentrino, prima an-

[16] *Ibidem*.
[17] Ivi, p. 129.

cora che sull'oggetto della narrazione, sui meccanismi attraverso cui essa viene condotta. E ciò perché – nella lettura di Verga più che in molti altri casi – l'analisi formale rivela benissimo la sua funzione strumentale nel percorso che porta al riconoscimento del senso. Non potremmo capire *Rosso Malpelo* senza distanziarci criticamente dal narratore; né potremmo interrogarci sul senso della *Lupa* senza prima aver riconosciuto (e riempito) gli spazi lasciati vuoti dall'ellissi.

Nella scuola di oggi, meglio non dimenticarlo, l'insegnamento della letteratura non vive di rendita sul prestigio ereditato da una veneranda tradizione. Nell'atmosfera di banche e imprese industriali in cui si muove da decenni il sistema italiano dell'istruzione – che annovera, nel suo lessico ad alta frequenza, vocaboli come "credito" e "debito", o misura i saperi in ragione della loro "spendibilità" – l'insegnamento della letteratura si trova di continuo a dover legittimare se stesso. Il paradigma strutturalistico mostra in tal senso i propri limiti: se uno studente si chiede a cosa serva impiegare tempo ed energie per imparare a *descrivere* un testo, la domanda non va elusa.

Ma l'incontro con Verga può offrire un'occasione per correggere questa domanda e proporre una risposta: poiché raramente il trapasso dalla descrizione dei meccanismi narrativi al livello delle significazioni e del senso appare trasparente come quando ci si confronta con quest'autore. L'analisi formale potrà allora saldarsi – evidenziando la propria natura di strumento e non di fine – con le domande fondamentali che il testo pone al lettore; non sarà scambiata per una gelida autopsia del testo, ma si mostrerà capace di farne *vivere* il senso in chi lo legge: anche dove il silenzio dell'autore resiste ai nostri primi tentativi di interrogarlo.

Proprio a partire dalle due ellissi di cui s'è detto[18], dunque, si potrà formulare la prima ipotesi interpretativa sulla *Lupa*: di cosa tratta, in sostanza, questa novella? La prima ellissi la definisce essenzialmente come racconto di una relazione incestuosa. La seconda la connota invece come racconto, diremmo oggi, di femminicidio. Non è raro che, nell'interpretazione del testo, parte

[18] La novella ne presenta in realtà anche un'altra, relativa al matrimonio tra Maricchia e Nanni, che però appare meno significativa.

degli studenti – i più pronti a introdurre il tempo che si conosce nel tempo che si studia – immetta la propria sensibilità verso questioni "di genere". Se poi la lettura della *Lupa* segue quella di *Rosso Malpelo*, non è improbabile che, nell'orizzonte della classe, s'inserisca anche l'intenzione di smascherare l'inattendibilità del narratore.

Stavolta però l'elaborazione di un punto di vista non appiattito su quello del narratore non potrà ancorarsi a un'immediata e unanime identificazione emotiva tra i giovani lettori e la protagonista. Nulla esclude che singoli alunni, sul piano delle impressioni soggettive, finiscano per prendere le parti dell'eroina (come hanno fatto, del resto, critici autorevoli[19]); ma certo il castello accusatorio, nel fascicolo a carico della Lupa, non è così friabile come nel caso di Malpelo. Può tuttavia essere utile soffermarsi anche qui sui meccanismi narrativi e provare a verificare se e per quali ragioni, in questa novella, il lettore possa sentirsi chiamato a diffidare della voce narrante. Una chiave di lettura potrebbe offrirla lo stesso titolo, declinazione femminile del sostantivo *lupo*.

Il narratore, attraverso l'epiteto zoomorfo, sembra polarizzare i personaggi in due campi: quello della ferinità presociale, occupato quasi interamente dalla Lupa (solo in un caso l'epiteto si riverbera sulla figlia, e ciò avviene quando è questione della rivalità sessuale tra le due donne); e quello della socialità umana, al cui interno si svolge in gran parte la vicenda di Nanni. Rispetto a quest'ultimo il narratore risulta quasi sempre solidale (benché possa sospettarsi, nel tessuto linguistico, qualche sintomatica increspatura). Quanto alla Lupa, è evidente come egli ne subisca e tema il fascino. Ciò accentua la necessità di emarginarla; e spiega il sollievo con cui viene sottolineata la sua autoesclusione dai fondamentali riti comunitari («Per fortuna *la Lupa* non veniva mai in chiesa»).

Nanni, al contrario, non è mai investito da metafore zoomorfe. Se pure incontra la Lupa ai confini dello spazio naturale in cui

[19] Si pensi all'«insurrezione lirica dei primitivi» di cui parla Luigi Russo: «La passione del desiderio le dà una superiorità disumana: non è esagerato dire che essa è un'eroina, e una martire fermissima del suo stesso peccare. In cotesta risolutezza tragica è precisamente il suo riscatto» (L. Russo, *Giovanni Verga*, Napoli, Ricciardi 1920 [1919], Roma-Bari, prima edizione nella «Economica Laterza» 1995, p. 95).

essa vaga «nell'ora tra vespero e nona», egli si radica in uno spazio antropizzato e si scommette in un processo di avanzamento che, anche attraverso il matrimonio e il possesso della roba, lo promuove e integra nella comunità. Il giovane, ci assicura ripetutamente il narratore, non risparmia alcuno sforzo – quale che ne sia il risultato – per reprimere l'istinto ferino di accoppiamento. Dove la carne non è forte, chiama a soccorso le istituzioni garanti dell'ordine (il brigadiere, la chiesa). E però chi legge la novella mettendo l'accento sul femminicidio, chi vuol risalire retrospettivamente dalla catastrofe allo sviluppo delle passioni che la determinano, difficilmente si accontenterà di questo: e potrà chiedersi se davvero sia, la gnà Pina, l'unica a meritare l'epiteto di *Lupa*.

Osserva Marilena Giammarco[20] che Nanni, proprio per affrancarsi definitivamente dalla ferinità di natura sessuale, non fa che «riappropriarsi della sua latente natura bestiale in tutta la negatività che essa reca nel mondo degli umani come espressione di ferocia»[21]. La necessità tragica di sottrarsi al disordine presociale degli appetiti, se da un lato «lo priva della libertà di assecondare la sessualità animalesca», dall'altro «lo costringe a farsi, anch'egli, *homo homini lupus* nel senso più brutale dell'espressione»[22]. Ci muoviamo qui sul terreno della ferinità umana: e potremmo ipotizzare che il narratore, distribuendo le metafore zoomorfe in modo così asimmetrico, ci presenti illusoriamente come «antitetica» quella ferinità che è invece per Verga «componente essenziale, costitutiva» dell'umanità[23]. E alla quale di certo Nanni non si sottrae.

> La coscienza di questa conversione tragica del ritorno del primordiale nella società umana, che non affiora a livello discorsivo per la mediazione del narratore popolare, ma sembra emergere come struttura profonda dall'analisi del procedimento regressivo operato sul personaggio e dalla sua lettura in chiave fagica, appartiene [...] a quello che Mazzacurati ha definito lo «sguardo d'autore», che presiede e ordina il livello profondo del testo[24].

[20] M. Giammarco, *La lupa e il lupo*, in G. Oliva (a cura di), *Animali e metafore zoomorfe in Verga*, Roma, Bulzoni 1999, pp. 47-108.

[21] Ivi, p. 89.

[22] *Ibidem*.

[23] Cfr. Manganaro, *La ferinità umana*, cit., p. 18.

[24] Giammarco, *La lupa e il lupo*, cit., p. 89.

Un percorso di lettura del non detto, dunque, potrebbe anche in questo caso far vacillare la prospettiva del narratore, nella misura in cui egli riserva i tratti della ferinità solo alla protagonista femminile, ne celebra la diabolica onnipotenza attribuendole ogni infrazione di norme e tabù, nasconde i denti di lupo di Nanni e confonde in dissolvenza – nel bagliore della sua scure – il rosso dei papaveri con quello del sangue versato. Naturalmente qui saremo lontani dall'unanimità che la classe raggiunge in genere leggendo *Rosso Malpelo*. Ma ciò appartiene a pieno titolo alla modernità di Verga; senza escludere che giochi una sua parte anche l'*impasse* trascendentale che impedisce a ciascuno di noi di vedere i propri stessi occhi.

Per sorvegliare i confini dello spazio ermeneutico, per cercare di garantire – come compete all'insegnante – che l'interpretazione si muova entro limiti ammessi dal testo, possiamo qui osservare che la metafora del lupo non è isolata nell'opera di Verga e che la sua declinazione non attiene esclusivamente all'appetito sessuale. Come osserva Andrea Manganaro, in *Jeli il pastore* (edizione Treves, 1897) il protagonista «torna a casa, dalla moglie, all'improvviso, non atteso, in "una notte da lupi", e proprio quando il "lupo", l'amico d'infanzia, il ricco don Alfonso, "gli era entrato in casa": lupo d'amore, amante della moglie»[25]. Anche in *La caccia al lupo* la metafora allude all'istinto erotico, ma lì il lupo si rivela paradossalmente vittima della cattiveria degli uomini. «I "veri lupi", le "vere belve", per la ferocia non necessaria, sono gli uomini»[26]. E in *Don Candeloro e C.i* «si mangiavano fra di loro come lupi, padre e figlio»[27]. È dunque legittimo, nella lettura della *Lupa*, estendere il campo di quest'epiteto oltre la figura ostracizzata della protagonista?

Un indizio potrebbe fornirlo il raffronto con la versione teatrale della novella, rappresentata nel gennaio 1896. Ciò che inte-

[25] MANGANARO, *La ferinità umana,* cit., p. 43.

[26] Ivi, p. 44.

[27] Ivi, p. 43. Peraltro, che «l'uomo fosse assimilabile ai lupi da cacciare Verga lo ha ben presente sin da *Storia di una capinera*: "tutte le notti [...] si odono continuamente delle schioppettate, come se si volesse far paura a dei lupi intelligenti, a delle belve umane"» (ivi, p. 45).

ressa, in questo caso, non è il valore estetico del testo derivato, la cui inferiorità è teorizzata dallo stesso Verga; il quale, in un'intervista a Ugo Ojetti, sembra ridurre l'opera teatrale a un volgarizzamento *for dummies* di quella narrativa[28]. Conta invece il fatto che la forma teatrale, eliminando la problematica figura del narratore, possa aiutarci a ridefinire la nostra distanza dai personaggi. E possiamo osservare come, nelle didascalie che presentano questi ultimi, gli attributi ferini vengano distribuiti in modo diverso rispetto a quanto avviene nella novella:

> LA GNÀ PINA, detta la Lupa, ancora bella e provocante, malgrado i suoi trentacinque anni suonati, col seno fermo da vergine, gli occhi luminosi in fondo alle occhiaie scure e il bel fiore carnoso della bocca, nel pallore caldo del viso. [...]
> NANNI LASCA, bel giovane - tenero con le donne, ma più tenero ancora del suo interesse; sobrio e duro al lavoro, come chi mira ad assicurarsi uno stato. - Fronte bassa e stretta, sotto i capelli ruvidi - denti di lupo, e begli occhi di cane da caccia[29].

Significativa appare anche l'esplicita sottolineatura della centralità dell'«interesse» nell'azione di Nanni[30]. Da qui potremmo partire per nuove domande. Che ruolo gioca, nella determinazione omicida di Nanni, il movente della roba? Se nella *Lupa* la violenza è strumento di ricomposizione dell'ordine turbato, in che termini questa novella riflette il meccanismo del capro espiatorio? Un raffronto tra *La Lupa* e una novella terribile come *Tenta-*

[28] Cfr. TELLINI (a cura di), *Verga e gli scrittori*, cit., p. 259: «Ho scritto pel teatro, ma non lo credo certamente una forma d'arte superiore al romanzo, anzi lo stimo una forma inferiore e primitiva, sopra tutto per alcune ragioni che dirò meccaniche. Due massimamente: la necessità dell'intermediario tra autore e pubblico, dell'attore; la necessità di scrivere non per un lettore ideale come avviene nel romanzo, ma per un pubblico radunato a folla così da dover pensare a una media di intelligenza e di gusto, a un *average reader*, come dicono gli inglesi. E questa media ha tutto fuori che gusto e intelligenza; e se un poco ne ha, è variabilissima col tempo e col luogo».

[29] G. VERGA, *La Lupa. Scene drammatiche in due atti*, a cura di N. Tedesco, Patti, Pungitopo 1988, p. 21.

[30] Nel dramma Nanni esclude di poter sottrarsi alla Lupa in modo non cruento, ossia trasferendosi altrove, per via dell'inalienabilità della casa: «Non posso neanche vendere. È roba della dote!... (Smaniando) Sono legato stretto, vi dico!... mani e piedi!... Bisogna romperla d'un colpo questa catena!» (VERGA, *La Lupa. Scene drammatiche in due atti*, cit., p. 77).

*zione!* può aprirci altre prospettive? Resta ferma l'importanza, in un dibattito in classe che s'incentri sulla ricognizione del non detto, di un continuo ritorno al testo che, delle possibili interpretazioni, definisca confini e criteri di legittimità. Se è giusto immunizzarsi, s'è detto, da un ingenuo e inconsapevole retaggio positivistico, va precisato che la rivendicazione della centralità del momento ermeneutico nulla ha da spartire con certe derive recenti e antiscientifiche dell'arbitrio interpretativo, con quella che è stata chiamata la "postverità", ossia con l'estremizzazione *social* del «principio capitale del postmoderno» in base al quale «non ci sono fatti, solo interpretazioni»[31].

Interpretazioni e fatti non possono essere scissi. Abitare una comunità scolastica democraticamente educata al conflitto delle interpretazioni è, per gli studenti, un'occasione di crescita fondamentale. Ma garantire l'ecologia dell'interpretazione resta sempre – e ancor più lo è oggi – compito etico essenziale di ogni insegnante.

[31] M. Ferraris, *Postverità e altri enigmi*, Bologna, Il Mulino 2017, p. 21.

Luisa Mirone
(~~Adi Sd~~, Liceo "Archimede" Acireale)

# Verga sulla scena del teatro postunitario: uno spettacolo istruttivo per le classi

Il dramma *Cavalleria rusticana* viene assunto come paradigma ai fini dell'analisi testuale. L'opera viene contestualizzata nell'ambito del dibattito postunitario sulla necessità del teatro nazionale, anche tramite un rapido confronto con *Miseria e nobiltà* di Scarpetta e *Madama Butterfly* di Illica e Giacosa, sollecitando la riflessione didattica su genere, tema e linguaggio, sottratta a semplificazioni attualizzanti e prospetticamente orientata per rispondere alle domande di senso sui valori portanti di una comunità.

Parole chiave: dramma, teatro nazionale, genere, temi, linguaggio, comunità

*The dramatic play* Cavalleria Rusticana *is held as a paradigm for textual analysis. The work is contextualized as part of post-unitarian debate about the necessity of a national theatre, through a quick comparison with* Miseria e Nobiltà *by Scarpetta and* Madama Butterfly *by Illica and Giacosa, prompting an educational discussion on genre, themes and language, free from topical simplifications and prospectically oriented to answer to significant questions on the core values of a community.*

Key-words*: dramatic play, national theatre, genre, themes, language, community*

«Ricostruire il rapporto passato-presente» – ha scritto Luperini – «comporta tanto una messa a punto storico-filologica del primo quanto una assimilazione del secondo quale filtro di domande attuali da porre alla tradizione»[1]. Il lavoro principale di ogni docente consiste dunque nel dotare le proprie classi di strumenti di indagine della realtà e delle sue rappresentazioni, capaci di riconoscere contemporaneamente «il filo e le tracce»[2], così da consentire l'accesso alla competenza-chiave dei saperi umanistici,

[1] R. Luperini, *Dal modernismo a oggi*, Roma, Carocci 2018, p. 130.
[2] C. Ginzburg, *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milano, Feltrinelli 2018 [2001].

cioè quella interpretativa: valutare appartenenza e scarto, contiguità e distanza, identità e alterità. È lo scopo dell'analisi testuale, correttamente orientata. Ne verificheremo l'efficacia su un testo per molti aspetti esemplare come *Cavalleria rusticana*, ragionando sugli impliciti storici, politici, sociali di un genere letterario, sul contesto che lo sostiene e che in quel genere, e nei suoi temi privilegiati, in qualche modo si esprime.

## *1. Verga va in scena*

Com'è noto, l'interesse di Verga per il teatro è precoce: risale infatti al 1865 la sua partecipazione al concorso drammaturgico nazionale con la commedia *I tartufi*. Tuttavia al momento della messa in scena di *Cavalleria rusticana* Verga non è più un debuttante, anzi: perfettamente a suo agio e consapevole all'interno del dibattito postunitario, quando i migliori intellettuali d'Italia si interrogavano sulle «disarmonie di una nazione»[3], Verga "tiene la scena", misurandosi costantemente con la riflessione sul teatro e le sue potenzialità: «ne è attratto» – osserva Manganaro – «ma è anche lucidamente cosciente dei meccanismi che lo condizionano»[4]. Il teatro, nel contesto postunitario cui si accennava, assume infatti un valore politico considerevole e si impone all'attenzione di scrittori, critici, giornalisti e uomini di stato.

Verga – si sa – scrive il dramma *Cavalleria rusticana* nel 1883, ricavandolo, non senza significative variazioni, dalla novella omonima pubblicata nel 1880 in *Vita dei campi*. Ha già pubblicato *I Malavoglia* e frequenta un ambiente culturale prestigioso, che, praticamente all'unanimità, lo sconsiglia di mettere in scena l'opera: Boito, Gualdo, Treves gli profetizzano un fallimento. Ha dalla sua il solo Giacosa e, forte del suo sostegno – e di Eleonora

[3] D. Tongiorgi, *Disarmonie di una nazione. Sguardi letterari del secolo decimonono*, Firenze, Le Monnier 2020.

[4] A. Manganaro, *La ferinità umana, la guerra, lo spatriare. Riletture verghiane*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi n.s. n. 4, Catania - Leonforte, Fondazione Verga - Euno edizioni 2021, p. 155.

Duse nei panni di Santuzza – l'opera va in scena al teatro Carignano di Torino nel gennaio del 1884. È un successo clamoroso[5]. Cosa seduce il pubblico borghese e benpensante dell'Italia a teatro? Torelli-Viollier, due giorni dopo il debutto, sulle colonne del «Corriere della sera» spiega le ragioni del successo:

> La commedia *Cavalleria rusticana* è in un atto e svolge delle scene della vita siciliana. Si tratta d'una giovane che è stata sedotta da un giovane e che, accortasi che l'amante suo fa la corte ad una donna maritata, lo denunzia al marito tradito. Questi si vendica uccidendo il corteggiatore della moglie. Il dialogo, ritradotto schiettamente del vero, il «color locale» indovinatissimo, dànno al pubblico un'impressione profonda di verità. (...) Il lavoro è assolutamente teatrale, assolutamente scenico. (...) Non c'è niente di letterario, di romantico. La retorica è al tutto bandita. Cavalleria rusticana promette nel Verga un autore drammatico vero e potente[6].

Al testo drammatico in quanto tale la recensione riserva solo questo spazio. Per il resto, l'attenzione sembra concentrarsi quasi esclusivamente sulla dimensione sociale della messa in scena: quanto fosse pieno il teatro, dove fosse Verga mentre si svolgeva la rappresentazione, quale la commozione degli spettatori alla «esecuzione accurata» della «signora Duse». Il giornalista punta a esorcizzare le novità dell'opera e a ridimensionarne la portata entro i limiti di una «commedia» dal «color locale». La qualità del lavoro verghiano – insomma – risiederebbe nella «ritraduzione del vero»: un «vero» che è tale perché riproduce «scene della vita siciliana», non altro. Il pubblico politicamente corretto della Torino postunitaria si «impressiona» di tanta inaudita «ferinità», rappresentata senza retorica, senza «niente di romantico», addirittura

[5] Alle molte repliche seguirà la riduzione del testo nel libretto d'opera di Menasci e Targioni-Tozzetti, con la musica di Mascagni e il lungo strascico della sgradevole vicenda giudiziaria per i diritti d'autore. Cfr. anche G. Forni, *Sperimentazioni verghiane fra novellistica, teatro e romanzo*, in *Verga e il verismo*, a cura di G. Forni, Roma, Carocci 2022, pp. 147-167, alle pp. 162-164.

[6] E. Torelli-Viollier, *Cavalleria rusticana*, in «Il Corriere della sera», 15 gennaio 1884, cit. in F. De Roberto, *Casa Verga e altri studi verghiani*, Firenze, Le Monnier 1964, p. 204 e *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei. Recensioni e interventi 1862-1906*, a cura di F. Rappazzo - G. Lombardo, Reggio Calabria, Rubbettino 2016, p. 325.

«freme e piange» di fronte alla «catastrofe preveduta»; e Torelli-Viollier lo rimanda a casa quasi lusingandolo con il riconoscimento della sua sensibilità. Ma se anche volessimo perdonare al recensore (e al suo pubblico) l'uso ancora incerto e difettoso degli strumenti di interpretazione del verismo, mai potremmo assolverlo dal peccato di omertà e omissioni commesso nel riassumere la vicenda; che in aula va ripercorsa più onestamente, e anche valorizzando l'imprescindibile operazione critica del riassunto.

Alla luce dei fatti rappresentati, è difficile, infatti, liquidare l'opera come dramma della gelosia o quadretto di genere; difficile anche sostenere fino in fondo che la vicenda aggiunga semplicemente, allo schema del triangolo adulterino caro al dramma borghese, quella dose di istinto e passione che, scacciata dalla porta dei salotti eleganti, rientra dalla finestra sotto il travestimento rustico e siciliano: al folklore Verga fece sicuramente qualche concessione, alla quale probabilmente dovette una parte del successo di allora; ma non basta a spiegare la forza sconvolgente dell'opera. Verga piuttosto reintroduce sulla scena la tragedia[7], la tragedia "pura", quella che rappresenta, senza possibili soluzioni o accomodamenti, le lacerazioni di un popolo, di un'epoca, di una civiltà. E quanto l'operazione potesse fare paura, più che dalle nostre letture *ex post*, risulta evidente dalle parole prudenti di Torelli-Viollier, soprattutto se messe in relazione con quelle coraggiose e severe di Giacosa (che a Verga era notoriamente vicino), apparse sulla «Gazzetta piemontese» alla vigilia del debutto. In questo articolo notissimo, lontano dal lusingare il pubblico, Giacosa piuttosto lo ammonisce:

> Domani sera al teatro Carignano sarà rappresentato un lavoro drammatico di G. Verga. È questo un fatto artistico di grande importanza e il mondo letterario di tutta Italia ha gli occhi su di noi. (...) Egli scelse l'ambiente rusticano perché i congegni della vita vi sono assai meno complicati, ed è quindi meno temerario il tentare di metterli in azione rinunziando ai vieti amminicoli della tradizione teatrale. Il pubblico ha per lo più un falso concetto della novità, e la fa quasi tutta consistere nel fatto. Chi trova una combinazione di avvenimenti non pri-

[7] Cfr. F. Angelini, *Teatri (moderni)* in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana*, Torino, Einaudi 1982-2000, 16 voll., VI, pp. 69-225, alle pp. 124-128.

> ma trovata è tenuto per novatore e lo effetto artistico più pregiato è quello della sorpresa. Ciò parve falso a Verga e anche a me. Questo teatro che mira soprattutto a *sorprendere* è un teatro di decadenza. (...) Le maggiori tragedie nella vita seguono con terribile semplicità[8].

È significativo che Giacosa pensi di bacchettare gli spettatori, mettendoli in guardia da *vieti amminicoli* e *falso concetto di novità*, o che ne stigmatizzi i gusti, liquidando il «teatro che mira a sorprendere» come «teatro di decadenza»: questo, tra l'altro, insegna ai docenti la strada per scongiurare il rischio di attualizzazioni indiscriminate, e agli studenti le insidie che si nascondono dietro l'idea di novità tutta esteriore che oggi, nel tritacarne consumistico di forme, relazioni, idee, sembrano essersi moltiplicate a dismisura. Ma è soprattutto significativo che Giacosa ascriva inequivocabilmente il «lavoro drammatico» di Verga al genere tragico[9]. Della tragedia *Cavalleria rusticana* recupera innanzi tutto le movenze, ripristinando, nella misura serrata dell'atto unico, l'unità di luogo, tempo, azione. La piazza del villaggio – come una volta la reggia di Agamennone o di Edipo – assume le proporzioni semanticamente macroscopiche dello spazio sociale che raccorda la dimensione pubblica, scandita dai rituali condivisi (non a caso la vicenda si brucia interamente nella domenica di Pasqua), alla dimensione privata, di cui la famiglia dovrebbe essere (e non è più) nume tutelare. Ed è lì che si assiste al crollo rovinoso tanto dell'una quanto dell'altra. La tragedia infatti non è nell'assassinio di Turiddu per mano di Alfio (prova ne sia che l'omicidio, nella migliore tradizione tragica greca, non avviene nello spazio condiviso), ma nel deteriorarsi inesorabile delle relazioni, di quelle pubbliche come di quelle private. Mortificate dalla logica dell'utilità e del profitto, svuotate del loro potenziale

[8] G. Giacosa, *La prima di Cavalleria rusticana*, in «Gazzetta piemontese», 13 gennaio 1884, cit. in *Il teatro italiano. La commedia e il dramma borghese dell'Ottocento*, a cura di S. Ferrone, Torino, Einaudi 1979, 3 tomi, I, pp. 390-391 e in Rappazzo - Lombardo, *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei*, cit., p. 324.

[9] Si veda anche S. Valastro, *Archetipi letterari e aspirazione alla tragedia nei «Malavoglia»*, in *Vita tra i banchi: a scuola con Giovanni Verga*, a cura di L. Mirone, Catania, Bonanno 2020, pp. 103-108. A questo volume si rimanda più in generale per una riflessione didattica applicata all'opera verghiana.

rigenerativo, ridotte a convenzioni, le relazioni si esauriscono nello scontro, mai confronto, fra i personaggi, chiusi ciecamente in se stessi, nella ostinata e ottusa affermazione dei loro ruoli o in un individualismo di corto respiro, che non può mancare di suscitare in aula una riflessione attenta su quello che è certamente il male della nostra epoca: un narcisismo ridicolo e volgare.

Di questo individualismo, esasperato fino alla incomunicabilità, sono portatori i dialoghi, scarni e rapidissimi, a volte serrati come in una *stichomythìa*, le didascalie ridotte al minimo. Così parla Alfio: chi porta i soldi a casa – sembra dire – porta anche la *berretta* e il *giudizio:*

> COMARE CAMILLA Siete venuto a far la Pasqua colla gnà Lola vostra moglie, compare Alfio?
>
> COMPAR ALFIO Sì, almeno le feste principali. (...)
>
> COMARE CAMILLA E vostra moglie, che vi vede soltanto a Pasqua e a Natale, cosa dice?
>
> COMPAR ALFIO Io non lo so cosa dice. Questo è il mio mestiere, comare Camilla. Il mio mestiere è di fare il vetturale e di andare sempre in viaggio di qua e di là. (...)
>
> LA ZIA FILOMENA Non è bene quello che avete detto, compar Alfio; ché avete la moglie giovane.
>
> COMPAR ALFIO Mia moglie sa che la berretta la porto a modo mio (battendo sulla tasca del petto); e qui ci porto il giudizio per mia moglie, e per gli altri anche (due carabinieri in tenuta escono dalla caserma e si allontanano pel viale della chiesa). I miei interessi me li guardo io da me, senza bisogno di quelli del pennacchio. E in paese tutti lo sanno, grazie a Dio! (s.I)

Così parla Turiddu – con parole cariche di cinismo:

> TURIDDU Lascia stare la gnà Lola ch'è per casa sua.
>
> SANTUZZA E lei perché non mi lascia stare, me? Perché mi vuol rubare voi, che non ho altro?
>
> TURIDDU Bada che ti sbagli.
>
> SANTUZZA No, che non mi sbaglio! Non le correvate dietro prima d'andar soldato?
>
> TURIDDU Acqua passata! Ora la gnà Lola è maritata per casa sua.
>
> SANTUZZA Che importa! Non le volete bene ancora, quantunque sia maritata? Ed essa non vi ha rubato a me per gelosia? E non mi sento qui dentro il fuoco per voi che mi tradite?

TURIDDU Taci, taci.

SANTUZZA No, non posso tacere, che ho la rabbia canina in cuore! Ora come farò se voi mi abbandonate?

TURIDDU Io non ti abbandono, se tu non mi metti colle spalle al muro. Ma te l'ho detto: voglio essere padrone di fare quel che mi pare e piace. Sinora, grazie a Dio, catena al collo non ne ho. (...)

SANTUZZA Che colpa ci ho io? Vedete come son ridotta? La gnà Lola è meglio di me, lo so! Ha il collo e le mani cariche d'oro! Suo marito non le fa mancare nulla, e la tiene come la Madonna sull'altare, quella scomunicata!

TURIDDU Lasciala stare!

SANTUZZA Vedete se la difendete?

TURIDDU Non la difendo. A me non me ne importa se suo marito la tiene come la Madonna sopra l'altare. Quello che m'importa è di non passare per uno che non sia padrone di fare quello che gli pare e piace. (s.II)

Così parla Lola, decisa a tenere sotto scacco il giovane amante, senza privarsi dei privilegi di moglie:

GNÀ LOLA Oh, compare Turiddu! Che l'avete visto andare in chiesa mio marito?

TURIDDU Non so, comare Lola, arrivo in questo momento.

GNÀ LOLA Mi disse: vado dal maniscalco pel baio che gli manca un ferro, e subito ti raggiungo in chiesa. Voi, che state a sentirle di qua fuori le funzioni di Pasqua, facendo conversazione?

TURIDDU Comare Santa qui, che stava dicendomi...

SANTUZZA Gli dicevo che oggi è giornata grande; e il Signore, di lassù, vede ogni cosa!

GNÀ LOLA E voi non ci andate in chiesa?

SANTUZZA In chiesa ci ha da andare chi ha la coscienza netta, gnà Lola.

GNÀ LOLA Io ringrazio Iddio, e bacio in terra. (s.III)

Ma è Santuzza ad avere la statura di un grande personaggio tragico e a offrire l'opportunità didattica di ragionare sulla persistenza dei modelli e al contempo sulle loro trasformazioni. Santuzza infatti, innamorata, disonorata e respinta come una Medea, è sprovvista tuttavia di arti magiche e di illustri natali e ad attenderla, dopo il gesto che causerà la morte di Turiddu, non è il

carro del Sole, ma la certezza di essere esclusa per sempre dalla comunità: da quella familiare, che pure è stata disposta a sfidare per amore, come da quella del villaggio, dove sarà additata come donna perduta e delatrice. Bruciata ogni possibilità di realizzazione personale come moglie e madre o come virtuosa vestale sul modello di Mena, Santuzza significativamente conclude: "Sono in peccato mortale" (s.V), consapevole, come Macbeth dopo l'assassinio di Duncan, di non poter più dire "amen".

In questo nucleo tragico risiede l'autenticità del dramma verghiano, e non nel documento; e per questo mette a soqquadro i luoghi comuni del verismo. La vicenda non solo si sottrae con forza al bozzetto, ma modifica profondamente anche la struttura del dramma borghese, a cominciare dal sistema dei personaggi che qui si allarga ad accogliere le voci dei popolani, alterando lo schema consolidato del triangolo adulterino. Ma è soprattutto la nozione di *ambiente*, di *milieu*, a subire una severa rettifica. Quasi quarant'anni dopo quel debutto, nel 1921, Gobetti scrive su «L'ordine nuovo»:

> L'ambiente non è il mondo del positivismo, non è un campo di esperienze, di degenerazioni fisiologiche, non è la fotografia di una convenzionale vita rusticana: è invece una perfetta armonia ideale costruita con la misura e l'amore e la precisione di chi ha sofferto e s'è chiarito nella praxis (rassegnato, forte, incorrotto) il problema del dolore del mondo. Questo è il vero Verga[10].

Il recupero di un concetto-chiave aristotelico, e poi marxiano, qual è quello di *praxis,* misura la portata rivoluzionaria dell'opera verghiana, e in particolare di questa. Se già ne *I Malavoglia* il narratore onnisciente aveva ceduto il passo alla centralità e all'evidenza dell'azione, nella tragedia l'azione agìta, inesorabile, irreversibile, rinuncia non solo alla mediazione impassibile del narratore impersonale, ma anche a quella didascalica del drammaturgo, e si accampa quale unica testimone attendibile *del dolore del mondo*. È un dolore, quello di cui parla Gobetti, generato

[10] P. Gobetti, *Giovanni Verga*, in *Cronache d'arte* de «L'ordine nuovo», I (1921), n. 173 ora Id., *Scritti di critica teatrale*, a cura di C. Gobetti - G. Guazzotto, Torino, Einaudi 1974, pp. 302-303.

come s'è visto, dalle lacerazioni del tessuto sociale e dei connettivi familiari, sentimentali, solidali. Verga ha iniziato a indagarlo già al tempo di *Vita dei campi*, ed è proprio in *Cavalleria* che si registra un «cambiamento di strategia narrativa», con un drastico taglio alla «mediazione di un narratore»[11]. Il mutamento di statuto imposto nel passaggio dalla novella al dramma, il confronto tra le due versioni – quella narrata e quella agìta –, potrebbero costituire un percorso didattico a sé. Qui ci limitiamo a osservare che, in questa transizione di genere, crolla anche l'estremo baluardo rappresentato dalla famiglia. Nella novella l'insidia al legame matrimoniale «significa incrinare l'unica difesa che l'uomo abbia nei rapporti sociali e nelle avversità della natura [...] in un contesto sociale dove dominano l'egoismo, la legge dell'interesse economico, la prepotenza»[12]; e tuttavia, se Turiddu accetta la sfida, lo fa *per non far piangere la mia vecchierella*, cioè, analogamente al rivale, in nome della tutela del nucleo familiare – nel suo caso di quello originario. Ma sulla scena anche questo si perde. L'attenuarsi delle differenze sociali tra i due protagonisti maschili (nel dramma entrambi gestiscono un'attività in proprio e quindi occupano un posto non irrilevante nell'economia del piccolo villaggio) finisce paradossalmente per amplificare la sconsiderata trascuratezza dell'uno e dell'altro nei confronti del proprio nucleo. Il benessere economico, sollevando i membri di una famiglia dalla necessità stringente del mutuo soccorso, agisce quasi come sostanza corrosiva dei legami: Alfio è convinto che coprire la moglie d'oro esaurisca i suoi doveri di marito; Turiddu, inviato per un "viaggio di lavoro", lo tramuta in un incontro con l'amante e tradisce così la fiducia della madre (oltre che della fidanzata), quasi fosse un vitellone viziato. Della madre peraltro, esaltato nel suo brindisi pasquale alla presenza di Lola, non intercetta neppure il rimprovero silenzioso (*Vecchi benedetti! che non si vogliono rammentare di quel che hanno fatto in gioventù!*, s.VI), salvo affidarle Santuzza quan-

[11] R. Luperini, *Verga e l'invenzione della novella moderna*, in Id., *Giovanni Verga. Saggi (1976-2018)*, Roma, Carocci 2019, pp. 99-111, a p. 105.

[12] R. Luperini, *L'orgoglio e la disperata rassegnazione*, Roma, Savelli 1974, pp. 35-36.

do capisce che tutto è perduto (la ragazza nel dramma è orfana, mentre nella novella è la figlia di un vignaiuolo «ricco come un maiale»). L'istituto familiare non è in grado di fare argine al caos, né i personaggi si pongono come obiettivo primario ed esistenziale il ripristino di un ordine che non sia quello imposto dalla legge. E così i due carabinieri attraversano correndo la scena per arrestare il colpevole ultimo di una catena di azioni irresponsabili; il cui spettacolo è più esemplare di cento supposte lezioni di educazione civica, con quel che significa aver introdotto il denaro a misuratore non solo del valore sociale della persona, ma anche delle sue responsabilità verso la comunità piccola o grande – famiglia o stato – che si trova ad amministrare.

## *2. La mimesi della lingua*

Un'attenzione particolare merita l'indagine sulla lingua. A proposito delle novelle di *Vita dei campi*, Castellana scrive che Verga, rispetto alle figure e alle situazioni rappresentate, intende assumere «una prospettiva non parodica, ma come direbbero i moderni antropologi, "emica", cioè aderente alla loro cultura»[13] e «sarebbe sbagliato trarne l'impressione di un mondo dominato dal caso e dall'irrazionalità: la stessa distruttiva passione erotica è sempre confinata entro i limiti sociali e psicologici imposti dalla verisimiglianza»[14]. Coerentemente con questo progetto, che è artistico, ma è anche prioritariamente esistenziale, come ci viene dalla lezione fondamentale di Debenedetti[15], Verga, che notoriamente «disap-

[13] R. Castellana, *La novella dalla seconda metà dell'ottocento al modernismo*, in *Le forme brevi della narrativa*, a cura di E. Menetti, Roma, Carocci 2019, pp. 193-217, a p. 202.

[14] Ivi, p. 204. Cfr. anche M. Geraci, *Quel guardare «da una certa distanza»: Verga, il folklore e l'antropologia*, in Forni, *Verga e il verismo*, cit., pp. 217-230, alle pp. 222-223.

[15] G. Debenedetti, *Presagi del Verga*, in Id., *Saggi critici. Terza serie*, Milano, Mondadori 1999, pp. 987-1006. Cfr. anche R. Luperini, *Debenedetti interprete di Verga*, in Id., *Giovanni Verga. Saggi (1976- 2018)*, cit., pp. 247-254; e L. Mirone, *Antidoto alla malavoglia per forzati ai lavori verghiani*, in Id., *Vita tra i banchi*, cit., pp. 9-15, alle pp. 11-13.

provava l'uso del dialetto come strumento letterario»[16], si serve piuttosto di «una lingua italiana controllata persino in uno tra i più realistici generi letterari, il teatro»[17]. Ciò significa che quell'universo valoriale prossimo al disfacimento tragico, che ci è dato di osservare in *Cavalleria,* è veicolato da un linguaggio drammatico che non ha eguali nel teatro di secondo Ottocento. Molto si è giustamente detto sulla qualità particolare della lingua di Verga: Masiello[18], Lo Piparo, Alfieri, Sardo hanno disserrato quella «officina "solidale"»[19] che Verga costituisce con Capuana e De Roberto, inducendoci a guardare alla sintassi e al dizionario dello scrittore come a un vero e proprio laboratorio del "nuovo" italiano, «un italiano di cui il siciliano costituisce (...) "forma interna"»[20]. Se poi consideriamo lo spessore conflittuale di ogni scrittura drammaturgica[21], che si fa particolarmente intenso sulla scena postunitaria, allora *Cavalleria rusticana* si rivela strumento didattico potente anche nella prospettiva di una moderna educazione linguistica. In questa tragedia, i personaggi, pur parlando la stessa lingua, in realtà non comunicano tra loro, con attitudine tipica dei personaggi tragici, da Antigone e Creonte a Medea e Giasone in poi. È come se, su un sostrato linguistico comune, che rimanda a un codice morale antico e condiviso, ognuno si inserisse con il proprio portato, individualista e autoreferenziale, di lemmi, sintagmi, strutture. Santuzza non parla come Lola, Alfio non parla come Turiddu. Nell'area semantica frequentata da Santuzza incontriamo *coscienza, vergogna, peccato, scomunica*; in quella frequentata da Lola è più difficile trovare parole altrettanto nette e gravide di senso, sembra quasi che le scantoni, che le scambi

[16] F. Lo Piparo, *La lingua,* in G. Verga, *I Malavoglia,* letti da G. Giarrizzo e F. Lo Piparo, Palermo, Edikronos 1981, pp. v-xxxiii, a p. xxvi.

[17] Ivi, p. xxvii.

[18] V. Masiello, *La lingua del Verga tra mimesi dialettale e realismo critico,* in A. Asor Rosa (a cura di), *Il caso Verga,* Palermo, Palumbo 1972, pp. 87-117.

[19] R. Sardo, *Lo scrittoio dei veristi*, in Forni, *Verga e il verismo*, cit., pp. 245-259, alle pp. 252-254.

[20] G. Alfieri, *Innesti fraseologici siciliani nei Malavoglia,* in «Bollettino del Centro di Studi filologici e linguistici siciliani», XIV (1980), pp. 221-295, a p. 6 e alle pp. 8-9; cfr. anche Ead., *Verga,* Roma, Salerno editrice 2016.

[21] Cfr. C. Giovanardi - P. Trifone, *La lingua del teatro*, Bologna, Il Mulino 2015.

piuttosto con un repertorio di formule deresponsabilizzanti e *pass-par-tout*: *fatti-vostri, fatti-miei, cuore-in-pace, bacio-in-terra, buon prò*. La sintassi di Alfio è semplice, quasi elementare, come se deterministicamente accompagnasse il suo necessario *andare di qua e di là*; il suo dizionario è fatto di vocaboli che sembrano parole d'ordine: *mestiere, giudizio, interessi, infamia, onore*. Turiddu, invece, come 'Ntoni (e come lo stesso Verga), ha vissuto lo sradicamento, sa «parlare molte lingue»[22]: ne porta vistosamente i segni il suo vocabolario mescidato, dove c'è posto ugualmente per *fare quello che* gli *pare e piace* come per *un debito di coscienza*.

Allenare gli studenti al riconoscimento di queste peculiarità linguistiche significa metterli nelle condizioni di accedere attraverso la lingua al patrimonio culturale, etico di ciascuno di noi; ed è perfino ovvio che un'operazione del genere trovi nella scrittura drammaturgica, fra tutte quella costituzionalmente più vicina alla mimesi del parlato, il terreno di prova più idoneo. Ma inserire queste riflessioni nell'ambito del dibattito sul teatro postunitario ci dà una chance in più, giacché ci mette di fronte proprio al farsi di una lingua nazionale. La scelta di Verga non era obbligata, come non lo era la scelta del tema familiare e del genere tragico. Ed è mettendo questa scelta di genere, di tema, di lingua a confronto con altre soluzioni adottate dai drammaturghi, che, contemporaneamente a Verga, si misurano con la creazione di un *teatro nazionale*, che si comprende la forza rivoluzionaria della tragedia verghiana.

### 3. *Pietre di paragone*

Il film che Martone ha dedicato al genio prepotente di Scarpetta (*Qui rido io*)[23] ha riportato l'attenzione non solo sulla più conosciuta tra le sue commedie, *Miseria e nobiltà*, ma proprio su quel sostrato irrinunciabile di dibattiti teorici e di scontri anche molto pesanti fra gli eccezionali protagonisti di quell'epoca, da Salvato-

[22] R. Luperini, *Verga e noi. Il "terzo spazio" dei vinti*, in Id., *Giovanni Verga. Saggi (1976-2018)*, cit., pp. 255-261, a p. 261.

[23] Il film è stato presentato nel 2021 alla 78ª Mostra del Cinema di Venezia.

re di Giacomo a D'Annunzio a Croce. *Miseria e nobiltà* appartiene alla stessa generazione di drammi diversamente blasonati come, appunto, *Cavalleria rusticana* di Verga, *La moglie ideale* di Praga, *Come le foglie* di Giacosa, *Il rosario* di De Roberto, o di celeberrimi libretti d'opera come *Madama Butterfly* ancora di Giacosa nel duo pucciniano con Illica[24]; e, nonostante la differenza di *pedigree*, queste opere coetanee condividono un irripetibile denominatore comune: un pubblico nuovo e bisognoso di un teatro *diverso*, che fosse, come più tardi avrebbe scritto Gramsci, non «discorso di propaganda», ma «teatro di idee»[25]. Così Capuana:

> Il pubblico vuole a ogni costo un teatro nazionale [...]. Quando si vede una nazione invasata in tal modo da un'idea, sembra ragionevole supporre che questa rappresenti un bisogno vivo, reale dello spirito nazionale, un'attività intima, funzionale, che presto o tardi dovrà attuarsi e intanto ne cerca la via[26].

Il rischio era che il pubblico e, prima ancora del pubblico, i drammaturghi cadessero nella rete di un'operazione politica che il marchese Trevisani, incaricato già nel 1867 di redigere una relazione sullo stato del teatro italiano, aveva delineato con fervore:

> Si vedrà quanto importi a un Governo dirigere questa imponente forza intellettuale (le compagnie e i teatri già esistenti) verso il suo retto sentiero, adoperando tutti i legittimi mezzi, perché la civiltà, la libertà, la coscienza, la famiglia e la patria non vi ricevano la minima scossa, il bello si riannodi col vero e col buono in un amplesso finale[27].

In realtà, benché i drammaturghi non si mossero tutti con gli stessi mezzi, il teatro migliore di quegli anni fu grande proprio nella misura in cui lavorò su quei temi (civiltà, libertà, coscienza, patria, famiglia – tutti temi che nelle nostre aule siamo sem-

[24] Cfr. L. Mirone, *La famiglia a teatro. Conflitti e compromessi familiari sulla scena del secondo Ottocento*, Torino, Tirrenia 1991.

[25] Cfr. A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale,* Torino, Einaudi 1966, pp. 112-113.

[26] L. Capuana, *Libri e teatro,* Giannotta, Catania 1892, pp. 252-253.

[27] C. Trevisani, *Delle condizioni della letteratura drammatica italiana nell'ultimo ventennio (1867)*, in Ferrone, *Il teatro italiano: V. La commedia e il dramma borghese dell'Ottocento,* cit., p. xliv.

pre portati a indicare come i fondamenti dell'educazione civica), ma in direzione perfettamente contraria a quella indicata dal *retto sentiero*, rappresentando (piuttosto che assorbendo) ogni possibile *scossa* e mostrando la disgregazione (piuttosto che *l'amplesso finale*) proprio di quei valori che il nascente stato italiano indicava ufficialmente come pilastri su cui edificare la propria attendibilità. Una sottolineatura – questa – che in un'aula è indispensabile per scongiurare l'uso quasi catechistico delle opere letterarie, mostrandone piuttosto il potenziale di infrazione dell'ordine costituito.

Tra i molti testi esemplari del teatro del secondo Ottocento idonei a fungere da pietre di paragone, può risultare didatticamente utile concentrare l'attenzione proprio su *Miseria e nobiltà* di Eduardo Scarpetta e su *Madama Butterfly* di Luigi Illica e Giuseppe Giacosa, due opere molto diverse da *Cavalleria rusticana* per statuto e lingua, ma non così lontane dall'immaginario verghiano per quanto attiene i temi affrontati, e per questo rappresentative della intensità del dibattito e della sua utilità. Scarpetta sembra scantonare, con le movenze della commedia, il dramma della miseria morale e materiale con cui era chiamata a fare i conti l'Italia postunitaria, ma in verità si inserisce di prepotenza in quel dibattito con lo sberleffo e l'ironia della commedia e con la provocazione del dialetto; Illica e Giacosa sanciscono il naufragio del discorso tragico nel melodramma – «efficace indicatore culturale»[28] – e inaugurano un linguaggio nuovo, intriso di tardoromanticismo e segnato dai sintomi della *décadence*. Ma pur nella diversità le tre opere mostrano la crisi dell'istituto familiare, che è la spia della crisi dei valori in cui il Risorgimento aveva creduto[29]. Per quanto possa apparire paradossale, è questo lo spettacolo istruttivo per le classi: una spettacolare lezione per gli studenti di oggi, come per gli spettatori di ieri, sul senso doloroso della perdita dei valori.

[28] S. Tatti, *Poeti per musica. I librettisti e la letteratura*, Alessandria, Edizioni dell'Orso 2016, p. vi.

[29] Cfr. anche A. Manganaro, *Il giovane Verga, il romanzo storico, il Risorgimento*, in Forni, *Verga e il verismo*, cit., pp. 21-31.

Daria Motta
(Università di Catania)

# Lo strumentario del realismo nel Verga novelliere. Lettura linguistica di *Primavera* e *Vita dei campi*

Il saggio delinea in chiave didattica un percorso di lettura attraverso le prime novelle di Verga, da *Nedda* (1874) sino alle raccolte di *Primavera* (1877) e *Vita dei campi* (1880). La lettura dei testi e dei paratesti, centrale in un approccio al testo letterario di tipo induttivo, permetterà agli studenti di scoprire in modo diretto la poetica dell'autore, gli elementi di innovazione da lui apportati al genere novellistico italiano e le caratteristiche di una lingua letteraria estremamente innovativa e tuttora poco esplorata nella pratica scolastica.

*Parole chiave*: prosa letteraria, novelle, metodo induttivo, lettore competente, etnificazione linguistica

*The essay outlines, in a didactic key, a reading path through Verga's early short stories, from* Nedda *(1874) to the collections of* Primavera *(1877) and* Vita dei campi *(1880). The reading of the texts and paratexts, central to an inductive approach to literary text, will allow students to discover the author's poetics, the innovative elements he brought to the Italian genre of short-stories and the features of a literary language that is extremely innovative and still little explored in scholastic practice.*

Keywords*: literary prose, short stories, inductive method, competent reader, linguistic ethnification*

## *1. Educare lettori competenti*

Gli anni in cui Verga sperimentò la scrittura "in forma breve", con la pubblicazione di novelle prima su riviste e poi nelle raccolte *Primavera* (1877) e *Vita dei campi* (1880), rappresentarono per lo scrittore siciliano un periodo di intenso magistero durante il quale egli elaborò gli strumenti diegetico-narrativi e linguistico-stilistici del verismo più maturo. Proprio in quegli anni, infatti, sulla scorta di un costante confronto con le esperienze narrative

più innovative sia in ambito nazionale – specialmente con la scapigliatura – che internazionale – con autori quale Hoffmann, Gautier, Auerbach – Verga maturò il rinnovamento tematico orientato al realismo e alla contemporaneità, mettendo a punto la personale soluzione sociostilistica dello «scritto-narrato»[1], cioè di una prosa che simulava il parlato popolare e le strutture dell'oralità amalgamando idiolettismi dialettali ed equivalenti toscani.

La scrittura delle novelle rappresentò dunque un laboratorio che permise a Verga di mettere a punto gli strumenti che poi avrebbero trovato una più compiuta applicazione nei romanzi del verismo maturo. Proprio per questo, attraverso percorsi didattici che facciano del testo letterario il punto di partenza e il cuore dell'analisi interpretativa degli studenti, le novelle possono rappresentare nella pratica scolastica una delle migliori vie di accesso alla complessità dell'opera verghiana.

Nella prospettiva che qui si propone il testo letterario deve costituire il perno di una rivoluzione copernicana simile a quella che negli ultimi decenni ha riguardato altri ambiti della didattica, divenendo il reale punto di partenza per la riflessione e la scoperta delle linee della poetica a partire dalle parole dell'autore, nei testi e nei paratesti, e dei concreti elementi stilistici e linguistici della prosa letteraria. Infatti, gli approcci didattici più moderni si fondano sull'idea che l'apprendimento significativo non possa nascere da uno studio in cui lo studente riproponga meccanicamente dati "preconfezionati", ma da uno in cui esso sia il frutto di una scoperta originale e della costruzione di un significato unitario a partire, induttivamente, da elementi presenti nel testo. Tuttavia, sebbene l'analisi del testo letterario sia entrata ormai da anni nel percorso scolastico, sancita anche dalla sua stabile presenza tra le prove degli esami di maturità, questa pratica didattica fondamentale è ancora considerata l'ultima fase nello studio della letteratura, cioè quella in cui viene chiesto agli studenti di rintracciare nei testi quanto emerso da uno studio ancora improntato alla storiografia letteraria di tipo più tradizionale.

[1] D. Motta, *La lingua fusa. La prosa di "Vita dei campi" dal parlato popolare allo scritto-narrato*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi n. 12, Acireale-Roma, Bonanno 2011.

Al contrario, la lettura del testo dovrebbe costituire la soglia d'accesso alla poetica e allo stile di ogni autore, innescando un processo di scoperta che, oltre a restituire il senso originario del piacere estetico della fruizione del testo, possa essere motivante per lo studente, rendendolo al contempo quanto più possibile autonomo e consapevole[2].

Perché ciò possa avvenire, e perché gli studenti sviluppino una sensibilità linguistica tale da poter costituire una «comunità ermeneutica»[3], è necessario però che la narrativa sia riportata al centro dell'azione didattica fin dai primi anni di scuola[4]. Un compito centrale del docente, in questa prospettiva, sarà quindi quello di educare lettori competenti, iniziando già dai primi gradi di istruzione con il trasmettere agli studenti il gusto e l'abitudine della lettura e del confronto su ciò che si è letto, per poi passare progressivamente alla capacità di riconoscere le caratteristiche basilari dei diversi generi letterari e, negli ordini scolastici superiori, ai principi di base della comunicazione letteraria.

Il docente dovrà costruire l'orizzonte d'attesa dei propri studenti in modo che questi siano in grado di individuare con sufficiente autonomia gli scarti formali dei testi e, dunque, l'evoluzione diacronica dei generi e degli stili. Come sottolinea Elisabetta Menetti, infatti

> I principi di base della comunicazione letteraria, individuati nella dinamica della ricezione del testo e dell'orizzonte d'attesa dei lettori, costituiscono, oggi, il punto di partenza per la comprensione dell'evoluzione diacronica delle forme dei generi letterari[5].

[2] Sull'importanza della lettura e dell'analisi diretta dei testi letterari si vedano anche le considerazioni di G. Alfieri, *La lettura linguistica dei testi letterari nella scuola secondaria: apparato didattico di antologie ed edizioni scolastiche di classici*, in *Educazione linguistica e educazione letteraria: intersezioni e interazioni*, Atti del XII Convegno Nazionale GISCEL (Cagliari, 14-16 marzo 2002), a cura di C. Lavinio, Milano, Franco Angeli 2005, pp. 394-421.

[3] R. Luperini, *Insegnare la letteratura oggi. Nuova edizione accresciuta*, Lecce, Manni 2002.

[4] Cfr. S. Giusti, *Insegnare con la letteratura*, Bologna, Zanichelli 2011.

[5] E. Menetti, *Generi e forme della narrativa breve italiana*, in Ead. (a cura di), *Le forme brevi della narrativa*, Roma, Carocci 2019, pp. 13-33, a p. 29.

## 2. *L'evoluzione della novella con Verga*

Alle novelle di Verga, come si vedrà, vanno ricondotte innovazioni diegetiche e formali tanto rilevanti da aver portato a individuare nel verismo, e in particolare nel 1878, anno di pubblicazione in rivista di *Rosso Malpelo*, l'inizio della nuova fase della novella moderna italiana (il cui arco cronologico si chiude, secondo Castellana, con le ultime novelle surreali di Pirandello del 1936)[6].

Seguire l'evoluzione del genere novellistico può fornire ai docenti strumenti utili anche per rigettare etichette interpretative ormai usurate, seppur ancora radicate nella prassi scolastica, come quella della subitanea conversione di Verga al verismo dopo l'iniziale fase mondana. Allo stesso modo andranno sfatati alcuni stereotipi consolidati e riduttivi che tuttora divulgano il verismo «come "scuola" regionale, con Verga nella parte del solitario genio creativo e Capuana in quella del divulgatore teorico»[7]. In realtà, l'adesione al realismo non fu l'effetto di una «tribolata conversione»[8], ma il frutto della progressiva maturazione di scelte formali e stilistiche idonee alla raffigurazione delle più complesse sfumature della società di fine Ottocento. I momenti di svolta del percorso di maturazione poetico-stilistica verghiana coincidono proprio con gli anni di pubblicazione di importanti testi brevi: il 1874 fu l'anno della svolta realista, con la pubblicazione di *Nedda* e la stesura del bozzetto *Padron 'Ntoni*, che poi si sarebbe trasformato ne *I Malavoglia*; al 1878, invece, va ricondotta la svolta più propriamente veristica segnata da *Fantasticheria*[9]. La

[6] C. Riccardi, *Con il verismo nasce la novella moderna*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. n. 7 (2016), pp. 7-22; R. Castellana, *La novella dalla seconda metà dell'Ottocento al modernismo*, in Menetti, *Le forme brevi della narrativa*, cit., pp. 193-217.

[7] G. Forni, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Verga e il verismo*, Roma, Carocci 2022, pp. 13-18. La citazione è a p. 13.

[8] G. Tellini, *Introduzione*, in G. Verga, *Opere*, Milano, Mursia 1988, pp. xxiii.

[9] G. Alfieri - D. Motta, *Prime sperimentazioni veriste (1874-80)*, in Forni, *Verga e il verismo*, cit., pp. 79-114, ma in particolare p. 84. Si veda anche G. Rando, *L'elaborazione di «Fantasticheria»*, in «Annali della Fondazione Verga», 4 (1987), pp. 105-134.

persistenza dei *topoi* didattici offusca anche il reticolo di relazioni nazionali e internazionali da cui origina la composizione narrativa verghiana: la sperimentazione del genere novellistico fu infatti per Verga l'esito di un costante confronto con Capuana, che proprio negli stessi anni iniziava a cimentarsi con le novelle; sul piano internazionale, poi, i modelli grazie a cui il nostro ha trovato la giusta chiave prospettica per descrivere le più umili classi sociali italiane provenivano, oltre che dalla Francia, da un più ampio orizzonte di letture, mediate forse dagli scapigliati. Come ha recentemente rilevato Gabriella Alfieri, infatti, numerose «sincronie letterarie», individuabili in una consonanza di temi, di immagini e di stile, legano Verga alle novelle americane di Thomas Hardy e a quelle tedesche di Auerbach[10], ma anche ad alcuni esiti dei racconti del russo Leskov[11].

La lettura analitica dei testi consentirà agli studenti di rilevare le peculiarità formali che hanno fatto delle novelle di Verga un punto di svolta del modernismo italiano. Si tratta infatti di un genere che, per quanto costitutivo della nostra tradizione letteraria sin dai modelli rappresentati dal *Novellino* e dal *Decameron*, è caratterizzato da una notevole complessità morfologica. Come sottolineano infatti gli studiosi che si sono occupati di forme brevi della narrativa[12], il concetto di brevità è tutt'altro che facile da definire e difficilmente sembra esauribile in un criterio esterno di tipo puramente quantitativo, peraltro fortemente influenzato dai vincoli editoriali. Il numero delle pagine dei racconti, infatti, dipendeva spesso dalle richieste delle riviste e dal gradimento del mercato e risulta a volte arduo tracciare un discrimine netto tra un racconto lungo o un romanzo breve[13]. A un criterio di tipo in-

[10] G. Alfieri, *Un realismo non "di progetto". "Movenze" diegetiche e stilistiche in Verga, Hardy e Auerbach*, in *Rappresentazioni narrative. Realismo, verismo, modernismo tra secondo Ottocento e primo Novecento. Sperimentazione italiana e cornice europea*, Atti del Convegno internazionale di studi (Catania, 3-5-ottobre 2019), a cura di G. Alfieri - R. Castelli - S. Cristaldi - A. Manganaro, Catania-Leonforte, Fondazione Verga-Euno 2020, pp. 81-102.

[11] Alfieri - Motta, *Prime sperimentazioni...*, cit., p. 103.

[12] Menetti, *Le forme brevi*, cit.; A. Manganaro, *Forme e storia del "genere" novella*, in Id. (a cura di), *La novella*, in «Le Forme e la Storia», n.s. VI (2013), 2, pp. 7-18.

[13] R. Luperini, *Il trauma e il caso. Sulla tipologia della novella moderna*, in Id., *L'autocoscienza del moderno*, Napoli, Liguori 2006, pp. 163-176.

terno, ossia una speciale logica compositiva del racconto, improntato alla *brevitas* e dunque a una peculiare agilità dei nessi narrativi, si rifaceva invece Pirandello in un articolo del 1897 comparso sulla rivista letteraria «Le Grazie»[14]. Una scrittura che va dritta al punto, quindi, quella indicata da Pirandello, in cui trova spazio solo ciò che è indispensabile per conseguire l'effetto finale. Di «rapidità dello stile» parlerà quasi un secolo dopo anche Calvino, nelle *Lezioni americane*, accostandovi però, come qualità principali del narrare in forma breve, anche una spiccata «agilità, mobilità, disinvoltura» del pensiero:

> tutte qualità che s'accordano con una scrittura pronta alle divagazioni, a saltare da un argomento all'altro, a perdere il filo cento volte e a ritrovarlo dopo cento giravolte[15].

Gli aspetti contenutistici e strutturali della trama novellistica, in contrapposizione con quella più distesa del romanzo, sono stati al centro della riflessione della scuola critica tedesca e dei formalisti russi, che ne hanno individuato come peculiarità la centralità del "fatto inaudito", il carattere inatteso del finale e soprattutto la struttura narrativa a climax ascendente[16].

Le novelle verghiane, e in particolare quelle di *Vita dei campi*, realizzano perfettamente l'ideale della concentrazione e della convergenza verso il finale, sempre tragico e a effetto. In particolare, poi, la caratteristica centrale della grande narrativa verghiana, ossia l'impersonalità e «l'artificio della regressione»[17], con l'assunzione da parte del narratore dell'ottica e della mentalità popolare, conferiscono al finale delle novelle un sapore inatteso poiché attivano una funzione straniante rispetto all'orizzonte d'attesa del lettore borghese. È in questo senso, secondo Castellana, che va inquadrata la "diversità" dei fatti narrati da Verga. Con le novelle veriste il "fatto inaudito" cessa di essere l'elemen-

[14] L. Pirandello, *Romanzo, racconto, novella*, in «Le Grazie», I/4 (1897), pp. 56-57.

[15] I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti 1988, p. 45.

[16] Castellana, *La novella...*, cit., p. 195.

[17] G. Baldi, *L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, Napoli, Liguori 1980.

to fantastico che era al centro delle narrazioni degli scapigliati, per essere sostituito da un evento della vita normale e quotidiana delle classi più umili, con la sua dose di violenza (si pensi a Jeli o a Rosso Malpelo) che è deterministicamente il prodotto della realtà sociale in cui i personaggi si muovono, ma che è inquadrato come eccezionale nell'ottica popolare proposta dall'autore.

Un ulteriore aspetto dei testi verghiani permette di individuare un profondo rinnovamento dell'impianto novellistico tradizionale, in cui il circuito di ascolto e racconto si era sempre mantenuto molto saldo. La presenza all'interno del testo del narratore o della narratrice, che ri-narravano ciò di cui erano stati testimoni o che avevano sentito raccontare, era stata parte integrante della rappresentazione del narrare sin dall'antichità: basti pensare, per rimanere nel campo della letteratura nazionale, alla funzione della brigata dei novellatori nel *Decameron* che attivano il circuito del "racconto raccontato"[18]. Con la narrativa breve moderna, però, «la rappresentazione del narratore occupato in una conversazione narrativa si affievolisce sino a scomparire»[19] e proprio i testi verghiani sono emblematici della trasformazione di tale circuito. Ancora in *Nedda*, nella cornice narrativa del racconto, il narratore assolveva a questa funzione: assorto nei propri pensieri, di fronte alle scintille del caminetto, egli raccontava i fatti di cui era stato testimone o che gli erano stati raccontati. Ora lo spazio del narratore, però, si sposta nel paratesto, cioè nelle prefazioni che aprono i testi narrativi. È nella lettera indirizzata al Farina, infatti, che fa da prefazione a *L'amante di Gramigna*, che Verga compie un essenziale passo avanti, dichiarando non solo di voler raccontare ciò che gli è stato raccontato, ma di volerlo addirittura "riprodurre fedelmente":

> così come l'ho raccolto per i viottoli dei campi, press'a poco colle medesime parole semplici e pittoresche della narrazione popolare, e tu finalmente preferirai di trovarti faccia a faccia col fatto nudo e schietto, senza stare a cercarlo tra le linee del libro, attraverso la lente dello scrittore[20].

[18] MENETTI, *Generi e forme...*, cit. p. 28.

[19] *Ibidem*.

[20] G. VERGA, *Vita dei campi*, a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Le Monnier 1987, p. 91.

Lo scrittore dichiara dunque di non volersi limitare a raccontare un fatto realmente accaduto, ma di voler addirittura arrivare ad assumere il linguaggio dei personaggi popolari. O meglio, di voler usare «press'a poco» le loro parole, giacché non assumerà il dialetto e non si farà "stenografo" del dettato popolare, secondo la prassi dell'etnografazione tipica dei folkloristi, ma percorrerà la strada dell'etnificazione, cioè dell'innesto del sapore locale e dei caratteri del dialetto in una matrice linguistica nazionale, tale da rompere i confini isolani e garantire la piena intelligibilità della sua prosa narrativa[21].

### *3. Percorsi di lettura. La sperimentazione dei nuovi strumenti, tra «Nedda» e «Primavera»*

«Aggregazione» e «ibridazione» sono, secondo Elisabetta Menetti, caratteristiche inerenti alle forme brevi della narrativa. In quanto «unità minime narrative», infatti, le novelle devono venire aggregate ad altri testi di forma simile e ciò può avvenire secondo diverse modalità. Assume dunque una particolare importanza, in chiave didattica, insegnare agli studenti a prendere in esame anche il "contenitore", ossia la raccolta delle novelle, per individuare un eventuale criterio che consenta loro di leggere i testi secondo un senso unitario. Le raccolte di Verga bene si prestano a una lettura di tal genere: come appare con abbastanza evidenza, infatti, la prima raccolta, *Primavera*, del 1877 – nella quale venne inclusa anche *Nedda* – può essere letta come una «fisiologia dell'amore nei vari gradini della scala sociale»[22] e dun-

[21] Sul concetto di etnificazione e sulla particolare fisionomia linguistica delle maggiori opere veriste di Verga si vedano almeno G. Nencioni, *La lingua dei «Malavoglia» e altri scritti di prosa, poesia, memoria*, Napoli, Morano 1988; G. Alfieri, *Lettera e figura nella scrittura dei «Malavoglia»*, Firenze, Accademia della Crusca 1983; Ead., *«Coi loro occhi e colle loro parole». Verga traduttore e interprete della parlata popolare*, in «Contributi di Filologia dell'Italia mediana», 20 (2007), pp. 205-290; Motta, *La lingua fusa*, cit.

[22] G. Verga, *Primavera*, a cura di G. Forni e C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2020, p. xi.

que come un'indagine dell'autore sugli effetti della passione amorosa sull'animo umano e nei diversi contesti diastratici.

Dato che la scrittura delle novelle, a partire dal 1873, anno della prima sperimentazione con la novella mondana *X*, che pure lasciò Verga del tutto insoddisfatto, scandisce il percorso che porta al primo grande romanzo verista, può risultare molto efficace proporre agli studenti dei percorsi di lettura attraverso i quali far loro rilevare la comparsa e il progressivo affinamento degli strumenti diegetico-stilistici che poi troveranno compiuta applicazione ne *I Malavoglia*.

Come si è detto, infatti, proprio *Nedda* segnò nel 1874 la svolta verso il realismo, con un cambiamento che riguardò il tema trattato ben più che la forma, che mostrava ancora numerose tracce residuali del tardo romanticismo e della letteratura rusticale[23]. Il narratore mantiene una funzione di mediazione tra il mondo popolare e i lettori borghesi, a cui certo il nuovo ambiente rappresentato doveva sembrare del tutto esotico; simile in questo ai lettori, neppure lui riesce a immedesimarsi del tutto nella cultura popolare che descrive, che diviene oggetto di giudizi e commenti. Lo mostrano con chiarezza i numerosi aggettivi valutativi usati e soprattutto l'alto numero di occorrenze dell'aggettivo *povera* e dei suoi derivati:

> – La *povera* ragazza chinò gli occhi sulla broda nera che fumava nella sua scodella, come se meritasse il rimprovero (p. 136)[24]

[23] Per una disamina più organica del tessuto stilistico-linguistico del bozzetto e delle innovazioni diegetiche in esso introdotte si rimanda agli studi di C. Riccardi, *Da «Storia di una capinera» a «Padron 'Ntoni»: evoluzione tematica e stilistica*, Atti del II Convegno di studi (Catania, 21-22 novembre 1980), Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Convegni n. 2, Catania, Fondazione Verga 1981, pp. 63-74; L. Russo, *Giovanni Verga*, Roma-Bari, Laterza 1995 (I ed. 1920); G. Lo Castro, *Nel laboratorio della svolta. «Nedda», «Primavera» e «Padron 'Ntoni»*, in *«I suoi begli anni»: Verga tra Milano e Catania (1872-1891)*, Atti del Convegno Internazionale di Studi per il quarantennale della Fondazione Verga (Catania 19-21 aprile 2018 - Milano 28-30 novembre 2018), a cura di G. Alfieri - A. Manganaro - S. Morgana - G. Polimeni, 2 voll., Catania - Leonforte, Fondazione Verga - Euno 2020, I, pp. 465-481.

[24] Tutte le citazioni testuali sono tratte da Verga, *Primavera*, cit.

– allora gli occhi della *povera* Nedda si riempirono di lagrime, e dimenticò di rispondere *amen*. (p. 138)
– Alquanto più in là incontrò il *povero* matto di Punta (p. 145)

Retaggio di un manzonismo ancora alquanto scoperto e di un amalgama linguistico non omogeneo sono anche i numerosi diminutivi che puntellano il testo (*lettuccio*, *casuccia*) e l'uso insistito dei toscanismi, lessicali e sintattici (*cepperello; O che fai tu costà?*).

A partire da questo bozzetto, però, Verga si sforza di cercare un effetto di realtà nelle descrizioni del mondo contadino, facendo proprie, per esempio, le numerose similitudini tratte dal mondo animale che sono tipiche della mentalità popolare:

– ella si fermava tutta tremante, *come una capretta* sbrancata. (p. 144)
– È Janu! disse sottovoce, mentre il cuore le balzava nel petto *come un uccello* spaventato, e cacciò la testa fra le coltri. (p. 153)
– quando fu in vista della sua casuccia, senza alcun motivo si diede a correre *come una cerbiatta* innamorata. (p. 156)

L'alternanza di termini aulici e di altri popolari denota anche nel lessico un primo tentativo di adeguare la scrittura al livello dei personaggi o, nel prologo, a quello del narratore. Capita addirittura che di uno stesso termine, come *raccolta*, Verga abbia usato la forma popolare quando esso ricorre nel parlato delle contadine e, nella prima edizione della novella apparsa in rivista, la variante aulica quando invece esso è riferito al figlio del proprietario[25]:

le venti o trenta donne che raccoglievano le ulive del podere facevano fumare le loro vesti bagnate dalla pioggia dinanzi al fuoco; [...] le altre ciarlavano della *raccolta* delle ulive, che era stata cattiva, dei matrimoni della parrocchia, o della pioggia che rubava loro il pane di bocca; (p. 131)

– Pagagli intiera la sua settimana a quella povera ragazza; disse al fattore il figlio del padrone, il quale assisteva alla *ricolta* delle ulive. Non sono che pochi soldi di differenza. (p. 142)

[25] G. Alfieri, *Verga*, Roma, Salerno 2016, p. 254.

Il secondo degli esempi riportati sopra, molto implicato da diversi punti di vista, può essere sottoposto agli studenti per ulteriori percorsi di analisi. Infatti, sebbene non ancora con la frequenza con cui poi lo farà nelle novelle di *Vita dei campi*, Verga già in *Nedda* preleva alcuni dei tratti morfo-sintattici più caratteristici del parlato, non solo popolare, per simularne l'effetto nella prosa narrativa. Lo dimostra la frase pronunciata dal figlio del padrone, caratterizzata dall'uso del *gli* dativale per il femminile e dalla struttura sintattica marcata della dislocazione a destra (Pag*agli* intiera la sua settimana a quella povera ragazza), che lascia anche trapelare il siciliano sottostante (*pavacci intera a simana a 'dda povera carusa*).

Il dialetto dunque è già presente nella filigrana del testo, ma è ancora usato con grande parsimonia e, soprattutto, con una strategia ben più accorta di quella che rivelerebbe solo la ricerca, all'interno della novella, dei sicilianismi "puri". Questi ultimi sono per lo più delle macchie di colore che si riferiscono soprattutto all'ambito dell'onomastica (*Janu*), dei soprannomi, o *'ngiurie* (*varannisa*, cioè proveniente dal paese di Viagrande, alle pendici dell'Etna) e alle formule di saluto (*Salutamu*!)[26]. Il sostrato sintattico dialettale può emergere anche da un'accorta analisi dell'uso dei pronomi. Nel brano che segue, ad esempio, l'uso del pronome *ella*, tipico di una prosa letteraria più controllata, potrebbe sembrare stridente in un contesto in cui invece occorrono costrutti caratteristici del parlato come le dislocazioni (domandarte*li i tuoi denari*; *del lavoro ne* hai?). Però la posizione forte del pronome, usato a inizio frase, suggerisce una sua particolare marcatura retorica che emerge con maggiore evidenza se si accosta la forma siciliana del pronome, che certamente affiorava alla mente dello scrittore, al nome della protagonista (*idda*/*Nedda*)[27]:

> – Io non son venuto a domandarteli i tuoi denari! le rispose burbero lo zio Giovanni.
> *Ella* non disse altro, ed entrambi rimasero zitti ad ascoltare l'assiolo che cantava.

[26] Ivi, p. 253.

[27] Alfieri - Motta, *Prime sperimentazioni...*, cit., p. 99.

> Nedda pensò ch'era forse quello stesso di due sere innanzi, e sentì gonfiarlesi il cuore.
> – E del lavoro ne hai? domandò finalmente lo zio Giovanni. (p. 150).

Nel bozzetto del 1874, infine, compaiono le prime tracce di quello che diverrà lo strumento principale attraverso il quale Verga riuscirà a sovrapporre i piani del discorso, celando la voce del narratore o, meglio ancora, facendola regredire sino ad assumere le parole e il punto di vista dei personaggi: il discorso indiretto libero. Tale strategia, tuttavia, è ancora usata con parsimonia a quest'altezza cronologica e, soprattutto, è segnalata dal corsivo:

> Alla messa le ragazze del villaggio poterono vedere il bel fazzoletto di Nedda, dove c'erano stampate delle rose *che si sarebbero mangiate*, e su cui il sole, scintillante dalle invetriate della chiesuola, mandava i suoi raggi più allegri. (p. 155).

Il ricorso all'indiretto libero appare più insistito e convincente nella novella che dà il titolo all'intera raccolta, *Primavera*, inizialmente intitolata *La Principessa*. Il racconto, ambientato stavolta a Milano, è incentrato sull'amore tra una timida sartina, detta "la Principessa" per via dei suoi modi apparentemente altezzosi, e un giovane musicista, Paolo, che, dopo averla sedotta, la abbandona per cercar miglior fortuna in America. Verga riesce ora meglio a mimetizzare la voce narrante, non tanto attraverso l'uso di sporadici milanesismi quanto attraverso più convincenti tentativi di rimodulazione dei piani del discorso. Nell'esempio che segue il DIL, pur ricorrendo ancora al corsivo, amalgama in un primo tentativo di coro la voce del narratore e quella delle compagne di lavoro della Principessa:

> Dalla modista si ciarlava sottovoce, dietro le scatole di cartone e i mucchi di fiori e di nastri sparsi sulla gran tavola da lavoro, del nuovo *moroso* della Principessa, e si rideva molto di *quest'altro*, il quale aveva un soprabitino *che sembrava quello della misericordia di Dio*, e non regalava mai uno straccio di vestito alla sua bella. (p. 5)

Anche gli strumenti filologici possono offrire qualche spunto utile al percorso didattico che qui si sta profilando. La consultazione dell'apparato critico del testo, infatti, in certi casi può ren-

dere più evidente agli occhi degli studenti come i nuovi strumenti stilistici del verismo non siano stati una soluzione immediata e pronta all'uso della nuova poetica, ma come al contrario essi siano stati per Verga il frutto di un lento lavoro di cesello delle forme stilistiche e linguistiche più tradizionali. In questo senso, nel testo che si è riportato sopra può diventare molto significativa anche una variante in apparenza minima, quale la sostituzione di un iniziale passato remoto («si rise molto di quest'altro») – usato nel manoscritto e nella prima edizione in rivista – con un imperfetto («si rideva molto di quest'altro»), che poi costituirà la norma nell'indiretto libero[28].

Anche nel caso di questa novella, comunque, il percorso che avrebbe portato a un uso stabile e del tutto consapevole dei nuovi strumenti diegetico-stilistici non fu privo di momenti in cui Verga sembra tornare indietro, indulgendo a usi più tradizionali. Il testo si chiude infatti con un'apostrofe in cui il narratore, con tono moraleggiante, si rivolge direttamente a Paolo, svelando così in modo scoperto la propria presenza:

> E tu, povero grande artista da birreria, va a strascinare la tua catena; va a vestirti meglio e a mangiare tutti i giorni; va a ubbriacare i tuoi sogni di una volta fra il fumo delle pipe e del gin, nei lontani paesi dove nessuno ti conosce e nessuno ti vuol bene; va a dimenticare la Principessa fra le altre principesse di laggiù, quando i danari raccolti alla porta del caffè avranno scacciato la melanconica immagine dell'ultimo addio scambiato là, in quella triste sala d'aspetto. (p. 18)

O ancora, un "ritorno indietro" può essere considerato l'intero racconto delle *Storie del castello di Trezza*, che infatti il Verga più maturo avrebbe poi rinnegato, definendolo un «peccato di gioventù»[29]. La matrice principale del testo è ancora quella della Scapigliatura, di cui il racconto mantiene per esempio la struttura "a scatole cinesi" e una certa «eccezionalità psicologica e d'intreccio»[30]. Tutta-

[28] VERGA, *Primavera*, cit., p. XXXVII.

[29] Lettera di G. Verga a E. Rod, in G. LONGO (a cura di), *Carteggio Verga-Rod*, Catania, Fondazione Verga 2004, p. 206.

[30] Lo notava, con chiara accezione negativa, G. DEBENEDETTI in *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti 1976, p. 250.

via, persino in una novella dal carattere tardogotico, ormai decisamente anacronistica, è possibile scorgere qualche minima traccia del maturare della sensibilità e degli strumenti verghiani. Nel racconto, scritto non a caso in concomitanza della stesura del bozzetto *Padron 'Ntoni*, vi è infatti una breve descrizione dei luoghi in cui poi saranno ambientati *I Malavoglia*, delineata con toni che la distaccano con decisione dal resto del testo:

> Si alzò, andò ad aprire la finestra, e appoggiò i gomiti al davanzale. Il mare era levigato e lucente; i pescatori sparsi per la riva, o aggruppati dinanzi agli usci delle loro casipole, chiacchieravano della pesca del tonno e della salatura delle acciughe; lontan lontano, perduta fra la bruna distesa, si udiva ad intervalli un canto monotono e orientale, le onde morivano come un sospiro ai piedi dell'alta muraglia; la spuma biancheggiava un istante, e l'acre odore marino saliva a buffi, come ad ondate anch'esso. (p. 116).

### *4. La svolta del 1878: «Fantasticheria» e «Rosso Malpelo»*

La vera svolta tematica e stilistico-strutturale del verismo si sarebbe avuta di lì a poco, con *Fantasticheria* e *Rosso Malpelo* e, in generale, con tutte le novelle che compongono *Vita dei campi*.

Anche in questo caso è importante guidare gli studenti in una riflessione sul senso della raccolta, a partire dal titolo. Nel progetto originario di Verga, infatti, essa avrebbe dovuto costituire il primo capitolo di un dittico composto da *La vita in campagna* e *Vita d'officina;* ma la trasformazione del titolo in quello poi definitivo rivela un cambio di prospettiva, col passaggio dal racconto cronachistico della vita in campagna a un'analisi dei valori e dei significati più profondi e simbolici della «contadinità»[31]. Ancora, l'analisi dell'impianto della raccolta consentirà agli studenti di rilevare direttamente la funzione attribuita a *Fantasticheria*, la novella di apertura, che diventa paratesto e chiave di lettura per tutte le altre. Proprio come in una prefazione, infatti, in essa il narratore assume la funzione di mediare la cultura popolare alla

[31] R. Mercuri, *Lettura di «Jeli il pastore»*, in «Annali della Fondazione Verga», 17 (2000), pp. 127-160. Si veda in particolare p. 128.

dama borghese che lo accompagna nel fine settimana trascorso ad Aci-Trezza e, attraverso lei, di introdurre a quel mondo tutto il pubblico dei lettori borghesi che ne condividono l'orizzonte di valori. Questa volta, però, la mediazione si fa racconto, fornendo nel contempo la chiave interpretativa della raccolta, che è quella del «recupero memoriale»[32] e, dunque, del ricordo e della ricostruzione mentale, a distanza, del mondo siciliano. Tale ricostruzione intellettuale riguarda sia i temi trattati – dato che non è arduo recuperare il dato autobiografico alla base di *Jeli il pastore* o la testimonianza di Capuana a proposito dell'esistenza della Lupa – sia la lingua usata, che non è mai il dialetto ma una creazione artificiale in cui, come si è detto, il sapore dialettale viene innestato nella lingua nazionale.

Nella novella viene esplicitato l'assunto poetico che è la base del verismo, ossia la "regressione", il «farsi piccini» assumendo l'ottica del popolo. La lettura in classe dell'opera potrà consentire dunque agli studenti di scoprire direttamente e autonomamente il senso della raccolta, a partire proprio dalle parole dello scrittore. Opportunamente guidati, non sarà per loro complicato rilevare la frequenza degli aggettivi che rimandano all'idea di *piccolezza* e attribuire il giusto valore simbolico agli strumenti ottici a cui fa riferimento Verga per spiegare alla dama il senso dell'attaccamento degli abitanti di Aci-Trezza ad un ambiente tanto duro:

> Voi non ci tornereste davvero, e nemmen io; ma per poter comprendere siffatta caparbietà, che è per certi aspetti eroica, bisogna farci piccini anche noi, chiudere tutto l'orizzonte fra due zolle, e guardare col *microscopio* le piccole cause che fanno battere i piccoli cuori. Volete metterci un occhio anche voi, a codesta *lente*, voi che guardate la vita dall'altro lato del *cannocchiale*?

Finalmente, il narratore riesce veramente a infrangere quella distanza che nelle opere fin qui passate in rassegna ancora lo separava dal mondo che egli descriveva. Ora infatti non c'è più il corsivo a segnalare il discorso indiretto libero e gli studenti po-

[32] C. RICCARDI, *«Vita dei campi»: storia della raccolta*, in VERGA, *Vita dei campi*, cit., pp. IX-LXXXIX, a p. XII.

tranno essere in grado di rilevare solo da importanti spie linguistiche la posizione del narratore all'interno del testo, realmente sullo spesso piano dei personaggi di cui narra. Essenziale sarà a tal fine un'analisi dei deittici che, come è nella loro natura testuale, segnalano l'*origo* del discorso, ossia il luogo fisico da cui origina il discorso del parlante:

> Ora è morto *laggiù* all'ospedale della città, il povero diavolo, in una gran corsia tutta bianca, fra dei lenzuoli bianchi, masticando del pane bianco, servito dalle bianche mani delle suore di carità...[33]

Una volta poste queste basi interpretative, la lettura di *Rosso Malpelo* potrà essere realmente utile per mettere alla prova la capacità ermeneutica degli studenti e il raggiungimento dell'obiettivo dei docenti di educare "lettori competenti". Tutta la novella, infatti, come è ampiamente noto, costituisce una lunga antifrasi[34]: solo smontare l'artificio della regressione può consentire la corretta decodifica del testo, poiché la novella è basata sull'apparente consenso ai valori espressi dal narratore popolare, molto lontani da quelli dei lettori, se non proprio ad essi diametralmente opposti. Compito dei lettori-studenti sarà dunque quello di far emergere l'attrito dei due punti di vista, attribuendo così la giusta interpretazione al testo. Per esempio, Malpelo non aveva ovviamente i capelli rossi «perché era un ragazzo malizioso e cattivo, che prometteva di riescire un fior di birbone», ma al contrario è il suo comportamento a essere frutto della durezza di cui è fatto oggetto proprio a causa dei capelli rossi, che nell'ottica popolare rappresentano un segno demoniaco. Per quanto questo esempio sia ormai ampiamente noto e divulgato, non bisogna sottovalutare il compito interpretativo affidato agli studenti, se è vero che anche alcuni lettori accorti come il critico Filippo Filippi, recensore di *Vita dei campi*, non seppero cogliere adeguatamente il contrasto dei piani narrativi:

[33] VERGA, *Vita dei campi*, cit., p. 7.

[34] V. SPINAZZOLA, *La verità dell'essere. Tre novelle verghiane*, in «Belfagor», XXVII/1 (1972), pp. 1-29; R. LUPERINI, *Verga e le strutture narrative del realismo. Saggio su «Rosso Malpelo»*, Padova, Liviana 1976.

> Questo Rosso Malpelo, presentato dall'autore come un ragazzo malizioso e cattivo, che prometteva di riuscire un fior di birbone, il lettore si aspetta di vederlo a finire coi briganti, in galera, sulla forca, ladro, omicida e stupratore: invece, per quanto il Verga voglia farlo diventare antipatico, finisce un martire del lavoro, del dovere, un eroe dell'abnegazione e dell'affetto figliale[35].

Può certamente valer la pena sottoporre direttamente agli studenti la risposta epistolare di Verga al Filippi, esaustiva spiegazione "di prima mano" della poetica dell'impersonalità:

> Il mio studio, in questo come in altri bozzetti simili, è di fare eclissare al possibile lo scrittore, di sostituire la rappresentazione all'osservazione, mettere per quanto si può l'autore fuori del campo d'azione, sicché il disegno acquisti tutto il rilievo e l'effetto da dar completa l'illusione della realtà [...]. A questo proposito ti dirò che tutti quei *passati imperfetti* che mi critichi, sono *voluti*, sono il risultato del mio modo di vedere per rendere completa l'illusione della realtà dell'opera d'arte, della *non compartecipazione*, direi, dell'autore. Io non giudico, non m'appassiono, non m'interesso, o piuttosto non devo mostrare nulla di tutto questo, sotto pena di veder mancare uno dei più efficaci effetti dell'opera d'arte, e giudico, m'appassiono, m'interesso soltanto colla scelta dei tipi che presento, e dell'azione necessaria in cui li costringo ad agire[36].

Anche dal punto di vista linguistico le novelle della raccolta segnarono un enorme passo avanti rispetto alla produzione verghiana precedente, poiché consentirono a Verga da un lato di allontanarsi dalla tradizionale norma grammaticale per approdare allo stile popolare, attraverso l'immissione nello scritto letterario dei tratti del parlato più sciolto e del livello diastratico più basso (come il *che* polivalente, il *ci* attualizzante, la sintassi marcata...), e dall'altro di amalgamare nella prosa letteraria, italianizzandoli anche con l'ausilio della lessicografia più avanzata, i dati idiomatici dialettali[37].

[35] P. Trifone, *La coscienza linguistica del Verga. Con due lettere inedite su «Rosso Malpelo» e «Cavalleria rusticana»*, in «Quaderni di Filologia e Letteratura siciliana», 4 (1977), pp. 5-29. Si veda in particolare p. 12.

[36] Ivi, p. 8.

[37] Motta, *La lingua fusa*, cit.

La lingua di *Rosso Malpelo* costituisce un ottimo esempio di tale sapiente impasto ed è dunque efficacemente sfruttabile in chiave didattica. Si prenda come esempio lo stralcio che segue, utile a far rilevare l'intreccio delle diverse componenti diatopiche e il constante rinforzo che proveniva alle scelte dello scrittore dalle componenti metrico-stilistiche:

> Era stato un magro affare e solo un minchione come mastro Misciu aveva potuto lasciarsi gabbare a questo modo dal padrone; perciò appunto lo chiamavano mastro Misciu Bestia, ed era l'asino da basto di tutta la cava. Ei, povero diavolaccio, lasciava dire e si contentava di buscarsi il pane colle sue braccia, invece di menarle addosso ai compagni, e attaccar brighe[38].

Per caratterizzare il padre di Rosso, Verga usa il colorito tosco-sicilianismo *minchione* – tipico anche della tradizione teatrale e quindi noto ad un pubblico non solo siciliano – che viene messo in evidenza e legato ritmicamente al contesto che segue da una marcata allitterazione (*minchione come mastro Misciu*). Proprio la "minchioneria" di mastro Misciu è alla basa della sua *'ngiuria*, ossia del soprannome *Bestia* che gli è stato attribuito dai compagni di lavoro. Si noti che in questo caso la *'ngiuria* non è antifrastica, come sarà poi per *I Malavoglia* e come vorrebbe l'usanza popolare. Il sostrato dialettale emerge anche nell'idiomatismo *buscarsi il pane colle sue braccia*, vitale tanto in toscano quanto in siciliano (*vuscarisi u pani*). Ancora una volta, dunque, Verga opta per un modulo espressivo tosco-siciliano, che possa rendere il sapore locale ma al contempo essere compreso al di fuori dei confini isolani. Inoltre, esso è anche rileteralizzato e immediatamente riagganciato alla narrazione, secondo una modalità tipica della sua produzione più matura[39]. Le "braccia" infatti, non servono solo a lavorare, come appunto è implicito nel modo di dire, ma anche a «menarle addosso ai compagni». Si noti infine il pronome *ei*, di sapore certamente letterario, usato in posizione forte, ad inizio di proposizione e isolato dalla virgola. Come si è visto

[38] Verga, *Vita dei campi*, cit. p. 51.

[39] Alfieri, *Lettera e figura*, cit.

anche altrove, quest'uso pronominale è tipico della scrittura di Verga e lascia sottintendere l'affioramento alla mente dello scrittore del pronome siciliano *iddu*, che un più normale *egli* avrebbe banalizzato.

Solo la lettura diretta dei testi e dei paratesti di Giovanni Verga, come si spera di aver dimostrato con sufficiente evidenza, potrà portare gli studenti alla scoperta diretta non solo della poetica di uno degli autori più innovativi del nostro panorama nazionale, ma anche di una lingua letteraria estremamente ricca e sperimentale, che ha segnato la strada di un italiano postunitario basato sul dialogo delle diverse componenti regionali e sul contatto dei gruppi e degli strati sociali.

Laura Lupo
(Università di Catania)

# La violenza sulle donne nelle novelle: una proposta di lettura

Nel silenzio del narratore e nelle parole dell'autore risiede la possibilità per noi lettori di costruire interpretazioni che consentano di rinnovare sempre il significato dei testi: la violenza di genere può rappresentare una chiave di lettura attraverso la quale avvicinare i testi di Giovanni Verga alla necessità di risposte dell'età contemporanea.

*Parole chiave*: violenza, donne, novelle, realismo, Verga

*In the silence of the narrator and through the author's words there's the chance for us to build new meanings and to give answers to the questions of the present age: violence against woman could be a key to read Giovanni Verga's short stories.*

Keywords*: violence, women, short stories, realism, Verga*

Hannah Arendt nella *Banalità del male* considera la violenza una «fra le "naturali" emozioni *umane*»[1], dalla quale non si può tentare di curare l'uomo senza «disumanizzarlo o evirarlo»[2]. Se la storia ci dà tutti i giorni esempi concreti di come l'umanità si "degradi" all'animalità, la letteratura ci consente di sperimentarne i limiti. Un esempio ne è l'opera di Giovanni Verga, il quale attraverso la sua «cattiveria rappresentativa»[3] ritrae l'essenza ferina dell'uomo: *homo homini lupus*, l'uomo è lupo per l'uomo, e lo è soprattutto per il genere femminile. La violenza perpetrata ai danni delle donne, sui loro corpi e sui loro destini, è rappresen-

[1] H. Arendt, *Sulla violenza*, trad. a cura di S. D'Amico, Milano, Ugo Guanda 2019, p. 68.

[2] *Ibidem*.

[3] R. Luperini, *Verga moderno*, Roma-Bari, Laterza 2005, p. 83.

tata magistralmente dallo scrittore nei suoi testi, non per una anacronistica ideologia, ma come conseguenza di una precisa scelta stilistica, quella del realismo, che comporta «una eccedenza formale e dei contenuti di verità che sulle prime mette in ombra, ma a lungo andare rivela e fa risaltare con contorni ora più sfumati, ora più netti, momenti della vita e della società che la luce piena non può rivelare»[4]. Poter ricorrere a categorie socio-antropologiche teorizzate solo nella seconda metà del Novecento[5] dimostra non solo la grandezza dello scrittore nella resa narrativa dell'opera, ma anche l'acutezza dell'ingegno dell'uomo che ha saputo cogliere controversi fenomeni sociali *in fieri*. E proprio il tema della violenza sulle donne, le cui occorrenze nelle novelle sono frequentissime e ne mettono in luce tutta la complessità, ci permette di trascendere il piano strettamente letterario e di riflettere (anche in classe) sui riverberi sociologici e antropologici che inevitabilmente l'effetto di realtà crea.

Nelle novelle sono tantissimi i personaggi femminili che subiscono violenza: da quella fisica (*L'amante di Gramigna, Pane nero, Il canarino del n. 15, Amore senza benda, Gelosia, Conforti, Un processo, Il segno d'amore*), a quella sessuale (*Tentazione!, Epopea spicciola*), da quella psicologica (*Semplice storia, L'osteria dei «buoni amici», Gelosia, ...e chi vive si dà pace*) a quella economica (*Il bell'Armando*), verbale e simbolica (*Gli orfani*).

L'aggressione al corpo femminile è la forma più immediata attraverso cui l'uomo esercita il proprio potere sulla donna. Che sia un atto consumato pubblicamente, come quello che compie Sandrino di *Amore senza benda* (*Per le vie*, 1883), che «voleva darle [a Olga] due schiaffi se la incontrava col barone, in parola d'onore! E glieli diede davvero, al caffè Merlo dei Giardini Pubblici, una domenica mentre pigliava il sorbetto, coi guanti sino al gomito,

[4] F. Rappazzo, *Giovanni Verga moralista e antropologo: all'ombra del Realismo, verso il Novecento*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. n. 9 (2016), pp. 103-118, a p. 104.

[5] Si pensi al contributo di Riccardo Castellana sul *Mastro-don Gesualdo* letto alla luce delle opere di Pierre Bourdieu. Cfr. R. Castellana, *Descrizione d'ambiente e spazio sociale nel Mastro-don Gesualdo*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. n. 9 (2016), pp. 169-188.

sotto un cappellone di piume. Pinf! panf!»[6], o una violenza domestica, che pur non si lascia osservare se non dall'esterno - come in *Lacrymae rerum* la vita dalle finestre di una casa –, l'uomo imprime sul corpo della donna il segno del proprio possesso. Peppa di *L'amante di Gramigna*, Nena di *Pane nero*, la sora Giuseppina del *Canarino del n. 15*, Carlotta di *Gelosia*, Fortunata di *Conforti* subiscono maltrattamenti da parte dei propri partner e ne portano i lividi: «il guaio è che non siamo ricchi, per volerci sempre bene. Le galline quando non hanno nulla da beccare nella stia, si beccano fra di loro»[7], spiega Santo di *Pane nero*. Il ricorso alla violenza rappresenta, secondo la Arendt, un tentativo irrazionale di «rimettere a posto la bilancia della giustizia»[8], un modo attraverso il quale «gli uomini prendono la legge nelle proprie mani»[9] – ed è ovviamente un discorso che non si limita alla sola violenza di genere (si pensi a *Libertà*). Il gesto punitivo da parte dell'uomo spesso viene inferto su quella parte del corpo femminile «che è fisica e al tempo stesso più fortemente socializzante»[10], il viso. E infatti un segno sul volto delle protagoniste è il motivo che accomuna le novelle della raccolta *Vagabondaggio* (1887), *Un processo* e *Il segno d'amore*, La Malerba e Concettina: sfigurate entrambe da uomini gelosi, queste donne portano – o porteranno per sempre, nel caso di Concettina – il segno della violenza subita sul viso. L'esercizio del potere dell'uomo sulla donna si esplica in primo luogo proprio «nel dominio del corpo, nella prossimità della carne, nella fisicità dei sessi»[11]. La violenza, così come la cicatrice che ne è testimonianza, condiziona significativamente l'identità dell'individuo, la modifica e la mortifica. E tuttavia la violenza fisica non è la sola forma in cui si manifesta la violenza

[6] G. Verga, *Per le vie*, a cura di R. Morabito, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, XVI, Firenze, Banco di Sicilia - Le Monnier 2003, pp. 36-37.

[7] G. Verga, *Novelle rusticane*, a cura di G. Forni, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n.s. n. III, Fondazione Verga, Interlinea 2016, p. 121.

[8] Arendt, *Sulla violenza*, cit., p. 68.

[9] *Ibidem*.

[10] C. Corradi, *Sociologia della violenza. Identità, modernità, potere,* Milano-Udine, Mimesis 2016, p. 108.

[11] Ivi, p. 109.

di genere e lo scrittore, all'interno delle sue opere, ne ha saputo lucidamente rappresentare anche un'altra forma, quella più subdola e controversa, ossia quella psicologica. D'altronde, lo stesso Verga, pur restio a fare dichiarazioni di poetica, durante l'intervista da parte di Ugo Ojetti del 1894, alla domanda sulla fine del "naturalismo fisiologico", risponde:

> Noialtri detti, non so perché, *naturalisti* facciamo della psicologia con la stessa cura e la stessa profondità degli psicologi più acuti. Perché per dire al lettore: "Tizio fa o dice questo o quello", io devo prima dentro di me attimo per attimo calcolare tutte le minime cause che inducono Tizio a fare o dire questo piuttosto che quello. Mi intende? Gli psicologi in fondo non fanno che ostentare un lavoro che per noi è solo preliminare e non entra nell'opera finale. Essi dicono i primi *perché*: noi li studiamo quanto loro, li cerchiamo, li ponderiamo e presentiamo al lettore gli effetti di quei *perché*[12].

Proprio «gli effetti di quei *perché*» sono il nucleo narrativo di una delle novelle di *Per le vie*, *Gelosia*. Una spirale di gelosia ossessiva costringe nelle proprie maglie la protagonista Carlotta, che subisce le ossessioni di Bobbia, suo antico amante, di Crescioni, suo marito, e del sor Gostino, il portinaio. Carlotta è vittima degli uomini e dei loro desideri, che sfociano nella violenza e nell'esasperazione: a causa delle ingerenze maschili nella sua vita, alla fine Carlotta perde il lavoro ed è costretta a lasciare la casa che abitava. La conclusione è drammatica, perché il marito, costretto da una malattia all'immobilità in un letto, la interroga ancora una volta («Dove sei stata tutto questo tempo? Di', cosa hai fatto?»[13]), segno dell'impossibilità di mutare il proprio destino: dal silenzio assordante del narratore in questo finale disperato possiamo leggere tutta la compassione[14] di Verga verso la condizione femminile. Anche le altre novelle di *Per le vie* sono costellate di personaggi maschili possessivi e gelosi: Renna di *Via crucis*, Sandrino di *Amore senza benda*, Balestra di *Semplice*

[12] Ugo Ojetti intervista Giovanni Verga, in G. Tellini (a cura di), *Verga e gli scrittori. Da Capuana a Bufalino*, Firenze, Società Editrice Fiorentina 2016, pp. 257-258.

[13] Verga, *Per le vie*, cit., p. 78.

[14] Cfr. Rappazzo, *Giovanni Verga moralista e antropologo*, cit., p. 104.

*storia*, Tonino de *L'osteria dei Buoni Amici*. Carlotta, Santina, Olga, Femia, la Bionda sono tutte donne che subiscono la volubilità maschile, che può degenerare in controllo da parte dell'uomo attraverso atti persecutori, minacce, appostamenti e aggressioni. La vittima di violenza psicologica non solo giustifica le azioni del partner, ma depaupera l'immagine che ha di sé. Proprio come fa Anna Maria, protagonista di *...e chi vive si dà pace* (*Vagabondaggio*) per la quale, appunto, non c'è pace dopo la morte dell'amato bersagliere Lajin Primo, del quale sacrificherà l'ultimo ricordo materiale all'esacerbante Cesare. La ragazza «si lasciava andare. Si lasciava andare come una *povera creatura debole che trova tutta la sua difesa nel lasciarsi fare* [corsivo *mio*]»[15]: da questa variante apprendiamo che la protagonista avrebbe avuto coscienza di sé come vittima e che, dunque, lo sguardo dell'autore aveva colto alla perfezione questo meccanismo psicologico, ma il fatto che non sia stata accolta nel testo testimonia la volontà di Verga di sospendere il proprio giudizio, che si sarebbe tradito, e di censurare il processo psicologico che avrebbe portato il personaggio a quella consapevolezza. Qualche anno dopo, in una lettera a Capuana, per esempio, lo scrittore, relativamente a *Tortura* (1888), nella quale sono narrati i rivolgimenti psicologici di Teresa a seguito dello stupro da parte del cognato, scrive proprio che la novella «avrebbe dovuto essere o più ampiamente svolta, o più concisa e raccolta come un pugno nello stomaco»[16], proprio come nell'opera che si fa da sé.

Certamente la gelosia non è un sentimento esclusivamente maschile. In *Gelosia*, per esempio, anche la moglie di Gostino è gelosa del marito, e tante sono le donne che provano questo stesso sentimento: la figlia della gnà Pina ne *La Lupa* è gelosa di Nanni, Lola lo è di Turiddu, Giulia di *Semplice storia* di Balestra, anche Carolina è gelosa del fratello in *Il maestro dei ragazzi*, e lo sono anche le misteriose donne di *Artisti da strapazzo*, e diverse altre. La differenza sostanziale, però, risiede tutta nel fatto che la gelo-

[15] G. Verga, *Vagabondaggio*, a cura di M. Durante, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n.s. n. II, Novara, Interlinea 2018, p. 158.

[16] Lettera di G. Verga a L. Capuana da Catania, 28 giugno del 1889, in G. Raya (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizione dell'Ateneo 1984, p. 316.

sia femminile[17] è destinata a restare un sentimento privato, e comunque quasi del tutto inascoltato, privo di conseguenze sulle vite degli uomini. Del resto, quale motivo «più frequente nelle anime degli ardenti isolani, e quale più comune a tutta l'anima umana, e quindi intelligibile ovunque, che la gelosia?»[18] - scrive Federico De Roberto a proposito di *Cavalleria rusticana*, in cui tuttavia Lola rimane non-violata. In questa novella di *Vita dei campi* la gelosia è il motore della vicenda, ma è la legge dell'onore a determinarne il senso e la conclusione. L'onore – scrive Bourdieu - «è il principio indiscusso di tutti i doveri verso se stessi, il motore o il movente di tutto ciò che *si deve*, cioè di quello che si è tenuti a compiere per essere in regola con se stessi, per restar degni, ai propri occhi, di una certa idea di uomo»[19]. La reazione di Alfio alle insinuazioni di Santa è immediata: «a sentir parlare in tal modo di sua moglie cambiò di colore come se l'avessero accoltellato»[20]. La donna rappresenta una minaccia per l'integrità maschile, è incarnazione «della vulnerabilità dell'onore»[21], perché «l'onore femminile riguarda le donne, ma non è del tutto e solamente loro»[22]. Alfio non può indugiare davanti all'offesa e Turiddu si sarebbe lasciato ammazzare, proprio perché in torto, ma la ragione per la quale intende difendere la propria vita, che la legge machista gli imporrebbe di perdere, è il riguardo per la madre. Se da una parte una madre dice addio al figlio, dall'altra una moglie

[17] Philippe Chardin scrive: «dans le mythe et dans la tragédie, nombre des personnages en proie à la jalousie étaient des femmes [...], le point de vue qui domine dans le roman moderne de la jalousie, jusqu'à une date récente, est incontestablement le point de vue du personnage masculin» (P. Chardin, *L'amour dans la haine ou la jalousie dans la littérature moderne: Dostoïevski, James, Svevo, Proust, Musil*, Genève, Genéve, Droz 1990, p. 11).

[18] Tellini, *Verga e gli scrittori*, cit., p. 78.

[19] P. Bourdieu, *Il dominio maschile*, trad. a cura di A. Serra, Milano, Feltrinelli 2014, pp. 59-60.

[20] G. Verga, *Vita dei campi*, a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, XIV, Firenze, Banco di Sicilia-Le Monnier 1987, pp. 79-80.

[21] Bourdieu, *Il dominio maschile*, cit., p. 63.

[22] S. Mantioni, Homo mulieri lupus. *Susan Brownmiller e la demistificazione della "cultura solidale con lo stupro"*, in *La violenza contro le donne nella storia. Contesti linguaggi, politiche del diritto (secoli XV-XXI)*, a cura di S. Feci - L. Schettini, Roma, Viella 2017, pp. 139-152, a p. 141.

prega («Lola, in camicia, pregava ai piedi del letto e si stringeva sulle labbra il rosario che le aveva portato fra Bernardino dai Luoghi Santi, e recitava tutte le avemarie che potevano capirvi»[23]) e attende anch'ella il proprio destino, che l'esito dello scontro determinerà. D'altronde Alfio l'aveva salutata con una inequivocabile minaccia («per te sarebbe meglio che io non tornassi più»[24]). Se anche Lola riuscisse a sopravvivere al marito, il suo destino sarebbe quello ineluttabile di spatriare, come sarà costretta a fare la gnà Venera della rusticana *Il Mistero*, perché «nessuno gli comperava più il pane del panchetto, e la chiamavano "la scomunicata"»[25], dato che la reputazione per una donna ha anche una «practical utility»[26]. Spatriare dal paese è l'unica soluzione possibile («it is only possible to escape the sanctions of popular opinion by going away»[27]). Lola, pertanto, resta non-violata solo perché la novella si conclude prima del compimento del suo destino di donna.

Sono queste tutte storie di donne abusate, la maggior parte delle volte da uomini che ne condividono l'intimità e le mura domestiche[28]. Vinte fra i vinti, vittime degli uomini al pari dell'asino che va picchiato[29], le donne sono destinatarie di una violenza che è «naturale e sociale insieme, che regola la vita ad ogni gradino»[30] e che agisce sulla coscienza e sull'identità di chi la subisce. E tuttavia un personaggio sfugge al «dominio maschile»: Violante, la figlia del puparo Don Candeloro, protagonista della novella *Le marionette parlanti*. Nonostante le percosse del padre, che la colpisce sul viso («Una volta che don Candeloro lo sorprese a

[23] VERGA, *Vita dei campi*, cit. p. 81.

[24] *Ibidem*.

[25] VERGA, *Novelle rusticane*, cit., p. 48.

[26] J. PITT-RIVERS, *Honour and social status*, in *Honour and shame. The Values of Mediterranean Society*, a cura di J. Peristiany, London, Weidenfeld & Nicolson 1965, pp. 19-78, a p. 39.

[27] Ivi, p. 51.

[28] Cfr. CORRADI, *Sociologia della violenza*, cit., p. 103.

[29] Cfr. A. MANGANARO, *«E ci strapperebbe la carne a morsi». Verga e la ferinità umana*, in ID. *La ferinità umana, la guerra, lo spatriare. Riletture verghiane*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi, n.s. n. 4, Catania - Leonforte, Fondazione Verga - Euno Edizioni 2021, pp. 17-34.

[30] R. LUPERINI, *Giovanni Verga*, Roma-Bari, Laterza 1981, p. 54.

far la prova generale colla sua figliuola [...] amministrò a tutti e due tal salva di calci e schiaffi da farne passare la voglia anche a dei gatti in gennaio [...] La Violante ne portò un pezzo il segno sulla guancia»[31]), la ragazza mai "piega il capo": Violante non subisce le azioni altrui, né quando si tratta della relazione con Martino, che al contrario è un personaggio del tutto passivo, né quando vende se stessa. E se Martino è «ammaestrato dalle busse»[32] del puparo, Violante rimane libera, nonostante i calci e gli schiaffi inferti dal padre che la definisce «sgualdrinella»[33]. Quando il piano di fuga dei giovani amanti viene scoperto dal burattinaio è Violante, incinta, a buttarsi davanti a Martino «per difenderlo eroicamente a costo dei suoi giorni»[34]. E una volta che i ragazzi riescono a fuggire, è sempre Violante a detenere il potere decisionale ed economico nella coppia: esercita la forza del proprio corpo, pur deformato dalla gravidanza, per ottenere il favore del pubblico, perché «il mestiere voleva così»[35]. In realtà, «la Violante si ubbriacava pure agli applausi e alle esclamazioni salate del pubblico, sicchè scorciava sempre più il sottanino, e rischiava di rompersi l'osso del collo nel fare il capitombolo»[36]: la ragazza esercita consapevolmente la propria volontà, il potere del proprio corpo, contrariamente a quanto accadeva alla madre, come si può leggere nella novella *Don Candeloro*. È Violante che guadagna e mantiene il compagno fin dall'inizio: Martino è incapace – e si vede soprattutto nel finale – di guadagnare senza l'apporto della donna; ne è consapevole al punto da assecondare gli «spasimanti che ustolavano dietro il suo gonnellino corto»[37], risentendosi solo per il sospetto tradimento con il merciaio («Ecco che ti va a cascare in bocca a quel disperato che portava tutta la sua bottega al collo, e girava anch'esso per il mondo a vendere spilli e

[31] G. VERGA, *Don Candeloro e C^i*, a cura di C. Cucinotta, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, XX, Firenze, Banco di Sicilia-Le Monnier 1994, p. 14.

[32] *Ibidem*.

[33] Ivi, p. 15.

[34] Ivi, p. 17.

[35] Ivi, p. 21.

[36] *Ibidem*.

[37] *Ibidem*.

mercerie di qua e di là»[38]). Non è l'onore, al quale gli uomini sembrano obbedire ineluttabilmente, a smuovere Martino, ma il denaro. Violante è, dunque, letteralmente, *violante*, una donna che vìola il dominio maschile: il suo nome è un participio presente, non subisce, è attivo e probabilmente non casuale. Questa lettura sembra essere anche confermata dal fatto che fisicamente la figlia di Candeloro ricorda un altro personaggio femminile, la donna "violante" per eccellenza, ossia la Lupa.

La gnà Pina e Violante sono donne che rifiutano i tradizionali ruoli femminili, e vìolano il dominio maschile: Violante dice espressamente alla fine di non volere la «catena»[39] matrimoniale, e la Lupa, invece, anche nella morte per mano di Nanni compie una scelta libera. L'una contrapposta alla madre, l'altra alla figlia. La gnà Pina è vedova, lavora, e può vantare la medesima libertà di un uomo, ed è questa sua particolare condizione a renderla minacciosa agli occhi della comunità, che la considera al pari di una strega, un demonio. E possiamo fugacemente ricordare Marina e Nina, figlie che commettono il «parricidio»[40] nelle rusticane *I Galantuomini* e *Don Licciu Papa*.

Altra donna violata che però diventa violante è Lena de *Il bell'Armando* (*Vagabondaggio*). Il bacio geloso del Crippa trapassa Lena peggio di una coltellata («Avrebbe preferito una coltellata addirittura. Ma egli non era geloso, no. Ormai!...»[41]) ed è con una coltellata (anche se lo scrittore non lo dice chiaramente) che la donna disperata uccide l'uomo che l'ha sfruttata. La reticenza con la quale Verga rappresenta l'episodio ci suggerisce l'eccezionalità di questo caso: Lena rappresenta la donna che si libera e penetra l'uomo al petto con l'arma virile per eccellenza. Infatti, «quando agisce da sola, la donna utilizza delle tecniche omicidiarie diverse dagli uomini. Si serve di veleni, tende a stordire la vittima dalla quale si è sentita brutalizzata, raramente utilizza armi da taglio e da fuoco»[42]. In questo, dunque, Lena compie una

[38] Ivi, p. 22.

[39] Ivi, p. 24.

[40] VERGA, *Novelle rusticane*, cit., p. 150.

[41] VERGA, *Vagabondaggio*, cit., p. 170.

[42] M. SAMMARRO, *Vittima d'amore. Tradimento, gelosia e follia tra letteratura e psicoanalisi*, Milano, FrancoAngeli 2011, p. 82.

doppia infrazione alla regola. Il coltello è a tutti gli effetti un «prolungamento corporeo»[43] appannaggio esclusivo degli uomini, la cui efficacia sta nel trasformare il mondo a distanza[44]: l'arma ferisce, uccide, trasforma la vita che tocca. Ed è con la lama delle parole che Giovanni Verga sviscera le passioni umane, le osserva manifestarsi e le rappresenta a tinte sanguigne ogni volta che un uomo prende in mano un coltello. L'occhio dello scrittore osserva, indaga le cause e gli effetti che nei microcosmi agitano gli animi umani. E per fare ciò dismette il giudizio, lo lascia al lettore, lo sfida, lo provoca. È un lettore senza tempo, Verga lo sa. E il lettore di oggi si sente a disagio nel comprendere e giustificare l'omicidio, la violenza, la gelosia ossessiva, ma lo fa perché lo spazio dell'arte e della letteratura lo consente, non quello della realtà. E lo fa perché lo scrittore tace, lascia parlare i fatti, e questi fatti a volte producono interpretazioni controverse. Se categorie antropologiche calzano perfettamente personaggi inventati, è segno evidente che la rappresentazione è perfettamente mimetica. La grandezza però non è nel testimoniare, ma nel rappresentare, nel ricostruire con gli occhi della mente, le sfaccettature dell'animo umano e le sue manifestazioni, e consegnarle alla comunità ermeneutica. Il potere della letteratura è proprio quello di consegnarsi ai lettori d'ogni tempo per essere rivestita di nuovi significati che risuonino nelle coscienze. L'unica speranza è che la concezione della storia con la quale Verga nega all'umanità la suscettibilità al cambiamento sia sbagliata e che nella Violante risieda la spinta vitalistica che cambierà il mondo.

[43] C. Guillaumin, *Sesso, razza e pratica del potere. L'idea di natura*, trad. a cura di S. Garbagnoli- V. Perilli - V. Ribeiro Corossacz, Verona, ombre corte 2020, p. 149.

[44] Cfr. *ibidem*.

Milena Romano
(Università di Catania)

# Quale Verga nei testi scolastici?
## I brani più antologizzati e le relative modalità di commento

Il contributo propone un'indagine sulle opere verghiane presenti nelle edizioni antologiche per la scuola secondaria di I grado. Si è osservato l'approccio di lettura linguistica in chiave didattica e sono stati esaminati gli apparati didattici che corredano i testi, al fine di rilevare eventuali riflessioni storico-linguistiche e metalinguistiche su Verga.

*Parole chiave*: Verga, tratti stilistico-linguistici, edizioni scolastiche, apparati didattici, storia della lingua italiana

*The paper proposes a survey of Verga's works found in anthology editions for secondary school. The linguistic reading approach from a didactic perspective was observed and the didactic apparatuses accompanying the texts were examined in order to detect any historical-linguistic and metalinguistic reflections on Verga.*

Keyword: *Verga, stylistic-linguistic traits, school editions, teaching apparatus, history of the Italian language*

### *1. Introduzione*

Il presente lavoro propone un'indagine sulle opere di Verga accolte nelle edizioni antologiche per la scuola secondaria di I grado: si osserverà l'eventuale lettura linguistica dei testi verghiani e si esamineranno gli apparati didattici che corredano i testi antologizzati[1]. Considerato infatti l'ampio ventaglio di possi-

[1] Un'indagine simile, ma su antologie ed edizioni scolastiche di classici rivolti alla scuola secondaria di II grado, era stata già condotta da G. Alfieri, *La lettura linguistica dei testi letterari nella scuola secondaria: apparato didattico di antologie ed edizio-*

bilità di lettura di un testo (linguistica, stilistica, letteraria)[2], si privilegerà in questa sede una lettura linguistica in chiave didattica[3] allo scopo di rilevare se le edizioni scolastiche colgano il testo verghiano nella materialità linguistica e stilistico-retorica, ai fini di una più adeguata storicizzazione. Individuare le scelte linguistiche di Verga sui livelli lessicale, fraseologico-idiomatico, morfologico-sintattico e sintattico-testuale si rivela, in ambito didattico, attività funzionale, e non solo strumentale, alla lettura letteraria, intesa a formare nell'allievo una competenza stilistico-testuale strutturata da applicare anche ad altri testi. Una lettura efficacemente educativa infatti dovrebbe puntare a ricavare direttamente dal testo e dai suoi tratti linguistici i significati profondi di natura tematica o tipologica per accedere poi alla storicizzazione della letterarietà stessa. Il percorso storico-linguistico corrobora così il percorso storico-letterario[4]: la lettura storico-linguistica consente infatti di rilevare il valore letterario e storicizzante del dato linguistico.

## *2. Corpus e metodologia*

Dati questi presupposti, si è ritenuto utile verificare come e quanto tali istanze formative siano state recepite nell'editoria

*ni scolastiche di classici*, in *Educazione linguistica e educazione letteraria. Intersezioni e interazioni*, Atti del XII Convegno Nazionale GISCEL (Cagliari, 14-16 marzo 2002), a cura di C. Lavinio, Milano, Franco Angeli 2005, pp. 394-421. A tal proposito si vedano altresì gli studi di P. Bianchi *et alii*, *Storia della lingua e storia della letteratura nei manuali del triennio delle superiori: intersezioni e interazioni nella formazione curriculare*, in *Educazione linguistica e educazione letteraria*, cit., pp. 422-429.

[2] Cfr. G. Alfieri, *Lettura linguistica dei testi: spunti metodologici e prospettive didattiche*, in *Libri e lettura*, Atti del Convegno Letterario Nazionale (Siracusa, 4-6 maggio 2002), a cura di G. Pace, Siracusa, Società Dante Alighieri, Comitato di Siracusa 2002, pp. 137-153; Ead., *La lettura linguistica dei testi letterari*, cit. p. 395; M. Corti, *Storia della lingua e storia letteraria* in *Storia della lingua e Storia letteraria*, Atti del I Convegno ASLI (Firenze, 29-30 maggio 1997), a cura di N. Maraschio - T. Poggi Salani, Firenze, Cesati 1998, pp. 9-18.

[3] Cfr. Bianchi *et alii*, *Storia della lingua*, cit., p. 424.

[4] Alfieri, *La lettura linguistica dei testi letterari*, cit. p. 396.

scolastica per quanto riguarda le opere verghiane, segnalando testo per testo il grado di attenzione riservato alla lettura linguistica, intesa nei termini sopra prospettati.

La ricognizione è stata condotta su 40 opere antologiche per la scuola secondaria di I grado per un arco temporale compreso tra il 2002 e il 2019: i testi antologici sono stati selezionati sulla base di criteri di diffusione nelle scuole italiane, sull'autorevolezza degli autori e sul consenso della pubblicistica scolastica (non sempre coincidenti con il dato della diffusione).

Il corpus così prospettato tuttavia si restringe allorché si constata che una percentuale piuttosto bassa di antologie (37,5% ossia 15 testi) accoglie al suo interno brani verghiani[5].

In particolare, analizzando quale tipologia di opere di Verga sia maggiormente antologizzata[6], emerge chiaramente la preferenza accordata alle novelle (75%), rispetto ai romanzi (25%),

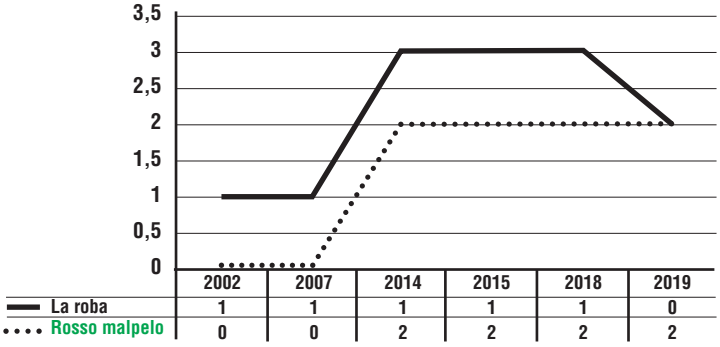
[5] Si indica di seguito il corpus ristretto di 15 antologie (in ordine cronologico): C. Ambrosio - M.C. Sabelli - G. Del Corso, *L'eco delle parole*, Milano, Bulgarini 2002, 3 voll., II; I. Bosio - E. Schiapparelli, *L'albero delle mele d'oro,* Torino, Il Capitello 2003, 3 voll., II; T. Bernardi - R. Montano - R. Piloni, *ELLE. Emozioni, Libri, Lettori, Educazioni,* Milano, Garzanti scuola 2007, 3 voll., III; R. Bissacca - M. Paolella, *Amici in biblioteca*, Torino, Lattes 2010, 2 voll., II; A. Pellizzi - N. Botta, *Leggo perché... La letteratura*, Milano, Mursia scuola 2014; E. Lavazza - R. Bissaca - M. Paolella, *Terre incantate,* Torino, Lattes 2014, 3 voll., III; R. Zordan, *Autori e lettori più. Letteratura,* Segrate (MI), Rizzoli education 2014; S. Citterio - R. Didoni - E. Fumagalli *et alii*, *Lettori senza frontiere,* Milano, Raffaello 2015, 3 voll., III; Iidem, *Lettori senza frontiere. Letteratura*, Milano, Raffaello 2015; E. Lavazza - R. Bissacca - M. Paolella, *La sostanza dei sogni*, Torino, Lattes 2016, 3 voll., I; F. Allegro - I. Bosio - E. Forno - S. Tozzi, *Voltiamo pagina*. *Letteratura e teatro*, Torino, Il Capitello 2018; A. Corti - A.T. Canobbio - S. Trulli - D. Morosinotto, *Giovani lettori*. *Letteratura e teatro,* Novara, De Agostini Scuola 2018; A. Barabino - N. Marini, *Dai, racconta*, Torino, SEI 2018; 3 voll., III; Iidem, *Dai, racconta, Letteratura Italiana Teatro dalle origini all'età contemporanea,* Torino, SEI 2018; C. Ferri - L. Mattei - V. Valvani, *Nuovo amico libro. Letteratura*, Milano, Mondadori Scuola 2019.

[6] Il computo sulla frequenza dei testi verghiani è stato condotto complessivamente sulle antologie. Si fa presente, infatti, che all'interno di una stessa opera antologica, sono stati rintracciati, in alcuni casi, anche più testi verghiani. Tra questi, ad esempio, Zordan, *Autori e lettori,* cit., riporta 2 novelle (*Rosso Malpelo,* pp. 239-245; *La roba,* pp. 246-250); Allegro *et alii, Voltiamo pagina,* cit., propone 3 testi: *La roba* (pp. 380-386), *Rosso Malpelo* (pp. 387-394), 1 brano tratto da *I Malavoglia* (*Per menare il remo bisogna che le cinque dita s'aiutino*, pp. 395-397); Barabino - Marini, *Dai, racconta, Letteratura,* cit. presenta 3 novelle: *Fantasticheria* (pp. 332-33), *Rosso Malpelo* (pp. 335- 345), *Cavalleria rusticana* (pp. 347-352).

probabilmente per la loro forma breve. Ancor più nel dettaglio, tra i romanzi *I Malavoglia* (86%, 5 testi) è preferito rispetto a *Mastro-don Gesualdo* (14%, 1 testo), mentre tra le raccolte di novelle primeggia *Vita dei campi* (50%, 7 testi), seguita da *Novelle rusticane* (36%, 5 testi). Percentuali inferiori (7%, 1 testo) si registrano per altre raccolte quali *Racconti e bozzetti* e *Drammi intimi*.

In una classifica più generale, tra i testi maggiormente antologizzati si rileva una percentuale del 25% equamente distribuita per *La roba*, *Rosso Malpelo* e brani tratti da *I Malavoglia*, mentre una percentuale del 5% è riservata a brani tratti da *Mastro-don Gesualdo* e a novelle, quali *Fantasticheria, Cavalleria Rusticana, Nella stalla, la chiave d'oro*, appartenenti a diverse raccolte.

Un'osservazione comparativa e in diacronia della registrazione antologica delle novelle *La roba* e *Rosso Malpelo*, nell'arco temporale compreso tra il 2002 e il 2019, ci consente di osservare da un lato un decremento de *La Roba* e dall'altro un incremento di *Rosso Malpelo*, come si evince dal grafico sottostante:




| | 2002 | 2007 | 2014 | 2015 | 2018 | 2019 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| La roba | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 0 |
| Rosso malpelo | 0 | 0 | 2 | 2 | 2 | 2 |

Osservazione diacronica della registrazione antologica delle novelle *La roba* e *Rosso Malpelo* (2002-2019)

### *3. Procedure di analisi*

Una volta individuato il corpus ristretto, si sono rilevate al suo interno le notazioni storico-linguistiche e metalinguistiche che corredano i testi verghiani e i relativi apparati didattici nelle

edizioni antologiche. In particolare si sono osservate le scelte verghiane relative al registro lessicale e fraseologico-idiomatico, morfo-sintattico e stilistico-sintattico.

Per la procedura analitica si è applicata una griglia di analisi (che riportiamo qui di seguito), proposta da Alfieri[7] per i testi letterari di edizione scolastica:

| **Testo antologizzato**<br>**Antologia** | | | |
|---|---|---|---|
| | **Valutazione** | **Fenomeni segnalati** | **Fenomeni da segnalare** |
| 1. storicizzazione letteraria e linguistica<br>2. genere testuale<br>3. strutturazione del testo in sequenze<br>4. punto di vista narrativo<br>5. coordinate spazio-temporali<br>6. istituti retorici<br>7. figure di suono<br>8. figure di significato<br>9. grafia e fonetica<br>10. lessico (registri stilistici, chiose, note referenziali)<br>11. fraseologia (polirematiche e idiomatismi)<br>12. morfologia<br>13. sintassi<br>14. funzionalità didattica<br>15. mediazione didattica | | | |

[7] Cfr. ALFIERI, *La lettura linguistica dei testi letterari*, cit., pp. 400-401. La griglia di Alfieri, rivolta a scrutinare le edizioni scolastiche di scuola secondaria di II grado, potrebbe essere semplificata, non tenendo conto nell'analisi dei punti da 6 a 8. Poiché tuttavia i tratti stilistico-retorici costituiscono un elemento peculiare nell'opera verghiana, la scheda valutativa rimane, in questa sede, priva di variazioni.

Come si vede, lo schema di analisi propone *in primis* un'osservazione delle sottocompetenze stilistico-testuali letterarie (punti da 1 a 5); procede poi con un'indagine sui tratti di retorica (punti da 6 a 8); si sofferma ampiamente su fenomeni peculiari di lettura linguistica (punti da 9 a 13) e in particolare sui tratti fonografemici (quale la *i* prostetica), su quelli lessicali (regionalismi, aulicismi, etc.) e morfologici (usi preposizionali come *pel, col*; usi pronominali come *egli/ei* in funzione di soggetto). I punti 14 e 15 della griglia indagano la rispondenza con i fini didattici di un'educazione di tipo linguistico-letteraria, valutando caso per caso l'intervento richiesto all'insegnante per mediare o integrare le informazioni linguistico-stilistiche contenute negli apparati didattici dei testi verghiani.

## *4. Excursus analitico sul corpus e dati espositivi*

Esaurite le premesse, applichiamo la griglia di analisi al nostro corpus. Se ne presenta qui un quadro sinottico, per poi procedere nel dettaglio con l'osservazione di alcuni casi rilevanti.

Tabella sinottica *Quale Verga*[8]

Testi: **(1)** Ambrosio - Sabelli - Del Corso (2002); **(2)** Bosio - Schiapparelli (2003); **(3)** Bernardi-Montano - Piloni (2007); **(4)** Bissacca - Paolella (2010); **(5)** Zordan (2014); **(6)** Citterio *et alii* (2015); **(7)** Lavazza - Bissaca - Paolella (2016); **(8)** Allegro *et alii* (2018); **(9)** Barabino - Marini (2018); **(10)** Ferri - Mattei - Valvani (2019)

[8] A fini espositivi il quadro sinottico prende in considerazione 10 testi rappresentativi tra gli anni 2002 e 2019. Nel dettaglio: (1) Ambrosio - Sabelli - Del Corso, *L'eco delle parole*, cit.; (2) Bosio - Schiapparelli, *L'albero delle mele*, cit; (3) Bernardi - Montano - Piloni, *ELLE. Emozioni*, cit; (4) Bissacca - Paolella, *Amici in biblioteca*, cit; (5) Zordan, *Autori e lettori*, cit; (6) Citterio *et alii*, *Lettori senza frontiere*, cit.; (7) Lavazza - Bissaca - Paolella, *La sostanza dei sogni*, cit.; (8) Allegro *et alii*, *Voltiamo pagina*, cit.; (9) Barabino - Marini, *Dai, racconta*, cit.; (10) Ferri - Mattei - Valvani, *Nuovo amico libro*, cit.

| | (1) 2002 | (2) 2003 | (3) 2007 | (4) 2010 | (5) 2014 | (6) 2015 | (7) 2016 | (8) 2018 | (9) 2018. | (10) 2019 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1. storicizzazione | - | - | + | - | +/- | + | - | + | + | + |
| 2. genere testuale | -/+ | + | + | + | + | + | - | + | + | + |
| 3. strutturazione del testo | - | - | + | - | + | + | - | ++ | + | - |
| 4. punto di vista | - | - | + | - | + | + | - | ++ | + | - |
| 5. coordinate spazio-temporali | -/+ | + | + | - | - | | + | + | + | - |
| 6. istituti retorici | - | + | + | + | - | + | - | + | - | |
| 7. figure di suono | - | - | - | + | - | | - | - | - | - |
| 8. figure di significato | - | + | + | + | - | + | - | ++ | - | - |
| 9. grafia e fonetica | - | - | - | - | - | - | + | +/- | + | - |
| 10. lessico (registri stilistici, chiose, note) | - | + | ++ | + | - | - | - | +/- | ++ | ++ |
| 11. fraseologia (polirematiche e idiomatismi) | + | + | - | - | - | - | - | +/- | + | + |
| 12. morfologia | - | + | | + | - | - | - | +/- | + | - |
| 13. sintassi | - | - | | - | - | + | - | - | - | - |
| 14. funzionalità didattica | - | + | + | + | - | + | - | + | + | + |
| 15. mediazione didattica | - | - | - | - | - | - | - | + | + | - |

### *4.1 Proposte antologiche verghiane: modelli positivi*

Soffermiamoci su (8) Allegro *et alii* (2018) che, in base ai parametri analitici qui adottati si configura come un adeguato modello per una didattica delle opere verghiane impostata linguisticamente. Innanzitutto questa antologia presenta, rispetto ad altri, un ampio ventaglio di testi del nostro autore: *La roba* (pp. 380-386), *Rosso Malpelo* (pp. 387-394) e l'incipit de *I Malavoglia* (pp.

395-397). Si prende qui in considerazione la trattazione della novella *Rosso Malpelo* (pp. 387-394) e si applica la griglia Alfieri (2005) con le seguenti risultanze:

| Verga, *Rosso Malpelo*, in Allegro *et alii* (2018), pp. 387-394. | |
|---|---|
| 1. storicizzazione | + |
| 2. genere testuale | + |
| 3. strutturazione del testo in sequenze | - |
| 4. punto di vista narrativo | ++ |
| 5. coordinate spazio-temporali | + |
| 6. istituti retorici | + |
| 7. figure di suono | - |
| 8. figure di significato | ++ |
| 9. grafia e fonetica | +/- |
| 10. lessico (registri stilistici, chiose, note referenziali) | +/- |
| 11. fraseologia (polirematiche e idiomatismi) | +/- |
| 12. morfologia | +/- |
| 13. sintassi | - |
| 14. funzionalità didattica | + |
| 15. mediazione didattica | + |

Decisamente positiva è la valutazione dei punti da 1 a 5: in particolare si rileva come per il punto 1, il testo sia preceduto da un ampio spazio dedicato alla trattazione del contesto storico, letterario e sociale di composizione della raccolta *Vita dei campi*[9] nonché da osservazioni sull'*Evoluzione della lingua* e *L'arricchimento del lessico nell'Ottocento* (p. 370). Anche per quanto riguarda il punto 4, l'antologia, prima di introdurre i brani, riporta il parametro stilistico-interpretativo dell'«artificio della regressione»[10] anticipato nel titoletto di un sottoparagrafo (*Il narratore scompare*,

[9] Il capitolo introduttivo dal titolo *Il secondo Ottocento. L'età del Realismo: Naturalismo e Verismo, seconda metà XIX secolo*, in Allegro *et alii*, *Voltiamo pagina*, cit., pp. 366-370.

[10] G. Baldi, *L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, Napoli, Liguori 2006 [1980].

*"parlano" i personaggi*[11]). La caratterizzazione del punto di vista narrativo avviene per il tramite di osservazioni linguistiche: «una lingua vicina al parlato... ricchissima di espressioni e costruzioni che *ricalcano l'uso siciliano*»[12]. Si osservi in questo caso il ricorso al verbo *ricalcare,* termine che consente di evidenziare «l'impasto linguistico "artificiale"» verghiano[13], in cui le espressioni siciliane presenti sono spesso utilizzate da Verga in funzione mimetica.

Di particolare interesse, secondo la nostra griglia valutativa, i punti 9 e 10. Per quanto riguarda grafia e fonetica infatti, osservando in dettaglio l'apparato di glosse che correda i testi, si può rilevare come per il termine *onze* («antiche monete siciliane», nota 24, p. 388) sia riportata la grafia originaria, senza tuttavia rilevare il regionalismo. Se per il termine *Playa* (glossata come «località deserta, grande spiaggia sabbiosa a sud del porto di Catania», nota 43, p. 392) si riporta la grafia originale del toponimo, tuttavia non se ne segnala la natura di ispanismo[14]. Così, non sono categorizzati come tecnicismi l'espressione *a cottimo* («sistema di pagamento che retribuisce un operaio in base alla qualità di lavoro prodotta, e non in base alle ore lavorative», nota 14, p. 387) e il sostantivo *il cottimante* («colui che lavora a cottimo», nota 29, p. 389), benché per la locuzione *a cottimo* si fornisca una notazione storico-politica («attualmente non è più ammesso dai sindacati», nota 14, p. 387).

Per quanto concerne ancora il lessico si può notare come se da un lato per il termine *minchione* si mette in evidenza l'origine diastraticamente e diatopicamente connotata («stupido, ingenuo; è un termine popolare siciliano», nota 18, p. 388), dall'altro per il termine *damo* («fidanzato», nota 39, p. 391) non si indica il toscanismo. In tal senso si può quindi notare come, dal punto di vista lessicale, poca rilevanza venga attribuita alla varietà e complessità linguistica del brano, che riflette ampiamente la specificità dello stile verghiano.

[11] Allegro *et alii*, *Voltiamo pagina*, cit., p. 379.

[12] *Ibidem*. Miei i corsivi.

[13] G. Alfieri, *Verga*, Roma, Salerno 2016, p. 257.

[14] Sulla glossa di *playa* nei testi antologici verghiani si rimanda altresì ad Alfieri, *La lettura linguistica dei testi letterari*, cit. p. 404.

Per i tratti relativi alla morfologia (punto 12 della griglia) si osserva come il pronome *gli* (nota 12, p. 387) nella frase «e cotesto al padrone *gli* seccava assai» venga indicato come una «sgrammaticatura» [*sic*], piuttosto che come un tratto di sintassi marcata, rilevandone tuttavia la funzionalità stilistica relativa al suo utilizzo da parte di Verga: «per dare l'impressione che sia la gente e non l'autore a raccontare». Sul livello morfosintattico per il pronome *ei* (nota 9, p. 387) in «Ei ci ingrassava, tra i calci» (p. 387), presente nella novella *Rosso Malpelo*, l'annotazione linguistica si limita a una glossa semantica («egli cresceva»), ma non viene rilevato che si tratta di un pronome arcaico, né tantomeno si fa notare la peculiarità stilistica, tipicamente verghiana, della sintassi marcata, mimetica del parlato, e qui rappresentata da una dislocazione a destra.

Il giudizio positivo indicato nella griglia analitica per gli istituti retorici (punto 6), e in particolare per le figure di significato (punto 8), è riferito nello specifico alla scheda operativa proposta a corredo del testo (pp. 392-393). Nell'esercizio, impostato dagli autori, si richiede allo studente di ricercare nel brano paragoni e similitudini:

«Nella novella molti sono i paragoni e le similitudini, usati per dare maggiore immediatezza alle descrizioni. Scorri il testo e completa i seguenti: - tutti schivavano Malpelo come...; - il pilastro rosso si piegava in arco come...» (p. 392).

Nella nostra osservazione cursoria, tra le antologie spicca, sia per l'adeguata contestualizzazione sia per l'attenzione dedicata al lessico, il testo (3) di Bernardi - Montano - Piloni (2007)[15]. I curatori hanno antologizzato *La roba*, dedicando un'ampia sezione al termine da cui trae titolo la novella, offrendone un approfondimento etimologico segnalato graficamente da una lente di ingrandimento («l'origine della parola "roba" non è latina, ma germanica») nonché integrando notazioni storico-linguistiche: «nell'italiano antico, assume spesso il significato di "vestito", "abito" [...]; nell'italiano moderno, indica la proprietà, i beni materiali, ciò che si possiede...» (p. 462).

[15] Bernardi - Montano - Piloni, *ELLE. Emozioni, Libri,* cit.

Tra le edizioni recenti, un'altra opera antologica che si distingue tra le altre è quella di Barabino - Marini (2018)[16] (8), che antologizza un brano del *Mastro-don Gesualdo*. Si rileva innanzitutto l'attenzione per gli aspetti fonografemici, come l'indicazione della proposizione *pel* («forma ottocentesca, vale come 'per il'», nota 9, p. 327). Ampio è lo spazio dedicato all'analisi lessicale e fraseologica del brano verghiano. In particolare viene proposto un approfondimento etimologico del termine *don* («deriva dal latino *dominus*», p. 327) con osservazioni sull'asse diacronico, diatopico, diafasico e diastratico: «in origine era utilizzato per persone appartenenti alla nobiltà. Oggi è un titolo riservato ai preti o, nell'Italia meridionale, a persone influenti, talvolta legate all'ambito della malavita» (p. 327). Conferma l'attenzione rivolta al lessico l'osservazione storicizzante dell'espressione *codino marcio*: la locuzione nominale viene esplicitata nei suoi singoli termini e ne viene fornito anche il significato contestualizzato nel brano: «si dice "codino" di una persona reazionaria; in questo caso si riferisce a chi spera che i Borboni riprendano la Sicilia sottraendola al Regno d'Italia. Con "marcio" si sottolinea il carattere radicale di questa posizione» (nota 8, p. 327). Anche il soprannome «dal sapore dispregiativo» *Franceschello* attribuito a Francesco II di Borbone viene adeguatamente evidenziato e glossato (nota 10, p. 327). La notazione fraseologica sulla locuzione (*comandare le feste e*) *le quarant'ore* si limita tuttavia alla dimensione diamesica, ignorando l'origine popolare della locuzione, che allude a ben precisi rituali della religiosità popolare: «espressione derivata dalla lingua parlata con cui si indica il periodo di tempo (circa tre giorni) intercorso fra la morte di Gesù e la sua resurrezione (nota 5, p. 327). Una maggiore attenzione a questo aspetto avrebbe rivelato agli studenti lo spessore antropologico dell'etnificazione verghiana[17].

[16] Barabino - Marini, *Dai, racconta*, cit.

[17] G. Nencioni, *La lingua de «I Malavoglia» e altri scritti di prosa, poesia e memoria*, Napoli, Morano 1988.

*4.2 Proposte antologiche verghiane: modelli negativi*

In questa nostra rassegna un caso particolare è da citare, poiché ripropone lo stereotipo culturale *Sicilia = mafia*. Se già la disposizione di un testo all'interno di un'opera fornisce potenzialmente la chiave di lettura ai discenti, è palese il caso della novella verghiana *La chiave d'oro* presente nell'antologia Lavazza - Bisacca - Paolella (2014) e inserita nell'Unità didattica intitolata *La cultura della legalità* e in particolare nella sottounità *La Mafia* (*le origini, come è organizzata la mafia; come viene combattuta la mafia*)[18]. Al di là dello stereotipo culturale così alimentato, l'opera antologica qui considerata tuttavia non soddisfa anche per altri aspetti la nostra scheda valutativa:

| Verga, *La chiave d'oro*, in Lavazza - Bissaca - Paolella, *Terre incantate*, cit., pp. 427-431 | |
|---|---|
| 1. storicizzazione | - |
| 2. genere testuale | - |
| 3. strutturazione del testo in sequenze | - |
| 4. punto di vista narrativo | - |
| 5. coordinate spazio-temporali | + |
| 6. istituti retorici | - |
| 7. figure di suono | - |
| 8. figure di significato | - |
| 9. grafia e fonetica | + |
| 10. lessico (registri stilistici, chiose, note referenziali) | - |
| 11. fraseologia (polirematiche e idiomatismi) | - |
| 12. morfologia | - |
| 13. sintassi | - |
| 14. funzionalità didattica | - |
| 15. mediazione didattica | - |

[18] Lavazza - Bissaca - Paolella, *Terre incantate,* cit., pp. 421-422.

La storicizzazione (punto 1) della novella *La chiave d'oro*, pur presentando sommariamente il contesto storico, letterario e sociale di composizione dell'opera, ripropone ulteriormente, nell'introduzione, lo stereotipo culturale indicato: «è l'unica novella del Verga che fa riferimento esplicito a *quel fenomeno che oggi definiamo mafia*. Verga scrisse questa novella nel 1883, *quando la mafia si era diffusa in Sicilia già da molto tempo*» (p. 427)[19]. La sommarietà del giudizio avalla la passività di una proposta didattica improntata al più vieto stereotipo, e si rivela controproducente per l'intento di sviluppare il senso critico o la competenza storica degli allievi.

L'apparato di glosse esplicative (19 note) dedica poca attenzione alla caratterizzazione stilistica per le scelte lessicali (punto 10) o stilistico-sintattiche verghiane (punto 13), attestandosi invece sul piano puramente referenziale. Nel dettaglio si può osservare come non si rileva il toscanismo della forma verbale *chetati* («calmati», nota 3, p. 427) né il meridionalismo del termine *camparo* («guardiano privato di terreni coltivati», nota 4, p. 427). Nemmeno sull'asse diafasico vi sono rilevazioni circa, ad esempio, il tecnicismo *bacchiare* chiosato come *raccogliere* («bacchiavano: raccoglievano», nota 5, p. 427) e non come «battere con il bacchio i rami di un albero per farne cadere i frutti» (GRADIT, s.v.) che avrebbe esplicitato anche la derivazione nominale; il tecnicismo *indulto* d'altro canto viene glossato senza indicarne la pertinenza giudiziaria: «provvedimento con cui si condona una pena e si rimette in libertà un carcerato» (nota 18, p. 430).

Nessuna indicazione viene fornita circa il ricorso ai soprannomi in Verga, pur presenti nel testo (es. *Surfareddu* vs *Grippino*, p. 427), venendo così a mancare un seppur minimo riferimento al sistema dell'onomastica verghiana[20], radicato nell'ethnos.

Anche per la fraseologia (punto 11) questo testo antologico disattende le aspettative. Prendiamo in considerazione il frammento testuale: «Infine il Canonico andò a prendere con le sue

[19] Miei i corsivi.

[20] Cfr. tra gli altri G. Alfieri, *Lettera e figura nella scrittura de «I Malavoglia»*, Firenze, Accademia della Crusca 1983; Ead., *Verga*, cit.; C. Cenini, *Cognome, nome e nomignolo ne «I Malavoglia»*, in «Il Nome nel Testo», V 2003, pp. 111-132; Id., *Nel nome de «I Malavoglia». Onomastica verghiana,* Padova, Cleup 2020.

mani una bottiglia di moscadello vecchio *che avrebbe resuscitato un morto*». Nessuna segnalazione viene fornita sulla scelta verghiana, non casuale, di questa espressione idiomatica, che ad una lettura attenta, si libera del significato traslato, per riacquisire un significato propriamente letterale (si tratta infatti di un tentativo di corruzione di un giudice messo in atto per occultare l'uccisione di un uomo avvenuta nella proprietà del canonico, protagonista del racconto). La riletteralizzazione della metafora è uno dei tratti costitutivi dello stile verghiano[21], che così viene deprivato della sua spiccata originalità.

Anche per i tratti sintattici (punto 13), pur essendo presenti nel testo a poca distanza due dislocazioni a sinistra («Finché sto al vostro servizio, sfregi di questa fatta non ne soffre Surfareddu [...] La mia polvere non la butto via, no!», p. 429) le due note relative a questi passaggi (nota 10 e 11, p. 429) non fanno alcun cenno ai fenomeni di sintassi marcata, utilizzati da Verga come mimesi del parlato proprio in uno dei frammenti dialogici della novella. I curatori si limitano a glosse esplicative e "traduttive": «*oltraggi* di questo tipo non *li* tollera Surfareddu» (nota 10); «la *mia polvere da sparo* non *la* lascio inutilizzata» (nota 11, p. 429)[22].

Anche per le proposte operative che corredano il testo, l'antologia Lavazza - Bisacca - Paolella (2014) pur prospettando esercizi sull'*Uso della lingua. Lessico e grammatica* (p. 431), nella sezione che poteva aprirsi a una lettura linguistica attenta della novella verghiana, propone attività didattiche poco pertinenti al testo precedentemente presentato, insistendo invece su parole legate, sul piano semantico, alla mafia. Ad esempio nell'esercizio 3 si legge: «per comprendere le notizie sulla mafia, occorre conoscere bene il significato di alcune parole che vengono utilizzate. Collega ogni termine al suo significato [...] pizzo, usura, ecomafia, cosca [...]» (p. 431), termini che tuttavia non sono presenti nella novella verghiana.

Altri casi di ricorso eminentemente funzionale ad attività di-

[21] Cfr. Alfieri, *Lettera e figura*, cit; Ead., *Il motto degli antichi. Proverbio e contesto ne «I Malavoglia»*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi n. 2, Catania, Fondazione Verga 1985; Ead., *Verga*, cit., p. 258.

[22] Miei i corsivi.

dattiche e non alla fruizione del testo letterario verghiano, si rintracciano, ad esempio, in un'altra antologia che precede di qualche anno quella appena esaminata: si allude a (4) Bissacca – Paolella 2010[23] . La proposta didattica relativa alla novella verghiana *Nella stalla* (pp. 602-603) appare sbilanciata verso uno dei punti della nostra griglia di analisi (punto 2, genere testuale): il testo di Verga diviene infatti il pretesto per una esercitazione sulla *descrizione letteraria di sensazioni* (come indicato dalla stessa antologia) con esercizi sulla tipologia di testo descrittivo («il narratore osserva la stalla: in modo oggettivo... in modo soggettivo; il narratore descrive: sensazioni tattili, sensazioni uditive, etc.», p. 602) senza alcun riferimento ai tratti stilistico- linguistici peculiari di Verga.

### *4.3. Osservazione su alcuni apparati didattici*

Restringendo il campo di ricerca e soffermandoci in particolare sugli apparati didattici, possiamo render conto di altre tendenze osservate durante l'analisi.

Nell'apparato didattico che correda la novella *La roba* in Bosio - Schiapparelli (2003)[24] si propongono allo studente attività che inducono a riflettere sulle coordinate spazio-temporali presenti nel testo, con quesiti del tipo: «In quale epoca avvengono i fatti narrati? Che cosa te lo fa capire?» (esercizio 4, p. 115); «In quale ambiente geografico si muove il protagonista?» (esercizio 5, p. 115).

Anche per quanto concerne gli istituti retorici l'antologia appare ben strutturata poiché propone esercizi che richiedono allo studente una rilettura e un'analisi attenta del testo. Nell'esercizio 12 (p. 115) si richiede, ad esempio, di individuare i paragoni, ritenuti peculiari non solo di Verga, ma, con apprezzabile estensio-

[23] Bissacca - Paolella, *Amici in Biblioteca*, cit., pp. 602-603.

[24] Bosio - Schiapparelli, *L'albero delle mele*, cit., p. 115

[25] Per un esame approfondito delle tendenze tematico-stilistiche del verismo italiano si veda *I verismi regionali*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 27-29 aprile 1992), Catania, Fondazione Verga 1996, 2 voll.

ne storico-critica, al verismo in generale[25]: «Il linguaggio verista fa uso frequente di paragoni per aiutare il lettore a comprendere il contesto in cui la narrazione è ambientata. Nella novella che hai letto i paragoni che l'autore fa si riferiscono all'ambiente contadino: trovali e sottolineali». Nell'esercizio 13 (p. 115) si richiede la spiegazione di espressioni figurate presenti nel brano, indicate come peculiari del linguaggio popolare, e riportate dal testo antologico (es. *sorprendere con le mani nel sacco, prendere per il collo*, esercizio 13, p. 115). Nonostante l'imprecisione interpretativa per cui vengono classificate come "popolari" espressioni semplicemente tipiche del parlato, è apprezzabile la sensibilità dei curatori verso la dimensione idiomatica, cruciale nell'espressività verista. Anche per quanto concerne il lessico l'antologia mira a potenziare la competenza attiva dello studente, chiedendo di ricercare nel brano «alcuni termini ed espressioni dialettali siciliani» (esercizio 14, p. 115). Interessante poi l'attenzione rivolta agli aspetti morfosintattici: si suggerisce al discente (esercizio 11, p. 115) di sottolineare «tutte le congiunzioni "e" che compaiono nel primo capoverso» e lo si invita a individuare funzione e scopi perseguiti dall'autore.

Ben strutturato appare l'apparato didattico anche di Citterio et *alii* (2005)[26], in particolare per la proposta relativa a un brano tratto da *Mastro-don Gesualdo* (*La processione*, pp. 197-201). Se già la suddivisione stessa degli esercizi in macroaree (*riconoscere la struttura del testo*, *capire e usare le parole*, etc., p. 202) propone un'adeguata prospettiva d'analisi, di particolare interesse si rivelano le attività in cui si chiede al discente di individuare una correlazione tra le peculiarità dell'architettura sintattica verghiana (*uso di frasi brevi che danno ritmo all'azione* vs *uso calibrato di sequenze narrative, descrittive e discorso diretto*) e i tratti espressivo-stilistici: «Quali delle seguenti caratteristiche espressivo-stilistiche sono usate nel testo?» (p. 202). Appropriato anche il linguaggio specialistico utilizzato per gli istituti retorici, allorché si richiede di rintracciare le similitudini e non, più genericamente, i paragoni (come osservato per altre antologie): «*Nel brano si incontrano alcune similitudini* [...]; *ritrova nel testo altre similitudini e trascrivile*» (p. 202).

[26] Citterio *et alii*, *Lettori senza frontiere*, cit., p. 202.

## *5. Conclusioni*

Dalla campionatura qui presentata si rileva come la lettura prevalentemente letteraria si configuri ancora come un approccio preferito nelle antologie scolastiche rispetto a una lettura storico-linguistica[27]. In tal senso il corpus verghiano esaminato mostra una diffusa lacunosità nella trattazione degli aspetti linguistici e stilistico-retorici. Ne deriva che la stessa lingua di Verga appare in un certo senso deprivata di chiavi di lettura fondamentali, in assenza di elementi caratterizzanti forniti al lettore/discente per cogliere gli aspetti peculiari sul piano lessicale, sintattico o stilistico-retorico. Se il dato relativo a grafia e fonetica risulta alquanto superficiale, riscontri parzialmente positivi sono stati rilevati per l'ambito lessicale e fraseologico, seppur limitatamente ad alcuni casi sporadici in cui tuttavia si continua a insistere sull'esplicazione semantica piuttosto che etimologica o storico-linguistica. Poca attenzione viene concessa all'aspetto morfologico (interessante invece da osservare, soprattutto in prospettiva diacronica e diamesica) e ancor più raro appare l'approfondimento sintattico, che viene relegato all'apparato didattico di corredo e che richiede una maggiore mediazione didattica, in un autore come Verga, attentissimo alla simulazione del parlato.

Laddove si tiene conto del dato linguistico, emerge spesso la visione stereotipata della dialettalità univocamente siciliana di Verga. Risulta così irrimediabilmente impoverita una lingua d'autore riccamente e variamente articolata, sul piano idiomatico e stilistico. E, che è più grave, se ne ignora la valenza storico-linguistica, sottovalutandone lo spessore etno-linguistico ed etnoculturale.

Sembra pertanto utile proporre alcuni spunti propositivi risultanti da questa nostra indagine che, è ovvio chiarire, non puntava a rilevare omissioni, ma mirava a raccogliere dati per una prima ricognizione sull'effettiva presenza delle opere verghiane nelle edizioni scolastiche, e a riflettere sulla loro modalità di lettura.

Bisognerebbe innanzitutto superare la visione stereotipata

[27] In questa prospettiva i dati esperiti collimano con quelli di Alfieri, *La lettura linguistica dei testi letterari*, cit. p. 417.

che la lettura linguistica del testo verghiano sia solo un'analisi accessoria e strumentale alla lettura semiotico-critica, se non addirittura un'appendice tecnica, priva di respiro interpretativo. In tal senso la griglia di analisi di Alfieri (2005) qui ripresa potrebbe rivelarsi (adeguatamente attualizzata) uno strumento metodologico funzionale che, applicato nella prassi didattica, offrirebbe un parametro di valutazione per un approccio storico-linguistico alla lettura non solo di Verga, ma anche di altri autori. Più in generale i dati rilevabili in base alla stessa griglia potrebbero profilarsi quali criteri, tra gli altri, per la selezione delle opere antologiche in sede di adozione dei testi scolastici.

Riprendendo il quesito di partenza *Quale Verga nei testi scolastici?* e proiettandolo in future analisi, ci si potrebbe chiedere se sia opportuno mantenere il canone ormai standardizzato dei testi verghiani o concedere spazio ad altre opere, più vicine al sentire contemporaneo o comunque più caratterizzanti per interpretare l'opera verghiana[28].

Sembra dunque necessario, per consentire un più adeguato sviluppo della riflessione storico-linguistica e metalinguistica su Verga, identificare e aprire spazi didattici specifici per la ricezione del testo, accanto a quelli rappresentati dalle intersezioni linguistico-letterarie nelle antologie scolastiche.

[28] Si veda, in questi stessi atti, la relazione di Tellini e la sua proposta di introdurre nelle edizioni scolastiche la Prefazione di *Nedda*.

Claudio Giovanardi - Pietro Trifone
(Università Roma tre - Università Roma Tor Vergata)

# Il parlato teatrale di Verga in prospettiva didattica*

Il testo teatrale, per la sua natura di crocevia tra scritto e parlato, si presta particolarmente bene a risvolti didattici che vogliano richiamare l'attenzione dei ragazzi sui registri medi della lingua. Si tratta di indicare un modello lontano dalla lingua letteraria, ma anche dal parlato disadorno e sciatto in uso presso le generazioni più giovani. Riflettendo sulle opere teatrali di Verga è possibile individuare, sia dal punto di vista sintattico sia da quello testuale, una serie di strategie che il grande scrittore mette in atto per introdurre la grammatica del parlato in un contesto di lingua scritta. Un modo utile per avvicinare i ragazzi al testo teatrale e far prendere loro confidenza con l'ampia gamma dei registri presenti nella nostra lingua.

*Parole chiave*: Giovanni Verga, teatro, lingua italiana, variazione linguistica, scritto e parlato

*The theatrical text, due to its nature as a crossroads between written and spoken language, lends itself particularly well to didactic implications that aim to draw the attention of children to the medium registers of language. This is to indicate a model that is far removed from literary language, but also from the unadorned and sloppy speech in use among the younger generations. By reflecting on Verga's plays, it is possible to identify, from both a syntactic and a textual point of view, a series of strategies that the great writer uses to introduce the grammar of speech in a written language context. This is a useful way of introducing children to the theatrical text and familiarising them with the wide range of registers present in our language.*

Keywords: *Giovanni Verga, theatre, italian language, linguistic variation, written and spoken language*

* Il lavoro è stato concepito e realizzato in collaborazione tra i due autori. A Claudio Giovanardi si deve la stesura del § 1; a Pietro Trifone la stesura del § 2.

## *1. La grammatica del parlato teatrale*

Il testo teatrale, per la sua natura ancipite di crocevia tra comunicazione scritta e comunicazione parlata, può rappresentare un ottimo punto di partenza per riflettere, a scuola, sulle distanze e sulle contiguità tra lingua scritta e lingua parlata[1]. Da sempre i commediografi, e tra loro ovviamente Verga, si sono misurati con la necessità di trasferire nei copioni scritti tratti che avrebbero reso più o meno credibile l'interpretazione degli attori sul palcoscenico. Com'è noto, la consapevolezza della scarsa stabilità del testo teatrale, sottoposto per vocazione a rimaneggiamenti e a successivi interventi altrui, rendeva Verga diffidente nel concedere la patente di letterarietà alle commedie[2].

Fin dal Cinquecento, in modi e misure diversi di tempo in tempo, nell'officina dei commediografi hanno albergato forme stilizzate di parlato, usate per conferire maggiore vivacità e credibilità al dialogo tra i personaggi. Si è presto consolidata, insomma, una sorta di "grammatica del parlato teatrale", ossia un insieme di tratti di natura morfologica, sintattica, testuale e lessicale in grado di rappresentare quella che Pietro Trifone ha definito "oralità spettacolare"[3]. La gran parte di questi tratti appartiene ai registri medi e colloquiali della lingua che, nell'italiano di oggi possiamo trovare tanto nel parlato quanto nello scritto di media formalità. Siamo, insomma, dentro l'italiano "dell'uso medio" descritto da Francesco Sabatini qualche decennio fa[4].

[1] Sulla specificità del testo teatrale, si rinvia a P. Trifone, *L'italiano a teatro, Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali 2000, e a C. Giovanardi - P. Trifone, *La lingua del teatro*, Bologna, il Mulino 2015.

[2] Per questo aspetto rinvio a C. Giovanardi, *«La lupa»: dalla novella alla commedia*, in *Il teatro verista*, Atti del Congresso (Catania 24-26 novembre 2004), Catania, Fondazione Verga 2007, 2 voll., I, pp. 49-70. In quel volume sono contenuti saggi di argomento linguistico molto importanti, tra i quali mi limito a ricordare quelli di P. Trifone sul teatro verista (pp. 11-21), di P. D'Achille sulla *Cavalleria rusticana* (pp. 23-47) e di G. Alfieri sulle scene popolari verghiane (pp. 71-156). Per un profilo complessivo dello scrittore catanese è imprescindibile G. Alfieri, *Verga*, Roma, Salerno Editrice 2020[2].

[3] Si veda Trifone, *L'italiano a teatro*, cit., p. 7. Sul concetto di "grammatica del parlato teatrale" si vedano Giovanardi - Trifone, *La lingua del teatro*, cit., pp. 18-21.

[4] Cfr. F. Sabatini, *L'"italiano dell'uso medio": una realtà tra le varietà linguistiche*

In tal senso, utilizzare i testi teatrali a scuola, specie dei grandi autori come Verga e Pirandello, può aiutare i ragazzi a misurarsi con un italiano letterario più familiare, meno avulso dalle odierne abitudini linguistiche delle giovani generazioni. Per quanto riguarda Verga, in particolare, la sensazione di semplicità della sua scrittura nasce dal mirabile equilibrio che egli riuscì a realizzare tra i vari strati linguistici presenti nel suo repertorio: dialetto, italiano regionale, toscano letterario, latino e francese[5].

Per la presente occasione proponiamo una rapida rassegna dei tratti morfosintattici[6], che caratterizzano il parlato teatrale in due commedie verghiane: *La lupa* (sigla: L) e *Dal tuo al mio* (sigla: D)[7].

### *1.1 Pronome soggetto di 3a persona singolare e plurale*[8]

Le forme *lui, lei* come pronome soggetto al posto dei più letterari e formali *egli*, *ella*, e di *loro* invece di *essi*, *esse*, rappresentano un'alternativa diafasica di registro colloquiale gradita ai drammaturghi. Per quanto riguarda Verga, in L la forma *lui* ricorre solo in posizione marcata post-verbale: «Ah, dev'essere proprio lui?» (L 285), mentre troviamo *lei* in una frase scissa: «È lei che ti corre dietro le calcagna» (L 283). In D troviamo un esempio di *loro* soggetto: «Loro discendono dalle anche d'Anchise!» (D 22).

*italiane*, in G. Holtus - E. Radtke (a cura di), *Gesprochenes Italienisch* in *Geschichte und Gegenwart*, Tübingen, Narr 1985, pp. 154-184.

[5] Si veda F. Bruni, *Sondaggi su lingua e tecnica narrativa del Verismo*, in Id., *Prosa e narrativa dell'Ottocento*, Firenze, Cesati 1999, pp. 137-223.

[6] Naturalmente si dovrebbe tenere conto anche di altri aspetti che qui è necessario trascurare per ragioni di spazio: colloquialismi, proverbi e modi di dire; turpiloquio; imprecazioni; interiezioni; elementi deittici, sospensioni, interruzioni, sovrapposizioni dei turni, tecniche di ripresa e di intersezione tra le battute.

[7] Le edizioni di riferimento, da cui si trae l'indicazione delle pagine, sono le seguenti: G. Verga, *Teatro*, introduzione, note e apparati di G. Oliva, Milano, Garzanti 1987, pp. 278-324 (per *La lupa*); G. Verga, *Dal tuo al mio. Teatro*, a cura di R. Cupo, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n.s. n. XII, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2019.

[8] Si veda l'utile specchietto riassuntivo, relativo all'uso dei pronomi soggetto di 3a persona singolare maschile nelle varie opere verghiane, contenuto in P. Trifone, *Cavalleria rusticana*, in «Annali della Fondazione Verga», 17 (2000 [ma 2003]), p. 14.

### *1.2 Uso di* gli *per* le, loro

In questo caso la forma conguagliata *gli* costituisce una reale riproduzione del parlato spontaneo. In L, infatti, per due volte *gli* sostituisce *loro*: «Gli mangio il pane a tradimento, ora!» (L 318), «Che gli fo adesso?» (L 322). Tuttavia le ragioni della lingua scritta riaffiorano in alcune attestazioni del pronome *le* conservato in enclisi: «Parlale chiaro e tondo. Dille che ti lasci in pace» (L 321). Anche in D troviamo la forma semplificata *gli* per *loro*: «Non gli fate confidenza o fanno sacco e fuoco!» (D 28).

### *1.3 che relativo indeclinato o giuntore generico*

Il cosiddetto *che* "polivalente" è un segnale di oralità molto caro al Verga narratore, che tende ovviamente a espandersi nelle commedie. Cominciamo con esempi in cui *che* funziona come relativo indeclinato[9]: «Allora la gnà Pina, che le piace...» (L 287), «Avete la faccia che vi credo» (L 306); «Sapete come disse quel sagrestano che gli era caduto un gran Cristo di marmo sulla testa» (D 39). Vi sono poi dei contesti sintattici in cui la frase introdotta da *che*, pur non possedendo un valore ben definito assume una sfumatura di consecuzione: «Chiama il bambino che così si diverte anche esso» (L 307); oppure di causalità: «Non vi perdete d'animo cugino, che il diavolo non è così brutto...» (D 31)[10]. Altrove non si va oltre una generica funzione di collegamento, come nei casi seguenti in cui spicca il tono allusivo della battuta: «Va, va, che ti lasceresti mangiare volentieri anche tu!» (L 289), «Lasciatelo crescere che fa peggio dell'altro» (D 39). Da segnalare anche il *che* dichiarativo all'interno di strutture frasali cataforiche: «Questo è il peggio, che lo vedo!» (L 314).

[9] Per questo aspetto, cfr. Trifone, *Cavalleria rusticana*, cit., p. 20.

[10] Si noti l'interruzione del Marchese, il quale lascia il proverbio a metà.

*1.4 Modifiche all'ordine canonico delle parole (marcatezza sintattica)*

Come ha notato Enrico Testa, in Verga l'uso delle strutture marcate non risponde a sottolineature diastratiche dei personaggi, ma è piuttosto un'eco della testualità del parlato cui il maestro si mostra particolarmente sensibile[11]; secondo Teresa Poggi Salani, d'altra parte, i fenomeni di marcatezza sintattica servono al Verga per mettere in scena un italiano reale, nel quale il sentore delle suggestioni lessicografiche appaia decisamente ridimensionato[12]. Cominciamo ad analizzare alcune fattispecie della marcatezza all'interno della frase. Anticipazione dell'oggetto: «E voi che vi fa parlare, l'aceto?» (L 288), «La lingua vi dovrebbero legare!» (L 318). Tema sospeso: «E quella scomunicata che non posso togliermela d'addosso?» (L 321). Posposizione enfatica del soggetto: «E quello che mi fate a me, voi?» (L 314); «Non ho mai fatto il sagrestano io!» (D 6); «Che ne so io?» (D 30). Struttura informativa cataforica con il pronome atono prolettico *lo*: «Lo sappiamo che vi piace!» (L 285), «Lo vedete almeno se vi ho voluto bene?» (L 302). Frasi segmentate: è nota la predilezione verghiana per la dislocazione a destra dell'elemento marcato[13]; ciò si deve, almeno in parte, alla volontà di ritardare la comparsa dell'elemento più significativo della battuta. Mi limito a qualche esempio: «L'-ho forse legata alla cintola la gnà Pina?» (L 283), «Se ne spendono dei denari oggi! Se ne fanno dei peccati tutto l'anno!» (L 309); «Eh... quando le incontro per strada, le mille lire...» (D 12), «Quello è un uomo che non lo dice il fatto suo» (D 30). Meno numerose le dislocazioni a sinistra: «A te l'assoluzione posso dartela io!» (L 309)[14], «E quello che vi fa vostra moglie non lo sapete

[11] Cfr. E. Testa, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi 1997, p. 132.

[12] Si veda T. Poggi Salani, *La "forma" dei «Malavoglia»*, in Ead., *Sul crinale. Tra lingua e letteratura. Saggi otto-novecenteschi*, Firenze, Cesati 2000, p. 206.

[13] Si veda Testa, *Lo stile semplice*, cit., pp. 134-135. Alle frasi segmentate risulta piuttosto allergico Pirandello: cfr. L. Serianni, *Lettura linguistica di «Pensaci, Giacomino!»*, in «Studi linguistici italiani», XVII (1991), p. 65, e Trifone, *L'italiano a teatro*, cit., pp. 94-100.

[14] In questo esempio troviamo un insieme formato da complemento indiretto e complemento oggetto con doppia ripresa pronominale enclitica.

voi?» (L 290)[15]; «Certi fumi, al giorno d'oggi, bisogna lasciarli stare» (D 10). Frasi scisse focalizzanti: «È la favola della Maga che ci ha messo il pizzicore addosso» (L 282), «È lei che ti corre dietro le calcagna!» (L 283); «Chi è che s'aspetta ora?» (D 24), «Ma è lui che paga adesso» (D 51). Frase "foderata": «Finta che non avete occhi e non vedete, finta!» (L 295), «Ma andatevene, ora, andatevene!» (L 299); «Venite con me, venite» (D 28).

### *1.5 Colloquialismi sintattici*[16]

Vediamo alcuni tratti di una sintassi che si attaglia al registro colloquiale scelto da Verga. Cominciamo dall'uso di *se no* in funzione avverbiale col valore di 'altrimenti': «Ohi! non gridare al lupo, se no viene e ti mangia!» (L 283), «Va, va che se no ti arriva qualche pedata» (L 294). Da segnalare il modulo asseverativo *com'è vero che*: «Com'è vero che mi chiamano la Lupa!» (L 292). Segnalo ancora un caso di futuro epistemico: «Sarà niente, ma è anche un bel tratto!» (L 302) e di imperfetto indicativo ipotetico al posto del condizionale passato: «Potevo morire, senza che nessuno lo sapesse!» (L 311). Da considerare anche alcune brachilogie sintattiche come la seguente: «Quell'altro che non aveva niente; qui in casa! Lo sapete!» (D 10). Non manca l'uso del cosiddetto *ci* "attualizzante" prima delle forme del verbo "avere": «Sì, lo so che ce li avete!» (L 289); «Lo dico con piacere, perché ci ho un po' di merito anch'io» (D 18); «non per la misera parte che ci ho anch'io nella zolfara» (D 19). Numerosi i verbi procomplementari: "avercela": «Se ce l'avete con me» (L 289); "entrarci": «Voi che c'entrate nei fatti miei?» (L 289); "finirla": «Finiamola!» (L 286); "pigliarsela": «Me la piglio con tutti quanti» (D 78); "sentirci": «Non vuoi sentirci di quell'orecchio» (L 285); "volerci": «Ci voleva tanto a raccogliere quelle quattro spighe?» (L 282). Da segna-

[15] Qui il pronome anaforico *lo* riprende un'intera frase.

[16] Sulla colloquialità della sintassi verghiana hanno insistito tutti gli studiosi, come dimostra la rassegna di G. Nencioni, *La lingua dei «Malavoglia»*, in Id., *La lingua dei «Malavoglia» e altri scritti di prosa, poesia e memoria*, Napoli, Morano 1988, pp. 82-86.

lare il rafforzativo *mica* nelle frasi negative: «Eh, non sposa mica lui!» (D 19). Quanto all'uso del doppio pronome personale dativo, la presenza di tale costrutto in Verga, sia pure sporadica, non va sottovalutata nella sua innovatività, dal momento che «i romanzieri dell'Ottocento si rivelano in genere molto attenti a evitare questo costrutto tradizionalmente stigmatizzato come un marchiano pleonasmo»[17]. Qualche esempio: «Posso negarvi niente a voi?» (L 298),

«A te l'assoluzione posso dartela io!» (L 309); «Chiamiamo Luciano. A lui gli crederete» (D 72); infine un caso di replica di pronomi accusativi: «Vorrei vedervi voi» (L 293). È interessante notare la presenza del *che* pleonastico introduttore di domanda diretta, spia della volontà di riprodurre i moduli interrogativi tipici dello stile colloquiale[18]: «Che non ne sapete altra canzone, gnà Pina?» (L 296); «Che mi lasciate fuori, perdio?» (D 94); anche preceduto da *ma*: «Ma che siete pazzo?» (D 84).

### *1.6 Anacoluti e sconnessioni varie*

Gli anacoluti e le sconcordanze sintattiche si devono in genere a improvvisi cambi di progetto imposti da un'interruzione che può essere autoindotta dal personaggio locutore oppure provocata dalla sovrapposizione dei turni, o, ancora, da un fatto imprevisto. Ecco un esempio di disallineamento sintattico che discende dall'improvviso mutamento di progetto nella seguente battuta concitata di Mara:

«Come volete che vi creda! Vi ho visto con questi occhi!... la faccia che avevi... tutti e due... voi e quella scomunicata di mia madre!...» (L 320)[19]. Possibile anche il mancato accordo di numero tra soggetto (posposto) e verbo: «Adesso non c'è denari... aspettiamo papà» (D 49).

[17] Così Trifone, *Cavalleria rusticana*, cit., p. 19.

[18] Si veda lo specchietto riassuntivo di tale fenomeno nella narrativa verghiana offerto da Trifone, *Cavalleria rusticana*, cit., p. 18.

[19] Nelle parole gonfie di rabbia della donna è notevole l'abbandono per un attimo del *voi* allocutivo, rivolto di consueto al marito, in favore di un *tu* al tempo stesso più intimo, ma anche più sprezzante.

### *1.7 Reduplicazioni e pause*

Nel teatro verghiano il ricorso alla reduplicazione risponde essenzialmente a fini espressivi e di intensificazione della portata emotiva dell'enunciato[20]. Ed ecco infatti l'iterazione di frasi esclamative come: «Ho inteso! ho inteso!» (L 292), «Non le capisco! non le capisco!» (L 296); «Allora vattene! Allora vattene!» (D 12), «Bello! Bello!» (D 20); oppure di frasi interrogative in un contesto ironico: «Che gli fa, che gli fa la moglie di Malerba?» (L 290). In taluni casi il drammaturgo si serve dei puntini di sospensione per indicare un parlare pausato, lento, molto scandito: «Se vi ho detto che era una Maga... e di vecchia si faceva giovane!... bianca e rossa come una ragazza di quindici anni!... con due occhi in fronte che erano due stelle!...» (L 281); oppure per rendere l'incertezza o l'imbarazzo di chi parla: «Non so cosa dire... proprio... non so che pensare... di qui alla miniera non c'è poi tanto...» (D 29). Altrove, invece, i puntini segnano un cambio di progetto, una frattura nella linearità discorsiva come negli esempi seguenti: «Compare Janu vi manda a dire... Sentite, lo stendardo della Confraternita dovete portarlo voi, dice» (L 308)[21]; «S'era messa in testa quell'altro vedendolo per casa... cugini, è naturale» (D 10), «Avere di don Nunzio, fra capitali e interessi... Don Nunzio, date qua il conto» (D 64). Tra le modalità di ripetizione si segnalano anche alcuni esempi di ampliamento a destra, come quello che segue: «Tante cose! Tante cose tristi in questi due anni...» (D 60)[22]. Nel complesso, dunque, Verga fa un uso contenuto degli espedienti cari a tutti i drammaturghi per approssimare le incertezze, le pause, gli sfasamenti del parlato reale.

[20] Sulla ripetizione nel teatro pirandelliano, ben altrimenti articolata e complessa, mi permetto di rinviare a C. Giovanardi, *Sul parlato nelle commedie di Pirandello*, in Id., *Saggi sulla lingua letteraria dall'Ottocento al Duemila*, Firenze, Cesati 2020, pp. 67-78.

[21] Anche la risposta di Nanni tradisce una forte emotività che si riflette nella frammentarietà del discorso: «Io? Se lo dice lui che è il capo... sono qua!... Lo porto anche in palma di mano lo stendardo» (L 308).

[22] Per questo tipo di ripetizione rinvio a Giovanardi, *Sul parlato nelle commedie di Pirandello*, cit.

## *2. La specificità del teatro*

Il confronto tra la narrativa e il teatro di Verga può essere sfruttato in chiave didattica per mettere in luce le differenze tra i due diversi generi testuali. Una grande conquista della scrittura verghiana all'altezza dei *Malavoglia* è senza dubbio l'uso sistematico di un'inedita ed efficace versione di discorso indiretto libero, ma questa soluzione stilistica non era automaticamente trasferibile a teatro. Il caratteristico «dialogo raccontato» o «racconto dialogato» (per ripetere ancora una volta la felice formula di Luigi Russo) aveva permesso a Verga di muoversi camaleonticamente tra i piani del racconto d'autore e del dialogo in situazione, con esiti di singolare tensione stilistica. Si prenda un passo della celebre pagina iniziale dei *Malavoglia*: «Adesso a Trezza non rimanevano che i Malavoglia di Padron 'Ntoni»[23]. In una battuta teatrale l'indicazione temporale dell'avverbio *adesso* dovrebbe armonizzarsi con quella del verbo *rimanevano*, con la conseguenza di trasformare la frase in «Adesso a Trezza non rimangono che i Malavoglia di Padron 'Ntoni» oppure in «Allora a Trezza non rimanevano che i Malavoglia di Padron 'Ntoni». Un tale livellamento formale, però, comporterebbe la perdita di una singolare suggestione espressiva, collegata proprio all'ambiguità dei riferimenti temporali.

Il libero flusso delle voci e delle prospettive era un privilegio concesso alla narrazione, costituzionalmente pluridiscorsiva, e negato invece alla drammaturgia, totalmente ed esclusivamente dialogica. Se in linea generale, rispetto a chi scrive racconti, l'autore di teatro tende a perdere in termini di flessibilità ciò che riesce a guadagnare in termini di immediatezza, nel caso specifico di Verga il prezzo da pagare risultava particolarmente oneroso, consistendo nella rinuncia alla vera e propria cellula generativa del suo straniante linguaggio narrativo. Lo scrittore ha avvertito il problema, e ha cercato di risolverlo attraverso l'impiego più massiccio di forme e strutture tipiche del parlato, percorrendo cioè una delle strade maestre di qualsiasi transcodificazione dal

[23] G. Verga, *I grandi romanzi. I Malavoglia. Mastro-don Gesualdo*, a cura di F. Cecco - C. Riccardi, Milano, Mondadori 1972, p. 9.

testo narrativo al testo drammatico. Va sottolineato che l'ulteriore innalzamento del già notevole tasso di colloquialità non corrisponde a un parallelo innalzamento del «modesto tasso di sicilianità linguistica esplicita presente nei capolavori»[24]. Per quanto riguarda l'atteggiamento verso il regionalismo, il Verga drammaturgo rimane sostanzialmente fedele al Verga narratore.

### *2.1 Incremento della lingua d'uso*

Come risulta da numerosi studi, nelle «scene popolari» siciliane di *Cavalleria rusticana* e poi della *Lupa*, ma anche in quelle milanesi di *In portineria*, ricorrono quindi con frequenza maggiore che nelle corrispondenti novelle fenomeni ampiamente diffusi nel parlato. Anche una campionatura estremamente ridotta basta a documentare la ricerca programmatica di tratti riferibili all'uso colloquiale, come l'anticipazione di un elemento messo in evidenza e la cosiddetta frase foderata o frase ad eco: «i miei interessi me li guardo io da me», «Sono stato a Francofonte, sono stato» (*Cavalleria rusticana*)[25]. Troviamo inoltre il *ci* 'attualizzante' premesso alle forme del verbo *avere* e il *che* polivalente: «Vediamo, chi ci avete in testa, voi?»,

«Avete la faccia che vi credo» (*La Lupa*); oppure la tipica ridondanza pronominale *a me mi* e l'indicativo in luogo del congiuntivo nelle subordinate: «A me mi pare che sarà un gran colpo per quella figliuola», «A condizione che pago io per tutti!» (*In portineria*). In particolare, nella versione teatrale di *Cavalleria rusticana* si registrano ben undici esempi del *che* introduttore di domanda, mentre nella novella il fenomeno si presentava in due soli casi. Il modulo si presenta già nella terza battuta della scena iniziale: «O comare Santa, che andate a confessarvi?», dove va

[24] L. SERIANNI, *Italiano in prosa*, Firenze, Cesati 2012, pp. 155-156.

[25] Per questo esempio e per tutti i successivi, con le relative considerazioni, si rinvia a C. GIOVANARDI - P. TRIFONE, *L'italiano a teatro*, Bologna, Il Mulino 2015, pp. 86-87, oltre che alle osservazioni di Giovanardi nel § 1 del presente contributo.

notata anche la «marca toscaneggiante» costituita dall'*o* allocutivo, pure questo utilizzato più volte nel dramma[26].

Un ingrediente peculiare del dramma *In portineria* è l'elevata frequenza della ripetizione di singole parole o intere frasi, marca di oralità tra le più ordinarie e accessibili, che denota l'orientamento "antispettacolare" delle soluzioni linguistiche verghiane: «Sì, sì...»; «Bene, bene!»; «Lasci fare a me, lasci fare a me»; «Niente, niente»; «Anch'io, anch'io»; «Va là! Va là anche te!»; «A chi lo dice! A chi lo dice!»; «Badi, badi!», per citare solo alcuni esempi. Lo scenario dell'opera – *In portineria* deriva dalla novella *Il canarino del n° 15* della raccolta *Per le vie*, ambientata a Milano – comporta il necessario adeguamento del colore locale, perseguito da Verga con vari mezzi, inclusi quelli linguistici, a condizione della loro attitudine a integrarsi nell'uso nazionale[27].

L'incremento dei tratti di carattere colloquiale è accompagnato da una coerente riduzione di aspetti riconducibili alla matrice letteraria: significativa, a questo proposito, la mancanza nel teatro verghiano della forma del pronome soggetto *ei* per 'egli', cara al Verga di *Vita dei campi* e dei *Malavoglia*, ma ritenuta inadatta alle diverse esigenze del genere drammatico. Trova quindi conferma, almeno in linea generale, la nota affermazione di Gianfranco Contini secondo cui «Gli 'umili' verghiani e il loro narratore fanno un uso parchissimo di color locale e parlano un italiano familiare e non specificamente siciliano»[28].

### *2.2 Conflitti sociali nelle proprietà del barone Navarra*

Sebbene non raggiunga la forza di rinnovamento espressivo delle novelle e dei romanzi maggiori, il teatro di Verga fornisce

[26] Come rileva P. D'ACHILLE, *Parole: al muro e in scena*, Firenze, Cesati 2012, p. 250.

[27] Cfr. G. ALFIERI, *La 'sora' e la 'comare': «scene popolari» verghiane tra Vizzini e Catania*, in *Il teatro verista*, Atti del Congresso (Catania, 24-26 Novembre 2004), Catania, Fondazione Verga, 2 voll., II, pp. 71-156.

[28] G. CONTINI, *Letteratura dell'Italia unita. 1861-1968*, Firenze, Sansoni 1968, p. 142.

comunque un contributo importante alla definizione linguistica del moderno parlato scenico, anche per la sua influenza sui contemporanei. In questo quadro il dramma *Dal tuo al mio* assume un rilievo del tutto particolare, anche nella prospettiva didattica. Rappresentato a Milano nel 1903 e replicata a Roma nel 1904 in una versione fortemente rinnovata, il dramma è stato concepito direttamente per la scena e solo successivamente trasformato nel romanzo dallo stesso titolo, con un'operazione inversa rispetto a quella più comune nella produzione verghiana e nella letteratura in genere, dove si verifica invece con notevole frequenza il passaggio dal testo narrativo a quello teatrale[29].

Inoltre il ritorno all'ambientazione siciliana si collega in *Dal tuo al mio* all'analisi di una tematica di scottante attualità sociale: nel palazzo e nei terreni dei Navarra si assiste al conflitto tra la vecchia aristocrazia ormai esangue a cui appartiene il barone Raimondo, la nuova borghesia arrivista rappresentata da don Nunzio Rametta e un embrione di classe operaia ancora gracile e divisa. Lo scontro vedrà infine prevalere le ragioni del tornaconto individuale su qualsiasi principio o ideale, inclusi quelli di ispirazione democratica sbandierati da Luciano, lo zolfataro che ha sposato la figlia del padrone e spiana il fucile contro gli antichi compagni di lotta per difendere i beni della moglie. Tale conclusione riflette certamente la visione disincantata dei comportamenti umani propria dello scrittore, e al tempo stesso appare in piena sintonia con la sua posizione di latifondista conservatore, dichiaratamente ostile ai movimenti di protesta dei lavoratori che avevano agitato l'ultimo decennio dell'Ottocento[30]. Non c'è dubbio, quindi, che *Dal tuo al mio*

[29] Le varie fasi della complessa vicenda redazionale di *Dal tuo al mio*, dramma e romanzo, sono ripercorse in G. Verga, *Dal tuo al mio. Dramma e romanzo*, a cura di G. Lo Castro, Rende, Centro Editoriale e Librario Università degli Studi della Calabria 1999; mentre l'*iter* compositivo del solo romanzo, pubblicato dapprima a puntate sulla «Nuova Antologia» nel 1905 e poi in volume dall'editore Treves nel 1906, è illustrato nell'*Introduzione* a G. Verga, *Dal tuo al mio*, a cura di T. Basile, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Banco di Sicilia - Le Monnier 1995. Si vedano ora G. Verga, *Dal tuo al mio. Teatro*, a cura di R. Cupo, cit., e G. Verga, *Dal tuo al mio. Romanzo*, a cura di R. Cupo, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2021.

[30] Basterà ricordare che in una lettera a Napoleone Colajanni del 19 novembre 1891 lo stesso Verga affermava: «Ella saprà che io, *tenuto per rivoluzionario in arte,*

sia un'opera in grado di offrire un'immagine articolata e stimolante dei fermenti sociali e, insieme, delle resistenze al cambiamento che caratterizzavano l'Italia del tempo.

sono inesorabilmente codino in politica» (cfr. G. Bottai, *Incontri*, Milano-Verona, Mondadori 1943, p. 203).

Carla Riccardi
(Università Di Pavia)

# Come si evolve un romanzo: lettura filologica del *Mastro* a scuola

Un modo diverso di leggere il *Mastro-don Gesualdo* cominciando dalle prime stesure e proseguendo con i rifacimenti fino alle redazioni finali. Si esaminano le sequenze dell'incipit, dei capitoli centrali e della conclusione del romanzo. In tale percorso è possibile seguire meglio il modo di Verga di comporre e ricomporre i suoi testi e capire sotto ogni aspetto il suo stile.

*Parole chiave*: Prime stesure, riscrittura, autografi, incipit, fine romanzo

*A different way to read* Mastro-don Gesualdo *beginning from first writings of the novel and proceeding with re-elaborations until final redaction. Incipit, central chapters and the end of the novel are examinated. In this path it is possibile to follow better Verga's way of writing and rewriting his texts and understand in every aspect his stile.*

Keywords: *First writings, rewritings, autographs, incipit, end of the novel*

Può il protagonista di un romanzo essere "lavorato" per sette anni? Nel caso del *Mastro-don Gesualdo* la risposta è sì, e vale per tutto il romanzo. È un caso interessante per far capire agli studenti come nasce e si evolve un romanzo tutto incentrato su un protagonista assoluto che non si riesce se non con tentativi e rifacimenti a rendere tale: a ciò può servire la doppia edizione critica del *Mastro 88* e del *Mastro 89*[1]. Verga scrive tra il 1881 e 1883 sette abbozzi stesi secondo uno schema primitivo, che vedeva la storia impostata in base a un impianto strutturale

[1] G. Verga, *Mastro-don Gesualdo 1888*, a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle opere di Giovanni Verga, X, Firenze, Banco di Sicilia-Le Monnier 1993 [*Mastro* 88] e Id., *Mastro-don Gesualdo 1889*, a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle opere di Giovanni Verga, XI, Firenze, Banco di Sicilia-Le Monnier 1993 [*Mastro 89*]. Si vedano le edizioni digitali sul sito della casa editrice Interlinea, sezione ebook.

molto ampio, quasi da racconto picaresco, svolto in tutte le tappe della vita del protagonista (ma anche secondo le date storiche che la scandiscono: 1821 «Carboneria», 1848 «Rivoluzione», 1860 sbarco dei Mille) dalla nascita nel 1788 alla morte nel 1861. Si parte dall'infanzia di Gesualdo che lavora al traghetto del Simeto col padre compare Cosimo azzoppato dal calcio di un mulo e non più in grado di fare il lettighiere. E si segue il ragazzo fino alla sua fuga con don Tinu il merciaio con cui vagabonda tra mestieri leciti e illeciti. Un materiale che, nella primavera dell'84, Verga scarterà senza rimpianti, utilizzandolo per scrivere le due puntate di *Vagabondaggio*, pubblicate nel «Fanfulla della Domenica», la prima il 22 giugno con il titolo *Come Nanni rimase orfano*, la seconda il 6 luglio con il titolo definitivo. Il 1º ottobre dello stesso anno compare nella «Nuova Antologia» *Mondo piccino*, un paragrafo staccato dagli abbozzi, che rifuso con le due puntate di *Vagabondaggio*, darà luogo nel 1887 alla redazione definitiva della novella eponima della raccolta[2].

Nonostante questa radicale decisione, il romanzo è fermo: le difficoltà si acuiscono con l'insuccesso milanese della versione teatrale di *In portineria* nel 1885, un anno nero di depressione e di sfiducia. A superare il blocco creativo è decisiva, all'inizio del 1888, più che il contratto con l'editore torinese Casanova, la proposta della «Nuova Antologia» di pubblicare a puntate il romanzo: lo scrittore è costretto a un lavoro a tappe forzate, intensissimo. Lo documentano gli autografi e i nuovi schemi preliminari che ridefiniscono la vicenda il cui inizio è fissato al 1818, quando Gesualdo ha già compiuto l'ascesa economica e deve fare il salto di qualità ovvero imparentarsi con l'aristocrazia del paese. Dunque, la grande scelta è, anzitutto, l'inizio *in medias res*, segnato dal contratto matrimoniale tra Gesualdo e donna Bianca. Nessuno degli schemi, invece, prevede l'incendio in casa Trao e il crollo della casina annessa che fa credere al terremoto, scena con cui definitivamente si aprirà il romanzo: Verga ne accenna in uno degli appunti (*Mastro*

[2] Si vedano i saggi di M. Durante, *Dagli scarti del «Mastro-don Gesualdo». La storia di «Mondo piccino»*, in «Annali della Fondazione Verga», 8 (1991 [ma 1995]), pp. 7-92, e Id., *Ancora su «Vagabondaggio». I testimoni superstiti della tradizione*, in «Annali della Fondazione Verga», 18 (2001 [ma 2006]), pp. 7-20. Per la traduzione francese di *Mondo piccino* si veda G. Longo, *«Petit monde», una novella francese di Verga*, in «Annali della Fondazione Verga», 5 (1988), pp. 71-104. Cfr. G. Verga, *Vagabondaggio*, edizione critica a cura di M. Durante, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n. s. n. II, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2018.

*88, Appunti I* 251), in cui rimaneggia la struttura, come di una sequenza da rimettere *in limine*. E infatti in quello che dovrebbe essere il primo inizio, attestato dall'abbozzo IX (*Mastro 88*, *Appendice II* 340-341), si parla di ladri nel palazzo Trao, ancora nello stile dei sette ormai scartati, addirittura con un attacco simile: con una prolessi tipica del racconto rusticano viene data un'informazione fondamentale sul fatto decisivo del dramma del romanzo, il matrimonio tra Gesualdo e donna Marina, che provoca l'aggiunta sarcastica del «don» nobiliare all'umile «mastro» (e infatti qui è mastro Gesualdo o, *tout court*, Gesualdo). Subito dopo parte il *flash back* che segna l'avvio della storia con un attacco tipicamente novellistico «Una notte»[3].

> Il don, a mastro Gesualdo Camilleri, detto Pelacani, glielo appiccicò la baronessa Sganci, col fargli sposare sua nipote, donna Marina Trao. [...] Una notte il suo garzone, che s'era alzato per medicare la mula, corse a svegliarlo all'improvviso, dicendogli che in casa dei Trao c'era gente.
> Era verso gli ultimi di marzo; la terra ancora molle di tre giorni di pioggia, e il paese che dormiva della grossa, poichè nei seminati ci si affondava sino a mezza gamba.

Ancora un'indicazione temporale apre la descrizione della campagna che giustifica il sonno del paese: tutto ciò sarà eliminato già nel *Mastro 88*, perché le informazioni generali sul tempo storico, come sull'aspetto fisico o sui caratteri, dovranno passare attraverso le immagini; quindi si darà un'indicazione stagionale, a descrizione dell'incendio ormai avanzata, con «rami dei mandorli in fiore». Segue una scena corale, di nuovo da novella rusticana, da confrontarsi con la serie aperta da *Guerra di Santi* e che passa per *Don Licciu Papa* e *Il Mistero*.

Tra gli accorsi alle grida dei fratelli Trao spicca Gesualdo, che, «armato come un porcospino», si scontra con donna Marina pallida e tremante, perché ha appena rischiato di farsi trovare con l'amante, il futuro don Ninì, scambiato per un ladro:

[3] Raramente si trova nei testi verghiani un *incipit* temporale: indefinito in *Fantasticheria*, «Una volta» a introdurre, però, una quasi fiaba o apologo che lo scrittore racconta all'amica continentale; ancora indefinito o, comunque, riferito a un'epoca lontana – e prospera – nei *Malavoglia*, «Un tempo i *Malavoglia* erano stati numerosi come i sassi della strada vecchia di Trezza»; riferito a un evento preciso in *Pane nero*, «Appena chiuse gli occhi compare Nanni».

> gli ficcò in faccia quei suoi occhioni grigi che luccicavano, e balbettò due o tre volte a denti stretti:
> - Assassino! Assassino! (*Mastro 88 Appendice I* 249)

Che il primo incontro tra i due si verifichi in un momento tanto drammatico è effetto un po' volgare, da romanzone d'appendice, in linea per altro con la precisazione della *Cronologia*, che precede la stesura del *Mastro 88*, sul fatto che Gesualdo sposa donna Marina «malgrado le sappia un amante»[4]. Gesualdo farebbe, cioè, una scelta non solo economica – imparentarsi per interesse con l'aristocrazia – ma anche immorale, dopo aver rotto con Maria-Diodata, con la quale c'è un antico rapporto sentimentale, di tipo idilliaco e, sembrerebbe, alla pari, non da padrone a serva, come sarà in seguito.

Tutto ciò parrà scandaloso allo scrittore al punto che nel primo capitolo del *Mastro 88* Gesualdo verrà addirittura eliminato per comparire solo nel secondo nei panni che diventeranno poi nel *Mastro 89* del sensale Pirtuso:

> In quel momento veniva dal magazzino mastro-don Gesualdo bianco di pula anch'esso, e così rattoppato che non gli si sarebbe dato un baiocco, se non era l'omaggio di Pirtuso e Giacalone che faceva vedere quanto era ricco. Lui duro, perfino nella barba che gli tingeva di nero il viso anche quando era fatta di fresco: gli occhietti grigi come due tarì d'argento, sotto le sopracciglie aggrottate dal continuo stare al sole e al vento in campagna e sul ponte delle fabbriche, dove aveva fatto i denari. (*Mastro 88* II 26).

Qui le cose sono dette, non rappresentate. Anche le battute, che, in una prima fase del manoscritto relativo alla stesura della rivista, sono di Gesualdo, vengono messe in bocca al padre, mastro Nunzio.

A che cosa mira Verga? A eliminare ogni contatto tra i due protagonisti, per evitare tonalità scopertamente drammatiche, da *feuilleton*? A creare una *suspence*? È difficile rispondere, ma è chiaro che, nonostante abbia messo a fuoco la fisionomia economica di Gesualdo, è ancora molto incerto sulla dimensione psicologica: soprattutto vuole evitare che il protagonista abbia conoscenza diretta della relazione tra Bianca e Ninì Rubiera, per lasciare tutto nell'ambiguità, affidato agli accenni pettegoli, ma velati, dei parenti.

[4] *Mastro 88 Appendice II* 341.

E, infatti, nel *Mastro 88* Gesualdo è figura ricca di contrasti: appare come un duro affarista alla fine del cap. II nella trattativa con la baronessa Rubiera, ma nel capitolo successivo fa il suo ingresso in casa Sganci intimidito ed esitante; è capace di sentimenti disinteressati verso Maria-Diodata (che nel *Mastro 89* sarà un puro sfogo sessuale, «come il bicchiere di vino a un pover'uomo che ha lavorato tutto il giorno» Parte III, cap. I), poi s'innamorerà della moglie, sposata per calcolo, e soffrirà per lei come un eroe borghese. Insomma su Gesualdo e sulla sua determinante presenza nell'avvio del racconto c'è ancora molto da lavorare. Il *Mastro* 88 è proprio per questo motivo un romanzo "provvisorio", con i primi sette capitoli assai compiuti e per il resto un serbatoio di materiali da ristrutturare, riplasmare a cominciare dal protagonista. Ma, come dimostrano gli autografi, solo rivedendo le bozze in colonna per il volume Verga riuscirà a riportare tutta la narrazione al punto di vista di Gesualdo, non solo eliminando tutta la sentimentalissima parte centrale dedicata a Isabella e Corrado, ma rimettendo il suo eroe nell'*incipit* della vicenda, e concentrandolo tutto sul salvataggio della sua roba dall'incendio, evitando ogni incontro con Bianca e sfumando il carattere di quest'ultima, che da altezzosa aristocratica decaduta, aggressiva e padrona di sé, diventa una vittima della famiglia, del paese, del matrimonio.

Ancora nell'autografo preparato per il *Mastro 89*, però, la parte che sarà di Gesualdo è affidata a un personaggio destinato a scomparire, Vito Sgherra, sia pur con rinnovate incertezze: la sua prima battuta, «Brucia il palazzo, capite? Se ne va in fiamme tutto il quartiere! Ci ho accanto la mia casa, perdio!»[5], è assegnata decisamente a Vito Sgherra; nella didascalia della seconda, «peggio dell'esca, vedete!», Verga comincia a scrivere «mastro-don Ge-», si blocca e torna a Vito Sgherra; così è costui che promuove ogni azione di spegnimento e soccorso, che si slancia per le scale del palazzo Trao urlando.

La lunga sequenza dei soccorsi non è una minuziosa descrizione di tipo naturalistico: Verga applica un metodo nuovo che, sia pur in una scena ripresa tutta direttamente, tende a tagliare, scorciare, suggerire, ma con estrema pregnanza. Dopo, infatti, può seguire l'inquadratura sulla casa in discorso indiretto libero, naturalmente dal punto di vista di Gesualdo, in sintassi nominale e totalmente paratattica. L'occhio di Ge-

[5] *Mastro 89* I 6, rr. 51-52, 63, 66.

sualdo è una macchina da presa che, dopo un'inquadratura complessiva, «Una vera bicocca quella casa» (la descrizione di casa Trao nel *Mastro 88* è collocata subito dopo la visione dell'incendio ed è del tutto impersonale: «Ma il palazzo sembrava abbandonato: le finestre senza vetri; il portone cadente ecc.»), passa in rassegna i vari elementi che la rendono tale.

> Ma nessuno osava avventurarsi su per la scala che traballava. Una vera bicocca quella casa: i muri rotti, scalcinati, corrosi; delle fenditure che scendevano dal cornicione sino a terra; le finestre sganghe-rate e senza vetri; lo stemma logoro, scantonato; appeso ad un uncino arrugginito, al di sopra della porta. Mastro-don Gesualdo voleva prima buttar fuori sulla piazza tutta quella legna accatastata nel cortile.
> Ci vorrà un mese! - rispose Pelagatti il quale stava a guardare sbadigliando, col pistolone in mano.
> Santo e santissimo! Contro il mio muro è accatastata... Volete sentirla, sì o no? (*Mastro 89* I 7, rr. 75-84).

E che a guardare sia Gesualdo è confermato dalla ripresa del discorso indiretto, in cui il protagonista fa la prima proposta d'intervento: «Mastro-don Gesualdo voleva prima buttar fuori sulla piazza tutta quella legna accatastata.», seguito dalla battuta di Pelagatti e dalle imprecazioni e rimostranze di Gesualdo: «Santo e santissimo! *ecc.*» E la serie di indiretto libero, indiretto tradizionale, dialogo in discorso diretto inaugura una tecnica applicata costantemente nel *Mastro 89*.

Non solo: Gesualdo, una volta eliminato dal cap. II, non viene mai descritto fisicamente, perché l'eroe, seppur negativo, deve emergere per la sua intelligenza, la sua capacità imprenditoriale ed economica sulla folla di personaggi che si muovono nel romanzo: tra i suoi pari ovvero la classe più bassa dei contadini e degli operai, bloccata in una condizione di miseria e di soggezione, e tra i borghesi, tra i nobili, incapaci di arrestare il loro declino. Così come deve emergere nel coro iniziale con le sue doti di azione, di comando, di forza, con il suo esclusivo interesse per la roba, la casa e i ricchi magazzini, che rischiano di bruciare. Il suo slancio, il coraggio nell'affrontare l'incendio non è diretto a salvare il palazzo dei Trao o a soccorrere Bianca, del cui pericolo sembra non accorgersi neppure.

Questa la sua ultima apparizione e l'ultima battuta nel capitolo, che nella seconda parte sarà dedicato alla vicenda di Bianca e ai commenti

del parentado, solo in parte intercalata nella scena dell'incendio e dei soccorsi mediante stacchi sulle invocazioni dei due fratelli Trao:

> Mastro-don Gesualdo il quale si era slanciato furibondo su per la scaletta della cucina, tornò indietro accecato dal fumo, pallido come un morto, cogli occhi fuori dall'orbita, mezzo soffocato: - Santo e santissimo!... Non si può da questa parte!... Sono rovinato! (*Mastro 89* I 9, rr. 137-140).

A cambiare l'ottica è uno degli schemi preparati nel momento in cui Verga ha deciso di reimpostare tutta l'impalcatura del romanzo: lo «Schema pel *Mastro-don Gesualdo*» è la base poiché vi si individua finalmente il motivo psicologico centrale della vicenda, anzitutto tramite l'ampio sviluppo della prima parte del racconto (corrispondente all'incirca ai primi sette capitoli) e riducendo il resto a uno scheletrico elenco delle funzioni narrative principali:

> 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. Egli s'affatica tutta la vita per arricchire, levandosi il pan di bocca, lavorando come un negro, prima a cottimo, poi assumendo dei piccoli appalti, allargando man mano le sue speculazioni. [...] Non sposa Diodata Limoli, una povera trovatella dalla quale ha avuto dei figliuoli, e invece sposa donna Bianca Trao, di famiglia nobile e decaduta; la quale vive in estrema miseria nella casa avita cadente, insieme ai due fratelli, don Diego e don Ferdinando, incretiniti, ed è stata sedotta dal baronello Rubiera; ma una parente ricca, donna Marianna Sganci, combina di maritarla con mastro don Gesualdo per togliere il disonore del numeroso parentato nobile. Mastro don Gesualdo la sposa nel 1819 in un momento che per una cattiva speculazione sta per fallire, spaventato dall'idea di ridiventare semplice operajo. Nella speranza di essere agevolato pure nei suoi affari dal parentato nobile e influente della moglie. Ma questo gli si dichiara tutto contro, perché egli ha osato di sposare la loro parente che pure essi avrebbero lasciato morire dí fame. La moglie avvilita troppo diseguale d'educazione col marito lo teme e non gode se non della sua ricchezza [...] i suoi parenti si allontanano da lui perché si è maritato e ha fatto casa a sé, ed ha sposato una nobile colla quale non stanno bene. Tutto il paese gli è avverso, i nobili per alterezza, i suoi più per invidia. (*Mastro 88 Appendice I* 250-251)

Ma, nonostante la messa fuoco del carattere principale, il personaggio di Gesualdo fatica ad affermarsi: durante il passaggio dalla rivista al

volume si sfoca, se possibile, sempre più, restando debole e insicuro, mai dominatore della scena, tranne in qualche rapidissimo *flash,* soprattutto, come vedremo, nei dialoghi.

Si arriva così ai capitoli cruciali, il X e l'XI nella rivista: l'inizio del X conferma l'incapacità del Verga di superare il modello flaubertiano, passato per di più al filtro sentimentale e pseudointimistico dei suoi romanzi mondani o del più diretto antecedente: «quel cornuto Marito di Elena» di cui lo scrittore aveva visto i difetti d'impianto già durante la stesura:

> L'Isabellina crebbe nell'isolamento e la freddezza che aumentava sempre più fra i suoi parenti. Gesualdo, tutto nell'aspra lotta per guadagnarsi la vita e rendersela più facile e comoda sino allora, non aveva conosciuto l'amore che come il bicchiere di vino della sua giornata faticosa; ma quella moglie che aveva accettata al pari di un socio d'affari, che doveva aiutarlo nelle sue intraprese col nome altero e con le mani bianche, gli aveva messo addosso fin dal primo giorno un turbamento nuovo, una bramosia timida e intensa. [...] Quella passione nuova e violenta aveva affinato il suo istinto, gli aveva ispirato tenerezze squisite ed insolite; ma gli aveva anche aperta la morbosa percezione del fremito impercettibile con cui rabbrividivano le labbra di lei sotto i suoi baci; di sorprendere rossori e pallidezze istantanee e rivelatrici; d'indovinare quasi delle lagrime in fondo a quegli occhi velati, e nel tono di quella voce sorda. (*Mastro 88* X 155)

I capitoli X e XI sono, tra l'altro, un serbatoio, quasi un casuale ammasso, di funzioni narrative, per lo più seccamente enunciate, scarne didascalie ancora tutte da sviluppare. Mancano i passaggi, i legami tematici: dal nucleo narrativo costituito dai rapporti Gesualdo-Bianca e Gesualdo-Bianca-don Ninì, l'autore passa, con sensibile frattura, all'esame della situazione di Isabella, costringendo in poco più d'una pagina la storia dell'educazione della ragazza, prima nel convento del paese, poi in collegio a Palermo, senza approfondimento dei contrasti all'interno di quei piccoli gruppi sociali.

L'XI si apre sull'amore di Isabella per Corrado, espresso in un lungo monologo, una sorta di delirio sentimentale, fatto di «fantasticherie vaghe», «visioni incantate», «fascini arcani» e nella «risposta» di lui, costruita con gli stessi elementi: «la febbre soave del sangue, i sogni alti di gloria, le inquietudini misteriose dell'anima, i desiderii, i palpiti». Un lessico melodrammatico, quindi, che deriva al Verga dall'aver rovescia-

to un'altra volta il cannocchiale di *Fantasticheria* per porsi nell'ottica sbagliata o, meglio, del personaggio sbagliato. E ad accorgersi del romanzetto è Bianca, di cui si sottolinea più volte la freddezza, l'austerità, ma anche l'ansia per la figlia, è lei a provare

> una certa diffidenza alla familiarità che vedeva crescere ogni giorno fra i due giovani: un senso d'inquietudine; come un ricordo doloroso [...]. Risentiva nella figliuola i palpiti suoi di una volta [...]. 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 viso austero della madre, ma non si abbassava; le parole rispettose e gelate che suonavano:
> - Sì, sì, l'amo, l'amerò, sempre, a costo di morirne!
> Don Gesualdo alzò di nuovo le spalle, quando sua moglie arrivò a confidargli i suoi timori: - Eh via! Innamorarsi di quel povero diavolo!... Del resto se il ragazzo ha messo l'occhio sul mio denaro, ci penserò io, colèra o no!... (*Mastro 88* XI 174)

Il lavoro di revisione è notevole e passa attraverso più fasi elaborative: la prima corrispondente alla stesura del nuovo manoscritto A, la seconda ($A^1$) sulle bozze in colonna, la terza ($A^3$) impostata su un nuovo manoscritto per la quantità e la qualità delle correzioni (con $A^2$ indichiamo stesure parziali immediatamente antecedenti $A^3$), dove, scelto finalmente Gesualdo come protagonista indiscusso, dominatore della scena, eroe, insomma, nel bene e nel male, e individuato nella sua mentalità esclusivamente economica il filtro di ogni azione e di ogni personaggio, lo scrittore può procedere non solo alla ristrutturazione del materiale affastellato nei capitoli della «Nuova Antologia», ma a presentare il romanzo di Isabella attraverso la sua voce: eliminate le fantasticherie i palpiti amorosi della ragazza si trasformano nell'osservazione attenta e disincantata di suo padre:

> Don Gesualdo non diceva né sì né no, prudente, da uomo avezzo a muovere sette volte la lingua in bocca prima di lasciarsi scappare una minchioneria. Ci pensava su, badava alle conseguenze, badava alla sua figliuola, anche russando, con un occhio aperto. Non voleva che la ragazza così giovane, così inesperta, senza sapere ancora cosa volesse dire esser povero o ricco, s'avesse a scaldare il capo per tutte quelle frascherie. Lui era ignorante, uno che non sapeva nulla, ma capiva che quelle belle cose erano trappole per acchiappare i gonzi. Gli stessi arnesi di cui si servono coloro che sanno di lettere per legarvi le mani o tirarvi fuori dei cavilli in un negozio. Aveva voluto

> che la sua figliuola imparasse tutto ciò che insegnavano a scuola, perchè era ricca, e un giorno o l'altro avrebbe fatto un matrimonio vantaggioso. Ma appunto perch'era ricca tanta gente ci avrebbe fatti su dei disegni. Insomma a lui non piacevano quei discorsi della zia e il fare del nipote che le teneva il sacco con quell'aria ritrosa di chi si fa pregare per mettersi a tavola, di chi vuol vender cara la sua mercanzia. E le occhiate lunghe della cuginetta, i silenzi ostinati, quel mento inchiodato sul petto, quella smania di cacciarsi coi suoi libri in certi posti solitari, per far la letterata anche lei, una ragazza che avrebbe dovuto pensare a ridere e a divertirsi piuttosto... (*Mastro 89* III, II 205-206)

Le varie parti del discorso si succedono con irregolarità, senza evidente concatenazione logica, seguendo il ritmo dei cauti ragionamenti del protagonista che accumula le varie prove a conferma dei suoi sospetti su Isabella e Corrado. Si ritrovano le formule tipiche dell'indiretto libero verghiano: i passaggi e i legami irrazionali, l'accumularsi dei sostantivi con la conseguente ellissi del verbo, le forme di impersonale collettivo «tirarvi» «legarvi»[6], le metafore che scaturiscono naturalmente dalla mentalità calcolatrice di Gesualdo. I verbi sono ovviamente trasposti all'imperfetto, eccetto un caso in cui è conservato il presente: «Gli stessi arnesi di cui si servono coloro che sanno di lettere...»[7].

Subito dopo però il Verga interrompe bruscamente in A il soliloquio del protagonista, facendo seguire le pp. 279, 276-8 (qui pp. 838-9, 385-6) della «Nuova Antologia», rivedendole sporadicamente e senza convinzione.

Solo rileggendo il capitolo sulle bozze in colonna, a manoscritto ormai ultimato, inizia a correggere fittamente rifacendo interi passi, sopprimendone altri, accorciando, come già notato i dialoghi, ma senza intaccare la sostanza sentimentale di pagine come queste:

> A
> ogni cosa aveva senso e voce; e vedeva, e parlava; e il senso e le parole mutavano, come mutava la luce e l'aspetto delle cose istesse.

[6] La definizione è di G. Cecchetti, *Il Verga maggiore*, Firenze, La Nuova Italia 1968, che cita un caso del cap. V (Parte IV), T 500. Vedi anche cap. I (Parte III), *T* 316: «Una moglie che vi squagliava fra le mani, che vi faceva gelare le carezze».

[7] L. Spitzer, *L'originalità della narrazione nei «Malavoglia»*, in «Belfagor» XI (1956), p. 48, afferma che «si tratta di massime generali, non cristallizzate nella loro forma come i proverbi, perché più soggettive, ma simili a questi nella loro supposta validità generale (supposta dall'individuo parlante)».

> Tutto era mutato, in una dolcezza infinita, in una trepidazione intensa: ogni cosa ch'era vicina a loro; ogni cosa ch'era con loro: quelle voci lontane, quei rumori notturni, ch'egli pure udiva, che lo facevano pensare a lei... Che pensava? che le diceva? lui che sapeva dire tante dolci cose? La vedeva sempre, sempre dinanzi agli occhi? anche in quello stesso momento in cui ella stava pensano a lui, cercandolo da per tutto, in ogni angolo della sua stanzetta, nello specchio dove si pettinava? (*Mastro 89* Abbozzi 345-346).

> A[1]
> Ogni cosa aveva vita e senso, animavasi alle loro impressioni più intime e le rendeva mutevoli come mutava la luce e l'aspetto delle cose istesse. Tutto addolcivasi come in una carezza, sfumava come in un sogno oscillava vaga arcana: ogni cosa ch'era con loro: quelle voci lontane, quei rumori notturni che li svegliavano nel tempo istesso, che le facevano aprire gli occhi sorridendo, quasi egli le sorridesse, dinanzi al lettuccio verginale... Che pensava? che le diceva? lui che sapeva dire tante dolci cose? sempre dinanzi agli occhi in tutte le ore in tutti i momenti? Cercava l'immagine di lei in ogni angolo, nella sua cameretta, in quello stesso specchio dinanzi a cui stavasi pettinando? (*Mastro 89* Abbozzi 350).

La sintassi, nonostante l'uso dell'indiretto libero, rimane fondamentalmente identica: le interrogative retoriche, le esclamazioni enfatiche[8], le ripetizioni frequenti si succedono in un ritmo concitato per riprodurre i contenuti emotivi del monologo di Isabella. Ritornano insistentemente verbi generici e ormai logorati dall'uso eccessivo: «mutare, vedere, pensare, sentire», sostituiti in A[1] con «animarsi, addolcirsi, sfumare, oscillare», altrettanto astratti e indefiniti. Resosi conto della inutilità di correggere solamente a livello stilistico, l'autore scarta definitivamente e senza rimpianti queste pagine, ritorna a Gesualdo e filtra l'intero racconto attraverso i suoi occhi di osservatore disincantato, ricorrendo ancora una volta alla tecnica dell'indiretto libero.

Quelle che per la ragazza erano «le inquietudini misteriose dell'anima, i desiderii, i palpiti» si ridimensionano drasticamente in «ragazzate», mentre l'atteggiamento di Corrado è metaforizzato con un'immagine da mercato del bestiame. Grande intuizione e raccordo riuscitissimo tra le due parti del soliloquio del protagonista:

[8] Ad esempio: «Caro! caro! caro!», ripetuto due volte nella stessa pagina; «tutto, tutto! lei sola! Isabella! Bella! Bella! Isabella dolce e cara! Isabella che pensava a lui, e lo amava! L'amore! L'amore!».

A[3], Tr
Finora erano ragazzate; sciocchezze da riderci sopra, o prenderli a scappellotti tutt'e due [...]. Don Gesualdo aveva dei buoni occhi. Non poteva indovinare tutte le stramberie che fermentavano in quelle teste matte, [...] ma sapeva leggere nelle pedate fresche, nelle rose canine che trovava sfogliate sul sentiero, nell'aria ingenua d'Isabella che scendeva a cercare le forbici o il ditale quando per combinazione c'era in sala il cugino, nella furberia di lui che fingeva di non guardarla, come chi passa e ripassa in una fiera dinanzi alla giovenca che vuol comprare senza darle neppure un'occhiata. (*Mastro 89* III, II 206).

E veniamo al finale: un finale tormentato che cambia più volte: dalla versione del *Mastro 88* all'ultima splendida redazione, raggiunta però solo sulle bozze in pagina dell'edizione Treves del 1889. Ancora una volta Verga deve leggere e rileggere, dopo aver lasciato sedimentare, prima di definire momenti nodali. Nella prima redazione Gesualdo muore mentre il duca passeggia nervosamente nell'anticamera e Isabella arriva ansante e stralunata, spaventata più che per l'agonia del padre dallo sguardo indagatore del marito, che sospetta sia stata con l'amante Corrado. I due non entrano nella stanza, ma assistono per così dire all'agonia stando al di qua della porta, come a rimarcare la loro mancanza di affetto e partecipazione al dolore del protagonista: nella stesura definitiva del ms il delirio di Gesualdo consiste nel soffocamento da "roba": Gesualdo si lamenta affannato in una serie di sospensive come se gli mancasse il respiro a causa della roba che gli invade tutto il corpo:

Redazione del ms per la Nuova Antologia

Di là dell'uscio (*si noti la sottolineatura della posizione di Isabella e del Duca*) udivasi una voce che non riconobbe alla prima, che le fece drizzare i capelli sul capo. Che borbottava ansando, smaniando: - Non me ne date più... non ne voglio!... Sino al ginocchio... Sullo stomaco... Qui dentro...Quanta roba!... Quanta!... quanta!... Non ne voglio... (*Mastro 88* IV IV 237, rr. 250-255)

Sembra una sorta di contrappasso per chi era stato avido, ingordo di roba, quasi un incubo da interpretare psicanaliticamente. Subito è il contrario di Mazzarò che vorrebbe essere la sua roba, identificarsi con essa per portarla sempre con sé: Gesualdo invece ha capito da tempo il suo fallimento di uomo, ha perso l'illusione dell'ascesa sociale attraverso quella economica.

Sulle bozze per la «Nuova Antologia» Verga cambia idea e stende il finale definitivo per la rivista: la posizione del duca e di Isabella rimane la stessa; Gesualdo invece grida furioso in un susseguirsi quasi isterico di esclamative contro chi vuol portargli via tutto, intercalando invocazioni che implorano una pausa:

> Vogliono la mia roba!... colle unghie!... coi denti!... (*con metafora dell'arraffare e del mangiare*) (...) L'Alìa!...La Canziria!... Lasciatemi stare!... (*Mastro 88* IV IV 237)

Ancora nel ms definitivo per l'edizione in volume Verga non trova il giusto finale; sta cercando l'angolatura più efficace e insieme che dia più rilievo al dramma della solitudine, della totale assenza di affettività per Gesualdo: l'agonia è più lunga e descritta minuziosamente (i modelli francesi!) ma, e questa è già una novità decisiva, il punto di vista cambia: non più il narratore impersonale della rivista; ora è il servitore che assiste seccato, sottovaluta e non chiama la figlia, come supplica quasi Gesualdo, e attende l'alba per avvertire: a questo punto Verga pensa di chiudere con la variante indicata in parentesi:

> A
> -Mia figlia! – borbottò don Gesualdo con una voce che non sembrava più la sua. (...) Sissignore. Ora vado a chiamarla, - rispose il domestico, e tornò a coricarsi. Ma non lo lasciava dormire quell'accidente! (...) dei guaiti rauchi, come uno che sbuffasse ed ansimasse, una specie di rantolo che vi dava noi e vi accapponava la pelle. Tanto che infine dovette tornare ad alzarsi furibondo, masticando delle bestemmie e delle parolacce. (...)
> Don Gesualdo intanto andavasi calmando, col respiro più corto, preso da un tremito, facendo solo di tanto in tanto qualche boccaccia, cogli occhi sempre fissi e spalancati. A un tratto s'irrigidì e si chetò del tutto. 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. Tirò le cortine del letto, *spalancò le vetrate, e s'affacciò a prendere una boccata d'aria, fumando (*prima* e scese ad avvisare la cameriera della signora duchessa). (*Mastro 89* 317-318, rr. 462-487).

Ci ripensa e aggiunge l'annuncio della morte esplicitato con una banale battuta del servitore:

> Don Giuseppe devo dire al portiere che tenga il portone chiuso oggi?

> Il suocero del padrone se n'è andato, se Dio vuole. Non m'ha fatto chiudere occhio stanotte! (*Mastro 89* 318, rr. 488-516)

Poi subito o in fase di rilettura rifà, facendo rivolgere un invito per nulla ambiguo dal servitore alla guardarobiera, inserendo così un primo tocco di sfrontatezza e di spregio per la sofferenza di Gesualdo:

> Donna Carmelina, adesso è affare vostro. Bisogna trovare il modo e la maniera di far sapere alla padrona che suo padre, se Dio vuole, se n'è andato in Paradiso. Non m'ha fatto chiudere occhio, stanotte. Avreste dovuto venire a farmi compagnia... (*Mastro 89* 318, rr. 488-516)

Dunque il giusto angolo visuale è stato azzeccato, ma Verga non è soddisfatto; così eccoci alla stesura definitiva sulle bozze in pagina:

> Lo stalliere, che faceva passeggiare un cavallo malato, alzò il capo verso la finestra. — Mattinata, eh, don Leopoldo? — E nottata pure! — rispose il cameriere sbadigliando. — M'è toccato a me questo regalo! L'altro scosse il capo, come a chiedere che c'era di nuovo, e don Leopoldo fece segno che il vecchio se n'era andato, grazie a Dio. — Ah... così... alla chetichella?... — osservò il portinaio che strascicava la scopa e le ciabatte per l'androne. Degli altri domestici s'erano affacciati intanto, e vollero andare a vedere. Di lì a un po' la camera del morto si riempì di gente in manica di camicia e colla pipa in bocca. La guardarobiera vedendo tutti quegli uomini alla finestra dirimpetto venne anche lei a far capolino nella stanza accanto. — Quanto onore, donna Carmelina! Entrate pure; non vi mangiamo mica... E neanche lui... non vi mette più le mani addosso di sicuro...
> — Zitto, scomunicato!... No, ho paura, poveretto... — Ha cessato di penare. — Ed io pure, — soggiunse don Leopoldo. Così, nel crocchio, narrava le noie che gli aveva date quel cristiano – uno che faceva della notte giorno, e non si sapeva come pigliarlo, e non era contento mai. — Pazienza servire quelli che realmente son nati meglio di noi... Basta, dei morti non si parla. — Si vede com'era nato... — osservò gravemente il cocchiere maggiore. — Guardate che mani! — Già, son le mani che hanno fatto la pappa!... Vedete cos'è nascer fortunati... Intanto vi muore nella battista come un principe!... — Allora, — disse il portinaio, — devo andare a chiudere il portone? — Sicuro, eh! È roba di famiglia. Adesso bisogna avvertire la cameriera della signora duchessa. (*Mastro 89* 318)

Insomma Gesualdo muore sì solo, in mano, ai domestici, ma tutto finisce con una battuta conclusiva "normale". Il tocco di genio arriva

sulle bozze in pagina per l'edizione Treves: quell'apertura sull'alba, che abbiamo letto nel brano precedente, l'alba di un giorno normale indifferente al dramma del protagonista è realizzata sulle bozze; e tutto è filtrato attraverso i commenti cinici e i giudizi sferzanti dei domestici che arrivano in folla, «in maniche di camicia e con la pipa in bocca», una folla non partecipe che sottolinea la solitudine di Gesualdo. È questa folla di servitori che ne rilevano la marginalità sociale, esprimono l'invidia sociale, il mancato rispetto per l'uomo che partendo da bassa condizione (come la loro) è diventato ricco con la sua intelligente e spregiudicata attività. Via dunque le urla del moribondo, la scena è occupata dalle battute insolenti di quelli che a Gesualdo, entrando in palazzo Leyra, erano parsi "un esercito di mangiapane", "musi beffardi di mascalzoni, cameriere sfacciate, male femmine con certi visi da Madonna", definizioni pure raggiunte sull'impaginato, quando la rilettura accentua i contrasti tra la volgarità dei personaggi e la drammaticità dell'eroe. Così uno scambio di battute irridenti ne sancisce la fine.

Giorgio Forni
(Università Di Messina)

# Manzoni, Verga e la sfida dei *Promessi Sposi*

Nel mettere a confronto Manzoni e Verga siamo soliti contrapporre il presunto paternalismo del narratore manzoniano che fa la morale ai propri personaggi e l'eclissi verista dell'autore che delega il racconto alla nuda voce dei protagonisti lasciando ogni giudizio al lettore. Ma già nei capitoli finali dei *Promessi sposi* la gerarchia tra narratore e personaggi si rovescia e la possibilità di dare la parola a personaggi anche marginali diventa uno strumento per raffigurare con immediatezza il loro particolare universo affettivo ed esistenziale. Non è un caso che Verga abbia sempre sottolineato gli elementi di continuità più che di rottura con Manzoni, diventando un lettore acuto e originale dei *Promessi sposi*.

*Parole chiave*: Alessandro Manzoni, Giovanni Verga, narratore, personaggi, linguaggio parlato

*In comparing Manzoni and Verga, we usually contrast the alleged paternalism of Manzoni's narrator, who lectures his characters, and the veristic eclipse of the author, who delegates the narrative to the bare voice of the protagonists, leaving all judgement to the reader. But already in the final chapters of the* Promessi Sposi, *the hierarchy between narrator and characters was overturned and the possibility of giving the floor to even marginal characters was becoming a tool to portray their particular affective and existential universe with immediacy. It is no coincidence that Verga always emphasised the elements of continuity rather than rupture with Manzoni, becoming an acute and original reader of the* Promessi Sposi.

Keywords*: Alessandro Manzoni, Giovanni Verga, narrator, characters, spoken language*

> Manzoni! Si vuol sapere qual libro Giovanni Verga leggeva e rileggeva a Milano? – *I promessi sposi*[1].

[1] R. Barbiera, *Giovanni Verga nella vita letteraria e mondana di Milano*, in «La lettura. Rivista mensile del Corriere della Sera», XXII, n. 3 (1 marzo 1922), pp. 168-172.

Nel mettere a confronto Manzoni e Verga ha prevalso a lungo uno schema storiografico dualistico e oppositivo in cui siamo soliti collocare, da una parte, il presunto paternalismo del narratore manzoniano che fa la morale ai propri personaggi e, dall'altra, l'eclissi verista dell'autore che delega il racconto alla viva voce dei protagonisti lasciando ogni giudizio al lettore. È una distinzione che ha certo una sua funzionalità didattica, ma che sarebbe forse più produttivo configurare in termini di alternative formali anziché di superamento ideologico. Nel XXXVII e XXXVIII capitolo dei *Promessi sposi*, ormai alla fine del racconto, Manzoni aveva infatti posto il problema artistico della raffigurazione del parlato dei personaggi. Per convincersene, basta soffermarsi sull'incontro tra Renzo e Agnese:

> Agnese gl'indicò un orto ch'era dietro alla casa; e soggiunse: «entrate lì, e vedrete che c'è due panche, l'una in faccia all'altra, che paion messe apposta. Io vengo subito».
> Renzo andò a mettersi a sedere sur una: un momento dopo, Agnese si trovò lì sull'altra: e son certo che, se il lettore, informato come è delle cose antecedenti, avesse potuto trovarsi lì in terzo, a veder con gli occhi quella conversazione così animata, a sentir con gli orecchi que' racconti, quelle domande, quelle spiegazioni, quell'esclamare, quel condolersi, quel rallegrarsi, e don Rodrigo, e il padre Cristoforo, e tutto il resto, e quelle descrizioni dell'avvenire, chiare e positive come quelle del passato, son certo, dico, che ci avrebbe preso gusto, e sarebbe stato l'ultimo a venir via. Ma d'averla sulla carta tutta quella conversazione, con parole mute, fatte d'inchiostro, e senza trovarci un solo fatto nuovo, son di parere che non se ne curi molto, e che gli piaccia più d'indovinarla da sé[2].

C'è da credere che le osservazioni autoriflessive del narratore nei capitoli finali dei *Promessi sposi* abbiano a un certo punto acquisito il valore di una sfida per Verga: come fare sì che il lettore si senta «lì in terzo» fra i personaggi del racconto?[3] come mettere «sulla carta» la parola orale solo con «parole mute, fatte d'inchio-

[2] A. Manzoni, *I promessi sposi*, a cura di E. Raimondi - L. Bottoni, Roma, Carocci 2021, pp. 802-803.

[3] È proprio questo il cruciale problema di tecnica narrativa affrontato nei *Malavoglia* come Verga spiegava a Felice Cameroni: «Io mi son messo in pieno, e fin dal principio, in mezzo ai miei personaggi e ci ho condotto il lettore, come ei li

stro»? Se si sottopone tale ipotesi a una classe di studenti, viene poi facile dimostrare che Verga si stacca da Manzoni seguendo la via segnata nell'epilogo protratto e corale dei *Promessi sposi* in cui la parola dei personaggi viene in primo piano[4].

Fin da ragazzo, Verga aveva letto i *Promessi sposi* e quando lo scrittore sedicenne alle prime armi descrive in *Amore e Patria* la costa dell'America del Nord come una linea frastagliata «da seni e da golfi» mostra di aver ben presente la descrizione incipitaria del romanzo manzoniano[5]. Nel tentativo di costruirsi una lingua nazionale e moderna, va da sé che Verga non poteva evitare di fare riferimento al modello canonico dei *Promessi sposi*, ma non è stato sufficientemente osservato in che modo cresce e si modifica la sua comprensione del romanzo man mano che egli sperimenta nuovi stili e generi narrativi guardando anche ai grandi esempi del realismo europeo. Già quando, nel gennaio del 1874, Verga legge *Madame Bovary* dietro suggerimento di Capuana e ritiene che il romanzo di Flaubert sia «scritto da scettico» e senza «principi ben stabiliti»[6], non si può dubitare che una presa di distanza così netta derivi da un paragone implicito con i *Promessi sposi*. Tant'è vero che, pochi mesi dopo, Verga scrive una novella come *Nedda* ricca di suggestioni manzoniane sia nella descrizione della protagonista, sia nel dialogato, sia in certe scene trepide e intense come il ritorno notturno al paese modellato sul cammino di Ren-

avesse tutti conosciuti diggià, e già vissuto con loro e in quell'ambiente sempre» (Lettera di G. Verga a F. Cameroni da Milano, 27 febbraio 1881, in G. Finocchiaro Chimirri (a cura di), *Lettere sparse*, Roma, Bulzoni 1979, p. 107).

[4] È stato Gaetano Ragonese, con un'intuizione rimasta poi un po' in ombra, a parlare di una «gara» che giunge a piena consapevolezza nel *Mastro-don Gesualdo*: «il grande esempio dei *Promessi sposi* pare impegnare il Verga in una gara diretta col Manzoni, quasi l'avesse ormai riconosciuto definitivamente come suo maestro» (G. Ragonese, *La lingua parlata dei «Promessi sposi» e del Verga*, in «Belfagor», III, n. 3, 31 maggio 1948, pp. 289-299, poi in Id., *Interpretazione del Verga. Saggi e ricerche*, seconda edizione, Roma, Bulzoni 1977, pp. 139-160, a p. 159). Sul rapporto Verga-Manzoni, oltre alla ricognizione di Ragonese tuttora valida e ricca di spunti, giova tenere conto anche di I. Scaramucci, *Il Verga lettore del Manzoni e altri saggi*, Milano, IPL 1969, pp. 13-41, e L. Fava Guzzetta, *Verga fra Manzoni e Flaubert*, Roma, Studium 1997.

[5] Cfr. Ragonese, *La lingua parlata dei «Promessi sposi» e del Verga*, cit., p. 140.

[6] Lettera di G. Verga a L. Capuana da Catania, 14 gennaio 1874, in G. Raya (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, p. 29.

zo verso l'Adda[7]. Non è più in gioco solo un fatto linguistico, ma una costruzione narrativa in cui il narratore interpreta dall'esterno il mondo del personaggio che in parte non sa dirsi da sé, ed è anzi inconsapevole di sé, al punto che proprio gli «occhi asciutti», «impassibili» di Nedda mostrano un «inconscio dolore quale gli occhi più abituati alle lagrime non saprebbero esprimere»[8]. È una postilla tipicamente manzoniana, in cui la spiegazione del narratore si sovrappone alla prospettiva immediata e confusa del personaggio. Ad esempio, dopo il brano lirico dell'«Addio, monti» Manzoni avvertiva il lettore di aver tradotto in una lingua ben fatta le emozioni intime e inespresse di Lucia e degli altri fuggiaschi:

> *Di tal genere, se non tali appunto*, erano i pensieri di Lucia, e poco diversi i pensieri degli altri due pellegrini, mentre la barca gli andava avvicinando alla riva destra dell'Adda[9].

Nei *Malavoglia*, invece, diversa sarà la postilla che segue l'evocazione lirica del cielo stellato e del paese immerso nel buio della notte:

> – *così* pensava Mena sul ballatoio aspettando il nonno[10].

Nel passaggio da «Di tal genere, se non tali appunto, erano i pensieri di Lucia» a «così pensava Mena» risulta evidente che Verga ha raccolto la sfida manzoniana di «veder con gli occhi» e «sentir con gli orecchi» la mimica e le parole dei personaggi rappresentando la particolare sintassi emotiva di ciascuno di essi senza più ricorrere al commento esterno del narratore.

[7] Cfr. D. Conrieri, *Lettura di «Nedda»*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXVIII (2001), fasc. 582, pp. 161-191. A segnalare il «manzonismo» di *Nedda* era stato per primo L. Russo, *Ritratti critici di contemporanei. Linee di una storia letteraria dal 1860 ai nostri giorni*, Genova, Società editrice universale 1946, p. 18, seguito poi da Ragonese, *La lingua parlata dei «Promessi sposi» e del Verga*, cit., p. 144.

[8] Cfr. G. Verga, *Primavera*, edizione critica a cura di G. Forni - C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n. s. VIII, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2020, pp. 134, 133, 166 e *passim*.

[9] Manzoni, *I promessi sposi*, cit., p. 182.

[10] G. Verga, *I Malavoglia*, testo critico e commento di F. Cecco, Torino, Einaudi 2005, p. 51.

Qualcosa di simile avviene anche nella descrizione nitida e particolareggiata del «cielo di Lombardia» quando Renzo va verso l'Adda. Vi è come una doppia prospettiva, l'occhio del narratore che descrive l'alba e lo sguardo basso di Renzo sulla strada:

> Se Renzo si fosse trovato lì andando a spasso, certo avrebbe guardato in su, e ammirato quell'albeggiare così diverso da quello ch'era solito vedere ne' suoi monti; ma badava alla sua strada, e camminava a passi lunghi, per riscaldarsi e per arrivar presto[11].

Tutto l'ampio quadro descrittivo dipende dall'occhio del narratore, non del personaggio. Ed è un'indicazione messa a frutto nei *Malavoglia* in cui la rappresentazione d'ambiente viene condotta sempre nell'ottica del personaggio come Verga spiegava a Francesco Torraca il 12 maggio 1881:

> Vorrei quasi che un romanzo arrivasse a non portare il nome del suo autore; si affermasse da sé, come vivente per un organismo proprio e necessario, producesse quell'illusione dell'*essere stato*, che hanno le epopee dei rapsodi e tutte le figure schiette della poesia popolare. Ed in questa obbiettività efficacissima della rappresentazione artistica, Zola istesso, così grande e possente, ha ancora delle debolezze – pel gusto colorista della nuova scuola letteraria francese; per la sua mirabile abilità di descrizione. [...] A me è parso che la descrizione nei *Malavoglia* doveva essere tanto più sobria, quanto meno è il sentimento della natura in quegli uomini quasi primitivi[12].

D'altra parte, verrebbe quasi da supporre che Verga tenesse aperti i *Promessi sposi* sullo scrittoio mentre lavorava ai *Malavoglia*, tante sono le microstrutture narrative che riprende e trasforma per dare evidenza al mondo di Aci Trezza. Usato dapprima come modello linguistico, pian piano il romanzo manzoniano diventava anche qualcosa di diverso, uno straordinario repertorio di situazioni dialogiche e problemi narrativi a cui Verga vuole dare risposte nuove. Ciò accade soprattutto a partire dai *Malavo-*

[11] MANZONI, *I promessi sposi*, cit., p. 359.

[12] Lettera di G. Verga a F. Torraca da Milano, 12 maggio 1881, in R. MELIS, *La bella stagione del Verga. Francesco Torraca e i primi critici verghiani (1875-1885)*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi n. 6, Catania, Fondazione Verga 1990, pp. 249-250.

*glia* e non a caso in una lettera a Luigi Capuana del 19 febbraio 1881 Verga poteva mettere sullo stesso piano Manzoni e Zola per spiegare la propria concezione impersonale dell'arte:

> Che cos'è non il tuo nome, né il mio, ma quel del Manzoni o di Zola, in faccia ai *Promessi Sposi* e all'*Assommoir*?[13]

E lo ripeteva ancor più chiaramente in una lettera a Felice Cameroni del 19 marzo 1881:

> «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; làsciamici mettere pure Manzoni, col caro Cardinale Borromeo, e col suo padre Cristoforo, che dato l'ambiente, la tendenza degli spiriti in quell'epoca, la situazione particolare dell'individuo, mi sembrano altrettanto vivi e reali quanto Don Abbondio e il Conte zio[14].

Qui Verga sottolinea la continuità più che la rottura con Manzoni e lo fa in modo quasi provocatorio perché mette sotto il segno del realismo i personaggi più alti e idealizzati dei *Promessi sposi*. È una presa di posizione che permette a Verga di fare valere la plurivocità espressiva del romanzo manzoniano sia contro gli stereotipi del manzonismo sia contro i precetti esteriori della nuova scuola naturalista. Non si tratta più solo di una questione di lingua, ma di «metodo» narrativo.

Già Pietro Spezzani, in un saggio sui *Malavoglia* del 1981, distingueva con persuasive esemplificazioni il piano dell'influenza linguistica e stilistica da quello della riscrittura di situazioni enunciative e narrative dei *Promessi sposi*[15]. Limitiamoci a un solo esempio fra i tanti possibili. Nel VII capitolo dei *Malavoglia* il da-

[13] Lettera di G. Verga a L. Capuana da Milano, 19 febbraio 1881, in Raya, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 105.

[14] Lettera di G. Verga a F. Cameroni da Milano, 19 marzo 1881, in Finocchiaro Chimirri, *Lettere sparse*, cit., pp. 107-108.

[15] Cfr. P. Spezzani, *I manzonismi nei «Malavoglia»*, in *I Malavoglia*, Atti del Congresso internazionale di studi (Catania, 26-28 novembre 1981), Catania, Fondazione Verga 1982, 2 voll., II, pp. 739-769. È un saggio molto utile per preparare

zio sulla pece divide gli animi dei paesani a seconda dei differenti interessi e lo zio Santoro prende le difese del segretario comunale Don Silvestro solo perché gli fa l'elemosina, suscitando i rimproveri della figlia Santuzza che gestisce l'osteria del paese. È una scena che prende spunto da un'analoga situazione dei *Promessi sposi*:

*Malavoglia*, cap. VII

– A voi che ve ne importa? gli diceva sua figlia, appena don Silvestro se ne andava. *Questi non sono affari nostri. L'osteria è come un porto di mare, chi va e chi viene*, e bisogna essere *amici con tutti, e fedeli con nessuno*; per questo l'anima l'abbiamo ciascuno la sua, e ognuno deve badare ai suoi interessi, e non fare giudizi temerari contro il prossimo. Compare Cinghialenta e Spatu spendono del denaro in casa nostra. Non dico di Pizzuto che vende l'erbabianca e cerca di levarci gli avventori[16].

*Promessi sposi*, cap. VII

«Sapete bene,» rispose ancora colui, stirando, con tutt'e due le mani, la tovaglia sulla tavola,«che la prima regola del nostro mestiere, è di *non domandare i fatti degli altri*: tanto che, fin le nostre donne non son curiose. Si starebbe freschi, con *tanta gente che va e viene: è sempre un porto di mare*: quando le annate son ragionevoli, voglio dire; ma stiamo allegri, che tornerà il buon tempo. A noi basta che gli avventori siano galantuomini: *chi siano poi, o chi non siano, non fa niente*[17].

Nei *Promessi sposi* anche un'osteria di paese può essere un luogo di esercizio del potere: l'oste non dice nulla a Renzo di chi siano i forestieri seduti a tavola, e invece fa ad essi il nome di Renzo perché li ha riconosciuti come bravi. Nei *Malavoglia* gli spazi condivisi sono invece il campo degli interessi contrapposti che agitano il piccolo mondo di Aci Trezza e si tratta quindi di calare la figura dell'ipocrisia in un diverso contesto antropologico e linguistico, tanto che «chi siano poi, o chi non siano, non fa niente» diventa ora «amici con tutti, e fedeli con nessuno» sulla scorta del proverbio *Amicu cu tutti, fidili cu nuddu*. Nei *Malavoglia* il mondo moderno del potere è ancora un fatto remoto, estraneo

una lezione e scaricabile all'indirizzo web http://www.fondazioneverga.it/wp-content/uploads/2020/06/Pagine-da-I-malavoglia-tomo-2-243- 364.pdf.

[16] VERGA, *I Malavoglia*, cit., p. 129.

[17] MANZONI, *I promessi sposi*, cit., p. 152.

ai riti arcaici della solidarietà e della sopravvivenza, mentre sarà poi oggetto degli affondi pluriprospettici delle *Novelle rusticane* che si aprono programmaticamente con una terna di novelle sul potere religioso (*Il Reverendo*), sul potere politico (*Cos'è il re*) e sul potere amministrativo e giudiziario (*Don Licciu Papa*). Accogliere la sfida dei *Promessi sposi* significa anche misurarsi con nuove possibilità d'indagine.

Non v'è dubbio che Verga avesse maturato assai per tempo un sistema tutto suo di leggere i testi ed egli stesso lo riconosceva fin dal 1872 in una lettera a Capuana: «io ho un modo particolare di brontolare e di ruminare sopra certe frasi e certe parole che per la massima parte dei lettori passerebbero inosservate»[18]. Per Verga è importante percepire la dimensione mimica e affettiva della parola in cui si manifesta per intero il profilo del personaggio, anche attraverso un gesto secondario, un giro di frase anomalo, una pausa di sospensione, un segno impercettibile e rivelatore. Proprio tale attitudine di lettura porta Verga a diventare, da *Nedda* in poi, un interprete man mano sempre più acuto e originale dei *Promessi sposi*. Ed è certo un buon esercizio didattico provare a leggere Manzoni come lo leggeva Verga chiedendosi sopra quali «frasi» e «parole» egli avrebbe potuto «brontolare» e «ruminare» per coglierne appieno il tono, l'esatta sfumatura di senso.

A conclusione dei *Promessi sposi* il narratore manzoniano richiama insistentemente l'oralità primitiva del racconto: all'origine vi sarebbe Renzo che deve aver ripetuto la storia tante e tante volte all'Anonimo e negli ultimi capitoli la parola dei protagonisti viene in primo piano tra discorso indiretto libero (il lungo monologo di Renzo al principio del XXXVII capitolo) e discorso diretto (il «sugo di tutta la storia» del XXXVIII capitolo). Non vi è solo l'espediente ironico del manoscritto ritrovato e rifatto in prosa moderna, ma anche l'energia della parola viva, indisciplinata, espressiva, che viene collocata infine alla base del romanzo: «se vossignoria vuol prendersi il divertimento di sentir questa povera gente ragionar su alla carlona, potrà fargli raccontar la storia a lui, e sentirà», dice don Abbondio nel finale all'erede di don Ro-

[18] Lettera di G. Verga a L. Capuana da Catania, 18 febbraio 1872, in Raya, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 18.

drigo[19]. «Fargli raccontar la storia a lui» configura già la possibilità di una delega narrativa che deve condurre il lettore dentro il mondo vitale del personaggio, confinando la voce narrante a un compito di mediazione linguistica, al ruolo di semplice interprete di un'umanità paesana e illetterata che vive però a contatto con la verità aspra e problematica delle cose. Così, negli ultimi due capitoli dei *Promessi sposi* la gerarchia tra narratore e personaggi si rovescia, sono essi a prendere la parola ed è una scelta estremamente significativa perché modifica lo statuto stesso del racconto.

Vero è che Manzoni dissemina richiami alla narratività orale dei personaggi lungo tutto il romanzo e talora la porta direttamente in scena, come nel caso della lettera sconnessa e appassionata che Renzo detta nel XXVII capitolo, in cui già Ragonese identificava un esempio di periodo lungo «tutto puntellato da tanti *che* allineati l'uno dopo l'altro, come quelli dei *Malavoglia*»[20]. Dopo *Nedda*, Verga pian piano deve essersi reso conto che Manzoni aveva assunto il parlato come parte fondamentale della sua scrittura romanzesca, e non soltanto per una questione stilistica o ideologica, ma perché l'oralità permette di raffigurare con immediatezza l'universo intimo del personaggio, i suoi impulsi nascosti, le sue ragioni vitali. Ed era una scoperta che portava Verga a riconoscere, contro il formalismo dei manzoniani e le loro «frasi lisciate da 50 anni»[21], la grandezza indocile e antiletteraria dei *Promessi sposi* a fronte di una tradizione in cui la lingua letteraria si era sempre definita per contrasto e distacco dalla vitalità concreta della parola orale. Ma se il parlato come lingua dell'affettività consente di rappresentare la realtà individuale di un'esistenza nel campo di forze di uno specifico ambiente sociale, ciò significa che nella costruzione del racconto non vi è più la necessità di distinguere tra personaggi primari e secondari e anche solo una battuta incisiva e fulminante può restituire l'ottica singolare di un'esperienza del mondo nel quadro animato e molteplice della

[19] MANZONI, *I promessi sposi*, cit., p. 828.

[20] RAGONESE, *La lingua parlata dei «Promessi sposi» e del Verga*, cit., p. 152.

[21] Lettera di G. Verga a C. Del Balzo da Milano, 28 aprile 1881, in FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Lettere sparse*, cit., p. 110 («sino a quando ci culleremo nella solita nenia delle frasi lisciate da 50 anni, non avremo una vera e seria opera d'arte in Italia»).

storia collettiva. Già nei *Promessi sposi* ciascun personaggio coincide con la sua dimensione linguistica, con il suo modo di esprimersi attraverso cui emerge sempre un particolare punto di vista sulle cose che modifica e deforma la lingua degli altri. Ed è un procedimento che si ritrova anche nei *Malavoglia* dove tutti i personaggi, anche le semplici comparse, sono titolari di una propria prospettiva di vita, di interessi e sentimenti determinati, caratterizzanti, definiti da parole e gesti rivelatori e inconfondibili, resi in una lingua che ricalca «la fisonomia del loro dialetto»[22]. Non era del resto solo Verga a far entrare l'oralità dialettale nella propria operazione inventiva, ma già Manzoni era partito dalla parlata milanese per vivificare dall'interno la lingua regolata e omogenea del suo romanzo come ha ben chiarito Ezio Raimondi:

> Postosi alla ricerca, tenace e ambiziosa, di una scrittura narrativa che l'Italia non possedeva ancora, il Manzoni trasferisce genialmente nella prosa di una grande letteratura aristocratica la violenza affettiva del parlato, che per lui è il dialetto milanese, quello franco e gioioso del Porta, trascritto in una lingua sperimentale di amalgama toscana ma di fondo irriducibilmente lombardo, anche se la nuova intonazione unitaria non può che velarne la schiettezza di motteggio, il quanto di energia. Senonché ciò che si perde nell'impasto della materia espressiva viene poi ricuperato e qualche volta raddoppiato dalla nuova spinta teatrale del personaggio, dalla sua retorica di parlante che ne fa un individuo partecipe, a un tempo, di un ceto economico e dei suoi miti elocutivi[23].

In altre parole, l'espressività nativa del dialetto prende forma toscana nei *Promessi sposi* accentuando l'elemento scenico della resa verbale per definire l'identità vivente di ciascun personaggio, la qualità specifica del suo stare al mondo, il suo modo di vedere e di porsi dinanzi ai suoi simili e alle cose. Nel suo lungo soggiorno milanese, familiarizzandosi con le cadenze estranee del dialetto locale, il siciliano Verga era forse nella posizione più favorevole per intendere la pluralità di livelli sociolinguistici e il

[22] Lettera di G. Verga a F. Torraca da Milano, 12 maggio 1881, in Melis, *La bella stagione del Verga*, cit., p. 250.

[23] E. Raimondi, *La dissimulazione romanzesca. Antropologia manzoniana*, Bologna, il Mulino 1990, p. 35.

gioco di sfumature espressive insiti nella prosa manzoniana. Nel commento di Raimondi e Bottoni ai *Promessi sposi*, ricchissimo di spunti didattici, si osserva ad esempio che il cardinale Borromeo chiede se Lucia può «venir a dimorare» in casa di don Abbondio e il curato risponde che può «venire e stare» con un calco dal milanese *vegnì a stà* che sostituisce la parola forbita del prelato di ceto aristocratico con una incerta e familiare in cui si percepisce la pavida semplicità del prete di campagna[24]. È uno dei tanti calchi dialettali dei *Promessi sposi* che poteva ispirare a Verga la soluzione mediata e poetica del racconto parlato, messa alla prova per la prima volta, significativamente, in una novella d'ambientazione milanese come *Primavera*[25].

Così l'indiretto libero del monologo di Renzo nel XXXVII capitolo può preludere a quello di Mazzarò nella *Roba*:

| *Promessi sposi*, cap. XXXVII | *La roba* |
|---|---|
| E dirò anche che non ci pensava [alla pioggia] se non proprio quando non poteva far di meno. Eran distrazioni queste; il gran lavoro della sua mente era di riandare la storia di que' tristi anni passati: *tant'*imbrogli, *tante* traversìe, *tanti* momenti in cui era stato per perdere anche la speranza, e fare andata ogni cosa[26] | – Questa è una bella cosa, d'avere la fortuna che ha Mazzarò! diceva la gente; e non sapeva quel che ci era voluto ad acchiappare quella fortuna: *quanti* pensieri, *quante* fatiche, *quante* menzogne, *quanti* pericoli di andare in galera, e come quella testa che era un brillante avesse lavorato giorno e notte, meglio di una macina del mulino, per fare la roba[27] |

[24] MANZONI, *I promessi sposi*, cit., p. 531.

[25] Sulla lingua di Verga resta tuttora fondamentale la ricognizione di G. NENCIONI, *La lingua dei «Malavoglia» e altri scritti di prosa, poesia e memoria*, Napoli, Morano 1988, pp. 7-89.

[26] MANZONI, *I promessi sposi*, cit., p. 797.

[27] G. VERGA, *Novelle rusticane*, edizione critica a cura di G. Forni, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n. s. n. II, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2016, p. 77. Già Eurialo De Michelis aveva istituito un rapporto tra la dialettalità verista di Verga e la teoria manzoniana della lingua parlata richiamando in particolare «i soliloqui di Renzo, con sintassi allegra e sgrammaticata» (E. DE MICHELIS, *L'arte del Verga*, Firenze, La Nuova Italia 1941, p. 77).

Man mano che seguitava a «ruminare» a suo modo le frasi dei *Promessi sposi*, Verga aveva la possibilità di comprendere sempre meglio il tema di fondo che organizza quel romanzo: le costrizioni esterne della realtà collettiva che opprimono le spinte sentimentali dell'individuo, che piegano la voce interiore e anzi il cuore dei personaggi, agitati e oppressi tra le maglie del potere e le strette del bisogno, tra il puntiglio aristocratico, i pezzi grossi, le leggi, la burocrazia e le determinazioni economiche e materiali della vita sociale. È uno schema compositivo che si ritrova nelle *Novelle rusticane* e ciò segna un ulteriore sviluppo del Verga lettore dei *Promessi sposi*.

Leggere Verga accanto a Manzoni vuole dire anche fare retroagire certe invenzioni verghiane sulle loro premesse. Di solito, ad esempio, non notiamo che don Abbondio affitta i suoi poderi ai contadini prestando denaro proprio come il prete della novella *Il Reverendo* e la scena di Tonio che ripaga il debito di venticinque lire certo deve avere destato l'interesse di Verga. Ora, quando ci soffermiamo su una celebre battuta di don Abbondio ai bravi come «Il povero curato non c'entra: fanno i loro pasticci tra loro, e poi... e poi, vengon da noi, come s'andrebbe a un banco a riscotere: e noi... noi siamo i servitori del comune», in genere poniamo l'accento sull'allusione farsesca a un matrimonio riparatore e non cogliamo appieno la violenza implicita di «come s'andrebbe a un banco a riscotere» e il dispetto tutt'altro che umile e rassegnato di «noi siamo i servitori del comune»[28]. Ma è proprio da queste due ultime sottolineature che Verga prende le mosse per tratteggiare la rabbia del Reverendo ridotto, dopo il 1860, ad essere un semplice prete senza più guadagni e potere: «Un sacerdote non contava più nè presso il giudice, nè presso il capitano d'armi; adesso non poteva nemmeno far imprigionare con una parolina, se gli mancavano di rispetto, e non era più buono che a dir messa, e confessare, *come un servitore del pubblico*»[29]. Ed è una ripresa che ci permette di percepire, sotto la paura, l'accento stizzito di don Abbondio, il suo senso di declassamento dinanzi alle minacce dei bravi quando dice «noi siamo i servitori del comune». Non è che

[28] MANZONI, *I promessi sposi*, cit., p. 39.

[29] VERGA, *Novelle rusticane*, cit., p. 14.

un esempio di come Verga può condurci a leggere più a fondo nella sintassi inventiva e ironica del realismo manzoniano.

Del resto, che Verga abbia preso sul serio l'episodio del debito di Tonio può trovare conferma se si guarda anche a un altro dettaglio. Restituendo le venticinque lire, il giovane contadino chiede che il suo nome venga depennato dal registro dei debitori ed è un altro spunto ripreso nelle *Novelle rusticane*:

| *I promessi sposi*, cap. VIII | *I galantuomini* |
|---|---|
| «Ora,» disse Tonio, «si contenti di mettere un po' di nero sul bianco.» [...] «Come, signor curato! s'io mi fido? Lei mi fa torto. Ma siccome *il mio nome è sul suo libraccio, dalla parte del debito*... dunque, giacchè ha già avuto l'incomodo di scrivere una volta, così... dalla vita alla morte...»[30] | Sanno scrivere – qui sta il guaio. La brinata dell'alba scura, e il sollione della messe, se li pigliano come tutti gli altri poveri diavoli [...]. Ma se avete a far con essi, vi uncinano *nome e cognome*, e chi vi ha fatto, col beccuccio di quella penna, *e non ve ne districate più dai loro libracci, inchiodati nel debito*[31]. |

Qui non si tratta tanto di un recupero linguistico o situazionale, ma di una trasposizione tematica che ritorna peraltro in vari luoghi delle *Rusticane*: ciò che viene ripreso nell'esordio dei *Galantuomini*, assieme al dispregiativo «libraccio»[32], è infatti il tema generale del leggere e scrivere, la disimmetria di potere tra chi possiede lo strumento della scrittura e chi non lo possiede, o, se si vuole, la scrittura come luogo minimo e decisivo di esercizio del potere[33]. Non è il solo caso di reinvenzione tematica fra *Pro-*

[30] MANZONI, *I promessi sposi*, cit., p. 162.

[31] VERGA, *Novelle rusticane*, cit., p. 139.

[32] Ma anche l'analogia fra la penna e un chiodo o un uncino deriva da MANZONI, *I promessi sposi*, cit., p. 304: «la penna la tengon loro: e così, le parole che dicon loro, volan via, e spariscono; le parole che dice un povero figliuolo, stanno attenti bene, e presto presto le *infilzan* per aria, con quella penna, e te le *inchiodano* sulla carta, per servirsene, a tempo e luogo».

[33] È un tema che compare a più riprese anche nei *Promessi sposi*, dal «latinorum» di don Abbondio (cfr. ivi, pp. 55-56, 304, 308, 824) all'avventura di Renzo nell'Osteria della luna piena («"gran cosa," esclamò, "che tutti quelli che regola-

*messi sposi* e *Rusticane* che investe il piano complessivo dei rapporti sociali considerati sotto il segno risentito e conflittuale della sopraffazione e della violenza più o meno esplicita: ad esempio, fra Galdino e la «cerca delle noci» nel III capitolo potrebbe essere messo a confronto con il «frate della cerca» dei *Galantuomini*; l'assalto alla casa del Vicario di Provvisione nel XII capitolo, con la folla in tumulto di *Libertà*; l'addio ai monti nell'VIII capitolo, con l'addio all'autenticità sentimentale del mondo campestre in *Di là del mare* dove la barca a remi sulla quieta superficie del lago diventa un moderno piroscafo a vapore la cui elica spalanca «abissi inesplorati» e il timore delle «città tumultuose» verso cui fuggono Renzo e Lucia acquista il profilo preciso e terribile di una metropoli «immensa», «inesorabile» come Londra[34]. Nel «ruminare» il testo dei *Promessi sposi*, Verga approfondiva così il rapporto tra la singola scelta espressiva e il sistema tematico del romanzo avvantaggiandosene nella propria scrittura asciutta e intensa. Si pensi alla giustizia sommaria dopo i disordini di Milano incisivamente raffigurata anticipando l'avverbio di tempo a inizio frase in «ne sono stati agguantati molti; *e subito* s'è saputo che i capi saranno impiccati», e l'effetto simile in *Libertà* di «*E subito* ordinò che glie ne fucilassero cinque o sei, Pippo, il nano, Pizzanello, i primi che capitarono»[35]. Da *Nedda* in poi, Verga coltiva una lunga, personale fedeltà ai *Promessi sposi* e non sorprende che l'anziano scrittore, ormai chiuso da anni in un accigliato silenzio, abbia preferito rivendicare in un'intervista non tanto la sua gloria

no il mondo, voglian fare entrar per tutto carta, penna e calamaio! Sempre la penna per aria!»; «Perchè, – aveva pensato, – il mio nome l'hanno su' loro libracci», ivi, pp. 302-303 e 329) fino alla differente condizione lavorativa di Renzo rispetto al cugino Bortolo per «quella benedetta disgrazia di non saper tener la penna in mano» (ivi, p. 707).

[34] Cfr. ivi, pp. 179-181, e VERGA, *Novelle rusticane*, cit., pp. 163-164, 174-175 e XLV-XLVI. Basti qui segnalare, a titolo di esempio, l'analogia tra «S'udiva soltanto il fiotto morto e lento frangersi sulle ghiaie del lido» e «non si udiva altro che il sordo rumore della macchina, e il muggito delle onde che si perdevano verso orizzonti sconfinati»; «L'onda segata dalla barca [...] segnava una striscia increspata» e «la striscia fosforescente che segnava il battello»; «Addio, monti sorgenti dall'acque» e «Addio, tramonti del paese lontano!».

[35] Cfr. MANZONI, *I promessi sposi*, cit., p. 344, e VERGA, *Novelle rusticane*, cit., p. 158.

di scrittore, quanto la sua acutezza di lettore: «Alessandro Manzoni è inarrivabile. Io, veda, lo leggo sempre insaziabilmente e vi scorgo sempre nuovi pregi, nuove bellezze, nuove profondità»[36]. Insomma, potrebbe essere un esperimento didattico ambizioso ma non irrealizzabile provare a leggere Manzoni come lo leggeva Verga.

[36] Cfr. l'intervista di G. VILLAROEL, *Con Giovanni Verga*, in «Il Messaggero della Domenica», II, n. 11 (16 marzo 1919), poi riproposta in appendice a L. RUSSO, *Giovanni Verga*, Napoli, Riccardo Ricciardi 1920, pp. 227-230.

Giuseppe Polimeni

# Da «quel ramo del Lago di Como» alla «*sciara*» di Trezza. Contatti di lingua e di stile, per una didattica dell'italiano[1]

Il saggio vuole invitare a una riflessione sulle possibilità concrete di una proposta didattica che valorizzi il rapporto dei *Malavoglia* con *I promessi sposi*, in riferimento ai motivi e alle soluzioni che, fin dagli anni della formazione e più compiutamente durante il soggiorno milanese, Verga mette a punto anche attraverso la lettura di Manzoni. Sono argomento di discussione comparativa, come di verifica nelle effettive scelte del docente, il tema del nome (e del soprannome), la descrizione della folla, i recuperi lessicali e stilistici che danno voce al mondo di Trezza.

*Parole chiave*: Alessandro Manzoni; I promessi sposi; nomi e soprannomi; la folla; prelievi lessicali e adattamenti

*The essay focusses on a reflection on a didactic proposal on the relationship between the novels I Malavoglia and I promessi sposi, with special regard to the themes developed by Verga, in his formative years first and during his permanence in Milan later on, also through the reading of Manzoni. The topic of the name, the description of the crowd, the stylistic forms that describe the world of Trezza are themes of comparative discussion and proposal of the teacher's concrete choices.*

Keywords*: Alessandro Manzoni; I promessi sposi; names and nicknames; the crowd; lexical withdrawals and adaptations*

Tra le occasioni di riflessione critica offerte dal centenario verghiano, l'invito a pensare e a ripensare la presenza di Verga a scuola, motivo storico e urgenza contemporanea, ha una priorità che chiama a superare i canoni e le cristallizzazioni della consuetudine interpretativa offerta dai manuali.

La prosa letteraria dell'Ottocento italiano – non è una novità

[1] Il saggio riprende nella struttura e recupera esplicitamente nei passaggi argomentativi e nelle citazioni la ricerca proposta nel contributo *Renzo alla prova di Trezza. Sinopie manzoniane nella dicitura dei «Malavoglia»*, *in «Studi linguistici italiani»*, 1 (2022), in corso di stampa; di quell'interpretazione si desidera offrire in questo contributo una proposta concreta e spunti effettivamente realizzabili nella prassi scolastica.

– viene in genere letta, spesso implicitamente, intorno a due polarità, spesso contrapposte nella valutazione del punto di vista degli autori e della loro visione della storia, come delle soluzioni espressive: gli alunni sono guidati a distinguere e a studiare in forme quasi divergenti, o forse addirittura contrastive (si tratta per certi versi di un vero e proprio paradigma didattico-interpretativo), *I promessi sposi* e *I Malavoglia*.

Sarebbe interessante seguire la storia di questa contrapposizione implicita appunto, ma innegabile e certo vischiosa, ricostruendo le tappe della formulazione di un paradigma che pare divenuto imprescindibile, quanto i luoghi comuni, non certo errati, ma semplificati nella ripetizione, dello "sciacquare i panni in Arno" *topos* molto simile nelle funzioni a quello del "nido" di pascoliana memoria. Se *I promessi sposi* hanno avuto una storia di progressiva affermazione scolastica, la produzione verghiana e *I Malavoglia* in particolare sono stati oggetto di letture parziali e mirate[2].

Prima e oltre il canone consolidato, il presente della pratica didattica invita i docenti a interrogarsi, ancora una volta e con maggiore urgenza, sul ruolo che i classici possono avere nella programmazione e, per la scuola secondaria di secondo grado, sull'effettiva possibilità di creare un contatto con i temi e gli stilemi di testi che, fino a ieri letti senza glossa o con interpretazioni funzionali, oggi vanno mediati soprattutto e in prima istanza sul piano linguistico, sia a livello lessicale, sia sul versante della sintassi.

Nella convinzione che sia proprio la lingua il punto di forza della proposta dei classici a scuola e che le soluzioni espressive debbano offrire argomento per una riflessione sull'uso consapevole ed efficace della parola e sull'organizzazione del testo, dovremo valutare la necessità di una lettura che, selettiva rispetto al

[2] Per la storia della ricezione scolastica della prosa manzoniana sia permesso il rimando a G. Polimeni, *La similitudine perfetta. La prosa di Manzoni nella scuola italiana dell'Ottocento*, Milano, FrancoAngeli 2011; sulla ricezione scolastica di Verga si veda M. De Blasi, *Verga a scuola, tra grammatiche e antologie*, in *Lessici e grammatiche nella didattica dell'italiano tra Ottocento e Novecento*, Atti del Convegno internazionale (Università degli Studi di Milano, 22-23 novembre 2016), a cura di M. Prada - G. Polimeni, Quaderni di «Italiano LinguaDue», n. 1 (2018), pp. 403-413.

quadro complessivo degli autori, conduca per mano gli studenti a ripensare il testo e a vedere un autore all'opera, anche rispetto ai suoi modelli e soprattutto a quei precursori che consapevolmente "riscrive".

La lettura di Verga e del suo romanzo a scuola può passare attraverso alcuni momenti precisi, in rapporto a proposte che devono essere concrete: una possibilità va cercata forse nella direzione del ritrovamento e della valorizzazione del rapporto che lega e collega *I Malavoglia* e *I promessi sposi*.

Non tornerò in questa sede su alcuni punti di contatto tra le due opere, significativi e caratterizzati da ben altro che il semplice richiamo o recupero di lemmi: sono disponibili studi molto ampi sul tema[3], che rappresentano i punti di partenza e di riferimento della riflessione seguente. Mi propongo di offrire qualche spunto di lavoro che porti alla luce un rapporto non immediatamente evidente, ma ben saldo e forte, tra due testi capitali della nostra letteratura.

## *1. Nel segno del nome*

Una prima occasione di lavoro parallelo, che offra un confronto tra le due opere e ne sveli il legame interno, può avere come centro il tema del nome.

[3] Il primo significativo invito a riflettere sugli anni milanesi di Verga e sul rapporto con le opere di Manzoni è venuto da G. Alfieri, *Verga*, Roma, Salerno Editore 2020 (prima edizione: Roma, Salerno Editore 2016); si veda quindi Ead., *«La vita più spensierata del mondo». Spigolature idiolettali nel vissuto linguistico del Verga 'milanese' (1872-1891)*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi n. s. n. 3, Leonforte - Catania, Euno Edizioni - Fondazione Verga 2020. Sulle effettive presenze manzoniane nella prosa di Verga cfr. P. Spezzani, *I manzonismi nei «Malavoglia»*, in *I Malavoglia*, Atti del Congresso internazionale di studi (Catania, 26-28 novembre 1981), Catania, Fondazione Verga 1982, 2 voll., II, pp. 739-769. Retrospettivamente sarà utile la consultazione di G. Ragonese, *La lingua parlata dei «Promessi sposi» e del Verga*, in «*Belfagor*», III (31 maggio 1948), 3, pp. 289-299, quindi in Id., *Interpretazione del Verga*, Roma, Bulzoni 1977, pp. 139-160; V. Lugli, *Anticipazioni manzoniane*, in «L'Approdo letterario», XIII (1967), pp. 59-63; I. Scaramucci, *Il Verga lettore del Manzoni*, in Ead., *Verga lettore del Manzoni e altri saggi*, Milano, IPL 1969, pp. 13-41.

Una ricerca condotta sui *Promessi sposi* rivela che il nome ha una valenza centrale nel sistema morale e narrativo del romanzo[4].

Quest'ultimo aspetto trova un corrispettivo, con significativa variazione, nella nominazione espressa nei *Malavoglia*: fin dalla pagina iniziale pone l'accento sul nome, e anzi sul soprannome, innalzato a titolo dell'opera.

La nominazione su cui l'autore invita a riflettere non è quella d'archivio: il nomignolo indica una storia che, in contrasto con il senso primo del soprannome, di marca quasi antifrastica, traccia un profilo preciso e riconoscibile della famiglia dentro la comunità del paese:

> Un tempo i *Malavoglia* erano stati numerosi come i sassi della strada vecchia di Trezza; ce n'erano persino ad Ognina, e ad Aci Castello, tutti buona e brava gente di mare, proprio all'opposto di quel che sembrava dal nomignolo, come dev'essere. Veramente nel libro della parrocchia si chiamavano Toscano, ma questo non voleva dir nulla, poiché da che il mondo era mondo, all'Ognina, a Trezza e ad Aci Castello, li avevano sempre conosciuti per Malavoglia, di padre in figlio, che avevano sempre avuto delle barche sull'acqua, e delle tegole al sole.

Riflettendo sulla nominazione nei *Malavoglia*, l'insegnante potrebbe soffermarsi sulla duplice realtà della nominazione: da un lato è la forma ufficiale, affidata all'anagrafe parrocchiale, a indicare una storia fatta da una sequenza di nomi, che possono definire un albero genealogico, ma certo non testimoniano la profondità stratificata della vita reale, quella del paese[5]; dall'altro è il nome della comunità, una forma a tutti gli effetti primordiale e originaria di definizione della persona e del gruppo familiare, che, esprimendo le caratteristiche del gruppo e del clan, evidenzia una profonda e sottostante struttura di rapporti.

Di un certo interesse, proprio in chiave didattica, è il cognome

[4] Sia permesso rinviare a G. Polimeni, *I nomi e la storia nei «Promessi sposi»*, in «Testo», 69, n.s., a. XXXVI, gennaio-giugno 2015, pp. 29-46, ora in Id., *Il filo della voce. Indagini sul pensiero linguistico di Manzoni e sui «Promessi sposi»*, Milano, FrancoAngeli 2020, pp. 71-93.

[5] Il fenomeno è analogo a quello cui vanno incontro i toponimi negli adattamenti d'archivio: su questo tema si veda senz'altro il fondamentale contributo di O. Lurati, *In Lombardia e in Ticino. Storia dei nomi di luogo*, Firenze, Cesati 2004.

riportato "nel libro della parrocchia": *Toscano* richiama certo quella storia di presenze toscane nel medioevo siciliano. Basterà evocare – rileggere – la novella di Lisabetta da Messina (la famiglia è originaria di San Gimignano) o addentrarsi, con la guida dell'insegnante, nella più specifica storia dei Lombardi di Sicilia[6], nel patrimonio di cultura e di lingua che lega due realtà della penisola, in quel segno di scambi medievali, avvenuti per ragioni economiche e politiche.

Implicita è forse la scelta di Verga di rimandare a una varietà, a una "lingua", che appare lontana dal siciliano. Potrà essere utile proiettare qui la sequenza iniziale de *La terra trema* di Luchino Visconti, film che durante la lettura del romanzo non mancherà di offrire un valido supporto visivo e fonetico a una realtà di finzione che il regista, come è noto, riporta all'originario dialetto. L'insegnante inviterà a ripensare alla didascalia «La lingua italiana non è in Sicilia la lingua dei poveri», anche recuperando, se lo ritiene, la sequenza di proiezione del film di Visconti in *Nuovo cinema Paradiso* di Giuseppe Tornatore.

Sarà cura del docente soffermarsi, durante la lettura, sul sistema dei soprannomi, verificando come esso porti alla luce in tutta la sua concretezza la presenza dell'individuo nella società, ne illumini i livelli di azione, ma soprattutto dimostri che il passato può condizionare, nel mondo del Sud e non solo, il presente e il futuro di ciascuno:

> Mena (Filomena) soprannominata «Sant'Agata» perché stava sempre al telaio, e si suol dire «donna di telaio, gallina di pollaio, e triglia di gennaio»; [...].

La riflessione in classe potrà portare l'attenzione sulla scelta di definire l'ipocoristico e di riferire il nome esteso ["Mena (Filomena)"], ma certo anche e soprattutto su una duplice profondità

[6] Si rimanda alla mostra, anche virtuale, *I Lombardi a Corleone. Documenti e cronache di una migrazione antica da nord a sud, di un incontro di popoli e culture nella Sicilia e nel Mediterraneo del Due-, Tre- e Quattrocento*, a cura di E. Barbieri, Pavia, Biblioteca Universitaria, settembre 2012, visibile on line al seguente indirizzo: http://www.bibliotecauniversitariapavia.it/mostre/lombardi_a_corleone/crediti.htmlhttp://www.bibliotecauniversitariapavia.it/mostre/lombardi_a_corleone/crediti.html.

di questa indicazione: da un lato il riferimento sacro del soprannome, che in questo caso va alla Santa patrona, di grande seguito popolare a Catania e nel circondario, dall'altro il rimando a un sistema di proverbi che non solo esprimono la saggezza popolare, ma in un certo senso inchiodano l'individuo, qui il personaggio, a una definizione ben precisa, ne raccontano il passato e ne prevedono, indirizzandolo, il futuro.

Il soprannome testimonia l'unicità, ma funziona anche come rimando a un sistema di riferimenti sacri e profani che popolano il "pensiero primitivo" (è forse il caso di riprendere e adattare in sede didattica la riflessione di Lucien Lévy-Bruhl) della piccola comunità di pescatori, in una religiosità (non certo e non sempre ortodossa) che detta i tempi e i modi legati alla civiltà contadina.

Il docente può soffermarsi sui passaggi in cui Verga individua e spiega la nascita del soprannome, osservando questo processo, che per i nomi ufficiali risale al Medioevo, nella sua forma primordiale e originaria. Il nome (che nasce soprannome), come la lotta per la vita, è «preso qui alle sue sorgenti, nelle proporzioni più modeste e materiali», grazie all'abilità di osservazione e di restituzione propria di uno scrittore che appare a tutti gli effetti linguista.

Un percorso interessante potrebbe collegare il sistema della nominazione descritto nei *Malavoglia* con le riflessioni coeve degli antropologi siciliani, e in primo luogo con quelle di Giuseppe Pitrè, che raccoglie i blasoni popolari e in più riprese si sofferma su questo tema, oggi centrale negli studi anche retrospettivi sul folklore.

Nell'orizzonte didattico di un confronto con Manzoni e con *I promessi sposi* diviene fondamentale il riferimento alla barca. Il sistema di nominazione coinvolge anche le cose (o soprattutto quelle), considerate nel mondo primitivo come elementi vivi della realtà del paese. Il rimando a recenti contributi sul folklore nei *Malavoglia* aiuterà l'insegnante a definire la realtà di Aci Trezza:

> Così fu risoluto il negozio dei lupini, e il viaggio della Provvidenza che era la più vecchia delle barche del villaggio, ma aveva il nome di buon augurio.

Lo spunto fornito dal nome della *Provvidenza* permette di riflettere su quello che appare, in relazione al discorso della *Prefazione*, come il correlativo oggettivo della lotta per il miglioramento della condizione originaria, una provvidenza visibile ed etimologica, che proietta su di sé o forse innesca appunto la lotta *provvidenziale*:

> Alcuni davano pure un calcio nella pancia della Provvidenza, per far suonare com'era fessa, quasi non fosse più di nessuno, e il poveretto si sentiva quel calcio nello stomaco. – Bella provvidenza che avete! gli diceva don Franco, il quale era venuto in maniche di camicia, e col cappellaccio in testa, a dare un'occhiata anche lui, fumando la sua pipa.

Il sistema dei soprannomi e della nominazione, come si è detto, può essere osservato nei *Malavoglia* nella sua fase genetica; i nomi, assegnati al di là dell'ufficialità anagrafica, marcano caratteristiche dell'individuo, ma più ancora una condizione e una posizione nei rapporti di forza di una società:

> — Sicuro! le donne vestite di seta aspettavano apposta 'Ntoni di padron 'Ntoni per rubarselo; che non ne avevano visti mai dei cetriuoli laggiù! Le altre si tenevano i fianchi dal ridere, e d'allora in poi le ragazze inacidite lo chiamarono «cetriuolo».

> Il peggio era che i lupini li avevano presi a credenza, e lo zio Crocifisso non si contentava di «buone parole e mele fradicie», per questo lo chiamavano Campana di legno, perché non ci sentiva di quell'orecchio, quando lo volevano pagare con delle chiacchiere, e' diceva che «alla credenza ci si pensa».

La lettura dei *Malavoglia* porterà gradualmente in evidenza il fatto che il nome, e nella fattispecie il soprannome, come nei *Promessi sposi*, dove centrale è la valenza sociale e morale della nominazione, segnala in primo luogo il legame di ciascun individuo con la storia della famiglia.

Il commento dell'episodio della morte della Longa, che chiama per nome, a uno a uno, quelli della famiglia, è in questo senso esemplare e potrà quindi rappresentare un passaggio nodale nella proposta didattica:

> La Lia piangeva in modo da spezzare il cuore; e tutti gli altri, bianchi

> come un cencio, si guardavano in faccia quasi chiedendosi aiuto l'un l'altro; e si stringevano il petto per non scoppiare a piangere davanti alla moribonda, la quale nondimeno se ne accorgeva bene, sebbene non ci vedesse più, e nell'andarsene le rincresceva di lasciare così desolati quei poveretti. Li andava chiamando per nome ad uno ad uno, colla voce rauca; e voleva alzare la mano, che non la poteva più muovere, per benedirli, come se sapesse di lasciare loro un tesoro.

La vicenda narrata nel romanzo invita a riflettere sull'energia del nome, che non ha certo, per l'autore, la medesima valenza cristiana e ontologica che è nei *Promessi sposi*, ma si dimostra strettamente correlato alla morte, come elemento che resiste nell'al di qua:

> Invece padron 'Ntoni aveva fatto quel viaggio lontano, più lontano di Trieste e d'Alessandria d'Egitto, dal quale non si ritorna più; e quando il suo nome cadeva nel discorso, mentre si riposavano, tirando il conto della settimana e facendo i disegni per l'avvenire, all'ombra del nespolo e colle scodelle fra le ginocchia, le chiacchiere morivano di botto, che a tutti pareva d'avere il povero vecchio davanti agli occhi, come l'avevano visto l'ultima volta che erano andati a trovarlo in quella gran cameraccia coi letti in fila, che bisognava cercarlo per trovarlo, e il nonno li aspettava come un'anima del purgatorio, cogli occhi alla porta, sebbene non ci vedesse quasi, e li andava toccando, per accertarsi che erano loro, e poi non diceva più nulla, mentre gli si vedeva in faccia che aveva tante cose da dire, e spezzava il cuore con quella pena che gli si leggeva in faccia e non la poteva dire.

Il legame del nome con la morte, soprattutto nella definizione di una presenza sociale e ufficiale, è quello sancito dal registro dei morti di Lissa, dove la vita del figlio è ridotta a lettere, nel freddo elenco custodito dall'impiegato:

> Nel paese grosso il povero vecchio si sentiva perso peggio che a trovarsi in mare di notte, e senza sapere dove drizzare il timone. Infine gli fecero la carità di dirgli che andasse dal capitano del porto, giacché le notizie doveva saperle lui. Colà, dopo averlo rimandato per un pezzo da Erode a Pilato, si misero a sfogliare certi libracci e a cercare col dito sulla lista dei morti. Allorché arrivarono ad un nome, la Longa che non aveva ben udito, perché le fischiavano gli orecchi, e ascoltava bianca come quelle cartacce, sdrucciolò pian piano per terra, mezzo morta. — Son più di quaranta giorni — conchiuse l'impiegato, chiudendo il registro. Fu a Lissa; che non lo sapevate ancora?

L'insegnante potrà riflettere, tra l'altro, sul fatto che l'ufficialità del nome (certo qui, è sottinteso, il nome e cognome), come nei *Promessi sposi*, affiora in un momento di tragedia e di presa di coscienza comune: per Renzo si trattava del rapporto con la giustizia, per i Malavoglia sono le tragiche conseguenze della battaglia di Lissa.

## *2. La calca e l'onda*

Un altro percorso didattico possibile è quello offerto dalla versione della *Prefazione* al romanzo nella prima stesura. Il docente può invitare la classe a leggere quel testo, facendo riferimento all'edizione critica di Ferruccio Cecco:

> Ogni movente di cotesto lavorio universale, dalla ricerca del benessere materiale, alle più elevate ambizioni, è legittimato dal solo fatto della sua opportunità a raggiungere lo scopo del movimento incessante; e quando si conosce dove vada questa immensa corrente dell'attività umana, non si domanda al certo come ci va. Solo l'artista, travolto anch'esso dalla fiumana, guardandosi attorno, ha il diritto d'interessarsi ai deboli che restano per via, ai fiacchi che si lasciano sorpassare dall'onda per finire più presto, ai vinti che levano le braccia disperate, e piegano il capo sotto il piede inesorabile dei sopravvegnenti, i vincitori d'oggi, frettolosi anch'essi, avidi anch'essi d'arrivare, e che saranno sorpassati domani. Certamente in mezzo a questa calca, i viandanti frettolosi anch'essi, non hanno tempo di guardarsi attorno, per esaminare gli sforzi plebei, le smorfie oscene, le lividure e la sete rossa degli altri, le ingiustizie, gli spasimi di quelli che cadono, e sono calpestati dalla folla, i meno fortunati, qualche volta i più generosi[7].

La lettura può portare alla luce il fatto che il *movimento* richiama – e non pare semplice suggestione – il lessico relativo allo spostamento di persone che domina la celebre descrizione dei tumulti del pane, all'arrivo di Renzo in città:

[7] G. VERGA, *I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Interlinea 2014, pp. 343-346 [Prefazione rifiutata], a p. 344.

> La strada era deserta, dimodochè, se non avesse sentito un ronzìo lontano che indicava un gran movimento, gli sarebbe parso d'entrare in una città disabitata.

Richiamando nella lettura condivisa il "movimento straordinario" (*commovimento* nella Ventisettana) che «si propaga per la folla» quando Ferrer raggiunge il luogo del tumulto:

> Tutt'a un tratto, un movimento straordinario cominciato a una estremità, si propaga per la folla, una voce si sparge, viene avanti di bocca in bocca: «Ferrer! Ferrer!» Una maraviglia, una gioia, una rabbia, un'inclinazione, una ripugnanza, scoppiano per tutto dove arriva quel nome; chi lo grida, chi vuol soffogarlo; chi afferma, chi nega, chi benedice, chi bestemmia.

verrà l'occasione per sottolineare la presenza di parole in accordo: senz'altro *folla* ("e sono calpestati dalla folla") e *calca*, con un interessante rimando al tumulto manzoniano, che nell'*onda* assorbe e annulla la volontà del singolo: (cap. XIII):

> – Indietro! indietro! – gridano gli alabardieri, buttandosi tutti insieme addosso ai primi, e respingendoli con l'aste dell'alabarde. Quelli urlano, si tirano indietro, come possono; dànno con le schiene ne' petti, co' gomiti nelle pance, co' calcagni sulle punte de' piedi a quelli che son dietro a loro: si fa un pigìo, una calca, che quelli che si trovavano in mezzo, avrebbero pagato qualcosa a essere altrove.
>
> Intanto, padroni e garzoni della bottega, ch'erano alle finestre de' piani di sopra, con una munizione di pietre (avranno probabilmente disselciato un cortile), urlavano e facevan versacci a quelli di giù, perchè smettessero; facevan vedere le pietre, accennavano di volerle buttare. Visto ch'era tempo perso, cominciarono a buttarle davvero. Neppur una ne cadeva in fallo; giacchè la calca era tale, che un granello di miglio, come si suol dire, non sarebbe andato in terra.
>
> chi va, chi viene: uomini, donne, fanciulli, spinte, rispinte, urli, e un bianco polverìo che per tutto si posa, per tutto si solleva, e tutto vela e annebbia. Di fuori, una calca composta di due processioni opposte, che si rompono e s'intralciano a vicenda, di chi esce con la preda, e di chi vuol entrare a farne.
>
> Spesso, in simili circostanze, l'annunzio d'una cosa la fa essere. Insieme con quella voce, si diffuse nella moltitudine una voglia di correr là: – io vo; tu, vai? vengo; andiamo, – si sentiva per tutto: la calca si rompe, e diventa una processione. Renzo rimaneva indietro, non

> movendosi quasi, se non quanto era strascinato dal torrente; e teneva intanto consiglio in cuor suo, se dovesse uscir dal baccano, e ritornare al convento, in cerca del padre Bonaventura, o andare a vedere anche quest'altra. Prevalse di nuovo la curiosità.

La lettura guidata darà spazio alla non casuale presenza della parola *onda* che dalla *Prefazione* rimanda all'episodio della scala nel tumulto manzoniano:

> I portatori, all'una e all'altra cima, e di qua e di là della macchina, urtati, scompigliati, divisi dalla calca, andavano a onde: uno, con la testa tra due scalini, e gli staggi sulle spalle, oppresso come sotto un giogo scosso, mugghiava; un altro veniva staccato dal carico con una spinta; la scala abbandonata picchiava spalle, braccia, costole: pensate cosa dovevan dire coloro de' quali erano. Altri sollevano con le mani il peso morto, vi si caccian sotto, se lo mettono addosso, gridando: – animo! Andiamo.

Nella dicitura del cap. XIII dei *Promessi sposi* il termine *onda* si coniuga con *calca*:

> Gli altri che, come abbiam detto, eran già lì con le medesime buone intenzioni, avevano intanto lavorato a fare e a rifare un po' di piazza. Prega, esorta, minaccia; pigia, ripigia, incalza di qua e di là, con quel raddoppiare di voglia, e con quel rinnovamento di forze che viene dal veder vicino il fine desiderato; gli era finalmente riuscito di divider la calca in due, e poi di spingere indietro le due calche; tanto che, tra la porta e la carrozza, che vi si fermò davanti, v'era un piccolo spazio voto. Renzo, che, facendo un po' da battistrada, un po' da scorta, era arrivato con la carrozza, potè collocarsi in una di quelle due frontiere di benevoli, che facevano, nello stesso tempo, ala alla carrozza e argine alle due onde prementi di popolo. E aiutando a rattenerne una con le poderose sue spalle, si trovò anche in un bel posto per poter vedere.

### *3. Sulla sciara*

Un nucleo molto significativo di elementi di consonanza è, come ha visto Pietro Spezzani, quello dei recuperi lessicali. Solo a un primo sguardo tali richiami possono essere definiti *tessere*.

La didattica comparata offrirà l'opportunità di portare alla

luce, per esempio, la condivisione del verbo *barattare*, in riferimento ai saluti (o più precisamente, in Verga, alle parole), sottolineando che Manzoni introduce il verbo nella Quarantana (Capitolo VII) sostituendolo al più complesso, e quasi burocratico, «saluti dati e renduti»:

> C'era in fatti quel brulichìo, quel ronzìo che si sente in un villaggio, sulla sera, e che, dopo pochi momenti, dà luogo alla quiete solenne della notte. Le donne venivan dal campo, portandosi in collo i bambini, e tenendo per la mano i ragazzi più grandini, ai quali facevan dire le divozioni della sera; venivan gli uomini, con le vanghe, e con le zappe sulle spalle. All'aprirsi degli usci, si vedevan luccicare qua e là i fuochi accesi per le povere cene: si sentiva nella strada barattare i saluti, e qualche parola, sulla scarsità della raccolta, e sulla miseria dell'annata; e più delle parole, si sentivano i tocchi misurati e sonori della campana, che annunziava il finir del giorno. Quando Renzo vide che i due indiscreti s'eran ritirati, continuò la sua strada nelle tenebre crescenti, dando sottovoce ora un ricordo, ora un altro, ora all'uno, ora all'altro fratello. Arrivarono alla casetta di Lucia, ch'era già notte.

Il verbo *barattare*, da quella scena, passa ai *Malavoglia*, e va a descrivere l'interazione sociale del saluto e della parola nel momento in cui si realizza la tragedia familiare:

> 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, compar 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.

Il paesaggio sonoro del capitolo VII dei *Promessi sposi* si frantuma così in una realtà di richiami in cui la chiave di lettura del mondo di Trezza non può che essere cercata sulle rive di "quel ramo del Lago di Como", in un'opera che, per prima e certo più di tante, ha saputo dare voce ai vinti, dentro e oltre l'italiano letterario.

La lettura comparata dei due capolavori del nostro Ottocento valga quindi come invito, rivolto agli studenti e prima a tutti noi,

a cercare la continuità (e la discontinuità, certo), superando i paradigmi di una prospettiva critica che si è consolidata, e forse un po' incrostata, anche nella prassi della didattica.

Antonio Di Silvestro
(Università di Catania)

# L'autore e l'opera: leggere Verga attraverso gli epistolari

Il contributo ha l'obiettivo di esaminare l'utilizzo della lettera all'interno della produzione narrativa verghiana, con una particolare attenzione alle opere precedenti alla svolta verista di *Nedda*», e focalizzandosi su due aspetti: 1) il funzionamento degli inserti epistolari; 2) il rapporto tra lettera e opera letteraria.

*Parole chiave:* Verga, lettera, romanzo epistolare, biografia, narratore

*The contribution aims to examine the use of the letter within Verga's narrative production, with a particular focus on works written up to the veristic turn of* Nedda *and focusing on two aspects: 1) the functioning of epistolary inserts; 2) the relationship between letter and literary work.*

Keywords*: Verga, letter, epistolary novel, biography, narrator*

## *Premessa*

La proposta che vorrei sottoporre a fini didattici riguarda non tanto l'utilizzo degli epistolari ai fini di una conoscenza della storia interna ed esterna delle opere di Verga e per la ricostruzione dell'evolversi della sua poetica, quanto piuttosto la funzione che la modalità epistolare riveste all'interno della sua opera narrativa. Due sono gli aspetti che possono emergere dall'adozione di questa prospettiva: 1) il funzionamento della forma e degli inserti epistolari; 2) l'interazione tra lettera e opera letteraria.

La forma epistolare costituisce una dimensione intrinseca alla genesi della narrativa verghiana. Non sarebbe difficile dimostrare come essa affondi le proprie radici nella diuturna frequentazione della lettera, nella sua forma intima-familiare e amicale, soprattutto per una certa vena affabulante che ne caratterizza la struttura e lo stile.

Assumendo come testi campione, dal punto di vista stilistico, le lettere alla famiglia, si nota come il racconto si avvalga della forma temporale del presente storico, specie allorché Verga vuole rendere partecipe l'interlocutore dell'immediatezza delle impressioni. Egli cerca così di coniugare e rendere simultanei tempo dell'evento, della scrittura e della lettura. Da qui la coesistenza del presente storico col passato remoto e l'utilizzo dei deittici. Particolarmente significative in tal senso sono le narrazioni milanesi dei primi incontri in casa Maffei, delle visite nei palchi del teatro e degli abboccamenti con Treves[1].

Basterebbero pochi esempi a dimostrare le potenzialità di utilizzo della lettera da forma comunicativa privata a elemento strutturante della finzione diegetica, nella quale essa conserva le caratteristiche del documento *vero* e occupa un tempo reale di lettura[2]. Nonostante questa proteiformità, la sperimentazione epistolare di Verga si dipana in un arco cronologico relativamente breve, dai *Carbonari della Montagna* a *Storia di una capinera*, unico esempio di adozione di una narrazione interamente condotta per lettere.

## *1. La lettera tra romanzo storico e romanzi 'mondani'*

Una prima questione da affrontare riguarda il prematuro distacco da questa forma di sperimentazione, realizzata sia come innesto nella struttura del romanzo tradizionale, sia come adozione di un genere ampiamente codificato nella letteratura europea (valga su tutti il modello ortisiano, probabilmente caro a Verga anche per la contaminazione di tema politico e vicenda amorosa, come avviene in *Sulle lagune*). La risposta potrebbe risiedere nel fatto che l'autore non riesce a immaginare, nell'ambito della forma-lettera, un codice retorico-linguistico che non sia espressione di un personaggio femminile. Egli guarda alla lettera nella sua caratteristica di genere *intimo*, parola-chiave che designa la vicenda della capinera come «una di quelle intime storie che passano inosservate tutti i giorni».

[1] Si vedano ad es. le lettere alla madre dell'1 febbraio, 3 marzo e 11 giugno 1874, in G. Savoca - A. Di Silvestro (a cura di), *Lettere alla famiglia*, Acireale-Roma, Bonanno 2011.

[2] Cfr. M. Di Fazio, *La lettera e il romanzo*, Roma, Nuova Arnica 1996, p. 11.

La prima opera in cui la narrazione epistolare diventa elemento integrante del racconto è *Sulle lagune*, la cui ultima parte (capp. XVI-XVIII) è costituita dalle lettere che Giulia invia da Oderzo a Stefano De Keller, il quale si trova alla Giudecca per sfuggire alla persecuzione del conte Di Kruenn. La lettera, insieme al dialogo, costituisce la modalità attraverso cui il narratore eterodiegetico abdica alla gestione integrale del racconto[3]. Si può anzi dire che la lettera assuma la funzione di variante del dialogo stesso. Spesso essa ingloba altre lettere ma anche parti diegetiche, sia autonome sia costituenti dei semplici connettivi.

Come farà poi in *Una peccatrice*, Verga affronta il problema della giustificazione degli inserti epistolari, risolvendolo con l'affidare a un personaggio o a un narratore interno il compito di svelare in che modo sia entrato in possesso delle lettere e come le abbia ordinate e selezionate[4]. Il personaggio si fa garante dell'autenticità testimoniale della lettera. L'effetto di verosimiglianza è rafforzato dal fatto che nel finale il narratore, dopo aver passato in rassegna le varie ipotesi sull'incerto destino dei due amanti, informa che le lettere dell'ufficiale ungherese erano state recapitate all'amico Collini (fratello di Giulia) insieme alle «altre carte» che Stefano aveva letto. Nel finale Collini invita Stefano a pubblicare le missive che testimoniano le malvagie intenzioni del conte verso Giulia, nella speranza che da esse possa derivare un'ulteriore condanna del regime austriaco:

> Ora io ti mando questi documenti non per far risaltare di più l'innocenza di mia sorella, poiché il tuo cuore generoso l'avea sentita prima di me, ma perché tu unico depositario del nostro onore, dopo di me, possa riabilitarci quando io forse non lo potrò più; quando mia sorella non sarà più in grado di temere gli scherni e i falsi sorrisi del mondo, allora tu pubblicherai in qualche giornale quelle lettere; esse riveleranno *un altro di quegli ineffabili dolori domestici che passano inosservati*, e che presi insieme, formano *la storia, stillante lagrime e sangue, di questo dominio di ferro*; possa questa rivelazione aggiungere un'altra sillaba alla maledizione che tutti questi poveri incatenati al ceppo

[3] L. Fava Guzzetta, *La stagione catanese. Problemi di tecnica narrativa. Dal romanzo storico al romanzo psicologico*, in Ead., *Verga da Manzoni a Flaubert*, Roma, Studium 1997, pp. 5-42, alle pp. 38-39.

[4] Per questa funzione autoriale legata all'ordinamento-selezione delle lettere, cfr. J. Rousset, *Un forme litteraire: le roman par lettres*, in *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, Corti 1962, pp. 74-75 (tr. it., Torino, Einaudi 1976).

austriaco mandano allo straniero dalla mattina alla sera, e spruzzare un'altra stilla rovente di sangue sulla sua fronte e su quella degli uomini più miserabili, che, come Gontini, profanano patria ed altare per servirlo[5].

Nell'ultima lettera a Stefano Giulia acconsente ad incontrarsi con lui, a patto che dopo il convegno amoroso egli abbia il coraggio di ucciderla. Questo episodio, come altri nel romanzo, rimanda ad un fatto di cronaca realmente accaduto, di cui Verga era a conoscenza essendo un lettore della «Nuova Europa», dove il romanzo era stato pubblicato a puntate. Si confronti la narrazione dell'episodio con alcuni brani della lettera di Giulia (abbiamo contrassegnato in modo diverso le varie riprese da un testo all'altro):

A Oderzo, nel Veneto, è accaduto un fatto lagrimevole e straordinario. Un cadetto ungherese di buona famiglia s'innamorò perdutamente di una bellissima ragazza di quel paese, e ne fu da lei ricambiato. Però **essendo ella onesta**, non acconsentì mai ad avere seco lui **abboccamenti**. Corrispondevano quindi per lettera. L'ultima scrittale dal giovane ungherese sempre più insisteva onde ottenere da lei un appuntamento. A questa ella rispose che due circostanze si opponevano assolutamente: **l'essere ella ragazza onesta**, ed egli ufficiale austriaco: che *s'egli però, dopo il ritrovo si sentisse la forza d'ucciderla, ella verrebbe la sera istessa* al sito ch'egli le indicava. Ov'egli non rispondesse a questa sua lettera, sarebbe segno del suo consentimento. L'amante non rispose, e il giorno dopo furono trovati annegati ambidue, abbracciati strettamente in un fiumicello vicino ad

Ma **sono una fanciulla onesta**, Stefano... tu lo sai... *Se tu hai il cuore di uccidermi dopo il nostro abboccamento, io verrò a trovarti stasera* [...]

Se non rispondi, è segno che accetti; in tal caso aspettami[6].

[5] G. Verga, *I Carbonari della Montagna – Sulle lagune*, edizione critica a cura di R. Verdirame, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, I, Firenze, Banco di Sicilia-Le Monnier 1980, p. 454 (corsivi nostri).

[6] Verga, *I Carbonari della Montagna – Sulle lagune*, cit., p. 456.

Oderzo. Sulla sponda l'ungherese aveva piantato la spada col fodero attraverso formante una croce, la quale era circondata da fiori. L'infelice ragazza fu trovata intatta[7].

Un simile esempio di prelievo di frammenti cronachistici dimostra che in un romanzo in cui sono presenti elementi tipici del *feuilleton* la forma-lettera assolve alla funzione sia di supporto documentario sia di scrittura di genere intimo. Un uso eterodosso del genere che mostra la volontà di sperimentare strutture narrative idonee a rappresentare l'autenticità e pienezza del reale.

In *Una peccatrice* è un narratore interno a raccontare la storia d'amore tra Pietro Brusio e Narcisa Valderi, essendone venuto a conoscenza non solo attraverso la «nuda narrazione» dell'amico Angiolini, ma anche tramite alcune lettere che i due protagonisti inviano separatamente a quest'ultimo, che se ne fa implicitamente selezionatore e ordinatore:

> Tre mesi dopo rividi Angiolini al Caffè di Sicilia. Gli domandai di Brusio: era ritornato a Siracusa, sua patria; gli rammentai la promessa, ed egli mi narrò le parti principali di quella storia di cui noi avevamo assistito alla triste catastrofe; però pei dettagli mi promise di comunicarmeli minuziosi e precisi, dopo che avrebbe consultato certe lettere che aveva ricevuto da Brusio e dalla contessa.
> Un mese più tardi ricevei dalla Posta un grosso plico col bollo di Napoli; vi erano i dettagli e le lettere che mi aveva promesso Angiolini, due o tre fotografie rappresentanti diverse località di una casa abitata in Napoli da Pietro Brusio.
>
> Dal canto mio non ho fatto che coordinare i fatti, cambiando i nomi qualche volta, ed anche contentandomi di accennare le iniziali, quando, anche conosciuto il nome, le circostanze per le quali è ricordato non sono compromettenti; rapportandomi spesso alla *nuda narrazione* di Angiolini e alle lettere che questi mi rimise; aggiungendovi del mio soltanto *la tinta uniforme, che può chiamarsi la vernice del romanzo*[8].

[7] «La nuova Europa», 5 ottobre 1861, cit. in C. Annoni, *Il giovane Verga*, introduzione a G. Verga, *I Carbonari della Montagna. Sulle lagune*, Milano, Vita e Pensiero 1975, pp. 61-62.

[8] G. Verga, *Una peccatrice*, edizione critica a cura di D. Motta, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n. s. IX, Novara, Fondazione Verga-Interlinea 2020, p. 7.

Il carteggio tra Pietro e Narcisa è indirizzato a un terzo, muto custode dei segreti della storia. Si viene così a creare uno scambio epistolare in assenza di contatto tra i due mittenti, i quali scrivono separatamente a un comune destinatario che riveste il ruolo di confidente.

Si potrebbe forse parlare, per *Una peccatrice*, di romanzo epistolare mancato, proprio perché in esso la lettera non è solo elemento diegetico, ma anche pretesto narrativo. Una narrazione costruita (ad es. nel capitolo VI) con una tecnica contrappuntistica che sembra echeggiare modalità teatrali, tanto che le parti narrative possono considerarsi come didascalie introduttive. Nel capitolo VIII appunto il procedere della narrazione è delegato alle missive che Pietro e Narcisa affidano ad Angiolini. I due protagonisti «sfuggono al controllo del narratore, il quale, piuttosto che tentare la difficile operazione di registrazione della passione, rinunzia a mediare il racconto»[9]. In questo caso la lettera «non è soltanto una *prova*, un puro documento, la sede di semplici, anche se eventualmente preziosi, elementi di catalisi, ma si fa essa stessa racconto»[10].

All'interno della sua lettera Narcisa diventa io narrante della vicenda, intercalando al racconto i dialoghi tra lei e Pietro; in questo modo la sua funzione diviene complementare a quella del narratore omodiegetico. Mentre la lettera di Pietro riporta poche indicazioni evenemenziali e mira a definire la natura della passione in relazione al suo fantasma femminile, quella di Narcisa è non solo scrittura di passione, ma anche veicolo introspettivo.

Si può dire che, allorché la situazione drammatica risulta 'eccessiva' rispetto a una narrazione condotta in terza persona (mediata quindi dal narratore), Verga ricorre all'espediente epistolare, poiché quest'ultimo fornisce al racconto veridicità ed oggettività, ovviando ad eventuali deficienze di linguaggio di una voce esterna, in quanto la passione viene 'raccontata' dagli stessi protagonisti. È quanto accade nel finale della sezione epistolare del romanzo, momento in cui la "peccatrice", scoprendosi vittima della propria colpa, prepara quasi religiosamente il proprio sacrificio di espiazione. In questo caso proprio la lettera, veicolo di monologo e delirio amoroso, assicura «una sovrabbondanza, rispetto agli altri capitoli, di esclamazioni, riprese anaforiche, interruzioni frastiche,

[9] L. Fava Guzzetta, *«Una peccatrice». Romanzo illeggibile?*, in Ead., *Verga tra Manzoni e Flaubert*, cit., pp. 43-59, a p. 56.

[10] Ivi, p. 57.

ecc. che danno a volte rilievo al tono concitato, connesso alla dimensione allocutoria, dalla lettera maggiormente consentito e potenziato»[11].

## *2. Storia di una capinera: forma o (de)formazione epistolare?*

Dalla rassegna qui compiuta emerge una sostanziale pertinenza della forma-lettera alla produzione mondana dello scrittore catanese, mentre assai sporadiche sono le tracce di essa nella narrativa di ambiente popolare-siciliano. Tuttavia, nell'unica opera in cui si cimenta in una sperimentazione epistolare integrale, ossia *Storia di una capinera*, Verga deve fare i conti con alcune contraddizioni scaturite non dal genere in sé, ma dal modo in cui come scrittore egli gestisce il suo protagonista. A livello del linguaggio, il primo aspetto che emerge è l'infrazione della monodia epistolare, in quanto la narrazione per lettere sconta una sfasatura tra la parola e il sentimento che essa dice: «Maria non ha abbastanza esperienza per sovrapporre la parola ai sentimenti, farli coincidere». Così Debenedetti[12], che individua ai diversi piani dell'opera una contraddizione tra romanzo e racconto, cui è connessa l'oscillazione tra autonomia ed eteronomia del personaggio. Da un lato Verga vorrebbe annullare il suo punto di vista in quello di Maria, farsi mero trascrittore di sentimenti ed emozioni vissuti e detti da lei; dall'altro il suo intervento è indispensabile «affinché quelle lettere mettano in evidenza un "senso"»[13]. Se per un verso la forma epistolare dovrebbe condurlo al romanzo autodiegetico, dall'altro Verga si fa presente con la sua onniscienza, e lo fa nell'unico modo possibile, ossia sostituendosi allo sguardo della protagonista[14]. Solo in quest'ottica vanno letti e compresi i segni prolettici che affiorano qua e là nella confessione di Maria, concernenti *in primis* la scoperta di un sentimento bollato fin dal principio come peccato. Si pensi anche alle numerose descrizioni paesaggistiche, le quali assumono una sorta di autonomia descrittiva; in esse coesistono spesso due registri diversi, l'uno pertinente alla protagonista, l'altro più spostato verso l'autore:

[11] *Ibidem*.
[12] G. Debedenetti, *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti 1976, p. 117.
[13] Ivi, p. 97.
[14] Ivi, p. 109.

> Noi abitiamo una bella casetta posta sul pendio della collina, fra le vigne, al limite del castagneto. Una casetta piccina piccina, sai; ma così ariosa, allegra, ridente. Da tutte le porte, da tutte le finestre si vede la campagna, i monti, gli alberi, il cielo, e non già muri, quei tristi muri anneriti! Sul davanti c'è una piccola spianata e un gruppo di castagni che coprono il tetto con un ombrello di rami e di foglie, fra le quali gli uccelletti cinguettano tutto il santo giorno senza stancarsi mai. Io occupo un amore di cameretta, capace appena del mio letto, con una bella finestra che dà sul castagneto. [...] Ma la sera, quando dalla finestra ascolto lo stormire di tutte quelle fronde, e fra quelle ombre, che assumono forme fantastiche, veggo un raggio di luna agitarsi fra i rami come uno spettro bianco, e ascolto quell'usignolo che gorgheggia lontano lontano, mi si popola la mente di tante fantasie, di tanti sogni, di tante dolcezze, che se non avessi paura, aspetterei volentieri il giorno alla finestra[15].

Nella prima parte la ricorrenza dei diminutivi è un tic stilistico attribuito all'eroina (e già presente nell'introduzione al romanzo), mentre nella seconda, sintatticamente più sostenuta, la parola è filtrata dall'autore, anche per il senso di indefinito che si contrappone alla dialettica chiuso/aperto su cui sono sempre sintonizzati lo sguardo e la voce di Maria.

Si potrebbe dire che dietro la monodia epistolare si profili una polifonia di fondo, basata appunto sulla dialettica tra punto di vista dell'autore e ottica del personaggio. Questo fa sì, ad esempio, che Verga debba pesantemente glossare la scoperta dell'amore innestando una coscienza 'esterna' all'educanda, che invece avrebbe dovuto reagire autonomamente con il silenzio alla "tremenda" rivelazione di quel sentimento: «Tutto ciò che sento per quell'uomo è nuovo, è strano, è spaventoso... è più ardente dell'amore che porto a mio padre; è più forte di quello che porto al mio Dio!... È il castigo di Dio, la perdizione, la bestemmia! Questo è quello che al mondo chiamano amore... l'ho conosciuto; lo veggo...»[16].

Per Debenedetti le contraddizioni di Maria sono quelle del suo autore, il quale proietta in lei quella ineliminabile dialettica tra claustrofobia (ossia insofferenza della provincia) e agorafobia, ossia rifiuto (dopo l'iniziale entusiasmo) della spirale attivistico-produttivistica della «capitale morale». Il che vuol dire risolvere queste antinomie sul piano di una

[15] G. Verga, *Storia di una capinera*, in Id., *Tutti i romanzi*, a cura di E. Ghidetti, Firenze, Sansoni 1983, 3 voll., II, pp. 6-7.

[16] Ivi, p. 29.

superiore verità biografica e riconoscere l'«autenticità» del romanzo sul crinale dell'intenso colloquio epistolare con la propria famiglia, il cui *leitmotiv* centrale è proprio quello del bisogno di uscire per "farsi avanti", costantemente controbilanciato da fantasie di ritorno[17] in cui il polo del "chiuso" non è quello delle mura oppressive del convento, bensì il «cantuccio» familiare, analogo all'amato «scatolino» della capinera.

Non sarebbe peregrina l'ipotesi che lo scrittore, consapevole di questo 'rischio' di identificazione, sia andato 'glissando' col mettere in bocca a Maria, appena rientrata in convento, un linguaggio della contrizione e della rimozione delle tentazioni mondane. In brani come questo il lessico adoperato non lascia dubbi sulla netta prevaricazione della voce autoriale:

> Eppure tutte queste privazioni, tutte queste austere pratiche servono a distaccare il cuore dalla fragilità della terra, ad isolarlo, a farlo pensare a sé stesso, a dargli quella mutua calma che viene da Dio e dal pensiero che così si abbrevia il nostro pellegrinaggio sulla terra. Mi son confessata. Ho detto tutto! tutto! Quel buon padre ha avuto compassione del mio povero cuore malato. Mi ha confortato, mi ha consigliato, mi ha aiutato a strapparmi il demone dal seno. Mi sento più libera, più tranquilla, più degna della misericordia di Dio[18].

Lo stesso finale penitenziale-apologetico (affidato alla lettera di Suor Marianna, che interviene *in extremis* a ripristinare la 'convenzione' epistolare) sembra sancire il congedo dello scrittore dal genere, o almeno da qualunque compromissione dell'io autoriale in un protagonista il cui mondo interiore è drammaticamente lacerato da una discrasia tra pensiero e parola.

[17] «una delle feste più grandi del mio pensiero è l'immaginarmi il ritorno accompagnato dalla buona riuscita di tutto quello che mi son proposto di fare. Spero che tutto mi vada bene, e se Dio m'ajuta ritornare in modo da farvi contenti per me» (lettera alla madre da Milano, 9 marzo 1874, in SAVOCA-DI SILVESTRO, *Lettere alla famiglia*, cit., p. 259).

[18] VERGA, *Storia di una capinera*, cit., p. 51.

### *3. Le lettere di Maria e le lettere alla madre: tra famiglia, convento e isola*

Nelle lettere della capinera si profila un *leitmotiv* che incideva ancora più profondamente nel vissuto e nell'opera di Verga. Nel romanzo la famiglia è spazio protettivo, luogo di consacrazione degli affetti, rappresentato attraverso l'umile ripiegamento della famigliuola del castaldo, «piccolo spazio» di «pochi oggetti che formano la parte più intima di se stesso»[19] e che si oppone, insieme all'apertura della campagna, agli spazi oppressivi del convento. Con il ritorno in clausura, la protezione acquisita è una intimità di segno contrario rispetto a quella della famiglia. In brani come questo si sente che la voce autoriale passa attraverso lo sguardo della protagonista:

> Ho perduto anche la consolazione della famiglia; non posso vederla che in presenza di molta gente, in una gran sala oscura, attraverso la doppia grata che difende la finestra. Le nostre mani non possono stringersi scambievolmente. L'intimità sparisce. Non restano che fantasmi che si parlano attraverso le gelosie[20].

Quello della lontananza dalla famiglia è un tema che ritorna nelle lettere del soggiorno fiorentino, coeve alla stesura del romanzo. Il 17 luglio '69 Verga scrive: «se c'è cosa che qui mi amareggia è l'essere anch'io lontano dalla mia famiglia»[21]. È la maggiore delle privazioni da sopportare per la speranza «di riuscire a qualche cosa di utile e di serio» (24 luglio)[22]. Queste riflessioni ritorneranno con maggiore forza asseverativa nelle lettere da Milano e si incupiranno dopo la morte della madre:

> Io col cuore son sempre in mezzo a voi. Sapete che in fondo la famiglia è il primo pensiero e l'affetto più intimo[23];

> Io vorrei trovarmi in famiglia, in queste occasioni, ma questo pensiero rallegra l'idea del mio ritorno, quando potrò abbracciarvi tutti al mio cuore, e

[19] Ivi, p. 7.

[20] Ivi, p. 51.

[21] Lettera alla madre da Firenze, in Savoca-Di Silvestro, *Lettere alla famiglia*, cit., p. 158.

[22] Ivi, p. 161.

[23] Lettera a Mario da Milano, 9 marzo '74; ivi, p. 259.

> starmi tranquillo e felice in mezzo a voi. Non che qui non goda tutti gli agi ed i divertimenti possibili, ma capirete che c'è sempre una gran differenza nel goderli, essendo lontano dalla propia famiglia, ed è perciò che in questi giorni se ne sentono più forti e cari i legami[24];

> Io penso sempre a lei, e ai giorni veramente tranquilli passati a Vizzini [...] quando il mio cuore non si era abbeverato ancora di tanti dolori da esserne istupidito, e potevo godermi le tranquille delizie della famiglia. A questi ricordi, in mezzo all'esistenza tempestosa a cui mi son condannato, sento una grande e affettuosa amarezza, e torno col pensiero ai miei cari[25];

> Penso con dolore che si avvicinano queste feste che ci fanno sentire doppiamente il dolore della perdita dei nostri cari e l'amarezza di essere tutti sparpagliati, e più lontani che mai, mentre il più forte desiderio della nostra povera mamma era sempre di saperci uniti. Ma che farci ora che la maledizione di Dio ci ha colpito[26]?

Per Verga la campagna è oasi di distacco dalle ansie e preoccupazioni della carriera letteraria («Quando ritornerò fra di voi intendo di divertirmi per più di un mese in campagna senza far proprio nulla»)[27]. Di fronte ad essa Maria pensa per contrasto al mondo «ristretto» del convento, mentre è la città a suscitare una sensazione di spaesamento diversa da quella 'positiva' della natura:

> Quando siamo entrati in città, il cuore mi si è fatto leggero leggero. [...] Catania è tanto vasta! Non è come quei nostri cari monti! Colà si sapeva sempre ove cercare una persona! Coteste immense vie mi son sembrate tetre; tutta cotesta gente mi è parsa triste.

È la lettera che descrive l'abbandono di Monte Ilice, i cui luoghi e oggetti sono riabbracciati col cuore: «Ho abbracciato le pareti, i mobili del mio camerino; ho aperto un'ultima volta la finestra per udire quello stridere dei gangheri che piangeva. ho fatto il giro della casetta onde vedere la mia finestra dal di fuori com'*egli* l'avrà vista... onde cercare d'indovinare il luogo dov'egli ha posto i piedi...»[28] (e si pensi allo

[24] Lettera alla madre da Milano, 1 aprile '74, ivi, p. 278.
[25] Lettera a Salvatore Verga Catalano da Milano, 20 ottobre '79, ivi, p. 444.
[26] Lettera a Giovanna Verga Catalano da Milano, 20 dicembre '79, ivi, p. 445.
[27] Ivi, p. 162.
[28] VERGA, *Storia di una capinera*, cit., p. 48.

sguardo di 'Ntoni sulla casa del nespolo prima dell'addio definitivo al mondo di Trezza).

È la descrizione in negativo di un'esperienza del mondo "vasto"; nella contrapposizione campagna/città quest'ultima sembra essere assimilata ai corridoi "vasti" (aggettivo che ricorre due volte) del convento. Si scorge in questo passaggio una segreta filigrana autobiografica, connessa all'esperienza di Firenze capitale prima e della Milano industriale poi. La differenza sta semmai nel fatto che nella corrispondenza con la famiglia lo scrittore trasferisce alla città quelle connotazioni positive che Maria ritrova nell'aria, luce e libertà della campagna. Già Debenedetti aveva individuato «una delle ragioni di autenticità del romanzo» nel «rapporto, plausibilissimo, tra isola per uno chiamato a larghe fortune letterarie [...] e convento, per una chiamata alla piena espansione della sua vita di donna».[29] Così Maria nella prima lettera da Monte Ilice: «Nei primi giorni che uscii dal convento e venni qui, ero sbalordita, astratta, trasognata, come trasportata in un mondo nuovo; tutto mi turbava, tutto mi confondeva. [...] Ora mi sono assuefatta a tutte coteste nuove impressioni»[30]. E Verga:

> Firenze è davvero il centro della vita politica e intellettuale d'Italia, qui si vive in un'altra atmosfera, di cui non potrebbe farsi alcuna idea chi non l'avesse provato, e per diventare qualche cosa bisogna vivere al contatto di queste illustrazioni, vivere in mezzo a questo movimento incessante, farsi conoscere, e conoscere, respirarne l'aria insomma[31].

Il «movimento incessante» è quello della prefazione ai *Malavoglia*, dove esso (nella sua reiterazione) si carica di una valenza si direbbe ontologica: «Il cammino, fatale, incessante, spesso faticoso e febbrile che segue l'umanità per raggiungere la conquista del progresso [...]. Ogni movente di cotesto lavorìo universale, [...] è legittimato dal solo fatto della sua opportunità a raggiungere lo scopo del movimento incessante». Analoga l'esperienza del contatto con la «grand'aria» di Milano, come Verga la descrive in una lettera a Capuana del 13 marzo 1874:

[29] Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, cit., p. 153.

[30] Verga, *Storia di una capinera*, cit., p. 7.

[31] Lettera alla madre da Firenze, 7 maggio '69, in Savoca-Di Silvestro, *Lettere alla famiglia*, cit., pp. 93-94.

> Tu hai bisogno di vivere alla grand'aria, e per noi altri infermicci di mente e di nervi la grand'aria è la vita di una grande città, le continue emozioni, il movimento, le lotte con sé e con gli altri, se vuoi pur così. [...] Io immagino te, venuto improvvisamente dalla quiete tranquilla della nostra Sicilia, te artista, poeta, matto, impressionabile, nervoso come me, a sentirti penetrare da tutta questa febbre violenta di vita in tutte le sue più ardenti manifestazioni, l'amore, l'arte, la soddisfazione del cuore, le misteriose ebbrezze del lavoro, pioverti da tutte le parti[32].

Forse perché 'svezzato' dal soggiorno fiorentino, Verga, a differenza che nelle lettere del '69, indugia maggiormente sulle proprie esperienze mondane, quali veglioni, balli, il carnevale ambrosiano, ecc. Lo scrittore ha introiettato la necessità di dover «spendere per non sfigurare»[33] e di *imbrigliarsi* (espressione che ritorna più volte nelle lettere familiari) per essere all'altezza del «gran mondo» e per non essere più considerato «un animale curioso»[34]. E sarà proprio la *Storia di una capinera* che creerà quel favore e quell'accoglienza benevola indispensabili per essere (come gli dirà la contessa Clara Maffei) «*lancé nel gran mondo*»[35].

Se accogliamo l'equivalenza debenedettiana tra convento e isola, dovremo anche constatare che, come per Maria il convento è prima luogo da cui rifuggire per ricercare un riscatto del cuore e poi rifugio dall'impossibilità di sostenere quel *surplus* di vita che la sovrasta, così per Verga l'isola è sia realtà da cui distaccarsi per raggiungere il successo sia custode del nido-famiglia, luogo di *nostos* e godimento dei traguardi conquistati: «Vorrei tornare - scusatemi la parola - *glorioso*, pieno di fama, e anche un po' di quattrini, e dire a voi, ai miei amici, ai nemici, *ho fatto* e non *farò*»[36]. Da qui espressioni come: «provo anch'io un grandissimo desiderio di rivedervi presto, di abbracciarvi, *di riposarmi in seno alla mia famiglia*»[37] (la parte in corsivo riecheggia le parole di Maria) e soprattutto: «una delle feste più grandi del mio pensiero è l'imma-

[32] G. Raya (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, p. 30.

[33] Lettera alla madre da Milano, 9 marzo '74, in Savoca-Di Silvestro, *Lettere alla famiglia*, cit., p. 227.

[34] Lettera alla madre da Milano, 12 febbraio '74, ivi, p. 234.

[35] Lettera alla madre da Milano, 8 marzo '74, ivi, p. 256.

[36] Lettera alla madre da Milano, 18 giugno '74, ivi, p. 365.

[37] Lettera alla madre da Milano, 19 maggio '74, ivi, p. 333.

ginarmi il ritorno accompagnato dalla buona riuscita di tutto quello che mi son proposto di fare»[38]. Ha allora ragione Debenedetti ad affermare che proprio per questo sentimento di nostalgia Verga scriverà a Firenze un «libro di fedeltà siciliana» come *Storia di una capinera*[39], così come a Milano nasceranno *Vita dei campi* e *I Malavoglia* da un lavoro di «ricostruzione intellettuale». Certe affermazioni di uno scrittore al culmine della celebrità («Allora il mio pensiero corre a voi, fratelli miei, e desidero un cantuccio della mia casa, e l'oscurità e la pace»[40]) sembrano rammentare il desiderio di Maria del suo «scatolino», contrapposto alla «camera grande» di Giuditta[41].

Sono elementi questi, che se da un lato inscrivono *Storia di una capinera* in quella dimensione di sublimazione autobiografica che andrebbe più attentamente esplorata in *Una peccatrice* ed *Eva*, ma anche nella fase malavogliesca[42], dall'altro ridimensionano la tesi 'sociale', ribadita in diverse recensioni contemporanee, influenzate dal giudizio espresso da Dall'Ongaro, che presentava il romanzo come «Argomento di attualità palpitante, e studio fisiologico e patologico di un cuore che si spezza». Era sempre Capuana, amico e sodale, a cogliere la realtà "intima" dell'opera quando scriveva:

> L'azione del racconto è tutta intima, nel cuore, e quindi d'una grande difficoltà ad esser resa con intonazione conveniente [...] Fatti pochi, poca nervosità, movimento esteriore assai meno: tutto si concentra in un affetto[43].

[38] Lettera a Mario a Milano, 9 marzo 1874, ivi, p. 365.

[39] Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, cit., p. 155.

[40] Lettera a Mario da Milano, 15 novembre 1880, in Savoca-Di Silvestro, *Lettere alla famiglia*, cit., p. 469.

[41] Verga, *Storia di una capinera*, cit., p. 7.

[42] Giuseppe Savoca ha individuato un «parallelismo autobiografico, che non ha niente di cronachistico» all'interno dei *Malavoglia*, in cui «è inscritta la trama di un doppio romanzo familiare: quello della famiglia Toscano, [...] e quello privato di Giovanni Verga» (*Giovanni Verga [inedito] e noi*, in *Prospettive sui «Malavoglia»*, a cura di G. Savoca - A. Di Silvestro, Firenze, Olschki 2007, pp. 1-15, alle pp. 7-8).

[43] L. Capuana, *Verga e D'Annunzio*, a cura di M. Pomilio, Bologna, Cappelli 1966, pp. 68 e 72. Si tratta di una recensione scritta per il quotidiano «La Nazione» nel 1872 ma rimasta inedita.

## *Conclusioni*

Leggiamo nella lettera alla zia Giovanna Verga Catalano sopra citata e scritta poco prima dei *Malavoglia*: «Mi duole per te, povera e cara vecchierella; mi duole per tanti altri; ma tu che sai la fatalità che mi ha scacciato da Catania, e dalla nostra casa, e mi condanna alla lontananza». Questa dispersione è anche quella dei *Malavoglia* nell'ultimo capitolo: «Ma il vecchio scrollava il capo, colla testa dura, e ribatteva che adesso non avevano più bisogno della casa; e meglio che non ci fosse mai stata al mondo la casa dei Malavoglia, ora che i Malavoglia erano di qua e di là»[44]. Ma il conforto sopraggiunge, nel segno della saggezza e dei motti del suo altro *alter ego*, padron 'Ntoni, e in quella fede, che non esiteremmo a definire mariana (come *madre addolorata* è soprannominata Maruzza che vede il ritratto di Luca in un'immagine devozionale della pietà), che risiede prima di tutto nelle ragioni del cuore (*Vi abbraccio al cuore* è la formula di saluto più ricorrente nelle lettere). È in padron 'Ntoni che la speranza, la fiducia in una corrispondenza di amorosi sensi con i tanti che mancano, si incarna, e non è un caso che in una lettera al fratello Verga citi per l'unica volta un proverbio del romanzo, uno dei *motti* del suo fraterno padron 'Ntoni:

> ah! se tutti quelli che m'invidiano potessero leggermi nel cuore, e vedere che giornate passo. Non so pensare alla fine dell'anno senza sentirmi stringere il cuore, e mi sento stanco e sfiduciato di tutto, pur nel tempo istesso che i miei scritti hanno fortuna. Allora il mio pensiero corre a voi, fratelli miei, e desidero un cantuccio della mia casa, e l'oscurità e la pace.
> Basta non voglio annoiare anche te, e mi conforto col proverbio che «buon tempo e mal tempo non dura tutto il tempo», come padron 'Ntoni Malavoglia[45].

In quale zona del romanzo viene pronunziato questo proverbio? Siamo al cap. X: la Provvidenza ritorna in mare, e l'andata sembra propizia, visto che la barca «si dondolava sulle onde verdi», mentre 'Ntoni si gode il paesaggio e Alessi rema e guida con energia. Proprio lui, che è l'antitesi di 'Ntoni, che canta ed è «sdraiato sulla pedagna», formula una

[44] G. Verga, *I Malavoglia*, edizione critica a cura di F. Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n.s. n. I, Novara, Fondazione Verga-Interlinea 2014, p. 316.

[45] Lettera a Mario da Milano, 15 novembre 1880, in Savoca-Di Silvestro, *Lettere alla famiglia*, cit., p. 469.

domanda che sembra venire da un ingenuo come Jeli: «— Che vuol dire che il mare ora è verde, ora è turchino, e un'altra volta è bianco, e poi nero come la sciara, e non è sempre di un colore come dell'acqua che è?». Il nonno risponde che è «la volontà di Dio», che attraverso il colore il mare manda messaggi al marinaro, e lo guida su quando «mettersi in mare senza timore». Allora Alessi pensa ai gabbiani che col loro volo alto evitano il mare in tempesta, ma il nonno replica che con la tempesta non trovano da mangiare. Alessi, pensando alla futura compagna di vita, Nunziata, dice che «tutti hanno bisogno del bel tempo», e da questa sequenza di similitudini scaturisce il proverbio di padron 'Ntoni. Purtroppo verrà il brutto tempo per la barca, ma di fronte a quel mare «color della *sciara*» e carico di sinistri presagi, così scuro «che non ci si vedeva più neanche a bestemmiare», un mare che «urlava sotto e se lo voleva mangiare», il raccomandarsi a Dio, il mettersi nelle mani di Dio, il darsi alla volontà di Dio, fanno sì che il mantello miracoloso di San Francesco si stenda sotto la Provvidenza e metta in salvo i Malavoglia.

Leggendo queste pagine della tempesta viene da pensare a quanto scriveva di Verga Gesualdo Bufalino, che lo riteneva un contemporaneo per quella lezione di gravità e pietà dinanzi al male del mondo. Ecco perché, «sia pure senza proporselo, egli può insegnarci a credere nel rischio d'una redenzione, nel miracolo d'una luce»[46]. E direi anche, con Massimo Bontempelli, scrittore di un realismo di segno diverso, che in Verga, scrittore «per eccellenza religioso, d'una religione ferma, d'un Dio lontano»[47], troviamo una forma di riscatto che viene dal dolore, virtù che purifica, nobilita, profuma le stimmate dei vinti e li prepara alla redenzione in una vita degna dei valori e dei sentimenti più autentici.

[46] G. Bufalino, *La nostra coscienza civile*, «La Sicilia», 26 gennaio 1992; ora in appendice a M.C. Paino, *Dicerie dell'autore. Temi e forme della scrittura di Bufalino*, Firenze, Olschki 2005, p. 198.

[47] M. Bontempelli, *Sette discorsi*, Milano, Bompiani 1942, p. 142.

Giuseppe Palazzolo
(Università di Catania)

# Verga e lo strano caso dei lupini: un'occasione didattica interdisciplinare

L'affare dei lupini non solo avvia il meccanismo narrativo dei Malavoglia, ma offre anche un'occasione esemplare per svolgere una ricerca didattica che coinvolge più aree disciplinari: letteratura, botanica, agricoltura, scienze dell'alimentazione, economia, storia e geografia sono implicate in un'indagine che può essere condotta in classe a partire dalla domanda: che cosa sono i lupini trasportati dalla Provvidenza? Legumi o molluschi? Alla fine, uno scenario simbolico costruito sul tema dell'amarezza trova conferma nel segno dei lupini e del mare.

*Parole chiave*: Letteratura, Giovanni Verga, Cultura materiale, Economia, Agricoltura

*The Lupin Affair not only initiates the narrative mechanism of the I Malavoglia, but also provides an exemplary opportunity to carry out educational research that engages multiple disciplinary fields: literature, botany, agriculture, food science, economics, history, and geography are involved in an inquiry that can be conducted in the classroom starting with the question: what are lupins transported by the Provvidenza? Legumes or mollusks? It is confirmed, in the end, a symbolic scenario built on the theme of bitterness, in the sign of lupins and the sea.*

Keywords*: Literature, Giovanni Verga, Material Culture, Economics, Agriculture*

> Padron 'Ntoni adunque, per menare avanti la barca, aveva combinato con lo zio Crocifisso *Campana di legno* un 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. Veramente i lupini erano un po' avariati; ma non ce n'erano altri a Trezza, 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; perciò si ostinava a fare il minchione. – Eh? non vi conviene? lasciateli! Ma un centesimo di meno non posso, in coscienza! che l'anima ho da darla a Dio! – e dimenava il capo che pareva una campana senza batacchio davvero. Questo discorso avveniva sulla porta della chiesa dell'Ognina, la prima dome-

> nica di settembre, che era stata la festa della Madonna, con gran concorso di tutti i paesi vicini; 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. Allo zio Crocifisso gli finiva sempre così, che gli facevano chinare il capo per forza, come Peppinino, perché aveva il maledetto vizio di non sapere dir di no. - Già! voi non sapete dir di no, quando vi conviene, sghignazzava Piedipapera. Voi siete come le... e disse come[1].

Chissà quante volte la lettura in classe del primo capitolo dei Malavoglia è stata interrotta dalla domanda su che cosa fossero questi famosi lupini. Vanamente il professore, infastidito per l'ennesima interruzione, farebbe ricorso alle note del manuale scolastico: su questo passo la maggior parte dei commentatori è tanto ricca di spiegazioni sul termine «negozio» quanto parca nel definire l'identità dei lupini. Allora i lupini, che Luigi Russo[2] benediceva perché «*machina*» del romanzo, possono diventare l'occasione didattica per promuovere una ricerca che intrecci metodi e approcci plurali, integrando campi disciplinari diversi.

## *1. Legumi o molluschi?*

La prima ricerca, ovvia, è attraverso Google, che a domanda risponde: «si tratterebbe dei lupini di mare, dei molluschi bivalve che vivono nei fondali sabbiosi e si trovano comunemente nel Mediterraneo». Se non ci si ferma allo *snippet* del primo risultato, e si legge integralmente la breve nota[3], si aprono due ipotesi (più

[1] G. Verga, *I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n. s. n. I, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2014, pp. 22-23. Nella scrittura di questo articolo sono stati fondamentali i suggerimenti di quanti, da diverse prospettive, hanno contribuito a fornire indizi per la ricerca: desidero ringraziare Gabriella Alfieri, Antonio Di Silvestro e Andrea Manganaro, per la generosità con cui mi hanno messo a parte della loro competenza verghiana, e Agnese Amaduri, Giovanni Barbagallo, Francesco Mannino, Melania Nucifora, per i tanti spunti, talvolta nati da discussioni fortuite e fortunate.

[2] L. Russo, *Prefazione* a *I Malavoglia*, Firenze, Vallecchi 1926, p. xxix.

[3] Il breve ritaglio è ricavato dal sito https://studioveloce.it/lupini- malavoglia/#:~:text=Si%20tratterebbe%20dei%20lupini%20di,si%20trovano%20comu-

una terza, di cui si darà conto alla fine): frutti di mare oppure legumi. Con il termine 'lupini', infatti, 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

nemente%20n el%20Mediterraneo e si riferisce a un post datato 3 maggio 2021 intitolato *Lupini Malavoglia*: in data 3 luglio 2022 risultava ancora come primo risultato della ricerca effettuata attraverso i principali motori (google, bing) con la stringa «che cosa sono i lupini dei Malavoglia». Il secondo risultato presenta un'identica impostazione della questione e un titolo ancora più esplicito: *I lupini dei Malavoglia: legumi o molluschi?*, https://www.scuolissima.com/2017/10/lupini-i-malavoglia.html, data dell'ultimo accesso 3/7/2022. Si noti che anche nella pagina Wikipedia dedicata al romanzo (https://it.wikipedia.org/wiki/I_Malavoglia) l'occorrenza di 'lupino' rinvia alla pagina del mollusco (https://it.wikipedia.org/wiki/Chamelea_gallina, data dell'ultimo accesso 3/7/2022).

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 parlasse[4].

Torniamo al testo e vediamo se dalle altre occorrenze della parola possiamo ricavare maggiori informazioni sul referente. Se disponiamo di un testo digitale – basta consultare il prezioso repertorio della Biblioteca Italiana (BiBit) – velocemente possiamo scorrere i 55 contesti: nessuno di questi, però, è decisivo per sciogliere il dilemma. 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.

## *2. Dicono i dizionari*

Ma perché dei pescatori dovrebbero trasportare legumi invece dei più naturali molluschi marini? Il legittimo interrogativo sollecita la ripresa della ricerca. Attraverso la preziosa stazione lessicografica possiamo velocemente consultare la voce 'lupino' nel *Grande Dizionario della Lingua Italiana* messa in rete sul sito dell'Accademia della Crusca: dopo l'aggettivo 'lupino[1]', «proprio, peculiare del lupo», troviamo 'lupino[2]', sostantivo maschile, termine botanico che indica un «genere di piante leguminose

[4] https://www.wittgenstein.it/2008/09/18/i-lupini-che-non-colsi/, data dell'ultimo accesso 3/7/2022.

della famiglia Papilionacee, che cresce nelle zone temperate e calde boreali [...] coltivato come specie da sovescio in terreni poco fertili o per la produzione di foraggio», oppure il

> seme contenuto nel frutto della pianta (e per lo più delle specie lupino bianco e lupino giallo), che ha notevoli proprietà nutritive, ma che può essere utilizzato per l'alimentazione dell'uomo e degli animali soltanto dopo la cottura, dopo una prolungata immersione in acqua salata o anche dopo l'addolcimento, per eliminare una sostanza amara che contiene (e anticamente veniva usato in medicina per le proprietà antiparassitarie e in agricoltura come fertilizzante di terreni aridi o per particolari colture)[5].

Il dizionario propone numerosi luoghi letterari in cui la parola ricorre, tra i quali la prima giornata del *Decameron*, dove Maestro Alberto da Bologna dice alla donna di cui si era innamorato che «io sono stato più volte già là dove io ho vedute merendarsi le donne e mangiare lupini e porri», oltre ad alcune locuzioni come

> *Far dolci i lupini amari*: cioè mitigare un rimprovero, moderare un giudizio. *Pulci*, 28-46: Vostri argumenti e vostri sillogismi, / tanti maestri, tanti bacalari, / non faranno con loica o sofismi / ch'alfin sien dolci i miei lupini amari.
> *Non dare un lupino*: cioè non dare nulla (e può denotare disprezzo o indifferenza) [...].
> - *Non stimare un lupino, stimare meno di un lupino*: tenere in poco conto, disprezzare. *Gelli*, IV- 20: 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[6].

Manca, tra le accezioni, quella ittica – che in verità non è presente nemmeno in altri dizionari – ma è pure assente il riferimento ai *Malavoglia*, sicuramente il testo letterario con la più alta frequenza relativa e assoluta del lemma. La cautela del lessicografo funziona da sprone a continuare l'inchiesta.

Occorre tornare a Verga, dunque, e cercare altre occorrenze all'interno della sua opera, ricorrendo nuovamente alla Bibliote-

[5] *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, a cura di S. Battaglia, Torino, UTET 1961-2002, *ad vocem*.

[6] *Ibidem*.

ca Italiana. 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 guadagnar 20 soldi tutti i giorni[7].

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 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 pane[8].

[7] G. Verga, *Nedda*, in Id., *Tutte le novelle*, introduzione, testo e note a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori 1979, p. 25.

[8] G. Verga, *La roba*, in Id., *Novelle rusticane*, a cura di G. Forni, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n. s. n. III, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2016, pp. 71-80, a p. 78.

### *3. Tra terra e mare*

I lupini ci riportano dunque ancora una volta a terra, verso quel motivo «terrestre» che Giaime Pintor[9] riconosceva caratteristico del romanzo, che si materializza in modo esemplare proprio nel segno dei lupini. A terra, seguendo le indicazioni di Giuseppe Giarrizzo, bisogna dunque volgere lo sguardo, verso la «comunità di pescatori costruita da Verga con materiali che sono ripresi da una comunità rurale»[10], 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»[11]. E per verificare ancora la tenuta di questa lettura occorre tornare proprio alla materialità dei lupini e ripercorrere il testo alla ricerca di altri indizi.

[9] 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, Torino, Einaudi 1950, pp. 89-94. La prevalenza della «cultura della terra» emerge anche dall'analisi dei proverbi: cfr. G.B. Bronzini, *Proverbi, discorso e gesto proverbiale nei «Malavoglia»*, in *I Malavoglia*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 26-28 novembre 1981), Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 1982, pp. 637-684.

[10] G. Giarrizzo, *Il capitolo nono*, in *I Malavoglia di Giovanni Verga, 1881-1981: letture critiche*, a cura di C. Musumarra, Palermo, Palumbo 1982, p. 145. Partendo dal «negozio dei lupini» si può ripercorrere la dialettica tra storiografia e letteratura nella rappresentazione della Sicilia alle soglie della modernità, la raffigurazione del Mediterraneo come mare che isola o che collega, il rapporto tra aree costiere e aree interne. Sulla Sicilia sequestrata dalla sua immagine letteraria e mitica, e sulla comprensione – o l'incomprensione – del ruolo della borghesia nella traiettoria del progresso, si può riprendere il classico G. Giarrizzo, *Mezzogiorno senza meridionalismo. La Sicilia, lo sviluppo, il potere*, Venezia, Marsilio 1992. Nel solco del rinnovamento storiografico promosso dal convegno di Bari a metà degli anni Ottanta – e i relativi atti, *Il Mezzogiorno preunitario. Economia, società e istituzioni*, a cura di A. Massafra, Bari, edizioni Dedalo 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*, Catania, G. Maimone 1991, fino al più recente M. Nucifora, *L'area ionico-etnea. Storia di un territorio dall'Ottocento a oggi*, Siracusa, LetteraVentidue 2018. L'opposizione alla modernità professata dalla letteratura meridionale è ricostruita da Giuseppe Lupo in G. Lupo, *La Storia senza redenzione. Il racconto del Mezzogiorno lungo due secoli*, Soveria Mannelli, Rubbettino 2021.

[11] Giarrizzo, *Il capitolo nono*, cit., p. 144.

«Veramente i lupini erano un po' avariati; ma non ce n'erano altri a Trezza». Attraverso la consueta dinamica ellittica e plurale delle voci, intuiamo da un cenno – «ma non ce n'erano altri a Trezza» – che l'affare dei lupini non doveva essere estraneo alla mentalità economica della comunità di Trezza. 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 i Malavoglia, che fino a quel momento erano andati per mare solo per pescare, non certo all'interno della comunità di Trezza[12]. Le ricerche storiche, d'altra parte, raccontano il piccolo ma vivace porto di Trezza come parte di una più ampia rete di traffici commerciali mediterranei, di cui Riposto costituiva uno snodo importante, anche in considerazione dello stato della rete viaria[13].

[12] Anche Baldini si concentra sul negozio dei lupini per individuare nell'evento narrativo l'emersione dei meccanismi identitari che strutturano l'appartenenza alla comunità di Trezza: cfr. A. Baldini, *Dipingere coi colori adatti. I Malavoglia e il romanzo moderno*, Macerata, Quodlibet 2012, in particolare alle pp. 98-111. Nella lettura di Baldini il rilievo accordato alle dinamiche comunitarie, considerate all'interno della logica del dono descritta da Mauss, rischia di depotenziare il movente economico, ridotto a istanza premoderna. Piuttosto, l'affare dei lupini si colloca 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.

[13] Cfr. O. Cancila, *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.

### *4. Lavorazione e maledizione dei lupini*

Nella questione dei lupini c'è un ulteriore aspetto da considerare. 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 viaggiatore fiorentino Domenico Sestini[14], 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 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, è storicamente documentata la presenza di grandi vasche[15], alimentate dai corsi d'acqua sotterranei (alla base dell'eziologia del mito di Aci e Galatea), dove i lupini venivano lasciati in ammollo dai cinque ai venti giorni per far loro perdere il sapore amaro.

L'originaria 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*[16]. Si narra che durante la fuga in

[14] Cfr. D. Sestini, *Lettera IV*, in *Lettere del signor abate Domenico Sestini scritte dalla Sicilia e dalla Turchia a diversi suoi amici in Toscana*, Firenze-Livorno, Vanni - Pagani 1779-1784, 7 voll., IV, in particolare alle pp. 113-118.; cfr. anche L. Gambi, *L'agricoltura e l'industria della Sicilia intorno al 1775, negli scritti del toscano Domenico Sestini*, in *Studi geografici, pubblicati in onore del prof. Renato Biasutti*, in «Rivista geografica italiana», LXV (1958), pp. 101-126.

[15] Cfr. S. Bella, *Acque, ruote e mulini nella terra di Aci. Le lotte per il dominio delle acque 1300/1900*, Belpasso, Nuova Poligrafica 1999, pp. 251-256, che cita la relazione stesa in occasione del colera del 1887, dove si attesta la presenza di sei vasche dedicate alla lavorazione del prodotto: Municipio di Acireale, *Relazione sul colera del 1887 letta al Consiglio Comunale da Sindaco Cav. Uff. A. Pennisi*, Acireale 1887 e *Controsservazioni alle opposizioni e ai reclami avverso la domanda per pubblica utilità alla espropriazione di acqua potabile della sorgente Acqua Nuova di Aci Catena*, Acireale 1889.

[16] *Fiabe e leggende popolari siciliane*, raccolte ed illustrate da G. Pitrè, Palermo, L. Pedone Lauriel 1888, p. 145; cfr. anche *Usi e costumi. Credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, raccolti e descritti da G. Pitrè, Palermo, L. Pedone Lauriel 1888, pp.

Egitto – episodio da cui Verga ricava lo spunto per la rappresentazione della novella *Il mistero* inclusa nelle *Novelle rusticane* – 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 mentre i fuggitivi avanzavano; così Giuseppe, temendo che il rumore li rivelasse alle guardie che li inseguivano, cambiò strada. La Madonna maledisse il lupino, rendendolo un'erba bassa e dai semi amarissimi[17]. C'è un «preciso calcolo simbolico», ha notato acutamente Ossola, nel porre all'origine della disgrazia familiare «un seme segnato, nella memoria collettiva, da una maledizione perenne; assegnando insomma ai Malavoglia un destino, alla lettera, inesorabile»[18]. Anche per 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»[19].

L'affare dei lupini è incastonato all'interno di una dichiarata cornice liturgica mariana: 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

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*, Palermo, L. Pedone Lauriel 1890, p. 80); cfr. anche A. De Gubernatis, *La leggenda della Vergine*, in «Rivista delle tradizioni popolari italiane», I (1893), p. 270 sgg. In verità anche i siti da cui abbiamo preso le mosse ad apertura dell'articolo accennano alla leggenda popolare della maledizione dei lupini.

[17] In nota all'edizione commentata (G. Verga, *I Malavoglia*, testo critico e commento di F. Cecco, Torino, Einaudi 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*, ed. anastatica, Bologna, Forni 1977, p. 176.

[18] 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.

[19] P. Gibellini, *Ponti sullo stretto. Verga, Pirandello e dintorni*, Lecce, Milella 2011, p. 53.

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»[20]. La maledizione dei lupini, quindi, si potrebbe inserire in quella semantica religiosa profanata, parodicamente rovesciata fino alla blasfemia anticristica, indagata con dovizia da Di Silvestro[21]. È sufficiente accennarla attraverso le due figure più significative: lo zio Crocifisso, che di Cristo usurpa il nome e gli attributi («ma se volevano truffargli la sua roba, col pretesto che Bastianazzo s'era annegato, la truffavano a Cristo, com'è vero Dio! ché quello era un credito sacrosanto come l'ostia consacrata, e quelle cinquecento lire ei l'appendeva ai piedi di Gesù crocifisso; ma santo diavolone!»[22]) e la Longa, vera *mater dolorosa*, che nella domenica della tragedia non si reca a messa, attirandosi il farisaico commento della Zuppidda (« - Comare la Longa non ci viene in chiesa, eppure ci ha il marito in mare con questo tempaccio! Poi non bisogna stare a cercare perché il Signore ci castiga!»[23]).

## *5. Mare amaro*

L'originaria amarezza dei lupini e il processo di macerazione nell'acqua a cui sono sottoposti apre lo spazio di un ultimo nesso. La caratteristica e il procedimento, tanto noti da divenire prover-

[20] VERGA, *I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, cit., p. 61.

[21] Cfr. A. DI SILVESTRO, *Epifanie cristologiche e metamorfosi dell'Anticristo in Verga*, in *Il Cristo siciliano*, a cura di G. Savoca - G. Ruggieri, Cinisello Balsamo, Edizioni San Paolo 2000, pp. 211-239. Si veda anche ID., *«Come il Santo Evangelio»: immagine e parole mariane e cristologiche nei Malavoglia*, in *La letteratura e il sacro. IV. Narrativa e teatro (Ottocento e Novecento fino agli anni Sessanta)*, a cura di F. Tosto, Roma, Bastogi 2016, pp. 221-239, e l'ampio studio di G. SAVOCA, *Verga cristiano dal privato al vero*, Firenze, Olschki 2021.

[22] VERGA, *I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, cit., p. 57.

[23] Ivi, p. 49.

biali, sono testimoniati ampiamente anche in letteratura. È sufficiente citare due luoghi, tra i tanti riferimenti possibili. Il primo da Leon Battista Alberti:

> Dicea Zenone e' lupini essere durissimi e amarissimi, ma per stare in acqua si mollificano 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 onestera'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 invecchiata[24].

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 vino[25].

Anche negli erbari[26] 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 Manganaro[27]. Ma non è certo l'acqua del mare che può addolcire l'amarezza dell'esistenza: «Mare amaro!», sentenzia padron 'Ntoni alla fine del secondo capitolo, in-

[24] L.B. Alberti, *I libri della famiglia*, a cura di R. Romano - A. Tenenti, Torino, Einaudi 1969, p. 412.

[25] S. Guazzo, *La civil conversazione*, a cura di A. Quondam, Roma, Bulzoni 2010, p. 285.

[26] Per esempio, scrive Filippo Picinelli: «sono di lor natura amarissimi i lupini; ma quando vengon tuffati nell'acque, all'hora 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*, Milano, Francesco Vigone 1669, p. 380).

[27] A. Manganaro, *La ferinità umana, la guerra, lo spatriare. Riletture verghiane*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi n.s. n. 4, Catania - Leonforte, Fondazione Verga - Euno edizioni 2021.

troducendo con un aforisma il motivo che dominerà il capitolo successivo[28] e tutto il romanzo; «Il mare è amaro, ripeteva, ed il marinaro muore in mare», conferma Mena nel capitolo quinto, quando ormai sa che il mare si è preso il padre e le sue speranze.

> - Questo era il posto del babbo, dove c'è la forcola nuova, diceva Luca il quale s'era arrampicato sulla sponda, e qui sotto c'erano i lupini. Ma di lupini non ne rimaneva uno solo, chè il mare aveva tutto lavato e ripulito[29].

[28] Cfr. G. SAVOCA, *Il «mare amaro» e il «figlio della Locca» nel capitolo III dei* Malavoglia, in *Verga cristiano dal privato al vero*, cit., pp. 115-125.

[29] VERGA, *I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, cit., p. 77.

Dora Marchese
(Tutor corsi lincei-scuola)

# La transcodificazione del testo: *La Lupa* da novella a dramma e film

Tra le opere di Giovanni Verga da proporre senz'altro a scuola c'è *La Lupa*, un testo importante non solo per il suo alto valore letterario ma anche per la sua ricaduta a livello didattico, dal momento che dalla novella di *Vita dei campi* sono state tratte le versioni teatrale e lirica – entrambe sotto la supervisione dello stesso Verga – e, successivamente, diversi film. La transcodificazione del testo permetterà agli studenti di familiarizzare con linguaggi, stili e generi letterari diversi, allargando la riflessione anche in un'ottica interdisciplinare.

*Parole chiave*: Giovanni Verga, *La Lupa*, Transcodificazione, Apprendimento attraverso la letteratura, Interdisciplinarietà

*Among the works of Giovanni Verga to be proposed at school there is undoubtedly* La Lupa, *an important text not only for its high literary value but also for its educational impact, considering that from novel of* Vita dei Campi *were drawn theatrical and lyrical versions – both under Verga's supervision – and, later, several films. The transcoding of the text will allow students to familiarize with different languages, styles and literary genres, broadening the reflection also in an interdisciplinary perspective.*

Key words*: Giovanni Verga,* La Lupa*, Transcoding, Literature learnings, Interdisciplinarity*

«*La Lupa* è forse la più bella cosa che il Verga abbia mai scritta; senza forse, è la migliore novella di questa *Vita dei campi*».

Così dichiarava Luigi Capuana recensendo la raccolta del 1880, cogliendo a pieno la bellezza e l'originalità di una tra le più riuscite novelle del Verga, degna di essere annoverata tra quei testi che dovrebbero essere imprescindibilmente letti a scuola.

Oltre che per il suo alto valore letterario, *La Lupa* è importante anche a livello didattico perché, come è noto, dalla novella sono state tratte le versioni teatrale e lirica – entrambe sotto la supervisione del Verga – e, successivamente, anche diversi film.

L'analisi della *Lupa*, inoltre, permette una riflessione sul genere breve della novella messo a confronto con il genere, non sempre frequentato in classe, del teatro.

In tal senso, lo studio delle differenze stilistiche, strutturali e tematiche che separano la novella dal dramma e dai film può essere esteso a diversi livelli ermeneutici, a partire dal raffronto tra il soggetto dell'enunciazione (l'emittente) e il destinatario (il ricevente), sia esso lettore o spettatore, e proseguendo con l'analisi del rapporto del Verga con il teatro, un po' trascurato nella prassi didattica solitamente più orientata all'analisi di quei testi narrativi appartenenti alla sperimentazione verista (tralasciando, inevitabilmente, altri significativi momenti della inesausta ricerca verghiana).

L'analisi del processo di transcodificazione da un testo all'altro è particolarmente significativa e formativa per gli studenti e, nel caso della *Lupa*, davvero rilevante dal momento che lo stesso Verga ne ha curato la trasposizione teatrale e lirica, operazione, questa, comune a molti suoi amici scrittori (si pensi ad es. a Pirandello la cui produzione teatrale, celebre in tutto il mondo, deriva in larghissima parte da quella narrativa).

L'idea di una transcodificazione dalla novella al teatro della *Lupa* risale già alla metà degli anni Ottanta; almeno al 1886, come emerge dall'analisi del carteggio tra Verga e Capuana compiuto da Gianni Oliva[1].

In una di queste lettere, Verga scrive: «*La Lupa* la vedo e la sento molto, ma vedo anche che è difficile assai, se non impossibile e pel momento bisogna rassegnarsi»[2].

Lo scrittore, infatti, si stava dedicando alla stesura del *Mastro-don Gesualdo* e le sue energie erano tutte convogliate su questo progetto.

Solo nel 1891, due anni dopo la pubblicazione del *Mastro*, Verga si poté concentrare sulla trasposizione teatrale della *Lupa* per realizzare *in primis* un melodramma, come suggeritogli dall'edi-

[1] G. Oliva, *La scena del vero. Letteratura e teatro da Verga a Pirandello*, Roma, Bulzoni 1992, pp. 26-27.

[2] Lettera del 4 gennaio 1887 del Verga in risposta ad una di Capuana del 28 dicembre 1886 (*ibidem*).

tore Giulio Ricordi che voleva così replicare il grandissimo successo della *Cavalleria rusticana* musicata da Pietro Mascagni[3].

I noti dissapori con il musicista, convinsero Ricordi e Verga a rivolgersi a Giacomo Puccini per la veste musicale ed a Federico De Roberto per la versificazione.

Anche in questo caso, la tormentata genesi del libretto è testimoniata dal fitto carteggio Verga-Capuana intercorso tra la fine del 1891 ed il 1896, in cui emerge come Puccini non fosse davvero convinto del lavoro che si apprestava a svolgere, non lo sentisse nelle sue corde, anche perché totalmente assorbito dalla stesura della *Bohème*. Il compositore lucchese musicherà alcune scene della *Lupa*, ma Verga stesso inizierà a pensare alla necessità di rappresentare il dramma prima dell'opera, come scrive a De Roberto:

> Non posso trattare il caso di restituzione con il Ricordi, perché non voglio impegnarmi in contraccambio a non far rappresentare il mio dramma prima che vada in scena l'opera. Anzi, farò il possibile per darlo prima. I mutamenti e stavo per dire gli abbellimenti li ho fatti al mio lavoro a questo scopo, e non vorrei farli seppellire sotto il panpan della musica[4].

Dopo vari confronti e ripensamenti[5], il progetto della versione lirica venne definitivamente accantonato e Verga, in una lettera del 16 gennaio 1896 a De Roberto, esprime la sua amarezza per

[3] In realtà Giulio Ricordi nel 1895, forse all'insaputa dello stesso Verga, tentò di fare accettare *La Lupa* a Mascagni, ma il maestro rifiutò fermamente l'offerta, affermando che si trattava di «un soggetto che rivolta lo stomaco» (lettera di P. Mascagni a G. Ricordi, Cerignola 21 maggio 1895, in P. Mascagni, *Epistolario*, a cura di M. Morini - R. Iovino - A. Paloscia, Lucca, Libreria Musicale Italiana 1996, 2 voll., I, pp. 165-166).

[4] Lettera di Verga a De Roberto, Milano, 13 aprile 1894, in G. Finocchiaro Chimirri (a cura di), *Lettere sparse*, Roma, Bulzoni 1979, p. 299.

[5] L'estate del 1894 Puccini e Verga si incontrano per discutere del libretto ma se, da una parte, il musicista «dimostrava la lealtà del suo proposito e del suo impegno», dall'altra, mostrava «di non avere trovato il nucleo lirico e l'ispirazione necessaria. Altrimenti non si spiegherebbe questo suo desiderio di discutere e ridiscutere per conoscere l'atmosfera locale e la musica popolare siciliana» (*Teatro verista siciliano*, a cura di A. Barbina, Bologna, Cappelli 1970, p. 154).

il mancato accordo con Puccini che d'altronde, secondo lui, non aveva mai veramente sentito l'opera[6].

Anche la trasposizione teatrale della *Lupa* fu molto travagliata per Verga, impegnandolo fino alla sua prima rappresentazione che avvenne al Teatro «Gerbino» di Torino, il 26 gennaio 1896, con la compagnia Andò-Leigheb (protagonista Teresa Reiter)[7].

La versione teatrale della *Lupa* era pronta già nel 1894, come dichiarato da Verga nella celebre intervista al giornalista e scrittore Ugo Ojetti in cui, significativamente, lo scrittore catanese esprime un giudizio, spesso riportato, non solo sull'opera di transcodificazione della *Lupa* da testo narrativo a teatrale, ma anche, e più in generale, sul suo rapporto con il teatro:

> Ho scritto pel teatro, ma non lo credo certamente una forma d'arte superiore al romanzo, anzi lo stimo una forma inferiore e primitiva, sopra tutto per alcune ragioni che dirò meccaniche. Due massimamente: la necessità dell'intermediario tra autore e pubblico, dell'attore; la necessità di scrivere non per un lettore ideale come avviene nel romanzo, ma per un pubblico radunato a folla così da dover pensare a una media di intelligenza e di gusto, a un *average reader*, come dicono gli inglesi. E questa media ha tutto fuori che gusto e intelligenza; e se un poco ne ha, è variabilissima col tempo e col luogo[8].

In realtà, sappiamo che Verga si era interessato di teatro già negli anni giovanili (ai tempi di *Una peccatrice*), come documentano testi teatrali poi ripudiati come *I nuovi tartufi* e *Rose caduche*[9], o schemi ed abbozzi delle riduzioni teatrali delle novelle *Cavalleria rusticana* e *Il Mistero*[10].

[6] «Ti scrivo [...] per darti notizie di me e della *Lupa.* [...] Io concludo che tutto il male non viene per nuocere, poiché il Puccini non la sentiva» (Finocchiaro Chimirri, *Lettere sparse*, cit., p. 307). *La Lupa* fu musicata dal maestro Pierantonio Tasca nel 1915, pubblicata quattro anni dopo e rappresentata postuma al Littorale di Noto il 21 agosto 1932.

[7] La compagnia Andò-Leigheb era considerata «una delle primarie di allora, che, in gara con la Zacconi-Pilotto, riusciva a interessare il pubblico delle varie città italiane con attraenti novità» (N. Cappellani, *Vita di Giovanni Verga*, Firenze, Le Monnier 1940, p. 276).

[8] U. Ojetti, *Il teatro di G. Verga*, in «Il Marzocco», I (1896), n. 46, 13 dicembre.

[9] Databile, secondo Ferrone, all'altezza cronologica del 1869 (cfr. *Il teatro di Verga*, Roma, Bulzoni 1972, pp. 39-40).

[10] Cfr. S. Nardecchia, *Verga e il teatro inedito*, Roma, Manzella 1982. Nel 1885

Comunque sia, la trasposizione teatrale del *Lupa* fu accolta dal pubblico con esito incerto anche se Verga lo definì «schietto e genuino», sottolineandone l'«impressione fortissima, le chiamate calorose» al primo atto; l'«esito meno buono, due chiamate con qualche contrasto» al secondo[11].

Secondo lo scrittore ciò che non aveva giovato alla *pièce* era stata non tanto la sua assenza («la mia assenza, dopo le quattro clamorose e geniali approvazioni del I atto, dicono, ha, se non indispettito, raffreddato assai il pubblico. Ma a questo non so che farci, e non muto»); quanto il fatto di avere mutilato alle prove la scena VIII, relativa al tentativo di pacificazione ad opera di Janu; una scena, dice Verga, «che spiega e aiuta a determinare anche la catastrofe finale», successivamente reinserita nella replica, dando luogo ad un «successo pieno intero e incontrastato»[12].

*La Lupa* fu poi portata in *tournée* nei maggiori teatri italiani, con altalenante fortuna.

Le cause sono da ricercarsi secondo la critica in vari fattori tra i quali possiamo enucleare almeno il suo apparire in un momento storico di profonda crisi dello stato e della cultura italiana (la repressione dei Fasci siciliani e le cannonate di Bava Beccaris che portarono la borghesia a distaccarsi dalla realtà popolare e dalla letteratura che ambiva a rappresentarla)[13]; e, quasi unanimemente, l'essere la versione teatrale di gran lunga meno efficace di quella narrativa sia sul piano stilistico che tematico.

La novella *La Lupa*, infatti, era stata definita l'ultimo esempio di «tragedia greca»[14] per l'oscuro senso di irreversibilità e di Fato

viene portata in scena a Milano la commedia in due atti *In portineria*, ancora un adattamento teatrale dalla novella *Il canarino del n. 15*. Nel 1901 sono rappresentati, sempre a Milano, i due bozzetti *Caccia al lupo* e *Caccia alla volpe* e, nel 1903, *Dal tuo al mio*, successivamente riscritto in forma di romanzo e pubblicato dalla «Nuova Antologia» nel 1905.

[11] Lettera di Verga a De Roberto, Torino, 29 gennaio 1896, in Finocchiaro Chimirri, *Lettere sparse*, cit., p. 309.

[12] *Ibidem*.

[13] Cfr. N. Tedesco, *Significato, svolgimento e caduta del teatro verghiano*, in *Studi verghiani*, Atti del Convegno (Palermo 9-13 ottobre 1973), a cura di A. D'Antona, Palermo, Ila Palma 1977, p. 251; poi in Id., *Il cielo di carta. Teatro siciliano da Verga a Joppolo*, Napoli, Guida 1980, p. 17.

[14] I. Scaramucci, *Introduzione a Verga* [1959], 3a ed. aggiornata, Brescia, La Scuola 1965, p. 237.

che avvolge la vicenda; per l'avvalersi di una narrazione scarnificata ed essenziale in cui gioca un ruolo fondamentale la dialettica coro-personaggio; per la rappresentazione della passione della gnà Pina per Nanni come un fenomeno naturale, spontaneo come la sete, patologico come una malattia, la cui narrazione ha il sapore della favola e della leggenda sin dall'*incipit* («Una volta...») che inserisce i lettori immediatamente *in medias res*.

La Lupa è descritta come un'apparizione demoniaca, una strega sensuale e incantatrice[15]. Accanto a lei, oltre al debole Nanni ed alla timida e rassegnata Maricchia, un ruolo importante è rivestito da un coro impersonale ma dominante all'interno della stessa voce narrativa, che racconta e implicitamente giudica e commenta.

Personaggio senz'anima, mossa dall'istinto, da una sensualità selvaggia ma anche da una vitalità incontrollata e traboccante, la Lupa – come altri protagonisti di *Vita di campi*, ad esempio Rosso Malpelo che «sapendo di essere Malpelo si ostinava ad esserlo ancora di più» – è cosciente del suo stato: «sola come una cagnaccia», pallida e famelica fino all'epilogo. Questi personaggi, come anche Jeli il pastore, sono gli autentici emarginati dissidenti delle novelle verghiane perché tutti e tre attuano una «ribellione regressiva» che si traduce, spiega Asor Rosa, in un'assunzione piena, esacerbata e stoica del ruolo che la società ha ad essi assegnato[16].

Il carattere ed il temperamento selvatico del personaggio è sottolineato dal paesaggio, assolato e arido della campagna siciliana, in cui la Lupa lavora come un uomo, rotta dalla fatica e consumata dalla sete[17]. La donna si aggira nei «campi immensi, dove scoppiettava soltanto il volo dei grilli, quando il sole batteva a piombo», cercando di placare il desiderio di Nanni, brucian-

[15] Cfr. G. Mazzacurati, *Scrittura e ideologia in Verga ovvero le metamorfosi della «Lupa»*, in Id., *Forma e ideologia. Dante, Boccaccio, Straparola, Manzoni, Nievo, Verga, Svevo*, Napoli, Liguori 1974, pp. 142-297.

[16] Cfr. A. Asor Rosa, *Il primo e l'ultimo uomo del mondo*, in Id., *Il caso Verga*, Palermo, Palumbo 1972.

[17] Sul tema, ci sia consentito rinviare a D. Marchese, *La poetica del paesaggio nelle «Novelle rusticane» di Giovanni Verga*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi n. 13, Leonforte, Fondazione Verga - Euno Edizioni 2016.

te come la sete. La gnà Pina, «sola anima viva che si vedesse errare per la campagna, sui sassi infuocati delle viottole, fra le stoppie riarse dei campi immensi, che si perdevano nell'afa, lontan lontano, verso l'Etna nebbioso, dove il cielo di aggravava sull'orizzonte», attraversa eroicamente un passaggio epico, terrigna e crepolata come la terra, alla ricerca di Nanni, l'unico che, come acqua, può placare la sua brama sensuale. Personaggio tra i personaggi, il paesaggio, in tal senso, contribuisce a scolpire la figura della Lupa come essere istintivo e primitivo, mosso da passioni ferine e primarie, assimilabile a fenomeni naturali come la siccità o il desiderio di bere.

Un testo breve, ma di straordinaria intensità quello de *La Lupa*, fin nell'epilogo in cui, come attraverso una sapiente inquadratura cinematografica, il regista-scrittore segue lentamente e alternativamente i due personaggi di Narni e della gnà Pina, nascondendo e rendendo visibili allo stesso tempo «negli occhi terrorizzati dell'uno i gesti e l'avanzare dell'altro», prima dell'ultima immagine in cui l'abbattersi della scure sul corpo della donna, che avanza «con le mani piene di manipoli di papaveri rossi, e mangiandoselo con gli occhi neri», suggerito e non mostrato, suggella la storia «sotto il segno di una tragicità quasi impersonale»[18].

Nella versione teatrale, viceversa, mutano i tempi, le modalità e le circostanze della fascinazione erotica esercitata su Nanni che cede alle lusinghe della gnà Pina solo dopo il matrimonio con la ragazza, nella logica dello 'scambio' che regola il rapporto tra i tre, spostando l'accento sulla 'roba', così centrale nell'immaginario verghiano. L'impianto scenico esalta, sin dalla didascalia di presentazione del personaggio, il motivo dell'interesse economico, descrivendo Nanni come un «bel giovane - tenero colle donne, ma più tenero ancora del suo interesse; sobrio e duro al lavoro, come chi mira ad assicurarsi uno stato»[19], operando, quindi, un vero e proprio slittamento verso un nucleo tematico

[18] G. SCOGNAMIGLIO, *Come (ri)leggere «La Lupa» di Giovanni Verga*, Caserta, Spring edizioni 2009, pp. 30-31.

[19] G. VERGA, *«La Lupa». Scene drammatiche in due atti*, in ID., *«La Lupa». Novella, dramma, tragedia lirica*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Palermo, Novecento 1991, p. 61.

che il testo narrativo non esplicita e che qui, invece, assurge a motivo fondamentale nelle dinamiche della storia[20].

Tutti questi elementi, ed anche altri sui quali non indugiamo per brevità, non sono riscontrabili nel testo teatrale che presenta notevoli differenze rispetto alla versione narrativa, documentando sostanzialmente la volontà di Verga di adattarsi ai gusti del pubblico borghese, come sottolinea Tedesco:

> *La Lupa* perde nella redazione drammatica quella stringatezza che è il segno stilistico della coesione fantastica avuta dal Verga nell'inventare lo straordinario personaggio di questa donna tormentata fino all'inverosimile nei sensi, il cui chiuso dramma interiore, appena colorito dalla descrizione viva ma castigata del suo aspetto fisico, dovette costringersi alla espansione scenica, dove quell'aspetto è tratteggiato con più di un segno di golosa e compiaciuta sensualità nel pretestuoso scivolare verso il gusto del pubblico delle platee[21].

Le differenze più evidenti della trasposizione scenica sono, osserva Oliva, l'«attenuarsi vistoso della pregnanza tragica presente nel racconto di quell'aria di catastrofe ineluttabile che vi si respira», ed il venir meno della suggestione data da quel «mondo pre-antropico, quasi irreale, immobile e fuori dal tempo»[22].

La funzione scenica, inoltre, rese necessario ampliare la figura di Maricchia che diventa più centrale nella versione teatrale, pur mantenendo la sua passività psicologica. Anche la gnà Pina nel dramma è descritta in modo diverso che nella novella: è una donna non più giovane, di circa trentacinque anni, priva della caratterizzazione di creatura diabolica e primitiva, selvaggia e passionale, a favore della caratterizzazione di donna innamorata, bella nonostante l'età, dotata di maggiore femminilità e dolcezza, in definitiva, di maggiore umanità. Da lupa diviene donna ed anche il coro si riduce ad un insieme di presenze pettegole e partecipi. Viene accentuato il motivo della roba poiché Nanni cerca solo una dote ed una sistemazione e non sembra percepire la gnà

[20] Cfr. L. Quaresima, *La scure, il rogo (e il fucile): «La Lupa», da Verga a Lattuada*, in «Annali d'Italianistica», 6 (1988), pp. 127-128.

[21] Tedesco, *Il cielo di carta*, cit., p. 43.

[22] Oliva, *La scena del vero.* cit., p. 31.

Pina principalmente come una irresistibile seduttrice. Nel dramma, l'imbrigliamento psicologico di Nanni appare improvviso e quasi ingiustificato, ed altrettanto inatteso e repentino appare il suo crollo. Se nel I atto la Lupa era caratterizzata da una certa dolcezza e civetteria, nel II atto viene descritta come una donna caparbia e bisbetica, depotenziando del tutto l'icastico finale della novella che perde l'aura di tragedia; cosa visibile anche a livello linguistico in cui si passa dall'efficacissima esclamazione/imprecazione: «Ah! Malanno all'anima vostra! balbettò Nanni», alla debole interrogazione: « Ah!... ah!... Il diavolo siete?».

L'analisi delle differenze stilistiche strutturali e tematiche tra il dramma e la novella sono molteplici e sicuramente non possono essere enucleate e discusse in questo contributo; tuttavia un'ultima notazione importante deve essere fatta riguardo al linguaggio.

Come è noto, il linguaggio teatrale è dominato dalla forma dialogica; nella *Lupa* tale forma ha indebolito uno degli elementi principali di originalità della novella che sta proprio nella musicalità narrativa che attraversa e impregna la narrazione, in quella «musica triste e monotona», «nenia lamentevole», che fonde liricamente dialogo e racconto, discorso diretto e indiretto.[23] Nella versione drammatica si perdono l'arida e scarna rappresentazione della vicenda, il tono crescente da tragedia greca che trascolora, secondo Scaramucci, addirittura in un impianto complessivo da «opera dei pupi».[24]

Tra le tante interpretazioni della *Lupa* a teatro, mi piace ricordarne due proprio per la loro distanza l'una dall'altra.

La prima è la messa in scena del dramma (il 17 gennaio 1908 al Théâtre «Marigny» di Parigi) da parte di Giovanni Grasso, il celebre attore-mattatore, interprete di tanti testi del teatro siciliano (da *Malia*, a *Cavalleria rusticana*[25], dalla *Morsa* alla *Lupa*, ap-

[23] Cfr. L. Russo, *Giovanni Verga* [1920], 4a ed., Bari, Laterza 1970, pp. 94-95.

[24] Scaramucci, *Introduzione a Verga*, cit., p. 233. Nel dramma teatrale l'incesto si presenta quasi come colpa attenuata, dal momento che la passione dei due amanti si consuma anteriormente al pattuito matrimonio, presentando Nanni vittima del desiderio mai represso della Lupa.

[25] Giovanni Grasso era famoso per l'eccessiva libertà nel modificare ed interpretare i testi in funzione della sua presenza scenica. Nel caso di *Cavalleria rusti-*

punto), che stravolse profondamente il senso della *pièce*, come lamentato dallo stesso Verga, indispettito, in una lettera al Rod:

> Io non mi spiego ancora il successo della Compagnia Grasso a Parigi; ma mi spiego benissimo l'insuccesso o quasi, della *Lupa*, specialmente data a quel modo e con quei mutamenti. Il Grasso si permette di travisare il finale così che tutta la commedia diventa barocca e assurda. Non è più la passione cieca, carnale, brutale, anche se volete, ma quasi fatale della *Lupa, che dà la figlia a Nanni non per turpe mercimonio, ma perché egli la vuole*, ed essa non sa resistere alla sua volontà, carne della sua carne, che arde e si consuma e soffre della sua passione, e si pente del suo peccato, sinceramente, ma non può divellersene, e orna a lui, e lo avvince così nel suo spasimo che egli ne è vinto pure, e sempre, e per sottrarsene non sa far altro che ucciderla. Invece Grasso lo fa cadere di nuovo nelle braccia di lei, all'ultimo – figuratevi![26]

Grazie alla traduzione in siciliano di Salvatore Arcidiacono, *La Lupa* venne messa in scena nei teatri di tutto il mondo con l'interpretazione di Giovanni Grasso (Nanni) e di Mimì Aguglia (gnà Pina). Verga, naturalmente, ne proibì la rappresentazione che rendeva la vicenda esattamente ciò che non era e ciò che non voleva: una colorita e sanguigna storia paesana.

A fronte di questa estrema 'infedeltà' da parte dei grandi protagonisti del teatro siciliano, è da segnalare, invece, tra le tante interpretazioni (ad es. Virginia Balistrieri, Anna Proclemer, Lydia Alfonsi), quella di Anna Magnani che mise in scena *La Lupa* il 26 maggio 1965 al Teatro «della Pergola» di Firenze, con regia di Franco Zeffirelli, in occasione del «Maggio musicale fiorentino»[27].

*cana*, ad esempio, arrivò a stravolgerne il finale, facendo ritornare compare Alfio sulla scena, dopo avere ucciso Turiddu, per esclamare: «Cca sugnu!... Non scappu!», adoperando, quindi, la «padovanella», un espediente volto a strappare l'applauso del pubblico al raggiungimento della *climax* drammatica, prima del calare del sipario. Ma Grasso andò oltre e, per cavalcare il grandissimo successo del capolavoro verghiano, arrivò a scrivere «*Cavalleria rusticana*». *Dodici anni dopo*, il *sequel*, diremmo oggi, del fortunato dramma.

[26] G. Verga, *Lettere al suo traduttore*, a cura di F. Chiappelli, Firenze, Le Monnier 1954, pp. 245-246.

[27] Cfr. K. Trifirò, *«La Lupa sono io». Anna Magnani a teatro, tra Verga e Zeffirelli*, Acireale-Roma, AeB 2021.

Reduce dal successo di *Roma città aperta* e dall'aver vinto un Oscar per *La rosa tatuata* di Tennesse Williams, la Magnani desiderava un ritorno al teatro, in cerca di un nuovo equilibrio e di una nuova dimensione. L'amico Zeffirelli – da «verghiano appassionato»[28], convinto che *La Lupa* fosse «una delle opere maggiori del teatro europeo» – 'costruirà' l'intera macchina teatrale intorno alla Magnani che definirà il suo personaggio «il più bello che ho fatto»[29], opinione condivisa dalla critica:

> La sua è una lupa che non urla, ma si aggira famelica, inquieta, divorata da qualcosa di interiore, di struggente, di implacabile, esclusa dai pascoli degli altri. È una lupa che, come personaggio, non ha nulla di folcloristico, di strapaesano, è fatta più di dolore e di amarezza che di cattiveria. Via via, dalle prime scene con quella canzone d'amore già disperata, all'incontro con Nanni Lasca [...] Un dramma che ci ha mostrato una Anna Magnani diremmo inaspettata, un'attrice dai toni bassi, dolenti, dalla recitazione contenuta[30].

L'operazione Zeffirelli/Magnani è di particolare interesse perché permette di focalizzarsi sul rapporto tra il testo teatrale verghiano (in genere poco rappresentato), l'interpretazione del regista che dirige lo spettacolo e disegna le scene, e il contributo drammatico dell'attrice che costruisce il proprio personaggio in dialogo con la compagnia teatrale e con il pubblico, attingendo a risorse espressive sperimentate prima a teatro e poi al cinema.

Il personaggio della Lupa permette alla Magnani di operare una sintesi delle sue più fortunate interpretazioni: da una parte,

[28] Come è noto, Zeffirelli ha affiancato Visconti e Rosi nei film *La terra trema*, liberamente tratto dai *Malavoglia*, e *Storia di una capinera*, per poi dedicarsi alle messe in scena de *La Lupa* e *Cavalleria rusticana*, curandone anche scenografie e costumi. Dello scrittore catanese, Zeffirelli scrive: «Era un autore quasi introvabile, se non in certe selezioni per il "classico" che però la mia generazione non aveva neppure l'obbligo di leggere. Mi ricordo che una volta ci divertimmo a contare ben trentanove edizioni delle opere di D'Annunzio contro, mi pare, quattro di Verga e per di più esaurite da tempo. Oppure in corso di ristampa. Un "corso di ristampa" che non vide esecuzione se non dopo la guerra e anche allora, bisogna dire, quasi a malincuore» (*Verga, primo amore*, dal programma di sala).

[29] M. Persica, *Anna Magnani. Biografia di una donna*, Bologna, Odoya 2018, p. 326.

[30] C. Maza, *Accanto alla «lupa» un giovane leone*, in «Alba», 20 giugno 1965.

c'è la donna peccatrice, la donna perduta, l'amante diabolica, che ricorda alcuni dei suoi ruoli di inizio carriera; dall'altra c'è la madre tragica che antepone la propria passione vorace e distruttiva al sentimento materno, collegandosi ad altre immagini di madri intrepretate dall'attrice in tre diversi film: *Roma città aperta, Bellissima, Mamma Roma*.

La sua interpretazione fu apprezzatissima, tanto che le repliche durarono fino al 1969: ben quattro anni.

Come ricordato, il primissimo progetto di trarre dalla novella verghiana un'opera lirica si concretizzò, infine, nel libretto musicato da Pierantonio Tasca, a partire da una rielaborazione firmata dall'autore e da Federico De Roberto. L'opera viene messa in scena nel 1933, mentre il libretto era già edito nel 1919. Quattro anni prima, nel 1915, Verga aveva incaricato De Roberto di realizzare una sceneggiatura cinematografica tratta da *Lupa*, che però non vide mai la luce[31].

Su quest'ultimo aspetto, ovvero sulla trascrizione della novella nel linguaggio filmico destinato al grande schermo, è interessante notare che, nel dopoguerra, l'avventura cinematografica della *Lupa* iniziò nel 1951, con un progetto produttivo ad opera della coppia Ponti-De Laurentiis che avrebbe dovuto avere la direzione di Clemente Fracassi.

Il regista, ci informa Leonardo Quaresima, autore di una puntuale disamina sul film, elaborò «una sceneggiatura, in collaborazione con Ennio De Concini, con il proposito di rimanere fedele il più possibile al testo teatrale verghiano, e con l'intenzione, inoltre, di servirsi anche del dialetto per caratterizzare meglio l'ambiente e i personaggi»[32]. Ma l'insorgere di forti divergenze con De Laurentiis, che invece puntava ad una trattazione più libera e in chiave moderna della vicenda, fece naufragare gli accordi.

Del soggetto «esistevano anche altre due rielaborazioni, una firmata da Moravia e Berto, e una seconda dagli stessi con l'apporto di altri»[33]. L'ingresso di Alberto Lattuada nel progetto, che accettò di subentrare a Fracassi, comportò nuove modifiche alla

[31] Cfr. QUARESIMA, *La scure, il rogo (e il fucile)*, cit., pp. 123-147.

[32] Ivi, p. 123.

[33] Ivi, p. 124.

sceneggiatura e l'avvalersi del contributo di Luigi Malerba e Antonio Pietrangeli: «questa versione (anche se nei titoli di testa ai nomi citati si aggiunge quello di Moravia) è quella che venne effettivamente utilizzata per il film, uscito in Italia nel 1953»[34].

Il film di Lattuada, liberamente tratto dall'omonima novella di *Vita dei campi*, mantiene nel soggetto cinematografico i personaggi e la storia verghiana ma cambia l'ambientazione, la Basilicata del secondo dopoguerra anziché la Sicilia dell'Ottocento[35], e lo spirito arcano e atemporale proprio del racconto, poiché la vicenda è attraversata da problematiche e tensioni sociali. È la storia di una focosa quarantenne, operaia in una manifattura di tabacchi, che fa sposare la figlia Maricchia con l'ex soldato Nanni, suo antico amante che la donna vuole riconquistare.

Nel film Lattuada attinge sia dal dramma teatrale che dal melodramma (al contrario di Lavia che dice di avere guardato principalmente alla novella); il motivo dell'interesse economico presente nel personaggio teatrale di Nanni nel film trasmigra su un nuovo personaggio, Don Pietro Imbornone, padrone della manifattura tabacchi in cui lavorano la Lupa e sua figlia, «chiamato ad assumere, una forte - e su vari piani - qualificazione negativa»[36]. Quaresima conclude che *La Lupa* personaggio del film di Lattuada «si staglia come una delle figure più intense e di maggiore impatto, riportando alla luce, d'altra parte, proprio in tale movimento, quelle che erano state le caratteristiche più tipiche della *Lupa* letteraria (anche se in quel contesto, certo, lo stato di natura assumeva una forza mitica sconosciuta al racconto cinematografico). Sia per ciò che riguarda la reciproca alimentazione di tensioni tra personaggio e ambiente, sia per ciò che riguarda l'impeto e la forza istintiva della carica sensuale (che non produce ripiegamenti e lacerazioni interiori, ma si proietta sempre sicura verso l'esterno)»[37].

Sulla versione cinematografica della *Lupa* si espresse la stessa Magnani, dopo il debutto romano dello spettacolo diretto da Zef-

[34] *Ibidem.*

[35] «La scelta di Matera rientra esemplarmente in quel movimento alla "scoperta dell'Italia" tipico della letteratura e del cinema neorealisti» (ivi, p. 143).

[36] Ivi, p. 125.

[37] Ivi, p. 144.

firelli: «Sono anni e anni che dovevo farla. Una sera, mi ricordo, alla prima di *Miracolo a Milano*, tanto per dire quanti anni fa, mi venne incontro Dino De Laurentiis e mi chiese a bruciapelo, come parla lui: "Anna, vòi fa' *La Lupa*"?»[38].

In un primo momento l'attrice sembrò accettare ma non si giunse a nessun accordo, poiché la sceneggiatura le parve troppo lontana dallo spirito del Verga: «Io gli dissi di sì, poi ci vedemmo e mi dette da leggere il copione, si cominciò a discutere e alla fine non se ne fece niente»[39].

La preoccupazione maggiore della Magnani riguardava proprio la scelta di stravolgere completamente la traccia narrativa dell'autore siciliano:

> Non mi piaceva che avessero voluto alterare la novella di Verga, che è quel capolavoro che è, per costruire un pastrocchio di copione dove gnà Pina era diventata un'operaia del miracolo economico, figuriamoci, e poi moriva bruciata, così c'era pure D'Annunzio e secondo loro il film veniva meglio»[40].

I produttori, prosegue l'attrice, «ancora non vogliono capire che il film d'arte fa i soldi, pochi o molti, ma li fa, mentre il film di cassetta guai a non imbroccarlo, è un fallimento totale»[41].

È dunque significativo che, per entrare pienamente nello spirito della Lupa, Anna Magnani dichiari di ispirarsi più alla novella, di cui anche «Zeffirelli si è servito per rimpolpare alcune scene», recuperandone il senso tragico, piuttosto che alla sua riscrittura per la scena: «L'ho studiato molto – afferma parlando del suo personaggio –. Per l'interpretazione ho tenuto maggiormente presente la novella, piuttosto che l'adattamento teatrale che lo stesso Verga ne ricavò e che noi rappresentiamo. Nella novella, lunga appena tre pagine, c'è infatti una realtà più vera, più violenta, vi riaffiora il più puro Verga»[42].

[38] Cfr. Trifirò, *«La Lupa sono io»*, cit., p. 92.

[39] *Ibidem*.

[40] M. Hochkofler, *Anna Magnani. La biografia*, con la collaborazione di L. Magnani, Firenze-Milano, Giunti S.p.A-Bompiani 2018, p. 331.

[41] *Ibidem*.

[42] C. Vacanti, *Anna Magnani la Lupa*, in «Sette colli», dicembre 1965.

Infine, tra le trasposizioni cinematografiche, non possiamo non ricordare la versione di Gabriele Lavia del 1996 con Monica Guerritore (gnà Pina) e Raul Bova (Nanni Lasca), che sembra rispettare maggiormente «la lettera dell'ipotesto verghiano del quale riprende la notazione storica e alcuni passaggi chiave recitati da una voce narrante»[43]. Ma i realizzatori del film «pare abbiano tenuto presente l'intero spettro delle varianti ipertestuali dell'opera primigenia, dato che, ad esempio, qua e là si notano espliciti rimandi al dramma teatrale inscenato per la prima volta il 26 gennaio 1896; ed in effetti, secondo la critica, «con il dispositivo della rappresentazione teatrale *La Lupa* di Lavia intrattiene, sia intrinsecamente che estrinsecamente, un rapporto privilegiato, che ne forza i toni melodrammatici forse anche all'insaputa degli stessi artefici e performer»[44].

In conclusione, l'analisi delle varie transcodificazioni de *La Lupa* in testo teatrale, in melodramma e in film è un'operazione grandemente formativa in ambito scolastico, non solo per i motivi che abbiamo enucleato sin qui, ma anche in un'ottica interdisciplinare che preveda raccordi con le materie artistiche, musicali e motorie.

La brevità del testo narrativo, inoltre, ben si presta a diventare un laboratorio per comprendere le diverse modalità espressive del teatro e del cinema[45]; per lavorare sulla riflessione linguistica, sul diverso modo di trattare lo spazio e i personaggi o sul ruolo assunto dal narratore al fine di operare un continuo raffronto tra le diverse soluzioni stilistiche e linguistiche messe in atto dagli autori nei vari generi testuali.

[43] E. BIASIN, *Doppio melodramma maschile ne «La Lupa» (1953, 1996). Da Alberto Lattuada a Gabriele Lavia, da Ettore Manni a Raul Bova,* in *Wer ist Leonardo? Da Caligari al cinema senza nomi*, edited by M. Comand *et al*., Milano, Mimesis 2017, pp. 72-80, a p. 73.

[44] Ivi, p. 77.

[45] In tal senso, si pensi all'opportunità di fare leggere un testo scritto per il cinema mettendolo a confronto con un testo narrativo, come nel caso dello sceneggiato RAI *Mastro-don gesualdo,* andato in onda in sei puntate nel 1964, scritto da Ernesto Guida e Giacomo Vaccari (cfr. G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, sceneggiatura di E. Guida - G. Vaccari, a cura di S. Zappulla Muscarà - E. Zappulla, Catania, la Cantinella 2001).

Rosaria Sardo
(Università di Catania)

# Costruzione del testo e questione della lingua: Verga e l'officina verista a scuola

Il contributo propone un percorso didattico sul rapporto tra costruzione del testo e questione della lingua nell'ambito della cosiddetta «officina verista», mettendo in luce il fervido dialogo teorico/pratico nato spontaneamente tra Verga e Capuana tra il 1872 e il 1890, ed esteso a De Roberto dopo il 1885. Tale dialogo era il riflesso di una lunga storia di amicizia e lo specchio di discussioni sul laborioso farsi di una scrittura narrativa che voleva essere nuova e vera ma che ancora incontrava le resistenze di editori, lettori, critici tradizionalisti. Nei documenti presi in esame si rintraccia un vero e proprio lavoro di "officina" che è riconoscimento di un'identità letteraria condivisa, destinata a farsi largo per la sua portata innovativa rispetto ad altre tradizioni scrittorie. Il testo letterario si configura quindi anche come un crogiolo di esperienze condivise, all'interno del quale in classe si potranno osservare: a) la tensione tra pratiche espressive individuali e pratiche espressive discusse coi sodali; b) una serie di legami attivi con la produzione letteraria del tempo (non solo italiana).

*Parole chiave:* Verismo, Verga, Capuana, De Roberto, "officina verista"

*The contribution proposes a didactic path on the relationship between the construction of the text and the question of the language in the context of the so-called 'verist workshop', highlighting the fervent theoretical/practical dialogue that arose spontaneously between Verga and Capuana between 1872 and 1890, and that was extended to De Roberto after 1885. This dialogue was the reflection of a long history of friendship and the mirror of discussions on the laborious making of a narrative writing that wanted to be new and true but still met with resistance from publishers, readers and traditionalist critics. In the documents examined, one can trace a true 'workshop' work that is the recognition of a shared literary identity, destined to make its mark in terms of its innovative scope compared to other writing traditions. The literary text is thus also configured as a crucible of shared experiences, within which at school one can observe: a) the tension between individual expressive practices and the expressive practices discussed with peers; b) a series of active links with the literary production of the time (not only Italian).*

Keywords*: Italian Verism, Verga, Capuana, De Roberto, Literary cooperative writing*

Il presente contributo intende proporre un percorso didattico sul rapporto tra costruzione del testo e questione della lingua nell'ambito della cosiddetta «officina verista»[1], al fine di venire incontro ai due obiettivi delle *Indicazioni nazionali* relativi alla consapevolezza della storicità della lingua italiana e all'interdipendenza tra testo letterario modi della rappresentazione[2].

Grazie alle risorse digitali esistenti[3], ai collegamenti a carteggi online[4]; ai collegamenti alle prime edizioni e alle edizioni nazionali delle opere di Verga, Capuana e De Roberto[5], ma anche a banche dati come Google libri, Wikisource; Hathi trust (previa verifica dei dati paratestuali e testuali) e a risorse digitalizzate appositamente dal docente, è possibile oggi proporre agli studenti delle Scuole secondarie di secondo grado un project work che possa esplorare i lavori della cosiddetta «officina verista», testimoniati dai documenti relativi a quel fervido dialogo teorico/pratico nato spontaneamente tra Verga e Capuana tra il 1872 e il 1890, e tra Verga, Capuana e De Roberto dopo il 1885, che emerge dai carteggi e non è solo il riflesso di una lunga storia di amicizia.

Si tratta di discussioni sul laborioso farsi di una scrittura nar-

[1] R. Sardo, *Questione della lingua e officina verista*, in «Kwartalnik Neofilologiczny», 4 (2006), pp. 358-374; Ead., *Gli "scarabocchi marginali" di Capuana alla Sorte di De Roberto*, in «Annali della Fondazione Verga», 1 (2008), pp. 215-261; Ead., *«Al tocco magico del tuo lapis verde». De Roberto narratore e l'officina verista*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi n. 11, Acireale-Roma, Bonanno editore 2010. A. Di Silvestro, *In forma di lettera. La scrittura epistolare di Verga tra filologia e critica*, Acireale, Bonanno 2012, pp. 211-240.

[2] «Complessiva coscienza della storicità della lingua italiana, maturata attraverso la lettura fin dal biennio di alcuni testi letterari distanti nel tempo, e approfondita poi da elementi di storia della lingua, delle sue caratteristiche sociolinguistiche e della presenza dei dialetti, nel quadro complessivo dell'Italia odierna, caratterizzato dalle varietà d'uso dell'italiano stesso» e «stabile familiarità con la letteratura, con i suoi strumenti espressivi e con il metodo che essa richied». Lo studente, quindi, «è in grado di riconoscere l'interdipendenza fra le esperienze che vengono rappresentate (i temi, i sensi espliciti e impliciti, gli archetipi e le forme simboliche) nei testi e i modi della rappresentazione (l'uso estetico e retorico delle forme letterarie e la loro capacità di contribuire al senso».

[3] Per le quali si confronti il contributo di Milena Giuffrida in questi Atti.

[4] Per esempio il CEOD - Corpus Epistolare Ottocentesco Digitale, o quelli in fase di digitalizzazione a cura della Fondazione Verga http://progettoviver.it/; http://www.fondazioneverga.it/vocabolario-dei-veristi/.

[5] Anche se nel BiBit è presente solo Verga, e la BIZ - Biblioteca Italiana Zanichelli è a pagamento.

rativa che voleva essere nuova, vera e che ancora incontrava resistenze da parte di editori, lettori, critici tradizionalisti[6], tanto da richiedere, soprattutto da parte di Capuana[7] dichiarazioni d'intenti, prese di posizione in materia di scelte letterarie, dibattiti su riviste. Rispetto ad altre relazioni amicali o letterarie dei nostri

[6] Numerose sono le testimonianze su questo tema emerse dal carteggio Verga-Capuana (G. Raya, a cura di, *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984 e M. Giuffrida, *Per una nuova edizione commentata del carteggio Verga-Capuana*, Tesi di Dottorato di ricerca in Studi letterari, filologico-linguistici e storico-culturali Dipartimento di Scienze Umanistiche, Università di Palermo, Tutor Prof. Andrea Manganaro, a.a. 2018-2019).

[7] Ci si riferisce al saggio del 1885 *Per l'arte*, o a testi come la famosissima prefazione alla *Giacinta* dell'89, dedicata a Neera, ma anche all'importante premessa a *Homo* del 1888 («Nel mettersi a scrivere delle novelle o dei romanzi, bisognava badare a foggiare quest'opera giusta la sua ultima forma [...]. Infatti, dai *Profili di donna* al *Bacio*... ad *Homo* e da questo a *Ribrezzo*, se voi voleste darvi la pena di osservare attentamente...vedreste evidentissimi i segni di un penoso lavorio, diretto ad ottenere il resultato di rendere la novella, dirò così, autonoma, qualcosa d'indipendente, di fuori del tutto dal suo autore», L. Capuana, *Premessa* a *Homo*, Milano, Treves 1888, pp. xxx-xxxi, corsivi miei). Le riflessioni metaletterarie di Verga – a parte la nota lettera a Salvatore Paola Verdura, da poco riletta e commentata da G. Alfieri *(«Il realismo, io l'intendo così». Per una rilettura della lettera a Salvatore Paola*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. 13, 2020) e la lettera al Farina posta come incipit della novella *L'amante di Gramigna*, per la quale si veda F. Brancifort (*Farina e Verga: «Noi navighiamo volgendoci la poppa»*, in «Annali della Fondazione Verga», 8, 1991, Catania, Fondazione Verga, pp. 93-10) – risultano più sparse e più sintetiche. Un resoconto puntuale degli interventi e delle posizioni letterarie di Verga si ritrova in G. Patrizi, *Il mondo da lontano. Il fatto e il racconto nella poetica verghiana*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi n. 4, Catania, Fondazione Verga 1989 e da G. Alfieri, *Verga*, Roma, Salerno 2016. Altre riflessioni verghiane importanti sono contenute nella lettera a Capuana del 7 luglio 1885 sulla forma dell'arte in relazione al testo teatrale, riflessioni scaturite dall'insuccesso della rappresentazione di *In portineria*, con un importante accenno «alla ricerca di quell'assoluto che nelle belle chiacchierate fatte presso il caminetto che rammenti, ci appariva così semplice e chiaro e sicuro» (in Raya, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 244). Fondamentale per la comprensione del metodo verghiano è poi la celeberrima intervista a Ugo Ojetti del 1894. Qualche nota interessante si ritrova anche nella prefazione alla versione narrativa di *Dal tuo al mio* del 1906. Secondo Verga, la transcodificazione del testo era stata consapevolmente attuata nel passaggio dalla versione teatrale a quella narrata «cercando solo di aggiungervi, con la descrizione, il colore e il rilievo che dovrebbe dargli la rappresentazione teatrale – se con minore efficacia, certamente con maggiore sincerità, e in più diretta comunicazione col lettore – senza le modificazioni – in meglio o in peggio non importa – che subisce necessariamente l'opera passando per un altro temperamento d'artista onde essere interpretata», G. Verga, *Dal tuo al mio*, Firenze, Bemporad 1929, p. vii.

autori, è possibile rintracciare nei documenti presi in esame un vero sostegno reciproco tra Verga e Capuana prima, tra Capuana e De Roberto poi e tra De Roberto e Di Giorgi nel riconoscimento di un'identità letteraria condivisa, che doveva farsi largo per la sua portata innovativa rispetto a tradizioni scrittorie divergenti e doveva trovare spazi di affermazione linguistica e letteraria. Tale sostegno si realizzava con continui scambi di idee, di consigli e di correzioni dirette sui manoscritti dell'uno o dell'altro, testimoniati da lettere, prefazioni, discussioni su scelte linguistiche, stilistiche e anche onomastiche[8].

Il project work mirerà dunque a offrire una prospettiva reticolare sul «farsi» dell'opera letteraria tra idee personali; scambio di opinioni con amici letterati; contesto socioculturale non sempre favorevole a nuove idee artistiche (come nel caso della questione del realismo, del naturalismo e del verismo); rapporti col contesto europeo e mondiale (non solo le relazioni dirette di Verga e Capuana con Zola e Rod, di De Roberto con Bourget, ma anche quelle di Capuana con Ibsen[9] a proposito di testi teatrali). In tale prospettiva, ampliabile reticolarmente a seconda del percorso della classe e di eventuali collaborazioni con altri docenti curricolari, il testo letterario si configurerà anche come un crogiolo di esperienze condivise, all'interno del quale si può osservare la tensione tra pratiche espressive individuali e pratiche espressive discusse coi sodali, nonché una serie di confronti attivi con la

[8] Cfr. Sardo, *«Al tocco magico del tuo lapis verde»*, cit.; A. Manganaro, *Verga*, Acireale-Roma, Bonanno 2011; A. Di Silvestro, *In forma di lettera. La scrittura epistolare di Verga tra filologia e critica*, Acireale-Roma, Bonanno editore 2012; Alfieri, *Verga*, cit.

[9] Com'è noto, Capuana tradusse *Casa di bambola* di Ibsen a partire dalla traduzione francese di Moritz Prozor nel 1891. Dallo scambio epistolare tra Ibsen e Capuana, emerge il desiderio di quest'ultimo di apportare dei tagli all'opera, eliminando per esempio la fuga di Nora per non turbare il pubblico benpensante. Ibsen, però, vietò di modificare la scena finale, considerata funzionale alla comprensione dell'intero dramma e la Duse, che interpretò Nora per la rappresentazione milanese del 1891, rese ancor più intensa la scena finale, rimasta poi fedele al testo. Sulla questione della traduzione capuaniana, comunque approvata da Ibsen, cfr. L. Caretti, *Ibsen e la Duse*, in Aa.Vv., *L'illusione della realtà. Studi su Luigi Capuana,* Roma, Salerno 1990, pp. 191-195. Il carteggio Capuana-Ibsen è conservato presso la Biblioteca della Casa Museo Luigi Capuana di Mineo.

produzione letteraria del tempo (non solo italiana), alla ricerca di una forma nuova e condivisa.

Per la fase di *ideazione* del project work si proverà a condividere con gli studenti gli *obiettivi generali* – ovvero la scoperta condivisa delle fonti epistolari e paratestuali per mettere in luce il "farsi" di un testo, fuori dai "racconti" della storia letteraria, al fine di mettere in evidenza il côté operativo di un sodalizio che rappresenta un unicum nella storia letteraria italiana, nel segno di un esplicito sostegno reciproco nei confronti di una letteraria nuova e complessa, un sostegno di lunga durata e di grande impatto maieutico.

Il percorso potrà essere articolato in *5 snodi*, volti alla realizzazione di un prodotto finale che, nel nostro caso, potrebbe essere la realizzazione di un video tematico anche in relazione al centenario della scomparsa di Verga. La fase di *pianificazione*, dovrà prevedere un tempo disteso (per esempio un mese con incontri extracurricolari), per contenuti e argomenti che richiedono una fase di raccolta, di esame dei testi, di identificazione di snodi problematici e di approfondimento. Gli snodi ipertestuali proposti (1. Solidarietà e difesa dei sodali nei confronti del mondo dell'editoria; 2. L'attenzione nei confronti dell'opera dell'amico riflessa da consigli su testi e manoscritti dell'uno o dell'altro; 3. Officina verista operativa: letture, condivisione di scelte e critiche sui testi degli amici; 4. Correzioni dirette sui manoscritti), potranno ovviamente essere rimodulati sulla base delle preferenze del docente e delle esigenze formative degli studenti, mettendo comunque al centro i contenuti tratti dagli epistolari editi[10], e quelli tratti dalle prefazioni alle opere dei tre autori, da reperire sul web, o resi disponibili dal docente in formato digitale con ocr e verifica del testo.

[10] A. Ciavarella, *Verga, De Roberto, Capuana. Catalogo della mostra, Catania maggio-giugno 1955,* Catania, San Paolo 1955; S. Zappulla Muscarà, *Luigi Capuana. Carteggio inedito,* Giannotta, Catania 1973; G. Finocchiaro Chimirri (a cura di), *Lettere sparse*, Roma, Bulzoni 1979; Raya, *Carteggio Verga-Capuana*, cit.; S. Zappulla Muscarà (a cura di), *Capuana e De Roberto,* Sciascia, Caltanissetta 1984; M.E. Alaimo (a cura di), *F. Di Giorgi. Lettere a Federico De Roberto*, Catania, Fondazione Verga 1985; G. Raya (a cura di), *Verga e i Treves*, Roma, Herder 1986; S. Zappulla Muscarà, *Luigi Capuana e le carte messaggiere*, Catania, CUECM 1996; G. Longo (a cura di), *Carteggio Verga-Rod*, Catania, S. Squeglia - Fondazione Verga 2004; G. Sor-

### *1. Solidarietà e difesa nei confronti del mondo dell'editoria*

Per quanto riguarda il primo snodo del percorso, si potrà offrire agli studenti una traccia tematica, dando poi loro la possibilità di scoprire ulteriori testimonianze, a partire dal 1874-75, anni cruciali per la formazione e per la prima produzione di Verga e Capuana, durante i quali Verga aveva già aperto vie di buona comunicazione con gli editori a partire dai primi romanzi. La questione dei "colori del vero" ebbe, com'è noto, un forte riflesso in ambito editoriale[11]. Nel caso della faticosa edizione dei *Profili di donna* di Capuana, per esempio, Verga si trovò a fare da mediatore tra 1874 e 1875 con l'editore Ottino[12], così come in seguito per perorare la causa delle *Fiabe* dello stesso Capuana, che furono al centro di una spinosa questione editoriale con Ottino e Treves.

Per la prima edizione delle sue *Fiabe*, destinate a ottenere un duraturo successo di pubblico e di critica per l'ottimo raccordo tra matrice popolare e innovazione autoriale, Capuana aveva chiesto aiuto a Verga, che abitava allora a Milano e che era in buoni rapporti con molti editori. La prima fiaba, *La Reginotta*, di cui si conserva il manoscritto[13], era stata donata al figlio dell'edi-

BELLO (a cura di), *Lettere ai nipoti*, Caltanissetta, Lussografica 2007; G. SAVOCA - A. DI SILVESTRO (a cura di), *Lettere alla famiglia (1851-1880)*, Acireale, Bonanno 2011; O. PALMIERO (a cura di), *Carteggio Verga-Giacosa*, Catania, Fondazione Verga 2016; G. SAVOCA - A. DI SILVESTRO (a cura di), *Lettere ai fratelli (1883-1920)*, Leonforte, Euno - Fondazione Verga 2016.

[11] RAYA, *Verga e i Treves*, cit.

[12] Così Capuana a Verga: «Mineo 19 ottobre 1874 [...] Ho in pronto il manoscritto ricopiato delle tre prime novelle, *Delfina*, *Un'avventura*, *Fasma*. Vuoi che te lo mandi costì? A me parrebbe meno fastidioso lo spedirlo direttamente da qui alla Ditta Brigola. Desidero mandar via questa copia di più di metà del volume per diverse ragioni. La 1ª per sapere certamente le condizioni del contratto. Il Sig. Ottino può da queste tre novelle formarsi un chiaro concetto del valore, qualunque siasi, del volume. La 2ª è per avere alle spalle il pungolo di un impegno e terminare l'ultima novella che per tanti affari è rimasta in asso. Sarebbe bene che la tua lettera precedesse di qualche giorno il m.s. Sappimi dunque dire quando scriverai: io spedirò il m.s. con qualche giorno di ritardo» (RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 38).

[13] Costituito da dodici pagine autografe con trentuno disegni originali a china di Nicolò Facchinetti, sottoscritto a Milano, il 12 novembre 1880, è stato acquistato il 29 ottobre 2009 dall'assessorato ai Beni culturali della Regione Siciliana, su segnalazione della Soprintendenza di Catania, e si trova oggi custodito a Paler-

tore Ottino, Carluccio, come mostra il testo riprodotto nella prima edizione della fiaba, una lettera/dedica, datata 16 novembre 1881, che ricorda i termini di un precedente accordo che risaliva al 1880: «Povero editorino mio! Hai tribolato un anno, come gli editori grandi, per aver in mano il manoscritto» (*infra*, p. 3). Nel novembre del 1881, dunque, *La Reginotta*[14] era in mano all'editore ma mancavano le illustrazioni, ritenute da Capuana una componente indispensabile per la comunicazione rivolta ai più piccoli. Capuana, come spesso gli accadeva, aveva problemi finanziari e sperava che l'editore Ottino, che aveva già pubblicato un suo volume di novelle, potesse pubblicargli *La Reginotta* (che gli aveva fatto avere nel 1881) e altre fiabe in un volume. Pretendeva però che le fiabe fossero illustrate e che gli venisse riconosciuto subito un anticipo sul compenso. Ottino nicchiava e Capuana richiese l'aiuto di Verga. Nella lettera di risposta del 26 dicembre 1881 Verga non solo mostra di aver preso a cuore la questione dell'amico, ma comprende le ragioni editoriali:

> L'Ottino mi promise che verso il 15 gennaio prossimo avrebbe preso il volume e pagate le 1000 lire, che del resto la fiaba da te regalata al suo bambino sarebbe già pubblicata da un pezzo se non ti fossi ostinato a voler delle illustrazioni del Michetti che non verranno mai[15].

mo, presso la Biblioteca Regionale Bombace. Il testo a stampa, edito a Milano da Giuseppe Ottino e Gaetano Brigola nel 1883 (52 pagine con 29 illustrazioni di Facchinetti), era in circolazione ben prima di quella data. Il volume in possesso della Biblioteca di Mineo (Casa Capuana), per esempio, ha una dedica autografa nel foglio di guardia a penna che reca come luogo Roma e come data quella del 27 dicembre 1882: «All'amico Francesco Guzzanti,/ pei suoi futuri bimbi,/ con mille cordiali auguri, pel Capo d'anno/ Luigi Capuana/ Roma, 27 dicembre 1882». Sebbene quindi il frontespizio indichi: «Luigi Capuana/ La Reginotta/ Fiaba/ Illustrata da Nicolò Facchinetti/ Milano/ Ditta Gaetano Brigola di Giuseppe Ottino & Co./ 1883», *La Reginotta* edizione Brigola circolava già a stampa nel dicembre 1882 (per i tipi della Tipografia sociale E. G. Reggiani di Milano).

[14] L'autonomia testuale della *Reginotta* è supportata anche da una lettera di Neera a Capuana, datata novembre 1882, in cui la scrittrice parla della *Reginotta* e promette che la farà conoscere ai suoi lettori del «Corriere del mattino». Cfr. A. Arslan, *Corrispondenza inedita (1881-1885). Capuana e Neera*, in *Miscellanea. Studi in onore di Vittore Branca*, Firenze, Olschki 1983, V, pp. 161-185.

[15] In Raya, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 136.

In effetti, desiderando le illustrazioni di Michetti per la sua *Reginotta*, Capuana aveva puntato molto in alto, chiedendo l'intervento di un pittore/fotografo/naturalista, orientato verso un realismo magico, il cui intervento sarebbe stato sicuramente costoso e si scontrava con una realtà editoriale non florida e con una serie di suoi impegni non mantenuti. Risolta la questione dell'illustratore, il 3 gennaio 1881 due fiabe di quella che sarebbe stata poi la nuova raccolta, *C'era una volta...*, furono inviate a Verga per passarle all'editore:

> Ti mandai due fiabe ricopiate. Hai combinato per L. 1000? Veramente io intendevo prenderci di più. Mi pare che il genere del libro, pel suo valore commerciale, giustifichi la mia pretesa. [...] A proposito, e quelle due fiabe come ti son parse? Leggine qualcuna del Perrault e dimmi se le mie scapitano troppo nel confronto. Non vorrei che io mi fossi montato troppo la testa. [...] fammi scrivere dall'Ottino qualcosa di concreto, di diffinitivo, per sapermi regolare. Io, nei momenti di largo, continuo a ricopiare le fiabe[16].

Il giorno dopo, Verga rispose con un giudizio più che lusinghiero:

> le due fiabe mi sembrano due veri gioielli, e son certo che se c'è un po' di vero gusto letterario in Italia, devono avere un successo sicuro, anche per gli adulti. Io ti consiglierei di mandare prima la tua novellina al *Giornale dei bambini* che dirige il Martini o all'altro omonimo del Treves, per cavarne maggior utile, riserbandoti di farle in seguito pubblicare in volume. La tua convenzione con Ottino ti permette di far cotesto?[17]

Seguirono poi lettere di mediazione presso l'editore Treves per un'edizione ampia delle fiabe:

> Sono stato tre volte dall'Ottino. Ti confesso che vedo la faccenda imbrogliata per l'urgenza che tu hai in questo momento, per i tuoi impegni coll'ottino, per lo stato generale del commercio librario, e per

[16] Lettera di Capuana a Verga, 3 gennaio 1882, in RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 139.

[17] Lettera di Verga a Capuana, 4 gennaio 1882, ivi, cit., p. 140.

> l'antipatia del Treves a trattar nulla in cui sia mischiato l'Ottino [...]. Credo difficile pel momento cavar più di 1000 lire da un volume di Fiabe, che avranno certo in seguito una gran vendita, ma per adesso nessun editore si arrischierebbe anticipatamente con capitale rilevante. Farina mi dice che le fiabe di Perrault si vendono poco, quantunque famose, e splendidamente illustrate. L'unico modo di cavare maggior profitto dal volume è di pubblicarlo prima sui Giornali dei bambini di Martini e Treves[18].

> Caro Luigi, il tuo affare e la tua urgenza mi preoccupano come fossero miei. Mi son fatto lecito di proporre il tuo volume di fiabe al Treves, interpretando forse troppo largamente la facoltà da te datami, e scavalcando forse anche i tuoi impegni coll'Ottino, che però non so sino a che punto ti leghino almeno moralmente. Però sei sempre a tempo a pigliare tu una risoluzione e non farò nulla senza tuo ordine; ma ti prego di farmi sapere subito e per telegrafo la tua volontà, e dimmi se posso continuare a spingere le trattative col Treves, e qual somma pretenderesti per cedere il volume a perpetuità, o almeno per lunghissimo tempo, giacché il Treves farebbe un'edizione illustrata[19].

Dal canto suo Capuana inviò un telegramma a Ottino e uno a Verga in cui confermava la volontà di cedere le fiabe a Treves (19 gennaio 1882). Frattanto Ottino rinnova l'offerta per tutto il volume, ma Verga e Capuana si sono già impegnati con Treves per un volume di 12 fiabe, come mostra il telegramma di Capuana all'amico Giovanni («Mineo, 20 gennaio 1882/ Arbitra condizioni precisamente. Ritengasi volume composto dodici fiabe uguale lunghezza primo saggio. Attendo risposta Ottino»[20]. Al telegramma seguì poi una lettera nella quale Capuana riferiva di un'offerta «irragionevole» di Ottino («*La lascio libero a condizione che consegni in febbraio il marchese Donna Verdina*, una cosa impossibile») e propose nuove condizioni a Treves «il quale potrà stamparle prima nel suo giornale e poi pubblicarle illustrate come libro premio o come strenna di Natale o capo d'anno. Il volume è perfettamente innocuo per la più fina innocenza dei fanciulli. Quelle del Perrault hanno delle allusioni un po' libere che qui

[18] Ivi, p. 141.
[19] Ivi, p. 142.
[20] Telegramma del 20 gennaio 1882, ivi, p. 145.

sono state evitate con ogni cura [...]. Fra due giorni ti spedirò la copia di altre cinque fiabe e le avrai costì per consegnarle al Treves»[21]. Dopo due settimane la situazione non si era ancora risolta e tutto ciò portò a un ulteriore tentativo di Verga di trovare un altro editore chiedendo l'aiuto dell'amico Giacosa:

> Carissimo Giacosa,
> Facci un gran piacere, a me e ad un nostro amico. Capuana mi ha incaricato di trovargli un editore per un volume di Fiabe, delle quali ne ho già qui 7 (il volume ne conterrebbe 12) che mi piacciono non solo per la novità del genere in Italia ma anche come lavorini veramente artistici, in nulla inferiori a quelle del Perrault che passano per un libro classico, e le quali, convenientemente illustrate, o anche solamente stampate bene possono avere un successo certo, come libro di premio, da strenna, ecc.[...] Ora sono stato in trattative col Treves, ma costui non gli darebbe più di l. 1200 per tre anni, e pretenderebbe anche che gli fosse ceduto il diritto di traduzione. La difficoltà prima è che Capuana avrebbe bisogno almeno di 1100 lire domani 1° febbraio. Vuoi farmi il gran favore di parlare immediatamente di questo affare al Roux oppure al Casanova, e di cercare di ottenergli quello che il Capuana desidera?[22]

Certamente Treves era in difficoltà per i costi delle illustrazioni[23] e tuttavia, grazie all'azione diplomatica di Verga, concluse l'affare delle fiabe con Capuana il 1° febbraio 1882[24], lasciandogli anche la libertà di pubblicare tre fiabe in traduzione tedesca nell'«Auf der Höhe»[25]. Il 5 febbraio Treves ha in mano le sette fiabe che Capuana aveva dato a Verga e il 7 febbraio Capuana ne promette a Verga altre tre. Il 5 aprile manca solo una fiaba e finalmente nel settembre 1882 Capuana invia da Roma una copia del volume *C'era una volta... Fiabe* a Verga con dedica. Il 24 di quel mese da Milano Verga invia a Capuana una lettera ricca di entusiasmo per la raccolta.

[21] Lettera da Capuana a Verga, 20 gennaio 1882, ivi, pp. 145-146.

[22] Palmiero, *Carteggio Verga-Giacosa*, cit.

[23] «È un libro che senza illustrazioni si venderebbe poco, ad illustrarlo bene costa molto e ci vogliono 2 anni», gli ricorda Verga nella lettera del 22 gennaio, Raya, Carteggio Verga-Capuana, cit., p. 147.

[24] Lettera di Verga a Capuana, ivi, p. 148.

[25] La rivista, diretta da Leopold von Sacher-Masoch, pubblicò *La lupa* di Verga (*Die Wolfin*) nell'aprile-maggio 1882.

> Il tuo volume di fiabe mi ha riconciliato con te interamente. Le ho lette tutte una dopo l'altra e di seguito con interesse vero e 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 neanche 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 dell'immaginazione popolare in cui tanta larga impronta e così schietta ha lasciato il carattere etnografico direi del popolo stesso. [...] mi parrebbe potersene desumere quanto la teoria del temperamento naturale sia dimostrata vera da questi documenti primitivi dell'indole siciliana. Quante fantasticherie scucite ho fatto dopo chiuso il tuo libro. Più che altro il contadino siciliano c'è tutto, immaginoso, rassegnato alla fatalità, avido la sua parte, e scettico anche. Quelle due figliuole del sarto che si contentano di restare sotto la pietra per non darla vinta alle sorelle, e quella preoccupazione feroce ed esclusiva del marito [...] tutto, c'è tutto e bisognerebbe tornare ad analizzare ogni episodio ed ogni frase. Tu hai reso stupendamente questa vera e schietta poesia coll'impronta efficace della sua ingenuità caratteristica. È una vera opera d'arte che hai fatto. E del resto tu sei maestro[26].

Nelle parole di Verga si coglie il nodo fondamentale del rapporto ambiguo tra tradizione del racconto orale e processo di creazione artistica, che Capuana provò a chiarire nella lettera del 7 ottobre 1882:

> Non posso resistere alla tentazione di disingannarti, non posso resistere alla mia vanità di dirti che in tutto quel libro non c'è una sola virgola che *la favola genuina delle nostre donne* possa reclamare; che tutto quel mondo di fatti, di personaggi, di luoghi è un mondo mio, sbucciatomi nella immaginazione non so come, sotto un'esaltazione nervosa che aveva dell'allucinazione[27].

In risposta, Verga da Milano (il 15 ottobre 1882) replica:

> Carissimo Luigi, me l'hai fatta, colle fiabe, e mi sta bene. Però tu stesso non saprai quanta parte inconscia e materiale direi, ci sia della no-

[26] RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 156.
[27] Ivi, p. 175.

> stra Sicilia nella più intima espressione di quei racconti che saranno sempre una delle più belle cose che tu abbia scritto[28].

L'esempio della difesa del testo capuaniano da parte di Verga e l'osservazione della profonda comprensione delle ragioni scrittorie dell'amico potranno servire come esempio di una ricerca da effettuare non solo sul carteggio Verga-Capuana, ma sugli altri carteggi resi disponibili in formato digitale dal docente, o anche grazie ad accordi con la Fondazione Verga, che ha avviato la digitalizzazione degli epistolari dei veristi nell'ambito del già citato progetto VIVer.

### *2. I sodali dell'officina verista come testimoni attenti del farsi dell'opera letteraria dell'amico*

Per quanto riguarda il secondo snodo tematico del project work, relativo all'osservazione attiva e propositiva dei lavori dei sodali, si potranno prendere come esempi numerosi punti degli epistolari nei quali si fa cenno a tale modalità interattiva. Si potrebbe partire da un breve spunto che mostra il riconoscimento esplicito e l'attenzione di ciascuno dei sodali dell'officina verista nei confronti dei testi scritti dall'altro. Nel ricordare la presunta leggenda popolare *Lu cumparaticu*, elaborata artisticamente da Capuana e da lui inviata come autenticamente popolare a Lionardo Vigo per la sua *Raccolta amplissima di canti popolari siciliani* del 1857[29], Verga in una lettera del 14 settembre 1882 definì l'ope-

[28] Lettera di Verga a Capuana, 15 ottobre 1882, ivi, p. 175.

[29] Com'è noto, Capuana, dopo aver ristampato sul «Poligrafo» di Palermo nel 1856 uno studio sulle ottave siciliane di due autori menenini secenteschi, Paolo Maura e Orazio Capuana – che attingevano alla poesia popolare scrivendo ottave originali d'invettiva –, aveva elaborato, a proprio a partire da moduli e stilemi della poesia popolare, *Lu cumparaticu*, facendo credere a Lionardo Vigo di averlo raccolto dalla voce del popolo menenino. Il tema sarà poi rielaborato da Capuana nella novella *Lu cumpari* del 1879 (poi in *Homo*). La vicenda è ricostruita da Corrado Di Blasi (in *Capuana originale e segreto*, Catania, Giannotta 1974) nel capitolo «Lu "cumpari", canto popolare anonimo (ma) del Capuana e il "miracolo" verghiano», pp. 85-95.

ra dell'amico Luigi «un piccolo capolavoro», aggiungendo un dato interessante per la ricostruzione dei rapporti di sodalizio intellettuale tra i due: «devo confessarti che la prima ispirazione della forma schiettamente popolare che ho cercato di dare alle mie novelle la devo a te»[30]. Si tratta di una piccola testimonianza che mostra comunque lo scambio profonda tra due autori in grado di generare nuove idee, da confermarne altre o da offrire nuovi esiti formali, con modalità che emergono, per esempio, dalla lettera di Verga a Capuana del 17 maggio 1878 a proposito del «farsi» dei Malavoglia:

> La tua lettera fu letta proprio in quel santuario a te noto, dinanzi a buona parte di quegli amici che ti ricambiano il saluto [...]. Spero che a quest'ora tu ti sia rimesso dalla indisposizione ed abbia ripreso la tua Giacinta. Io son contento del mio sacrificio incruento, che mi lascia meglio soddisfatto del mio lavoro e mi fa sperare che riesca quale l'ho vagheggiato in immaginazione. *A proposito, mi hai trovato una 'ngiuria che si adatti al mio titolo? Che ti sembra di I Malavoglia? Potresti indicarmi una raccolta di Proverbi e modi di dire siciliani? [...]*
> Farò ritorno a Catania nei primi del giugno, per via di mare probabilmente, e bada che ho la tua promessa di venire a passare meco una settimana a Battiati. Se non sei proprio un vile, di quelli che rompono I suggelli messi al tabacco, verrai; sarà un piccolo incomodo per te, ma si farà un gran fantasticare di quelle lotte che formano la nostra croce e delizia per omnia saecula.
> Consegnasti il libro mio ad Arcoleo? *Pel Padron 'Ntoni penso d'andare a stare una settimana o due, a lavoro finito, ad Aci Trezza onde dare il tono locale.* A lavoro finito però, e a te non sembrerà tanto cotesto, che da lontano in questo genere di lavori l'ottica qualche volta, quasi sempre, è più efficace ed artistica, se non più giusta, e da vicino i colori son troppo sbiaditi quando non sono già sulla tavolozza.
> [...] Tu hai nostalgia di Milano e io quella di Sicilia, così siam fatti noi che non avremo mai posa e vera felicità[31].

L'opera dell'uno diventa sempre motivo d'interesse per l'altro, come mostra, ad esempio, la lettera di Capuana a Verga del 26 maggio 1878:

[30] Lettera di Verga a Capuana, 24 settembre 1882, in RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 169.
[31] Ivi, p. 61.

> Ho sognato l'altra notte l'edizione del tuo Padron 'Ntoni: era illustrata con delle cromolitografie di una bellezza da rivaleggiare con la natura [...] la tua lettera mi fa sospettare che il tuo romanzo non sarà stampato in maggio? Ne hai dunque rimessa la pubblicazione a settembre? Padron 'Ntoni dovrà per forza presentarsi allo stato civile della pubblicità insieme alla mia Giacinta[32].

Il 7 novembre 1878 Verga risponde: «Anch'io ci ho avuto e ci ho delle angustie e assai più gravi; motivo per cui Padron 'Ntoni dorme il sonno del giusto da tre mesi [...] vorrei averti qui un par di giorni, per comunicarci a vicenda le nostre idee, e scaldarci reciprocamente come due correnti elettriche»[33]. Con molta fatica dopo la morte della madre (5 dicembre 1878) Verga riprenderà il Padron 'Ntoni consultando ancora Capuana, esperto conoscitore delle tradizioni popolari e degli studi demologici di Pitrè.

> Non credo che potrò venire in Catania prima di Pasqua. La causa va per le lunghe e l'assisterà mio fratello. Ma se tu hai intenzione di raccoglierti un par di mesi in Firenze, non rinunziare al tuo progetto per causa mia. [...]
> L'Ottino mi scrive che è sempre più infatuato dell'idea della Rivista. Figurati se ne sono contento! Io ho un monte di progetti per la testa. Certamente, se tu ti decidessi di andartene prima a Firenze e poi a Milano, avrei gran piacere di vederti e di discorrere a voce di tante cose che non si possono dire per lettera: ci vorrebbero dei volumi[34].

Verga risponderà il 10 aprile 1879: «Mazzone ti porterà i miei saluti. Fammi il piacere di mandarmi per suo mezzo, se tu non verrai presto, tutte quelle raccolte di proverbi e modi di dire siciliani che hai e che ti rimanderò»[35]. E ancora pochi giorni dopo: «ecco perché ti rimando il tuo Pitré ancora vergine, giacchè del Pitré ne avevo anch'io una copia, [...] e non ci avevo trovato gran cosa. Ciò che vado cercando con desiderio è la raccolta dei proverbi del Rapisarda[36], stampata in Catania, e introvabile»[37].

[32] Ivi, p. 62.
[33] Ivi, pp. 66-67.
[34] Lettera da Capuana a Verga, 22 marzo 1879, ivi, pp. 81-82.
[35] Ivi, p. 82.
[36] «Una terza edizione dell'opera è così intitolata: Raccolta di proverbi siciliani ridotti in canzoni [ottave anch'esse siciliane] dall'abate Santo Rapisarda, Catania, N. Giannotta, 1901, pp. 281-XXII» (ivi, p. 83).
[37] *Ibidem*.

Anche nel lavoro di ricerca delle fonti documentarie verghiane l'aiuto dell'amico Capuana è prezioso e sostiene una pratica condivisa di scambio di materiali e idee che verrà poi ampliata e approfondita con interventi diretti dell'uno sull'opera dell'altro, senza remore, senza riserve e con una modalità che non si riscontra in altri rapporti amicali, come ad esempio quello di Verga e Giacosa, a cui si farà riferimento nella parte conclusiva di questo contributo.

### *3. Officina verista operativa: letture, condivisione di scelte e critiche sui testi degli amici*

Quanto a pratiche di scrittura collaborativa e di commenti diretti e attivi dell'uno sull'opera dell'altro, l'officina verista di Verga, Capuana e De Roberto ricorda l'officina zoliana. Certamente rispetto all'officina zoliana, quella siciliana appare meno legata a progetti di lavoro comuni, con un paio di significative eccezioni, e più orientata a scambi solidali di consigli in materia di scrittura letteraria, con prospettive diverse e asimmetrici flussi comunicativi e con i ruoli di "Maestro" e "Allievo" intercambiabili (Verga e Capuana dal 1872 in poi, Capuana e De Roberto; De Roberto e Di Giorgi dal 1888 al 1924). Opportuni riferimenti potranno essere fatti in merito al *Cercle de Medan*, con le *Soirées,* riscaldate non solo da letture ad alta voce, ma da progetti di scritture e idee di correzioni collaborative (laboratorio creativo oggi ben studiato da Alain Pagès) ricordando che con ogni probabilità Verga ebbe occasione di intravvedere i contorni di questa attività laboratoriale, in occasione della sua visita a Medan in compagnia di Rod nel maggio 1882)[38].

Alla richiesta di consigli ai sodali dell'"officina" faceva riscontro una lettura attenta del manoscritto dell'amico e a volte una let-

[38] Sul «*naturalisme collaboratif*» cfr. A. Pagès, *Zola et le groupe de Médan. Histoire d'un cercle littéraire*, Paris, Perrin 2014; ma cfr. anche Longo, *Carteggio Verga-Rod*, cit., p. 101, la pratica costante della *socialite littéraire* col ruolo attivo dell'Academie Goncourt e l'officina verista (R. Sardo, *Le parentesi catanesi e l'officina verista*, in G. Alfieri - A. Manganaro - S. Morgana - G. Polimeni, «*I suoi begli anni*». *Verga tra Milano e Catania (1871 1892)*, 2 voll., Leonforte - Catania, Euno edizioni - Fondazione Verga 2020, pp. 377-394).

tura ad alta voce in presenza, con consigli e notazioni dirette sul testo[39] scelte stilistiche condivise, prima fra tutte la scelta onomastica, come mostra, ad esempio, la già citata lettera di Verga all'amico Luigi del 17 maggio 1878: «A proposito, mi hai trovato una 'ngiuria che si adatti al mio titolo? Che ti sembra di *I Malavoglia*? Potresti indicarmi una raccolta di *Proverbi e modi di dire siciliani*?»[40] e Capuana a Verga a proposito della *Giacinta* il 23 del 1879:

> Mi mancano soltanto due capitoli per mandar la Giacinta a quel paese. [...] Mi trovi un bel cognome di tre sillabe da sostituire al Mignolli? Io scorro tutti gli stati civili dei giornali senza trovar nulla che mi appaghi: Dubini, Lazzasi, Ramponi, Ronconi, Lonati? Il primo non mi par cattivo. Che ne dici? Aiutami a cavarmi d'impiccio[41].

E dopo qualche battibecco Verga risponde a Capuana: «Caro Luigi, Marzulli no! Se tieni all'elli piuttosto Dorselli o Marulli, *preferirei il solo nome – Giacinta – mi suona meglio*, oppure [...] uno di due sillabe ma armoniose».

Un momento laboratoriale intenso dell'officina verista si ebbe

[39] Uno dei primi esempi si può rintracciare nella lettera di Verga a Capuana del 18 febbraio 1872, in cui si fa riferimento al lavoro teatrale mai rappresentato e pubblicato postumo *Rose caduche* «Mio caro Luigi, ti son gratissimo, e sentitamente, della tua lettera e dei consigli che mi dai [...]. Persisto sempre nell'idea di lasciare a codeste scene le modeste proporzioni di un esercizio, ma giacché tu m'incoraggi a farlo tenterò la scena con altro argomento, perché dovrei fare tanti cambiamenti e tagli in quello che ho scritto che temo molto riuscirebbe un pasticcio. I consigli che mi dai li terrò preziosi; di alcuni avevo il presentimento, se non l'idea chiara. Appena avrò sottocchi il manoscritto mi affretterò a riscontrare le scene ove cadono le tue osservazioni e a studiarci sopra. Fra non molto spero di mostrarti col fatto qual conto io abbia tenuto dei tuoi consigli». Proprio nella stessa lettera si possono rintracciare indizi del lavoro di "officina" tra i due. Verga infatti offre a Capuana alcune importanti osservazioni sull'impianto narrativo della novella *Delfina*, e fa riferimento alla lettura ad alta voce dall'amico: «Ho letto e riletto la tua novella, e ti dico qui una cosa che non lusingherà il tuo amor proprio di oratore. Tu leggi orribilmente male, mio caro [...] Ci son sfumature di colorito, ci son finezze di dettagli che tu non sapevi far risaltare affatto leggendo [...] Avrei fatto scrivere a lei tutto ciò in una lettera d'addio e mi pare che il lato drammatico non vi avrebbe perduto e il carattere della protagonista sarebbe stato più simpatico più facilmente e generalmente compreso. La bellissima scena della separazione l'avrei trasportata in Messina. Te ne dissi qualche cosa me ne pare e qui sarebbe inutile ripeterti le mie idee (in Raya, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., pp. 17-18).

[40] Ivi, p. 61.

[41] Ivi, p. 71.

allorché il giovane De Roberto, già attivo nell'ambito della critica letteraria e gravitante nell'orbita della vivace casa editrice Giannotta, inviò a Capuana prima e a Verga poi le sue prime novelle, forti, piuttosto ciniche, innovative per certi temi e per uno scetticismo di fondo. Verga lesse le novelle ad uno stadio avanzato di revisione, complimentandosi poi col giovane De Roberto per la sua prima raccolta di novelle, *La sorte*, con una lettera da Roma, del 17 febbraio 1887[42]. Capuana lesse il manoscritto di tutte le novelle e diede precocemente un parere molto tecnico al giovane De Roberto inizialmente su *Malanova*, uno dei racconti della prima raccolta, *La sorte*, nella lettera da Roma del 19 maggio 1883:

> Caro Signor De Roberto. Scrivendomi a proposito della sua novella, «temo che vi sia un'esagerazione di forma e di misura», ne ha fatto anticipatamente la critica più esatta. Io non trovo da aggiungere nulla. Cioè trovo da aggiungere che in lei c'è una vera stoffa di novelliere e che il giorno che scriverà un'altra novella meno zeppa di sicilianismi voluti (giacché il difficile è appunto questo: dar il colorito siciliano con forma italiana) lei farà una cosa bella davvero.
> L'organismo di questa sua *Malanova* è ottimo, massime nella prima parte. Il carattere di Don Antonio, stupendamente tracciato. Verso la fine però il dramma, che dev'esservi in ogni novella, è un po' fiaccamente annodato [...] Vuole che le riporti io stesso il m.s. o che glielo rimandi per posta?[43]

Capuana prese a cura la stesura della prima raccolta di novelle di De Roberto al punto da procedere con una serie di interventi diretti e correzioni con lapis di tre colori diversi sul manoscritto di tutte le novelle.

[42] «Carissimo De Roberto, vorrei stringerle forte forte tutt'e due le mani per dirle il piacere che mi ha fatto la lettura del suo volume di novelle, e per ringraziarla d'avermelo mandato. Belle tutte, specialmente *Nel cortile*, *Rivolta*, *Ragazzinaccio* e *San Placido* con dei tipi tanto veri e umani che parrebbe poterci mettere su i nomi proprii, e che schietta e sobria efficacia di colore e di disegno.
Me ne congratulo con lei, caro De Roberto, che comincia come altri non sanno arrivare a fare, pestando anni ed anni lo stesso cobalto e lo stesso cinabrio, nel solito mestaio dei droghieri che vogliono essere artisti e si vendicano poi di quest'arte che non arrivano a fare né capire dicendole contro male parole. Ma silenzio – che se no - *ci direbbero che facciamo dei taglierini in casa, e andiamo avanti per la nostra strada tenendoci per mano*». Finocchiaro Chimirri, *Lettere sparse*, cit., p. 190.

[43] Nella lettera s.d. in Zappulla Muscarà, *Capuana e De Roberto*, cit., p. 77.

*4. Correzioni dirette sui manoscritti*

La raccolta *La sorte* di De Roberto rappresenta dunque l'esempio più interessante del lavoro di officina tra i sodali ed è significativo che avvenga in un momento in cui la relazione tra il giovane De Roberto e il più maturo Capuana era ancora asimmetrica e si configurava, in qualche misura, come quella "maestro/allievo", con esplicito riconoscimento dei ruoli da parte del più giovane. Nel ringraziare Capuana per le correzioni, De Roberto diceva, infatti: «che piacere nel solo fatto che tu hai vissuto qualche giorno con le mie creature, che hai imparato a conoscerle, che le chiami per nome! Io non sapevo ancora prenderle sul serio. Grazie, grazie e ancora grazie, mio buon maestro»[44]. Dopo l'invio del manoscritto da parte di De Roberto, Capuana gli rendeva man mano conto dei progressi del suo lavoro correttorio, con grande consapevolezza del ruolo di postillatore attivo:

> Mineo, 2 giugno 1886 [...] la cartolina questa mattina mi ha trovato col tuo manoscritto in mano. Anche a costo di offendere la tua esemplare modestia, io debbo dirti che rileggo le tue novelle con vero piacere e che le riempio coscienziosamente di scarabocchi marginali. Tu già capisci quale valore acquisterà questo manoscritto in una vendita all'incanto di là da venire. Ti arricchirai birbone! [...] Il manoscritto lo riceverai presto, appena avrò finito di procurarmi il piacere (abbassa modestamente gli occhi) di rileggerlo fino in fondo; non ci metterò più di otto giorni. Intanto ti abbraccio. Tuo aff.mo Luigi[45]

Purtroppo, il lavoro di correzione andò avanti molto a lungo e solo nell'agosto del 1886 Capuana restituì a De Roberto il manoscritto ampiamente postillato, il quale rispose con animo grato:

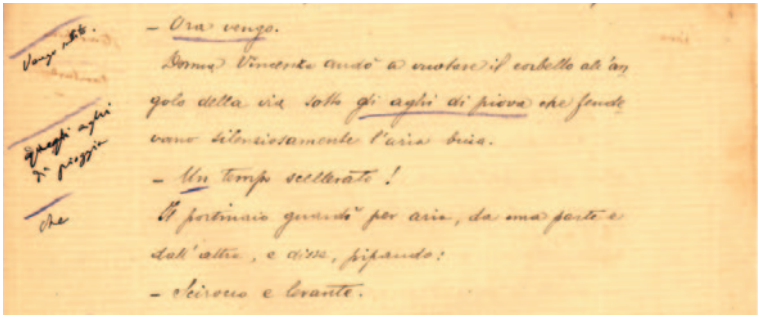
> *Le correzioni di lingua non avrei mai saputo trovarle da me; a frugare nei di-*

[44] Vedi A. Longoni, *Lettere a Capuana*, Milano, Bompiani 1993, pp. 45-47. Il volume raccoglie 36 lettere donate da Capuana alla moglie Adelaide Bernardini, che aveva richiesto in regalo al marito una lettera significativa per ciascuno dei letterati con cui egli aveva mantenuto negli anni una corrispondenza importante. Capuana l'accontentò componendo un florilegio epistolare costituito da 36 lettere e custodito in un cofanetto pervenuto poi, al centro pavese di raccolta dei manoscritti di autori italiani.

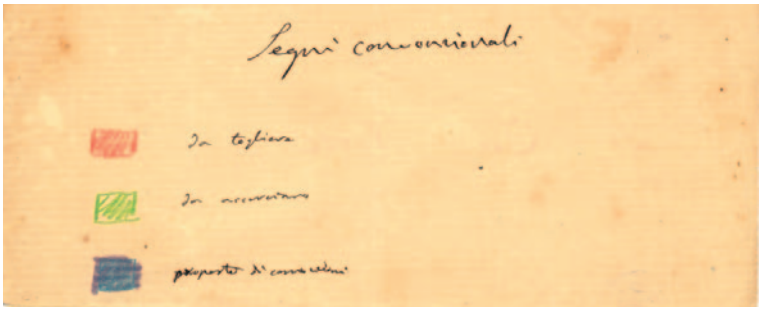
[45] In Zappulla Muscarà, *Capuana e De Roberto*, cit., pp. 182-183.

*zionari, chi sa che riboboli avrei adoperato!* Quelle relative all'organismo delle novelle le intuivo, ma così vagamente che, e senza forse, non avrei saputo da qual parte rifarmi. Al tocco magico del tuo lapis verde la luce si è fatta nel mio spirito: ho visto il gonfio, il tumefatto, il marcio, ed ho cominciato a tagliare e a segare. Quando penso che senza di te sarebbero restate *tutte quelle prolissità, tutte quelle inutilità, tutti quei sicilianismi* che mi parevano le uniche espressioni, e che avrebbero fatto ridere i polli, anzi non sarebbero stati neanche capiti[46].

Un controllo del manoscritto[47] è oggi possibile grazie alla digitalizzazione di molti testi custoditi presso la Biblioteca della Società di Storia patria per la Sicilia Orientale e potrà dare un'idea della complessità degli interventi correttori e della direzione normativa degli stessi (come indicava lo stesso Capuana nel frontespizio, lapis rosso = da togliere; lapis verde = da accorciare; lapis viola = proposte di correzioni linguistiche).



non corrisponde con la foto della prima bozza




[46] Vedi LONGONI, *Lettere a Capuana*, cit., pp. 45-47.

[47] Busta 13, Biblioteca della Società di Storia patria per la Sicilia Orientale.

Così come sono possibili confronti tra manoscritto, interventi di Capuana e prima edizione per ogni singola novella[48].

Per dare un'idea del tipo di interventi, si riportano qui di seguito lo schema[49] e le varianti di una novella interessante, *Rivolta*, che si rifà a moduli della narrativa poliziesca e che reca interventi correttori di Capuana volti a rendere più efficace la colloquialità (ora vengo > vengo subito; gli aghi di piova >gli aghi di pioggia; Un tempo scellerato!> Che tempo scellerato; appena sopra> appena tornata su; ti dico davvero> parlo sul serio) e a smussare qualche eccesso di regionalità (vengo, *col tempo*> vengo, mi dia tempo; è stato uno che si è acciso per causa *toia*> è stato uno che si è acciso per causa *tua*; mi ha *consumato*... il mio albergo è *consumato*...> mi ha *rovinato*... il mio albergo è *rovinato*...). A proposito del colorito regionale, tuttavia, va sottolineato il fatto che non sempre De Roberto accettò la direzione toscanista indicatagli da Capuana. Di forte rilievo anche il rifiuto da parte del De Roberto di una correzione del Capuana intesa a normalizzare un napoletanismo espressivistico, atto a caratterizzare il personaggio di Teresella la commediante:

- Aspetta, aspetta... Con la lente? Mo' ricordo; qualche volta l'incontravo dopo la recita, *abbasso al portone*. (c.166r)

- Aspetta, aspetta... Con la lente? Mo' ricordo; qualche volta l'incontravo dopo la recita, <abbasso> (*sottol.in viola*) *giù (agg.marg.dstr.) al portone*. (c.166r)

Ripristinato da de Roberto per l'edizione a stampa del 1887 (- Aspetta, aspetta... Con la lente? Mo' ricordo; qualche volta l'incontravo dopo la recita, abbasso al portone, p. 271)

[48] SARDO, *«Al tocco magico del tuo lapis verde»*, cit.

[49] Legenda dello schema sotto riportato: prima colonna: manoscritto, seconda colonna: Correzioni autonome di De Roberto (inchiostro rosso o nero, terza colonna: Correzioni proposte da Capuana (lapis viola) quarta colonna: Correzioni proposte da Capuana (lapis verde), quinta colonna: correzioni proposte da Capuana (lapis verde) .

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| - Ora vengo (c.153v) | | - <Ora vengo> (*sottol.in viola*) Vengo subito. (*agg.marg.sin.*) (c.153v) | | - Vengo subito. (p.250) |
| Andò a vuotare il corbello all'angolo della via sotto gli aghi di piova, che fendevano silenziosamente l'aria buia. (c.153v) | | Andò a vuotare il corbello all'angolo della via sotto <gli aghi di piova> (*sottol.in viola*) quegli aghi di pioggia (*agg.marg.sin.*), che fendevano silenziosamente l'aria buia. (c.153v) | | Andò a vuotare il corbello all'angolo della via, sotto gli aghi di pioggia che cominciavano a fendere silenziosamente l'aria buia. (p.250) |
| - Un tempo scellerato! (c.153v) | | - <-Un> (*sottol.in viola*) Che (*agg.marg.sin.*) tempo scellerato! (c.153v) | | - Che tempo scellerato! (p.250) |
| Il portinaio guardò per aria, da una parte e dall'altra, (c.153v) | | | | Il portinaio levò gli occhi, da una parte e dall'altra, (p.250) |
| Appena sopra, donna Vincenza intese la padrona, dalla porta socchiusa della sua camera, chiamarla, a più riprese: -Vincenza…Vincenza (c.153v) | | Appena <sopra>, (*sottol.in viola*) tornata su (*agg.marg.sin.*) donna Vincenza intese la padrona, dalla porta socchiusa della sua camera, chiamarla, a più riprese: -Vincenza…Vincenza (c.153v) | | Di sopra, la padrona chiamava. – Vincenza… Vincenza… p.250) |
| - Vengo, col tempo - rispose lei, (c.153v) | | - Vengo, <col> (*sottol.in viola*) mi dia (*agg.marg.sin.*) tempo | | - Vengo, mi dia tempo - rispose la fantesca (p.250) |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| | | - rispose <lei> (*sottol.in viola con segno di cancellazione a marg.dstr.*) (c.153v) | | |
| sulla tavola unta dove stava (c.154r) | | | | sulla tavola dov'era (p.250) |
| cercava inutilmente di quietare il piccolino che rifiutava il seno, gettando strida rauche, congestionato in viso. (c.154r) | | cercava inutilmente di quietare <il piccolino> (*sottol.in viola*) il bambino (*agg.marg.dstr.*) che rifiutava il seno, gettando strida rauche, congestionato in viso. (c.154r) | | cercava inutilmente di quietare il suo bambino che rifiutava il seno, gettando strida rauche, col viso congestionato. (p.250) |
| - Guarda quest'innocente; che avrà mai? - Indigesto; cosa da nulla. Non sente che pancia? Pare un tamburino (c.154r) | | - Guarda quest'innocente; che avrà mai? - Indigest <-o> (*sottol.in viola*) -ione (*agg.marg.sin.*); cosa da nulla. Non sente che <pancia> (*sottol.in viola*) stomachino (*agg.marg.dstr.*)? Pare un <tamburino> (*sottol.in viola*) tamburo *su* tamburino (*agg.marg.dstr.*). (c.154r) | | - Guarda quest'innocente; che avrà mai? – Indigestione, non è niente. Senta che stomachino! (p.250) |

questa tabella non corrisponde con quella della prima bozza

Le correzioni di Capuana indicarono, comunque, al più giovane scrittore una modalità di lavoro sul testo che non fu mai dimenticato da De Roberto, che autonomamente poi corresse e rimodulò le tre edizioni della *Sorte* (1887, 1892, 1910) in direzione di un toscanismo moderato con qualche concessione al regionalismo "colorito"[50], prima di passare alla polifonicità delle voci dei *Vicerè*[51] e, soprattutto, alla rottura dell'ideale unitarista e alla comparsa delle varietà regionali dell'italiano nelle novelle di guerra[52].

Tale modalità correttoria diretta non fu unica e si rivela, per esempio, nella lettera di Capuana a De Roberto dell'8 aprile 1887 sul manoscritto di *Encelado*: «Caro Federico ti rimando l'esemplare del tuo *Encelado* destinato a ricevere l'alta consacrazione del mio parere. Vedrai che *ho fatto le cose dignitosamente, quasi pedantescamente* e che oramai quest'esemplare potrà cominciare a godere della sua reputazione di storico». Importante anche la lettera del 7 settembre 1891 in cui Capuana fa cenno alle sue note al romanzo dell'amico *L'illusione*:

> Ti manderò, giacchè lo vuoi, il volume d'Illusione. Vi troverai cento minute osservazioni di forma, e noterai che esse abbondano nelle prime tre parti e sono pochissime nell'ultima che è la più bella anche come lingua e come stile. Come osservazione generale mi è parso che tu, per eccesso di coscienza, dirò così, scientifica, hai ammucchiato troppi fatti spiccioli nelle prime tre parti e non tutti talmente caratteristici da rendersi indispensabili. [...] e che in una 2° ediz. tu forse potresti evitare scorciando molto le parti preparatorie, avendo un po' più di fiducia nell'intelligenza e nell'immaginazione del lettore. Sai che cosa mi è dispiaciuto di più? L'abuso di parole francesi e special-

[50] Per un'analisi delle varianti della raccolta la *Sorte* cfr. Sardo, *«Al tocco magico del tuo lapis verde»*, cit. Sulle varianti dei Vicerè cfr. A. Stussi, *Appunti sulla lingua dei «Vicerè»*, in Aa.Vv., *Gli inganni del romanzo. Atti del convegno per il centenario dei Viceré,* Catania, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Convegni, n. 8, 1998, pp. 329-372, poi nel volume dello stesso autore, *Storia linguistica e letteraria*, Bologna, Il Mulino 2005, pp. 233-288.

[51] Cfr. *ibidem*.

[52] R. Sardo, *Plurilinguismo al fronte: le novelle di guerra di De Roberto e la frantumazione dell'ideale unitarista*, in «InVerbis», 1 (2014), pp. 167-189.

[53] A. Ciavarella, *Verga, De Roberto, Capuana. Catalogo della mostra, Catania maggio-giugno 1955*, Catania, San Paolo 1955, p. 159.

> mente quella lettera francese del diplomatico (o al diplomatico in questo momento non lo ricordo bene) Perché in francese? In questo caso, per amor del vero (un amore malinteso in fatto d'arte) dovremmo far parlare ai diversi personaggi il loro dialetto particolare, non solamente la loro lingua, e l'opra d'arte sarebbe una babilonia. Nota che io ti dico questo non perché le parole siano francesi, ma perché è inutile che quelle cose siano dette in francese[54].

Altro momento importante per l'officina verista è legato all'ardito esperimento letterario capuaniano dei *Semiritmi*. Capuana aveva annunciato l'opera a De Roberto con una lettera da Mineo, il 12 luglio 1887 («in due giorni, ho messo insieme un volume che farà stupire il mondo, che metterà sossopra il regno barbarico delle Muse: [...] Il volume, di quasi 300 pagine, s'intitola *Semiritmi*[55]. E già ai primi di agosto gli richiede un intervento («Ti vorrei mandare il m.s. dei *Semiritmi* perché tu gli dessi un'occhiata e mi facessi una critica con anticipazione, per usufruirne. Lo vuoi? Me lo rimanderai subito?»[56]).

De Roberto, dopo averlo letto non lo restituì subito a Capuana, ma lo passò a Verga, che rispose a Capuana con una lettera carica di entusiasmo

> Catania 18 agosto 1887
> Carissimo Luigi, ti scrivo a botta calda, appena finito di leggere i tuoi *semiritmi* che De Roberto ti ha fatto il tradimento di prestarmi a tua insaputa, ancora sotto l'impressione forte e profonda di cotesta lettura, nella commozione di questa poesia vera. Sono contento, ti abbraccio, e vorrei vederti subito per dirti tante carissime, e rovesciarti addosso tutta la piena della mia felicità artistica. Ti scrivo come viene [...] perché sei mio fratello d'arte, e carne della mia carne, come si fa fra letterati ammodo. Io non ho l'entusiasmo molto espansivo, né molto comunicativo. Ti dico solo che rarissime volte ho provato una soddisfazione, un piacere *morale, spirituale, mentale, corale*, chiamalo come vuoi per non cascare un'altra volta nell'artistico, come alla lettura dei tuoi *semiritmi*. [...] Questa è poesia vera, profonda e potente. [...] io non ho commesso mai un sol verso in vita mia [...] ma ci ho anch'io le orecchie per sentire l'armonia arcana [...]. In questo tuo nuo-

[54] Ivi, p. 174.

[55] Zappulla Muscarà, *Capuana e De Roberto*, cit., pp. 229-231; stralci, con la data «11 luglio 1887», in Ciavarella, *Verga, De Roberto...*, cit., pp. 101-102.

[56] Zappulla Muscarà, *Capuana e De Roberto*, cit., p. 234.

> vo tentativo, ardito, originalissimo, l'anima canta con l'idea, in un sogno luminoso di luci e di suoni[57].

Tuttavia, quando finalmente il manoscritto ritornò in possesso dell'autore poche erano le note che mostravano il lavoro d'officina.

> Ricevo or ora il m.s. dei Semiritmi e te ne ringrazio. L'apro subito, cerco avidamente le cose segnate per la correzione... È uno scherzo degli spiriti? Non trovo nulla! Trovo soltanto i bravo i bene col lapis del Verga, come i bravo e i bene d'una seduta parlamentare... ma i tuoi appunti? Sospettando un'allucinazione, sfoglio di nuovo il m.s. pagina per pagina, osservo i componimenti verso per verso...Nulla! [...] Ti domandai se tu non credevi opportuno la soppressione del componimento politico: *O voi che deste il fiore*. A me pare che stoni un po', fra gli altri. Che ne dici?

In effetti, controllando il manoscritto dei *Semiritmi*[58], Antonio Di Silvestro ha rintracciato alcune postille a matita, dichiaratamente opera di Verga, che contengono sia «notazioni impressionistiche»[59], secondo quanto Capuana dichiarava a De Roberto («Bello» in *Poesia musicale*, c. 9 r, «Bellissima» per *A Fasma*, «Stupenda» per *Sub umbra*), sia segni circolari che indicano la necessità di interventi sostitutivi, puntualmente accolti da Capuana, o interventi diretti come «suonavan» invece di «parevan» nel verso «via per la selva, che parevan di fiere»[60].

Tali pur contenuti interventi di Verga sui *Semiritmi* di Capuana mostrano ancora una volta come la procedura correttoria sia punto di forza per l'officina verista, una sorta di "collaudo" testuale, e De Roberto fece tesoro di quell'insegnamento quando a sua volta applicò quel tipo di consulenza metalinguistica al romanzo di un altro giovane aspirante verista, di una generazione

[57] Lettera di Verga a Capuana, 18 agosto 1887, in Raya, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., pp. 276-277.

[58] Ms 2334 Fondo Capuana. Cfr. Di Silvestro, *In forma di lettera...*, cit., pp. 227-233.

[59] Alla carta 1v. si legge «N.B. Le postille scritte col lapis sono di G. Verga quando lesse il manoscritto. L. Cap.» secondo quanto documentato anche fotograficamente da Di Silvestro, *In forma di lettera...*, cit., p. 227.

[60] Ivi, pp. 227-229.

successiva alla sua, Ferdinando Di Giorgi, con l'invito a scrivere solo di cose che sono passate sotto i propri occhi e «a togliere espressioni troppo scelte, troppo alte, pel tono dimesso dell'argomento e della forma con cui è necessariamente svolto»[61], o viceversa troppo regionali[62].

Ciò che conta è far osservare agli studenti, con l'evidenza della prova documentaria, come dietro ogni esperienza nuova dei sodali ci sia spesso il sostegno forte di un amico sentito come «fratello d'arte, e carne della mia carne»[63] e come questo sostegno preveda a volte un intervento attivo sull'opera dell'amico, senza remore, a differenza di quanto poteva avvenire con altri amici artisti, come nel caso dell'intenso rapporto amicale tra Verga e Giacosa, testimoniato dal ricco carteggio[64] che non tocca mai punti relativi a consigli espliciti sul testo o a interventi diretti su manoscritti[65].

Nata nei "begli anni" milanesi (1878-1882)[66] – poi ricordati da Marco Praga a proposito dell'ultimo incontro con Verga, in cui si fa cenno al gruppo milanese «dei geni» raccolti al Caffè Cova o al Biffi[67] – l'amicizia di Verga e Giacosa mostra una rete di scambi amichevoli legati al mondo del teatro e consuetudini relazionali ben diverse dalla rete di scambi di "officina" e alle pratiche collaborative tra Verga, Capuana e De Roberto. Si trattava in quel caso di un filo rosso di lunga durata, dal côté operativo, silenzioso e attivo, non solo nell'ambito della scrittura, ma anche di imprese

[61] De Roberto a Di Giorgi, 2 ottobre 1889, in A. Navarria (a cura di), *Federico De Roberto: la vita e l'opera*, Catania, Giannotta 1974, p. 229.

[62] Cfr. Sardo, *«Al tocco magico del tuo lapis verde»*, cit., pp. 55-58.

[63] Verga a Capuana, 18 agosto 1887, in Raya, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 276.

[64] Le prime testimonianze epistolari risalgono al 1881, ma il carteggio mostra consuetudini di scambio anche precedenti.

[65] Palmiero, *Carteggio Verga-Giacosa*, cit.

[66] Cfr. G. Verga, *Milano 1881*, a cura di C. Riccardi, Palermo, Sellerio 1991.

[67] «Si fece colazione a base di mozzarella e di ricotta, e il buon vecchio ci prese gusto. Si chiacchierò a lungo, *rammentando gli anni «milanesi», e i grandi amici scomparsi, e i pranzi e le colazioni d'ogni giorno al Caffè dell'Accademia prima, poi al Cova, dove alla gran tavola d'angolo sedevano lui, Arrigo Boito, Giuseppe Giacosa, Gerolamo Rovetta, Giovanni Pozza, Federico de Roberto, Emilio Treves, Giovanni Beltrami,* e che, forse con un po' di canzonatura, i frequentatori del caffè famoso chiamavano «la tavola dei genii». Praga a De Roberto sull'ultimo incontro con Verga nel 1921, in M. Praga, *Cronache teatrali 1922*, Milano, Treves 1923, p. 31.

editoriali[68], o di scrittura cooperativa (tra Verga e De Roberto per il libretto d'opera lirica tratto dalla novella *La lupa*[69]), che non escludeva certo divergenze di opinioni[70], ma che rimase sempre una sorta di comfort zone letteraria per i sodali.

Il confronto tra le tracce del lavoro dell'officina verista e quelle dell'amicizia letteraria con Giacosa, a partire dagli epistolari, potrebbe costituire l'ultimo punto del project work proposto, uno snodo ulteriore prima di affrontare, per esempio, la questione del teatro borghese e del teatro verista, con l'aggancio ad altri autori e ad altre realizzazioni linguistico-stilistiche.

Se la lettera di Verga in risposta a una del 20 ottobre 1881 in cui Giacosa chiedeva «Hai letto le mie novelle?» - riferendosi a tre di quelle che poi sarebbero confluite nella raccolta *Novelle e paesi valdostani* del 1886 - sembra improntata a uno spirito simile a quello dell'officina di cui si è trattato[71], il resto del carteggio tra

[68] Lettera di Verga a Capuana, 19 ottobre 1887, in cui si parla dell'idea di De Roberto di realizzare un giornale politico letterario e una casa editrice con il tipografo/editore Michele Galatola. Verga mostrò entusiasmo, ma Capuana non aderì, facendo poi naufragare l'impresa («Carissimo Luigi, parliamo un po' sul serio se ti riesce. De Roberto ti avrà scritto, o ti scriverà oggi, di un suo progetto, che sembra a me assai promettente. *Tratterebbesi di fondare qui un giornale quotidiano, politico e letterario*, di gran formato, del quale dovresti assumere la direzione. La sua vita sarebbe assicurata per un anno almeno», in Raya, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 281).

[69] Tra il 1892 e il 1894 Verga coinvolse De Roberto nella stesura di un libretto tratto dalla novella *La lupa*. La trattativa con Ricordi e Puccini andava avanti da tempo con alterne vicende e con una stesura quanto mai laboriosa. La scrittura del libretto a quattro mani però vide la luce solo nel 1919 e senza Puccini, testimoniando una volta ancora la lunga durata del lavoro di officina.

[70] Sul teatro, per esempio, con Verga e De Roberto tesi verso l'italianità di fondo e lontani dal teatro dialettale, e Capuana che, per la sua dimestichezza con le tradizioni popolari, nel 1911 pubblica il *Teatro dialettale siciliano*. Significativa a tal proposito la dedica del volume all'amico: «A don Giovanni Verga ppi farlu arraggiari cchiù ccu stu triatru dialettali sicilianu... E cci nn'è ancora n'autru volumi!» a cui Verga rispose con la lettera del 31 marzo 1912 in tono scherzoso, usando il siciliano solo come codice di complicità con l'amico «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 truvatura è una vera trovata. Mi piacque assai anche *'Ntirrugatorio*. *Bravu, fratuzzu beddu. Tu si sempri tu, t'abbrazzu e ti ringraziu.* Lu to. Nanni Viria» (in Raya, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 409).

[71] Lettera Verga a Giacosa: «Catania, 21 ottobre 1881 Ti rimando, raccoman-

i due mostra i connotati di un'amicizia conviviale[72] e di una solidarietà amicale più orientata al sostegno organizzativo in favore dei lavori dell'amico, che alla condivisione di intenti letterari e al lavoro diretto sul testo.

Tale sostegno organizzativo si mostra, per esempio, nell'iniziale apprezzamento di Giacosa per la *Cavalleria rusticana*, cui fece seguito una sua intensa attività di promozione dell'opera e di supporto dell'amico fino alla rappresentazione del 14 gennaio 1884 al teatro Carignano di Torino. Verga fu grato dell'efficace azione dell'amico al punto da dedicare il testo nella successiva edizione a stampa proprio a Giacosa[73].

Dal canto suo Verga apprezzò e sostenne la commedia di Giacosa, *L'onorevole Ercole Mallardi*, rappresentato al Carignano nell'ottobre 1884, come testimonia una lettera dai toni accesi all'amico Pin, che contiene un'interessante riflessione sul rapporto tra commedie francesi e italiane del tempo[74]. Le tematiche della

dati, i 3 racconti Valdostani che mi facesti il gran piacere di darmi da leggere. Perdonami se sotto la viva impressione della lettura mi son lasciato andare ad annotarvi in margine le mie impressioni da ammiratore del tuo ingegno non solo ma da *vero fratello d'arte*. Certe situazioni specialmente mi hanno colpito, e credo che da quella ricca miniera della tua Val d'Aosta saprai trarre dei veri gioielli» (PALMIERO, *Carteggio Verga-Giacosa*, cit., p. 34).

[72] Con frequenti riferimenti a un gruppo di amici di consolidata consuetudine, come Matilde Serao, Carlo Cecchi, Gegè Primoli, Arrigo Boito, Navarro della Miraglia. Si veda, per esempio, la lettera di Verga a Giacosa datata Milano, 5 novembre 1883 («Carissimo Giacosa, Scrivo a te, capo e direttore della famosa *Compagnia dei cinque,* per mandarvi un saluto a *tutti quattro* e vorrei che vi arrivasse a tavola da Spillmann in quel simpatico salotto che ci eravamo appropriato. Salutami la Tilda, Carlino, Gegè, ed anche, se ve lo siete annesso, il Dottor Mazzei, che mi parve fatto apposta per contrad[d]irvi, e star bene con voi. Dimmi quando sarai a Torino. Io *ardo* e *tremo*, come nei melo*drammi* del Metastasio. E Boito, il biondo, è costì? Salutami anche tanto tantissimo Avanzini, e *tutti quanti* e il buon Navaglia della Minerva.») in PALMIERO, *Carteggio Verga-Giacosa*, cit., p. 43.

[73] «Col cuore pure ruppi il proposito di non sacrificare mai alla vanità mia o all'altrui, quando dedicai a Giacosa quella commediola alla quale egli fece da padrino con un'abnegazione e una generosità assai rara fra i nostri colleghi. e gioì del risultato colla sincerità e la serenità dei forti. Quando ti racconterò certi particolari di allora, e quello che ci toccò sentirci dire, a lui e a me, come sarai contento del nostro amico!» (lettera a Luigi Capuana del 7 luglio 1885, in RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 243).

[74] Verga a Giacosa: «Milano, 10 dicembre 1884 [...] Dimmi pure se hai combinato col Maggi, e quando verrai a mettere in scena il *Malladri*. *Io sono certo* dell'esi-

lettera saranno poi riprese da Verga in un articolo apparso sul «Corriere della sera» del 28/29 gennaio 1885, in cui la difesa dell'opera dell'amico e della commedia italiana viene approfondita e articolata in modo più disteso[75], con la consapevolezza che l'amicizia potrebbe oscurare la capacità di giudizio, ma sicuramente non nel caso in questione[76]. L'articolo offre riflessioni importanti in un momento delicato per il teatro italiano con scelte tematiche, linguistiche e stilistiche complesse per ogni autore.

Solidarietà e amicizia sicuramente forti, dunque, anche nel caso del sodalizio Verga-Giacosa, ma decisamente diverse dai modi di intima condivisione di intenti e di fiducia nei consigli e nelle proposte di intervento sul testo tipiche dell'officina verista.

to, colle modificazioni opportune. ieri sera, assistendo al quasi insuccesso della nuova commedia dei fratelli Pozza ho ripensato a quel tuo lavoro robusto, e veramente solido che si lascia tanto ma tanto indietro tanti lavori applauditi, e di cui il pubblico non ha voluto vedere che i peccati veniali. togliamoli via, e diamo un bel calcio nel deretano storto a quel commendatore burattinaio (Cesare Rossi n.d.r.) Sono vivamente interessato in questa lotta non tanto per l'amicizia che ti porto (vedi che sono disinteressato) quanto per amore al tuo lavoro, che persisto a creder bello davvero, e per dispetto di tutta cotesta robaccia indigena e forestiera, con cui una massa di sciocchi dal palcoscenico e dalla platea s'affannano a soffocar l'arte vera e buona. io ci smarrisco la mia indifferenza linfatica, e mi sento venire alla gola la nausea della *platitude*. Bisogna dare delle lezioni dure e implacabili a questi sacerdoti e sacerdotesse dell'arte del teatro Girolamo, e provare coi fatti che *quelle porcherie francesi* alle quali si rassegnano per sarcasmo, son *porcherie* davvero, poiché alle cose veramente belle di là, come quelle d'Augier, non ci capiscono e non ci sanno trovare un corno. Io oso creder sempre che il pubblico sarà con noi, quando sapremo tirarcelo dietro, dico noi, *non voi*, ma quelli che son ristufi delle *Fedore* e delle *Visite di nozze* burlesche» (Palmiero, *Carteggio Verga-Giacosa*, cit., p. 79).

[75] Cfr. Ivi, pp. 237-239.

[76] «So d'avere il gran torto d'essere amico dell'autore, e che dovrei dirne corna per esser creduto sulla parola, e non essere accusato di *mutuo incensamento*. Sarei stato zitto dunque se non temessi che il giudizio del pubblico sia stato già pregiudicato da quanto si disse e scrisse intorno a questo lavoro. Le villanie certo passerebbero più liscie e senza bisogno di biglietto di visita. Ma io non posso togliere il saluto a Giacosa per dire quel che penso del suo *Ercole Mallardi*. – Del resto egli, io e qualcun altro, sappiamo quanto teniamo l'arte molto al di sopra di noi», Ivi, pp. 238-239.

Carmelo Tramontana
(Università di Catania)

# La costruzione del personaggio verghiano ne *I Malavoglia*: una proposta didattica tra Ottocento italiano ed europeo

L'articolo analizza il modo in cui l'autore costruisce i personaggi ne *I Malavoglia*, in particolare osservati nel momento della loro prima apparizione nel romanzo; l'obiettivo principale dello studio è mostrare la varietà e la ricchezza delle soluzioni tentate dall'autore, anche oltre i principi teorici del verismo-naturalismo.

*Parole-chiave*: Malavoglia, personaggio, realismo, romanzo, didattica

*The paper analyzes the way in which the author builds the characters in* I Malavoglia, *especially observed when they appear for the first time in the novel; the main objective of the study is to show the richness of means attempted by Verga to create his charachers, even beyond the theoretical principles of verismo and naturalism.*

Keywords*: Malavoglia, character, realism, novel, teaching*

## *1. Persona e personaggio*

Nella riflessione sul personaggio narrativo si avverte sempre la tendenza allo slittamento dall'analisi di una particolare istanza narratologica alla considerazione del legame tra letteratura e realtà. Il motivo è nascosto nella natura stessa della categoria di 'personaggio' che è in essenza mimetica: costui è l'agente dell'umano all'interno dell'universo della finzione. È infatti impossibile immaginare una narrazione in cui la presenza di almeno un personaggio non solleciti nel lettore, più o meno rapidamente, una ben nota categoria di attese e domande: *cosa farei al posto di*? *Come giudico il tale personaggio sulla base della mia esperienza e della mia coscienza*? *Cosa significa per me fare/subire/apprendere quello che tale personaggio fa/subisce/apprende ecc.*? Si tratta di un ben

noto meccanismo di immedesimazione, ampiamente studiato dalla teoria della letteratura, basti pensare alla lezione magistrale di René Girard, e negli ultimi anni oggetto di un'importante riflessione che ha coinvolto letteratura, neuroscienze e biologia[1]. Tra personaggio e persona, tra il lettore e la sua controparte fittizia, si stabilisce una tensione dialettica insopprimibile: attrazione e respingimento, immedesimazione e distanziamento. Se l'immedesimazione mimetica (alla Girard) rappresenta un fortissimo polo d'attrazione per il lettore, non bisogna dimenticare che la fruizione letteraria accade in uno spazio sempre dialettico, polarizzato dalla contrapposizione tra mimesi immediata e distanziamento conoscitivo. Aristotele, che nella *Poetica* dedica non poche battute allo statuto del personaggio letterario, pone proprio tale dialettica di attrazione-repulsione alla base della catarsi, esperienza di purificazione etica ed emotiva vissuta dalla persona a partire dalle vicende del personaggio, farmaco conoscitivo che la letteratura fornisce alla vita (o di cui la vita si appropria sottraendolo alla letteratura).

Se il personaggio è la controfigura dell'umano dentro l'universo della finzione, ed è quindi vettore privilegiato di realismo dentro le opere di immaginazione, tanto più delicata appare la questione intorno alla natura del personaggio letterario in quelle opere che programmaticamente aspirano a essere realiste, poiché aspirano ad essere esatta riproduzione della vita quotidiana[2].

[1] Per una prima informazione si vedano A. Casadei, *Biologia della letteratura. Corpo, stile, storia*, Milano, Saggiatore 2018, pp. 33-96 e M. Cometa, *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Milano, Cortina 2017, pp. 21-60.

[2] Intendo questa funzione mimetica del personaggio non in senso generico ma come istanza precisa del progetto letterario del realismo ottocentesco, dentro il cui ventaglio di incarnazioni storiche si situano Verga e il verismo, né tanto meno in senso meccanico, come se il personaggio fosse una semplice copia-automa di un tipo reale, ma come ipotesi finzionale-cognitiva e progetto artistico che mobilita integralmente le risorse emotive e intellettuali del lettore: i personaggi «offrono, nel migliore modo possibile, una critica della vita: sono esempi che si prestano alla discussione e al dibattito, che pongono domande importanti sul nostro modo di essere nel mondo» (P. Brooks, *Lo sguardo realista*, Roma, Carocci 2022, p. 15). Una critica della teoria mimetica del personaggio è in L. Doležel, *Mimesis and Possible Worlds*, in «Poetics Today», vol. 9 (1988), n. 3 pp. 475-496; un'agile sintesi in L. Neri, *Identità e finzione. Per una teoria del personaggio*, Milano, Ledizioni 2012, pp. 113-134.

## 2. *La costruzione del personaggio ne «I Malavoglia»*

Il romanzo si apre con la presentazione di un personaggio collettivo, quei *Malavoglia*[3] che danno il titolo all'opera, presentato attraverso il riferimento a un mondo di oggetti inanimati. Sassi, barche, tegole, la casa del nespolo, la Provvidenza: sono questi i referenti cui rimandano inizialmente il nomignolo Malavoglia e il cognome reale Toscano. È un universo fatto di elementi esperibili nella vita quotidiana (come i sassi) e di oggetti, anch'essi comuni e inanimati, ma carichi di un riferimento palese al mondo economico: tetti e barche. È dunque un universo spogliato di vita e ridotto a elenco di oggetti inerti e ottusi quello in cui appare per la prima volta il macropersonaggio dei Malavoglia. In questo orizzonte, gretto e soffocante perché privo di vita, sono gli stessi oggetti a recare traccia del mondo umano, osservato attraverso le relazioni economiche. È infatti il mondo del lavoro e quindi dell'economia a essere alluso nell'*incipit*, in perfetta coerenza con lo sviluppo dell'intreccio, che è la storia di un tracollo economico, e con il tema, che riguarda ciò che accade a chi, come i Malavoglia-Toscano, abbandona la sua nicchia socio-economica tentando il balzo in avanti del progresso. Lo stile dell'opera, che qui osservo nella microstruttura relativa alla costruzione del personaggio romanzesco, è coerente con il presupposto teorico perseguito dal romanziere: teoria e prassi, idea e stile, lavorano insieme e si sostengono a vicenda dando ai *Malavoglia* un respiro potente, senza tentennamenti, quel passo epico che è il ritmo tipico del grande realismo europeo ottocentesco.

> Le burrasche che avevano disperso di qua e di là gli altri Malavoglia, erano passate senza far gran danno sulla casa del nespolo e sulla barca ammarrata sotto il lavatoio; e padron 'Ntoni, per spiegare il miracolo, soleva dire, mostrando il pugno chiuso – un pu-

[3] Sulla funzione del nome del personaggio, sia individuale che familiare, come «programma narrativo» di centrale importanza nella narrativa realista cfr. P. HAMON, *Le Personnel du roman: le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Genéve, Droz 2012, pp. 113-154.

gno che sembrava fatto di legno di noce – Per menare il remo bisogna che le cinque dita s'aiutino l'un l'altro[4].

È la prima apparizione, preparata dal genitivo soggettivo «i Malavoglia *di padron 'Ntoni*», del personaggio individuale, sotto le spoglie di padron 'Ntoni. La sua figura fiorisce naturalmente da quanto detto prima a proposito della famiglia. Al suo primo apparire, Padron 'Ntoni è una sineddoche per il personaggio collettivo dei *Malavoglia*. Descrivere e narrare, la drammatizzazione compiuta dal narratore anonimo (che riporta una frase proverbiale) e la descrizione di un gesto (le dita chiuse a pugno) procedono di pari passo, offrendo al lettore l'esempio di una strategia costruttiva più complessa e articolata della semplice contrapposizione di impersonalità e onniscienza, di verismo e psicologismo e così via[5]. Lo studio distaccato, privo di commento e «senza passione» (perché non si «ha il diritto di giudicarlo»), per riuscire più adatto alla realtà, e quindi più vero, è del resto obiettivo programmatico della prefazione ai *Malavoglia*.

Se «*studio, scienza del cuore, racconto storico, documento umano* diventano presto gli elementi di un lessico specificamente adoperato per delineare l'opera verista già nella *Prefazione* a *L'amante di Gramigna*»[6], nella prassi letteraria questi obiettivi sono raggiunti con una ricchezza di soluzioni, anche impreviste, che è impossibile prevedere limitandosi alle sole dichiarazioni di poetica. Ricchezza, tra l'altro, che mi sembra allusa proprio da uno dei termini che, a rigore di dottrina naturalista e verista, parrebbe il più debole in una delle rare dichiarazioni di poetica verghiane, la

[4] Si cita da G. Verga, *I Malavoglia*, ed. a cura di F. Cecco, Torino, Einaudi 1997, p. 75; Id., *Mastro-don Gesualdo*, ed. a cura di G. Carnazzi, Milano, Rizzoli 2010.

[5] La presentazione dei personaggi della famiglia nell'incipit del romanzo è definita «impressionistica», nel senso di tutta cose e immagini, in G. Devoto, *I «piani del racconto» in due capitoli dei «Malavoglia»*, in «Bollettino del Centro di Studi filologici e linguistici siciliani», vol. II (1954), pp. 5-13; di una retorica del «non espresso» e di «gesti incorporati» che caratterizzano i personaggi del romanzo parla T. Wlassics, *I gesti dei Malavoglia*, in «Lettere Italiane», vol. 23, (1971), n. 2, pp. 187-196.

[6] G. Alfieri, *Verga*, Roma, Salerno 2016 (edizione digitale: posizioni Kindle 2594-2597).

lettera a Salvatore Paolo Verdura (21 aprile 1878): «Ho in mente un lavoro che mi sembra bello e grande, una specie di fantasmagoria della lotta per la vita»; in questa frase Verga descrive la serie programmata di romanzi come un ricco catalogo di apparizioni fantasmatiche e fantasiose (la *fantasmagoria*) che, proprio per questo, esigono il ricorso a un'ampia varietà di risorse stilistiche. E subito dopo aggiunge: «Ciascun romanzo avrà una fisionomia speciale, resa con mezzi adatti».

A dimostrare la varietà delle soluzioni, basti ricordare che a volte la tendenza all'impersonale oggettività di un racconto mediato dal senso della vista, cosa che di per sé non implica che chi racconta non lasci trapelare il proprio giudizio, in Verga si trama di improvvisi scandagli introspettivi, con rapidi spostamenti del punto di vista che, a rigore di logica verista e di canone dell'impersonalità, non dovrebbero spingersi sino a una rappresentazione immediata, cioè priva del *medium* del gesto o della parola, del sentimento del personaggio: «Il nonno, da uomo, non diceva nulla; ma si sentiva un gruppo nella gola anch'esso, ed evitava di guardare in faccia la nuora, quasi ce l'avesse con lei»[7]. Questa, ad esempio, è una nota malinconica e allo stesso tempo severa, che emerge come sentimento immediato del personaggio sebbene sia riferita dal narratore. È questo uno di quei casi in cui la regia narrativa arriva quasi a sfondare i limiti imposti dalle poetiche naturalistiche e veristiche.

> 'Ntoni, il maggiore, un bighellone di vent'anni, che si buscava tutt'ora qualche scappellotto dal nonno, e qualche pedata piú giú per rimettere l'equilibrio, quando lo scappellotto era stato troppo forte[8].

La prima apparizione del giovane 'Ntoni nel romanzo avviene attraverso il filtro di una narrazione mimetica, il cui oggetto non sono i discorsi diretti del personaggio (come sopra nel caso del nonno), ma le azioni e, attraverso queste, il carattere ovvero ciò che contraddistingue il mondo interiore del personaggio e al quale, in una logica verista, il narratore anonimo dei Malavoglia do-

[7] VERGA, *I Malavoglia*, cit., p. 77.
[8] Ivi, p. 76.

vrebbe avere accesso solo attraverso l'osservazione. E così quel «bighellone di vent'anni» è affermazione certo poco oggettiva e neutra ma che non cancella affatto l'intenzione verghiana dell'impassibilità dell'autore, poiché nasce quasi spontaneamente da ciò che è stato, più e più volte, osservato: «si buscava tutt'ora qualche scappellotto dal nonno, e qualche pedata piú giú per rimettere l'equilibrio, quando lo scappellotto era stato troppo forte».

Il personaggio verghiano, come appare evidente dai pochi esempi fin qui portati, è sottoposto a una varietà di soluzioni retoriche e narrative che è possibile cogliere soltanto a un'analisi ravvicinata del testo e dei suoi meccanismi. Uno dei rilievi più interessante mi pare riguardare ciò che da queste osservazioni si può ricavare intorno alla tradizionale questione della laconicità teorico-poetica del grande siciliano, soprattutto se confrontata con quella dei corrispettivi giganti francesi, Flaubert e il coevo Zola, o al conterraneo Capuana. Da una parte è impossibile non confermare il dato materiale: Verga di rado e in maniera non sistematica interviene in questioni di poetica esplicita; tuttavia, dall'altra, la ricchezza e complessità della poetica narrativa ricavabile dalle opere, quindi dalla prassi letteraria, è tale da suggerire che i rapporti di forza tra l'italiano e i due giganti francesi della narrativa del secondo Ottocento vanno ripensati secondo un più equanime bilancio, che faccia giustizia delle soluzioni tentate e realizzate dal siciliano.

Si pensi ad esempio al magistrale racconto della prima partenza di 'Ntoni, in cui il massimo dell'effetto drammatico corrisponde al massimo dell'oggettività possibile, cancellando del tutto il punto di vista di 'Ntoni:

> Il giorno dopo tornarono tutti alla stazione di Aci Castello per veder passare il convoglio dei coscritti che andavano a Messina, e aspettarono piú di un'ora, pigiati dalla folla, dietro lo stecconato. Finalmente giunse il treno, e si videro tutti quei ragazzi che annaspavano, col capo fuori dagli sportelli, come fanno i buoi quando sono condotti alla fiera. I canti, le risate e il baccano erano tali che sembrava la festa di Trecastagni, e nella ressa e nel frastuono ci si dimenticava perfino quello stringimento di cuore che si aveva prima.
> – Addio 'Ntoni! – Addio mamma! – Addio! ricordati! ricordati! – Lí presso, sull'argine della via, c'era la Sara di comare Tudda, a

> mietere l'erba pel vitello; ma comare Venera la Zuppidda andava soffiando che c'era venuta per salutare 'Ntoni di padron 'Ntoni, col quale si parlavano dal muro dell'orto, li aveva visti lei, con quegli occhi che dovevano mangiarseli i vermi. Certo è che 'Ntoni salutò la Sara colla mano, ed ella rimase colla falce in pugno a guardare finchè il treno non si mosse. Alla Longa, l'era parso rubato a lei quel saluto; e molto tempo dopo, ogni volta che incontrava la Sara di comare Tudda, nella piazza o al lavatoio, le voltava le spalle.
> Poi il treno era partito fischiando e strepitando in modo da mangiarsi i canti e gli addii. E dopo che i curiosi si furono dileguati, non rimasero che alcune donnicciuole, e qualche povero diavolo, che si tenevano ancora stretti ai pali dello stecconato, senza saper perchè. Quindi a poco a poco si sbrancarono anch'essi, e padron 'Ntoni, indovinando che la nuora dovesse avere la bocca amara, le pagò due centesimi di acqua col limone[9].

Nelle mani di un altro romanziere, tutto sarebbe stato filtrato dal punto di vista di 'Ntoni, perché questa soluzione avrebbe dato i più sicuri effetti drammatici: lo strazio del deportato, perché tale è il giovane 'Ntoni per la famiglia; lo sgomento di chi, giovane pescatore, è tolto agli affetti, alla famiglia e all'unico mondo che conosce. Invece, nelle mani di Verga, il massimo effetto drammatico è raggiunto cancellando del tutto il punto di vista di 'Ntoni, che è ridotto solo a una battuta rapidissima («Addio mamma!») e a un gesto (il saluto muto rivolto a Sara con la mano). E poi, nulla. Rimangono sospesi nell'ambiente, come un'eco che tarda a disperdersi, gli effetti della partenza del giovane sulle persone care (la madre, Sara), rimane il vuoto lasciato dalla piccola folla che guardava il treno e ora si «sbranca». Come se personaggi e luoghi esibissero, più o meno consapevolmente, il vuoto di una perdita. Ed è in effetti proprio quello che qui Verga sta narrando: la partenza di 'Ntoni[10], che agisce sull'intreccio del romanzo come un vuoto carico di effetti nefasti sullo sviluppo della trama. In questa scena il romanziere raggiuge il massimo della resa drammatica con il minimo della partecipazione emotiva,

[9] Ivi, p. 78.

[10] Il tema della partenza è, lungo tutto il romanzo, strettamente legato al ruolo del personaggio del giovane 'Ntoni, si veda A. Manganaro, *Partenze senza ritorno. Interpretare Verga*, Catania, Edizioni del prisma 2014, pp. 19-38.

grazie alla riduzione al silenzio del personaggio e del relativo punto di vista.

È questo un luogo esemplare per vedere in azione lo stile del personaggio verghiano, che è spesso asciutto perché i personaggi sono dipinti con pochi tratti, ma questi poi a loro volta sono icastici e concreti. A volte il personaggio verghiano sembra emerge per sottrazione, ovvero acquisisce spessore umano, come tipo individuale, e narrativo, come funzione dell'intreccio, attraverso un processo di decantazione che può arrivare al punto estremo della scomparsa stessa del personaggio, come qui con la partenza di 'Ntoni per Napoli. In questo caso il personaggio assume consistenza proprio eclissandosi e così lascia dietro di sé, o meglio attorno al vuoto che apre, un alone di cose, relitti, feticci: il fischio del treno che sembra divorare gli addii, i pochi – qualche «donnicciuola» e alcuni «poveri diavoli» – che inebetiti rimangono fissati in un gesto senza più significato, lo sbrancarsi della folla e infine l'amaro in bocca della Longa, sensibile residuo sgradevole che corrisponde alla pesantezza dell'anima e che Padron 'Ntoni cerca di cancellare con «due centesimi di acqua col limone». Il pathos dell'assenza, che è volersi eclissare o accettare la partenza come proprio destino, è poi essenziale per il personaggio del giovane 'Ntoni, che imprime tale sua cifra, l'eclissi come destino, sul finale del romanzo, dove ancora una volta lo spessore del personaggio emerge paradossalmente da una lacuna, un vuoto costellato da pochi elementi.

Se si osserva che il descrittivismo è qualità essenziale dello stile naturalista, quanto appena riscontrato riguardo ad alcuni personaggi verghiani risalta ancora di più come un elemento di distinzione del peculiare stile del realismo verghiano all'interno della stagione che, a livello europeo, è contrassegnata dall'imporsi di Zola come modello di riferimento. In Zola l'accumulo di particolari minuti, l'uso massiccio del linguaggio specialistico, l'esasperato accento posto sulla visione e sul senso della vista come senso-guida della narrazione portano a un uso volutamente marcato della tecnica dell'ammasso di elementi descrittivi. L'"accumulo delle cose" è infatti una delle risorse stilistiche essenziali del naturalismo zoliano e serve, oltre che a produrre una visione d'insieme per accumulazione progressiva, a costrui-

re un complicato meccanismo al cui centro si apre una nicchia che accoglie il personaggio come un ingranaggio. La sua comparsa è infatti spesso preparata da una fitta sequenza di elementi particolari di cui un determinato ambiente, familiare, sociale o professionale, è fatto.

La retorica dell'accumulazione esasperata dei particolari, una delle strategie privilegiate da Zola per la costruzione del personaggio, è l'esatto opposto di quella tendenza alla laconicità descrittiva che abbiamo appena registrato nel prima capitolo de *I Malavoglia*. Si prendano come esempi emblematici di questa maniera gli inizi di *Thérèse Raquin* (1865) e *Nanà* (1881). Nel primo caso l'apparizione dei personaggi segue la minuziosa anatomia della bottega di merceria, di cui l'anziana madre, il figlio e la nuora (Thérèse) non sembrano altro che parti, articolazioni, oggetti tra altri oggetti. Il personaggio è il suo ambiente. Nel secondo caso, ancora più emblematico perché l'uso della tecnica discende ormai con piena consapevolezza dall'applicazione del programma naturalista, l'apparizione ritardata di Nanà, descritta con poche parole e con un ritratto talmente stringato da sembrare semplicistico e deludente[11], è però preceduta da una lunga scena corale il cui vero protagonista è il teatro in cui Nanà si esibirà pochi minuti dopo. Tutto il teatro è minuziosamente notomizzato: gli arredi, le poltrone, la complessa volumetria degli ambienti, l'intricata topografia dei passaggi interni, l'illuminazione e infine il pubblico stesso, parte anch'esso del teatro, cosa tra cose. A Nanà è riservato un piccolo spazio, ma il lungo elenco di oggetti e di descrizioni che la precedono è, appunto, la preparazione della comparsa di Nanà attraverso la retorica zoliana dell'accumulazione dei particolari[12].

[11] «In quel preciso momento, le nuvole del fondo si aprirono, e Venere apparve. Nanà, altissima, formosissima per i suoi diciotto anni, nella sua tunica di dea, i lunghi capelli biondi semplicemente disciolti, discese verso la ribalta con una tranquillità imperturbabile, ridendo al pubblico» (E. Zola, *Nanà*, ed. a cura di M. Bellonci, Rizzoli, Milano 2011, p. 34).

[12] L'esasperato descrittivismo non è funzionale solo alla precisione sociologica della rappresentazione, ma può portare, quasi per iperbole, a reintrodurre elementi allegorici e mitici nella rappresentazione del reale, esito, per altra via, raggiunto anche da Verga (cfr. Brooks, *Lo sguardo realista*, cit., p. 134). È anche l'abuso del descrittivo, che conduce a un doppio effetto di vertigine e di superficiale

Tornando a *I Malavoglia*, prima di giungere al fatale «negozio» sul carico di lupini, il prosieguo del primo capitolo riguarda i primi momenti della vita del soldato 'Ntoni a Napoli. E anche in questo caso Verga sceglie che il punto di vista del personaggio, e in generale le informazioni che lo riguardano, arrivino al lettore indirettamente attraverso la mediazione di oggetti e fatti, raccolti e registrati, piuttosto che attraverso l'espressione immediata del suo sentire. Una lettera, una prima quasi esotica lettera cui ne seguiranno molte altre, e una foto. Una parola, parafrasata dal narratore (con l'effetto di spingere sullo sfondo la voce diretta di 'Ntoni che sarebbe emersa dalla lettura diretta del testo, pur scritto da un'altra mano) e una foto che lo ritrae in divisa. Freud una volta scrisse che «lo scritto è in origine la voce dell'assente» e questo è vero soprattutto in casi come questo, dove alla voce dell'assente, la cui traccia emerge dalla lettera, si affianca l'immagine fantasmatica del giovane (un corpo assente), evocata dal ritratto fotografico.

Un'essenziale fisicità contraddistingue in maniera caratteristica anche il personaggio di Piedipapera, il quale è subito connotato da un tratto che ha una peculiare consistenza materiale: si tratta di una caratteristica fisica marcata, che conferisce una peculiare andatura al personaggio. Il tratto fisico diventa emblema e rivela una piega caratteriale. Se per Verga, come per buona parte della letteratura naturalistica, il carattere di un personaggio si esprime attraverso le parole che dice e le azioni che compie, tra queste ultime ci sono anche quelle in apparenza involontarie (come ad esempio l'andatura storpiata da un difetto fisico) e quelle rappresentate da gesti espressivi. È questo il caso della nota: «si sentiva gonfiare in petto una gran tenerezza per il parentado», riferita al figlio della Locca quando sente parlare dello Zio Crocifisso. È la

esteriorità, a spingere Verga alla celebre condanna dei personaggi flaubertiani di *Madame Bovary* contenuta nella lettera a Capuana del 14 gennaio 1874 («Ma ti confesso che non mi va; non perché mi urti il soverchio realismo, ma perché del realismo non c'è che quello dei sensi, anzi il peggiore, e le passioni di quei personaggi durano la durata di una sensazione. Forse è questa la ragione che non ti fa affezionare ai personaggi del dramma [...]»; sui punti teorici sollevati dalla lettera, cfr. L. Pellini, *Verga e i «cavoli» di Flaubert. Una lettera del 1874 e la logica del naturalismo*, in «Rivista di letteratura italiana», XX (2002), fasc. 3, pp. 15-34).

descrizione di un gesto a metà strada tra il sintomo fisico di uno stato d'animo e la manifestazione di una condizione interiore (soddisfazione, compiacimento, ingenua tenerezza familiare). A rigore di teoria verista, la nota non dovrebbe apparire perché solo ciò che è registrabile come dato materiale (visto o ascoltato) è accolto nel flusso narrativo del coro verghiano, e qui il riflessivo («si sentiva») rinvia a una sensazione accessibile o al personaggio stesso (ed esprimibile nella diegesi narrativa attraverso focalizzazione interna) o a un narratore onnisciente, assente ne *I Malavoglia*. A meno che non si ammetta, come mi pare essere questo il caso, che il personaggio ne *I Malavoglia* sia costruito, oltre che dal tessuto di azioni e parole, anche da un particolare tipo di segni che si collocano su un territorio incerto e mobile: tra fisico e morale, tra interno ed esterno. La fisionomia morale del personaggio ne *I Malavoglia* ha costantemente bisogno di acquisire consistenza materiale, forma fisica, come se il carattere rimanesse insondabile perché invisibile senza questa forma di evidenza documentale. Ma, allo stesso tempo e spesso inavvertitamente, la superficie degli oggetti, la materialità delle descrizioni naturali, la lettera dei corpi si anima di una profondità imprevista.

La descrizione è sempre sul punto di trasformarsi in discorso simbolico e ciò accade senza che la voce dell'autore aggiri il divieto del commento diretto. Il suo punto di vista, ad esempio negli esempi poco sopra citati della prima apparizione di padron 'Ntoni e di Piedipapera, emerge grazie a «una prolungata vista interna del personaggio»[13]. La peculiarità verghiana è che tale vista interna si realizza attraverso l'occlusione dell'autore, che ricorre a un doppio schermo: il punto di vista del personaggio (su di sé o sul mondo), il punto di vista del coro impersonale (nel senso di collettivo e anomico, più che anonimo) che narra la vicenda. Dietro questa doppia schermatura giace il punto di vista verghiano, sottoposto infine, come una celebre tradizione critica ci ha insegnato, a ulteriori processi di alterazione (regressione, straniamento ecc.). Si tratta di tecniche indirizzate a un sistematico nascondimento e filtraggio del punto di vista diretto dell'au-

[13] W. Booth, *The rhetoric of fiction*, Chicago and London, University of Chicago Press 1983, p. 18.

tore: sono le virtù retorico-narrative di cui è lastricata la via verso l'impersonalità. Ma sono anche risorse dispiegate per raggiungere l'obiettivo più importante, la rappresentazione oggettiva della realtà umana e dunque la massima credibilità possibile in virtù della massima verosimiglianza possibile.

Quando per esigenze di prassi didattica passiamo da un autore all'altro o da un movimento all'altro come se davanti ai nostri occhi di lettori, docenti e studenti insieme, sfilasse una lunga serie di elementi naturali non problematici, siamo costretti a dimenticare che le teorie letterarie e le affermazioni di poetica, esplicite o implicite, sono sempre prese di posizione sul mondo. In altre parole, lo studio delle poetiche del naturalismo e del verismo, delle tecniche di rappresentazione 'fotografica' del mondo, delle risorse stilistiche devote a una mimesi oggettiva della realtà sono tentativi di raggiungere il nocciolo della realtà e di darne rappresentazione letteraria e, nella misura in cui sono discorsi e tentativi, presentano un margine incancellabile di ipotesi, di soggettività, di parzialità. Noi parliamo di tecniche naturalistiche e veriste, ma prima di essere tecniche, termine che ci dà l'illusione di star parlando di uno strumento meccanico di riproduzione, come potrebbe essere appunto la fotografia, queste sono poetiche, affermazioni discorsive e non strumenti oggettivi e neutri. Anche dietro l'impersonalità, o nelle sue pieghe, si nasconde, la voce dell'autore. E così accade anche nelle pieghe della costruzione del personaggio verghiano.

Il nascondimento della voce dell'autore in fondo è per il critico e per il docente, e in realtà per ogni lettore, l'occasione della sua rivelazione. Le strategie di nascondimento cui fa ricorso Verga sono numerose e più variegate di quanto la vulgata naturalistico-verista lascerebbe immaginare. Se ne *I Malavoglia* decisivo è a tal proposito il ricorso al narratore delegato, nel *Mastro-don Gesualdo* l'autore raggiunge lo scopo con rinnovati e diversificati strumenti. In questa sede mi limito a citare a titolo di esempio un solo, emblematico luogo. Si tratta della prima apparizione di Gesualdo Motta:

> – 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 Motta.

È la prima apparizione nel romanzo, attraverso un discorso diretto, di Gesualdo Motta. Il personaggio si staglia tra le voci anonime della folla, allertata dall'incendio a palazzo Trao, per il fatto di essere indicato con il nome proprio. Gesualdo è l'unico a pronunciare nelle pagine di aperture del romanzo battute lunghe e articolate che non si riducono, come quelle degli altri personaggi, ad esempio don Ferdinando, a mozziconi di parole meccanicamente ripetute. Presentato direttamente attraverso la mimesi dialogica, al contrario di padron 'Ntoni all'inizio dei *Malavoglia*, le sue parole non sono parafrasate. La diversa natura dei due personaggi emerge sin dalla prima apparizione. La prima osservazione da fare è che, se analizzato dal punto di vista della costruzione del personaggio, il capitolo incipitario del *Mastro-don Gesualdo* appare allo stesso tempo meno sperimentale e più avanzato di quanto non fosse il corrispettivo ne *I Malavoglia*. Lì Padron 'Ntoni, personaggio-sineddoche dei Malavoglia-Toscano, appare come un personaggio silenzioso il cui carattere è energicamente condensato in pochi gesti iconici e affermazioni proverbiali. Come gli altri personaggi che emergono nel primo capitolo, è presentato attraverso il filtro distaccato ma ben definito della mentalità degli umili pescatori di Trezza, il tradizionale coro o narratore delegato[14]. Descrizione e narrazione, come detto, parola e gesto si completano con una netta prevalenza della prima e di soluzioni intermedie che cercano di conferire materialità corporea, e dunque visiva, anche ai tratti morali dei personaggi. Nell'incipit del secondo romanzo, invece, si torna a una più tradizionale narrazione in terza persona, impersonale e distaccata sulla carta, ma avanzatissima nel montare insieme una girandola di discorsi diretti (la folla anonima, i Trao, Gesualdo, i parenti che accorrono e così via) che danno un saggio di cosa possa significare nella tradizione italiana del romanzo ottocentesco un corrispettivo di quella polifonia romanzesca associata di solito ad altri contesti culturali e linguistici e ad altri romanzieri.

[14] «La forza innovativa dei personaggi, l'applicazione della tecnica del narratore delegato, portavoce della comunità cui appartiene, consentono all'autore, attraverso l'artificio dello straniamento, di fare intuire al lettore la sua silenziosa vicinanza ai diseredati, ai quali concede quella solidarietà che la comunità nega loro» (Alfieri, *Verga*, cit., posizioni 2866-2869).

Gesualdo si presenta da sé, con il peso letterale delle parole da lui pronunciate, come è logico attendersi da un personaggio che ha la virtù dell'intraprendenza al centro del suo universo morale. In quella polifonia di voci altre[15], dove non regna nessuna armonia ma solo accordi estemporanei dettati dall'interesse del momento, come il protagonista ben presto scoprirà, la sua voce si staglia netta e decisa, solitaria. È la prima traccia di quella solitudine drammatica e inevitabile che, come sanno bene i vinti verghiani, si porta addosso il marchio di una colpa tragica che segnerà Gesualdo sino alla fine dei suoi giorni.

### *3. Letteratura italiana ed europea*

La costruzione, come anche la decostruzione, di un canone letterario nasce dal gioco dialettico tra molteplici fattori. Tra questi, non bisogna sottovalutare il ruolo svolto dai testi normativi: leggi, regolamenti, programmi che introducono criteri ben precisi e non eludibili nella pratica dell'insegnamento. A parte Manzoni, il cui studio è previsto per il quarto anno di corso, Verga è l'unico narratore dell'Ottocento il cui studio sia reso canonico dalle *Indicazioni nazionali per i Licei*[16], relativamente all'ultimo anno del percorso liceale. Tra gli *Obiettivi specifici di apprendimento* che lo studente dovrebbe perseguire alla fine del percorso liceale, attraverso lo studio della letteratura, le *Indicazioni* prevedono, «sul versante della narrativa», lo studio della «rappresentazione

[15] L'impersonalità può essere una delle vie maestre per giungere a effetti di polifonia romanzesca: «C'è una differenza importante, a questo proposito, fra l'impersonalità flaubertiana e quella zoliana. Nei Rougon-Macquart, l'assenza di "una conclusione, una morale, una lezione qualunque ricavata dai fatti", oltre a smentire il pregiudizio di uno Zola scrittore a tesi, impegnato a propugnare nei suoi romanzi (e non solo nei suoi articoli giornalistici) un'ideologia riformista, rimanda al principio della polifonia» (P. Pellini, *Naturalismo e versimo. Zola, Verga e la poetica del romanzo*, Milano, Mondadori 2010, posizioni Kindle 1306-1309).

[16] Ancora oggi il quadro normativo all'interno del quale si muove l'insegnamento liceale della letteratura è determinato dalle *Indicazioni nazionali riguardanti gli obiettivi specifici di apprendimento concernenti le attività e gli insegnamenti compresi nei piani degli studi previsti per i percorsi liceali*, risalenti al 2010.

del "vero" in Verga». Anche a non voler considerare la postilla, per cui il verismo verghiano servirebbe a introdurre la conoscenza «della tradizione del Novecento», questa indicazione segnala una direzione ben precisa nella sua didascalica stringatezza: l'importanza di Verga è legata al carattere realista del suo progetto artistico, e prova ne è che al riferimento manualistico all'*-ismo* si preferisce una formula più comprensiva e ampia («rappresentazione del "vero"»). La solitudine di Verga, unico rappresentante della narrativa italiana ottocentesca, da una parte, e l'inevitabile allargamento a una prospettiva europea, mano a mano che si accompagna lo studente nello studio letterario dai secoli delle Origini al presente, insieme all'altro obiettivo istituzionale della didattica della letteratura, ovvero l'educazione alla lettura, possono essere virtuosamente collegati. Per ricollocare Verga adeguatamente nel contesto storico-culturale della grande narrativa ottocentesca e, contemporaneamente, per non separare lo studio della letteratura dalla lettura dei capolavori, una prospettiva adeguata sarebbe fare di Verga il perno di un percorso di studio-lettura degli autori maggiori del realismo narrativo europeo della seconda metà dell'Ottocento, un itinerario che tenga insieme i maggiori esempi europei e non solo, accanto a Verga, i francesi. In questo modo si raggiungerebbero più obiettivi auspicabili: l'inserimento dello studio della letteratura italiana nel contesto europeo; la progressiva crescita dello studente come lettore consapevole; e, in definitiva, una maggiore e più adeguata intelligenza dell'opera verghiana collocata all'interno della grande stagione del realismo europeo e del suo esaurimento, non limitandone l'interpretazione con pregiudizi provinciali o asfitticamente nazionalistici. Lo studio della letteratura a scuola deve sempre prevedere al suo centro il momento della lettura diretta degli autori analizzati, e questa diventa tanto più importante e strategicamente decisiva nel caso della grande letteratura narrativa, perché alla portata conoscitiva e al piacere estetico che sempre attendiamo da un testo letterario si unisce quella capacità di mobilitazione totale dell'universo emotivo e intellettuale del lettore che solo le grandi storie e i grandi personaggi sono in grado di fare.

Alberto Bertino
(~~Adi Sd~~, Liceo "Lombardo Radice" di Catania)

# *Il marito di Elena*.
## Il Verga 'mondano' di cui non si parla a scuola

*Il marito di Elena* non fa parte del discorso scolastico relativo ad un autore canonico come Verga. Tuttavia, la conoscenza di questo romanzo di successo, dopo il fallimento di pubblico e critica dei *Malavoglia*, può aprire interessanti prospettive d'indagine all'interno di una classe concepita come 'comunità ermeneutica'. Il 'conflitto delle interpretazioni' sul testo potrà tener conto dell'orizzonte di attesa della società umbertina e del mestiere dello scrittore nel tardo Ottocento.

*Parole chiave*: Verga, romanzo, successo, marito, Elena

*Traditionally, Il marito di Elena is not part of the school program for an established author as Verga. However, this novel acquired great success after the failure of* I Malavoglia *with the public and the critic, and an in-depth examination of the text can offer new topics of discussion and of investigation to the school class conceived as a 'hermeneutic community'. The 'conflict of interpretations' of the novel takes into account the 'expectations' of the Umbertian society and of the writer's role at the end of the 19th century.*

Keywords*: Verga, novel, success, husband, Elena*

### *1. Premessa*

La scuola si trova in una strana posizione: riceve il canone della letteratura dalla ricerca universitaria e specialistica, che suggerisce e definisce autori e testi fondamentali, ma, contemporaneamente, consolida il canone ricevuto operando una scelta. Molto spesso si tratta, però, di una selezione - dettata dalla sempiterna questione, peraltro ovvia, del tempo scolastico insufficiente per affrontare tutti gli autori e tutti i testi meritevoli di essere conosciuti - che mollemente si adagia su quanto si è sempre fatto. Tuttavia, anche chi segue l'inerzia non può fare a meno di provare un sotterraneo

disagio nei confronti di tanta letteratura che viene a mancare nelle aule scolastiche. Ridefinire i confini dei programmi rimane, perciò, in ogni caso una questione aperta, che pone agli insegnanti il dilemma della coperta troppo corta nel momento in cui il discorso letterario si esaurisce nel togliere un autore per aggiungerne un altro, nel comprimere nello spazio stretto di un quadrimestre testi che meritano tempi lenti per opportuni approfondimenti. Il dibattito sul canone si intreccia, per sovrappiù, con l'oggettività relativa della tradizione, di cui, secondo alcuni, la scuola deve mantenere la trasmissione, esaurendo così la sua unica funzione di gelosa custode. Ma l'idea statica di una tradizione data una volta per sempre è contraddetta dalla mutazione dinamica del canone, che nel tempo si modifica: Monti, per fare un nome un tempo glorioso, giace nella polvere delle biblioteche e nella memoria di antichi scolari, ma oggi non lo legge più (quasi) nessuno[1]. Credo sia compito della scuola tentare di imbastire un racconto storiografico della letteratura che metta insieme la tradizione del passato e le necessità del presente. Nella certezza che non si potrà esaurire il discorso sulla letteratura e che è deleterio cercare di rincorrerla mentre ci fugge davanti agli occhi, sarà opportuno mantenersi in una posizione problematizzante piuttosto che definitoria, lasciando aperte le questioni che non sono chiuse.

> La periodizzazione, la delineazione di sistemi storici, di continuità e di rotture, il rilievo dato a certi autori invece che ad altri non possono porsi come verità di fatto, ma solo come donazioni di senso necessariamente precarie, storiche, dotate di una verità relativa e pragmatica. Assumere la propria parzialità non significa rinunciare a farla valere, ma affidarla al conflitto delle interpretazioni senza il quale, peraltro, non avrebbe potuto mai neppure manifestarsi[2].

[1] Non si contesta affatto l'importanza storico culturale di Monti, ovviamente ancora studiato, si constata soltanto la sua espulsione dal canone scolastico. Per un esame di Monti «poeta del governo» e «del consenso» cfr. D. Tongiorgi, *Disarmonie di una nazione. Sguardi letterari del secolo decimonono*, Firenze, Le Monnier 2020, *Parte prima. Orizzonti nazionali e richiami all'ordine. Ancora su Vincenzo Monti (1802-1814)*, in particolare pp. 3-31; pp. 47-58; 59-76. Per una discussione storica sul canone può essere utile ivi il Capitolo 7, *I canzonieri della nazione: sulle antologie poetiche di età risorgimentale* (pp. 109-119).

[2] R. Luperini, *Il canone e la storia letteraria come ri-costruzione* in Id., *Insegnare la letteratura oggi*, Lecce, Manni 2013, p. 159

## *2. Il romanzo innominato*

> Camilla picchiò all'uscio, mentre i genitori stavano per andare a letto, e disse:
> «Elena è fuggita».
> Don Liborio rimase con lo stivaletto in mano, sbalordito. Poscia andò ad aprire zoppicando, pallido come un morto.
> La figliuola, con la sua voce calma di ragazza clorotica, ripeté tranquillamente:
> «L'ho cercata dappertutto. Non c'è più».
> Allora la mamma si rizzò a sedere sul letto e cominciò a strillare: «M'hanno rubata mia figlia! M'hanno rubata mia figlia». «Taci!» le disse suo marito. «Non gridare così, ché i vicini sentono![3]

L'inizio concitato della narrazione pone il lettore di fronte ad una scena drammatica ambiguamente in bilico tra commedia[4] e tragedia, in un romanzo che non troverà mai un equilibrio, fino allo scioglimento improvviso e imprevedibile della vicenda. Il tono sentimentale, e l'attenzione alla psicologia dei personaggi, fanno del *Marito di Elena* un romanzo difficilmente collocabile nella tradizionale architettura del discorso su Verga, sia nelle aule scolastiche che in quelle universitarie[5]. E certamente risulta scomodo affrontare questo testo che sembra il diabolico granello che inceppa l'oliatissimo meccanismo del canone verghiano. Epurarlo dal discorso, senza neanche citarlo[6], oppure citarne il titolo soltanto, come segno di pedante erudizione su cui non val

[3] G. VERGA, *Il marito di Elena*, Milano, Mondadori 1980, p. 17.

[4] «L'Illustrazione Italiana» del 12 marzo 1882 (ora in *Giovanni Verga tra i suoi contemporanei. Recensioni e interventi 1862-1906*, a cura di F. Rappazzo - G. Lombardo, Soveria Mannelli, Rubbettino 2016, pp. 282-283) affermava: «Il primo capitolo, in cui [Verga] rappresenta le smanie (passaggere) del genitore di Elena quando s'accorge della scomparsa di lei, è da sé solo un capolavoro. [...] Quel padre di Elena è comico nella sua disperazione [...] Ma il comico ben presto svanisce».

[5] Cfr., anche per l'utile bibliografia, A. MANGANARO, *Giovanni Verga tra scuola e università*, in *Vita tra i banchi - a scuola con Giovanni Verga*, a cura di L. Mirone, Acireale-Roma, Bonanno 2020, pp. 25-32.

[6] È la lezione di G. CONTINI, che neanche cita il titolo, in *Letteratura dell'Italia unita 1861-1968*, Firenze, Sansoni 1968, p. 141: «La carriera del Verga scrittore grande ha qualcosa di misterioso: concentra in un decennio, e quanto precede o segue è letteratura mediocre quando non bassa, senza rapporti serî con quella in

la pena soffermarsi, sono gli escamotage solitamente adottati. Rispetto alla tirannia del tempo è ovvio che l'insegnante si concentri su quanto appare più importante, più tipico, oppure fondamentale, dell'opera dello scrittore. Tuttavia, chi insegna potrebbe percorrere sentieri meno frequentati dei soliti per rivitalizzare il canone, e per condurre alla conoscenza dei capolavori verghiani attraverso l'accettazione della contraddizione, che ha come luogo di espressione la letteratura.

### *3. Verga scrittore del romanzo moderno*

*Il marito di Elena* è pubblicato da Treves nel 1882, dopo il «fiasco pieno e completo»[7], come scriveva rabbiosamente Verga a Capuana, dei *Malavoglia* l'anno precedente. Si tratta di una rivalsa nei confronti di pubblico e critica, che non hanno apprezzato il primo romanzo del *ciclo dei vinti*; di un risarcimento a Treves, per il fallimento editoriale della storia ambientata a Trezza; e di un sollievo economico per Verga, che può così pagare l'affitto della «casetta dove sto», come scriveva in un'altra lettera[8] all'amico Capuana. Ra-

cui l'autore è supremo; anzi la vena scadente affiora, fiancheggiatrice estranea, persino durante quel decennio».

[7] Lettera da G. Verga a L. Capuana, 11 aprile 1881, in G. Raya (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, pp. 111-112: «*I Malavoglia* hanno fatto fiasco, fiasco pieno e completo. Tranne Boito e Gualdo, che ne hanno detto bene, molti, Treves il primo, me ne hanno detto male, e quelli che non me l'hanno detto mi evitano come se avessi commesso una cattiva azione. Dei giornali, all'infuori del *Sole*, della *Gazzetta d'Italia della domenica*, della *Rivista Europea* o letteraria che sia e della *Gazzetta di Parma*, nessuno ne ha parlato, anche i meglio disposti verso di me, e ciò vuol dire chiaro che non vogliono spiattellarmi il *deprofundis*. Il peggio è che io non sono convinto del fiasco, e che se dovessi tornare a scrivere quel libro lo farei come l'ho fatto. Ma in Italia l'analisi più o meno esatta senza il pepe della scena drammatica non va e, vedi, ci vuole tutta la tenacità della mia convinzione, per non ammannire i manicaretti che piacciono al pubblico per poter ridergli poi in faccia. [...] Fortis mi rompe i c... ogni volta che mi vede dicendomi che ha lì sul tavolo il libro, e vuol parlarne lui, come mi disse pure senza farlo per la *Vita dei campi*, di cui pure mi fece a voce delle lodi che nessuno gli domandava».

[8] Lettera da G. Verga a L. Capuana, 30 luglio 1881, in Raya, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 129: «Intanto, per pagare la casetta dove sto, do mano a terminare quel cornuto *Marito di Elena*».

gioni tutte che poco hanno a che fare con la costruzione di un capolavoro, ma che nella loro prosaicità ci dicono molto, invece, del mestiere di scrittore e dell'orizzonte d'attesa dei lettori di romanzi in quell'Italia umbertina, stretta tra sogni di gloria imperiale e frustrazioni internazionali, tra lo sfoggio dello sfarzo di corte e la povertà miserabile dei pezzenti nell'età della sinistra storica.

Il titolo del romanzo inchioda Cesare Dorello all'anonimato del ruolo rispetto ad Elena di cui non è noto il cognome. Ma un personaggio che si chiama Elena è sicuramente una donna la cui bellezza produce rovine, come insegna il mito e come ribadirà D'Annunzio nel *Piacere* qualche anno più tardi. Nella coppia l'elemento attivo è Elena che si sceglie il marito a cui imporre il matrimonio. Non che Cesare non la ami, ma si rivela debole, incerto, *balbettante* al cospetto di una donna determinata ad ottenere ciò che vuole.

> «Cosa faremo?»
> «Quello che tu vuoi» rispose la ragazza semplicemente. [...]
> Elena vedendo che non rispondeva altro, ripeté:
> «Quello che vuoi. Tutto quello che vuoi!»
> Cesare si fece rosso. Cercava di far intendere che i suoi parenti non avrebbero acconsentito a dargli moglie, finché non ci avesse uno stato, ed anche i parenti di lei avrebbero risposto di no.
> «Allora?»
> Ei taceva. Elena ripeté: «Allora?»
> Egli non sapeva che dire. Sentiva fisso su di lui quegli occhi penetranti.
> «Fuggire? ...» balbettò.
> Elena si recò le mani al petto, bianca come una statua, e non rispose. Egli non fiatava, atterrito dalla parola che gli era sfuggita.
> Elena lo guardò in faccia un lungo momento, e chinò il capo lentamente[9].

Cesare è un inetto: non è in grado, per esempio, di organizzare una sistemazione per sé ed Elena, e dopo la fuga vagherà nella solitudine notturna, finché, ancora una volta, la donna, che, «a braccetto di Cesare, andava bussando di porta in porta, dagli amici e dai parenti, in cerca di asilo»[10], deciderà per entrambi e si

[9] VERGA, *Il marito di Elena*, cit., p. 29.
[10] Ivi, p. 24.

recherà dallo zio (di lui) don Luigi. Nella sua inettitudine, in cui è del tutto assente l'autoironia di Zeno, Cesare manifesta tratti che saranno rimodulati dalla narrativa modernista, mentre la sua «sensibilità inquieta»[11], legata ad una mancanza di forza di volontà, sembra in linea con i turbamenti decadenti di fine secolo. Da questo punto di vista, il protagonista del romanzo è un moderno anti-eroe che va incontro al suo fallimento.

Cacciato dallo zio Luigi, che ha accolto in casa Elena, emblematicamente il personaggio è solo nella notte sulla strada. Quasi che il racconto inizi dove era finito quello di 'Ntoni[12]

> Cesare si allontanò passo passo, stretto nelle spalle, colle mani in tasca; e per la prima volta ebbe un'idea chiara di quel che aveva fatto, come una fitta al cuore, un misto d'angoscia, di tenerezza e di sgomento[13].

L'ambiguità del romanzo consiste per il lettore di oggi (ma anche per quello del secolo scorso) proprio nel suo essere così intimamente verghiano pur essendo così lontano dai capolavori veristi: è difficile ammettere, cioè, che l'evidenza della realtà del testo contraddica il modello astratto che ci siamo fatti di Verga. Così, piuttosto che mettere in discussione la nostra narrazione lineare, preferiamo cancellare questo romanzo.

### *4. Tessere il romanzo di successo*

Verga scrive a Capuana di sapere quali siano «i manicaretti che piacciono al pubblico» e che «l'analisi più o meno esatta senza il pepe della scena drammatica non va»[14], perciò il nuovo ro-

[11] Ivi, p. 33.

[12] Su 'Ntoni, «eroe moderno» (p. 98), secondo l'interpretazione di R. Luperini, cfr. A. Manganaro, *Verga e l'ombra di Ulisse* in Id., *La ferinità umana, la guerra, lo spatriare. Riletture verghiane*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi n. s. n. 4, Catania - Leonforte, Fondazione Verga - Euno Edizioni 2021, pp. 97-111.

[13] Verga, *Il marito di Elena*, cit., p. 27.

[14] Lettera da G. Verga a L. Capuana, 11 aprile 1881, in Raya, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., cfr. qui n. 6.

manzo deve avere tutti gli ingredienti che solletichino il palato dei lettori. La trama deve piacere al pubblico[15]. Cesare è un provinciale, di Altavilla Irpina, che arriva a Napoli per diventare avvocato. Qui incontra Elena, che decide la fuga. Si tratta della meridionale *fuitina*, che disonorando la donna costringe la famiglia di lei ad accettare il matrimonio. Dopo il matrimonio, senza dote per Elena, i coniugi si trasferiscono a Rosamarina, il fondo rustico della quota ereditaria di Cesare, coscienziosamente conservatagli e assegnatagli dallo zio don Anselmo, il quale ha a carico la madre e le due sorelle di Cesare, ma non vuole in casa il nipote che ha messo in grave difficoltà economica la famiglia. Le difficoltà economiche, tuttavia, sono pressanti anche per Cesare, che ha cominciato a far debiti, che vende Rosamarina e che, dopo un breve soggiorno in paese, torna a Napoli con la moglie. La parte cittadina della vicenda ruota intorno alla progressiva affermazione di Elena nel bel mondo dei salotti, dei teatri, degli amanti, e sui tormenti di Cesare, che non riesce a lavorare come avvocato, raccatta prestiti e debiti, finché, assediato dai creditori, non si rassegna «a scendere di un grado nella gerarchia forense» e si fa «iscrivere qual procuratore legale»[16]. All'apice delle difficoltà economiche, intanto, Elena vende il suo pianoforte, rimane incinta e comincia la sua prima relazione extraconiugale con Cataldi, suo assiduo e sfrontato corteggiatore. Cesare è sempre più segretamente geloso della moglie, ma quando una lettera potrebbe svelargli inequivocabilmente il tradimento di Elena, non la apre ed evita il confronto chiarificatore. Dopo il parto, la figlia sarà un giocattolo per Elena, che si divertirà ad avere una bambola viva da vestire ed accudire. Presto, tuttavia, lascerà i balocchi per tornare ai profumi, ritornerà a primeggiare nei salotti e ad accogliere in casa i duchi e le marchese e «uomini tutti della miglior società» e «signore senza titolo ma che davano il tono alla moda»[17]. Cesare, affaccendato nel suo la-

[15] Verga sarà amareggiato, tuttavia, dalla *balorda preferenza accordata* a *Il marito di Elena*: «Non vorrei pensarci più; ma quel che più mi indispettisce è la preferenza balorda accordata dal pubblico e dalla critica a questo aborto a discapito dei *Malavoglia*», Raya, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 155.

[16] Verga, *Il marito di Elena*, cit., p. 105.

[17] Ivi, p. 130.

voro, garantirà il lusso della moglie, che, disponibile alla corte di tutti gli uomini, pure rifiuterà inorridita di concedersi ad un vuoto poeta da salotto, Fiandura, che sembra incarnare i motivi della prossima ascesa e del futuro successo di D'Annunzio. Infine, alla morte della madre, Cesare torna ad Altavilla con Elena, che sembra riabbracciare la serenità del tempo di Rosamarina. Ma la sua natura volubile la indurrà ad incoraggiare la corte del ricco don Peppino con grande soddisfazione del paese che gode nell'osservare cosa fa la moglie mentre il marito è tornato a lavorare a Napoli. Sarà don Anselmo a richiamare il nipote con un telegramma. La scena tra Cesare ed Elena si consuma in poche battute, finché la donna recisamente dichiara di voler rompere il matrimonio. Cesare vuol far presto, ma dopo che tutto è stabilito anche economicamente, durante la notte che precede la partenza di lei, involto in tormentosi pensieri di amore e gelosia, decide di volerla vedere ancora una volta, per baciarla, forse, per l'ultima volta, o per ricominciare. Entra nella stanza in cui Elena dorme, la guarda, la scopre, la chiama per nome. Ha in mano un pugnale con cui aveva pensato di suicidarsi. Elena balza fuori dal letto terrorizzata. Grida.

> «Ah!» balbettò Cesare rabbrividendo fino alla radice dei capelli.
> «Ah! Non mi ami più! Non hai che paura!...»
> Allora, afferrandola per il braccio, colla mano ferma, colpì disperatamente, una, due, tre volte[18].

## *5. L'Italia del 1882*

Di solito la storia è considerata il *contesto* nel quale il *testo* è inserito: il che può anche essere ovvio. Tuttavia, è altrettanto ovvio che un testo nasce in un tempo cronologicamente definito, prima di attraversare (eventualmente) il tempo lungo che lo sradica dal momento esatto in cui ha preso forma. Nel testo sono necessariamente presenti la cultura di contesto, in cui si è *formato*, e il pe-

[18] Ivi, p. 158.

riodo, che sono gli anni in cui l'autore vive: perciò la storia non è soltanto fuori e intorno al testo ma è anche dentro il testo.

> Il padre della signorina Elena era stato vicecancelliere al tempo dei Borboni, e aveva sulla punta delle dita tutte le questioni legali. Peggio pel Governo attuale che aveva messo al riposo un uomo di quella capacità, tanto, s'andava a finire colla repubblica! il vecchio cancelliere borbonico, messo a riposo, era diventato rosso sino al bavero spelato del soprabito, e prestava anche un po' di orecchio alle novità del socialismo[19].

La dimensione sociale e politica non è dettaglio insignificante nella caratterizzazione del personaggio: la frustrazione piccolo borghese, angustiata da ristrettezze economiche, è l'elemento strutturante la narrazione dell'intero romanzo ed è l'elemento storico implicito, il contesto tanto ovvio da non poter essere neanche raccontato, dell'Italia in cui la classe dirigente è ancora la nobiltà (come era sempre stato e come ancora a lungo sarà). Inoltre, se i Borboni appartengono già ad un passato che deve far sorridere il lettore, l'attenzione verso il socialismo, deve riportarlo alla scottante attualità. Nel 1882 viene eletto alla Camera il primo socialista, Andrea Costa: il fatto sconvolgente è possibile grazie alla riforma elettorale, che innalza il numero di elettori da mezzo milione (2% della popolazione) ad oltre due milioni (6,9%). Il diritto di voto, è il caso di ricordare, è concesso a tutti i maschi di almeno 21 anni che pagassero almeno 19 lire di imposta annuale diretta o che avessero frequentato il primo biennio di scuole elementari. Le donne sono naturalmente escluse dal diritto di voto, data la minorità del loro status giuridico, che le esclude dall'attività pubblica. La donna è unicamente moglie, sottoposta al marito, e madre, utilmente istruita, se è il caso, e preferibilmente solo nella condizione borghese, per infondere sani valori ai figli. L'unico ambito di espressione femminile, socialmente approvato, è la famiglia.

Elena, nel romanzo di Verga, è dunque un personaggio assolutamente negativo, non semplicemente perché adultera, ma perché è tendenzialmente portata all'adulterio, anche quando non lo

[19] Ivi, p. 37.

compie; perché non è una brava moglie; e perché è evidentemente incapace di essere una buona madre. Il fatto che Elena esca spesso da sola può passare inosservato ad un lettore odierno, ma bisogna ricordare che nel 1882 ad una signora della buona società non è consentito (neppure) uscire a passeggio.

I requisiti censitari per il diritto di voto consentono di aprire un ulteriore spiraglio nella comprensione del contesto nel romanzo.

> A Napoli Cesare era andato ad abitare un quartierino da 35 lire e 75 al mese, insieme a quattro compagni, ciò che ripartiva le rate di fitto in ragione di sette lire e tanti centesimi a testa, e le frazioni davano origine a dispute senza fine, ogni qualvolta si facevano i conti, all'ora del desinare, col pane sotto il braccio, per timore che un compagno ci addentasse distrattamente[20].

Gli studenti che si rubano il pane e che disputano per i centesimi raccontano le difficoltà economiche di alcuni strati sociali di quell'Italia, ma la quota di affitto mensile richiesta, messa a confronto con il limite censitario necessario per avere il diritto di voto, ci dice che solo il 7% della popolazione maschile non si trova in condizione di estrema povertà nel 1882.

I lettori di romanzi sono evidentemente una sparuta minoranza in un paese ancora a forte tasso di analfabetismo ed in cui l'istruzione femminile, specie al di fuori delle grandi città, si riduce spesso a taglio, cucito, ricamo ed a qualche preghiera. Si tratta perciò di un pubblico prevalentemente maschile che in quel romanzo legge della necessità di tenere a bada la donna ingannatrice, che merita di essere trattata con prontezza come il biblico serpente: «Quando il marito offeso non schiaccia la donna sotto il tacco, al primo momento, non ha altro di meglio a fare che prendere il cappello e andarsene»[21].

Qualche anno più tardi, nel 1890, Marco Praga in *La moglie ideale* metterà in scena l'inganno della moglie, in un contesto di perbenismo borghese, e senza i frizzi e la leggerezza di Feydeau.

[20] Ivi, p. 34.
[21] Ivi, p. 144.

Anche Matilde Serao si occupa dell'adulterio femminile in *La virtù di Checchina* (1884), ma lo scrittore di successo di quel tempo è Fogazzaro che inaugura il romanzo decadente e i tormenti della psicologia in *Malombra* (1881).

## *6. Un romanzo realista*

Elena è giustamente uccisa, in quanto ha mancato ai suoi doveri nei confronti del marito. Cesare, con il quale il lettore non può identificarsi, e che non si uccide, rappresenta il fallimento dell'eroe romantico. Se il riferimento ad Emma Bovary è legittimato da alcuni aspetti di Elena, con i suoi «sogni romanzeschi»[22], Cesare, che, romanticamente, crede nell'amore passione e nella coerenza della donna che ha voluto sposarlo – e che perciò è diventata moglie obbligata alla fedeltà –, nella sua inettitudine sembra essere il calco di Charles Bovary. (E, per inciso, i personaggi hanno nomi con la medesima iniziale). Ma il tempo del romanticismo per Verga, e non solo, è definitivamente tramontato e nel tempo in cui il denaro stabilisce il diritto, nel tempo del progresso che è la guerra di conquista, nel tempo in cui il futuro sembra promettere una condizione peggiore del presente, è forse meglio stare attaccati allo scoglio di Trezza[23], piuttosto che spostarsi in un angolo sperduto sul Mar Rosso, come la baia di Assab. La libertà sognata prima dell'unificazione, dopo non si è realizzata. Verga chiude i conti con la stagione risorgimentale, che aveva ispirato i suoi primi romanzi, pubblicando *Libertà* (12 marzo 1882). Chiude con l'idea che i sentimenti possano avere la meglio sulle necessità economiche, pubblicando *Pane nero* (Giannotta, Catania 1882).

*Il marito di Elena* chiude la stagione in cui Verga è stato il mondano Feuillet italiano. Il romanzo abolisce la netta separazione tra

[22] Ivi, p. 149.

[23] Sulla posizione 'leopardiana' di Verga rispetto al progresso, cfr G. MAZZACURATI, *Stagioni dell'apocalisse. Verga, Pirandello Svevo*, Torino, Einaudi 1998, in particolare p. 51: «L'ideale dell'ostrica è esattamente l'ideale della ginestra tradotto dalla flora alla fauna».

personaggi "buoni", con cui identificarsi, e "cattivi", da odiare, di tanta letteratura di consumo, e propone un *realismo* della descrizione psicologica e dei comportamenti mediati dai valori borghesi. Il topos dell'adulterio serve ad affermare il valore borghese della famiglia ed a ribadire che l'unico ruolo sociale della donna è quello di moglie-madre. L'impossibilità dell'amore passione è, così, la migliore salvaguardia dell'educato volersi bene coniugale. L'unico amore puro è quello della madre, vedova, a cui il figlio, colpevolmente, si sottrae. E nel rapporto tra Cesare e la madre, nella richiesta di soldi, nella richiesta di perdono, nella lontananza del figlio, nella morte della madre, infine, non è difficile leggere in trasparenza fortissimi riferimenti autobiografici[24]. Ma Elena non merita il titolo di madre. Perciò non merita di essere amata.

È il cupo mondo claustrofobico di Verga: Cesare, per questo aspetto, è come Mena, 'Ntoni, Gesualdo...

> Tutti questi personaggi si muovono, o avrebbero dovuto muoversi, in uno spazio diverso rispetto a quello consueto sancito dall'appartenenza a una classe o a un gruppo sociale, e al linguaggio e alla ideologia che li caratterizza. Sono degli sradicati in cerca di realizzazione [...]. Ambirebbero a un destino diverso. Sono, o diventano, dei reietti. Per questo sono pericolosi[25].

## *7. Il marito di Elena a scuola*

La lettura a scuola del *Marito di Elena* può essere utile per esplorare il *Verga moderno*[26], per capire la pratica della scrittura tardo ottocentesca, per entrare in contatto con il gusto dei lettori di quel tempo. L'insegnante potrà aprire uno spiraglio in quel

[24] Cfr. G. Finocchiaro Chimirri (a cura di), *Lettere sparse*, Roma, Bulzoni 1979; G. Savoca - A. Di Silvestro (a cura di), *Lettere alla famiglia (1851-1880)*, Catania, Bonanno 2011. Sulla relazione tra produzione letteraria e autobiografismo si veda R. Luperini «*Immaginarmi il ritorno*». *Sull'autobiografismo 'en travesti' di Verga* in Id., *Giovanni Verga. Saggi (1976-2018)*, Roma, Carocci 2019, pp. 33-46.

[25] R. Luperini, *Verga e noi. Il "terzo spazio" dei vinti* in Id., *Giovanni Verga. Saggi*, cit., p. 261.

[26] R. Luperini, *Verga moderno*, Roma-Bari, Laterza 2005.

passato, che risulterà irrimediabilmente antico ai nostri studenti, sottoponendolo alle percezioni ed ai giudizi delle giovani generazioni che vivono il presente[27]. Stabilire una connessione credo che sia il compito dell'insegnante di letteratura che deve consentire l'apertura di nuovi mondi possibili attraverso la comprensione di dati storicamente collocati, come storicamente motivate risultano essere le interpretazioni. Ma uno scrittore può diventare in molti modi occasione di dialogo e di confronto in una classe che sia abituata al *conflitto delle interpretazioni*, che voglia rimodularsi in *comunità ermeneutica*, come tante volte ha suggerito Romano Luperini, e come risulta difficile a molti insegnanti fare.

*Il marito di Elena* non dovrebbe prendere il posto di un altro romanzo, ma potrebbe essere inserito in un discorso che prendesse in considerazione i generi letterari (romanzo di consumo vs romanzo di sperimentazione alta) nella loro declinazione storica; oppure potrebbe essere letto nel taglio trasversale dei temi (la morte, l'amore, la menzogna, la finzione, il tradimento, l'incontro, il destino, il caso, la madre) nella storia della letteratura; ancora si potrebbe far stridere il Verismo con il Modernismo nella pagina di Verga. Oppure si potrebbe utilizzare *Il marito di Elena* per far deflagrare la contraddittoria eccezionalità di un grande scrittore tardo ottocentesco. Verga

> Era, semplicemente, diverso: in quanto artista, si riservava infatti uno spazio "altro", che gli permetteva di non identificarsi né nei personaggi del popolo, né nei lettori borghesi, né nella nobiltà, ma di assumerne criticamente (è lo straniamento), di volta in volta, i diversi orizzonti di senso[28].

[27] «Verga è uno scrittore sempre sconfitto e sempre rinascente, che ha continuato a essere un punto di riferimento per più generazioni di narratori, proiettandosi via via in tempi nuovi e diversi. Verga, Capuana e De Roberto furono i protagonisti di una rivoluzione espressiva di respiro europeo che ha segnato in profondità il romanzo del Novecento e interroga ancora oggi la letteratura del presente», G. FORNI, *Introduzione* in ID. (a cura di), *Verga e il Verismo*, Roma, Carocci 2022, pp. 17-18. «I testi di Verga mostrano ancora la loro vitalità offrendosi alle domande di senso del nostro presente», A. MANGANARO, *Verga*, Acireale-Roma, Bonanno 2011, p. 13.

[28] LUPERINI, *Verga e noi*, cit., p. 159.

Insomma le possibilità sono plurime e credo tutte percorribili. Solo una, credo, debba essere trattata con cura particolare per evitare di cadere nei più vieti stereotipi localistici[29]: mi riferisco, ovviamente, alla lettura regionalistica che esaurisca lo scrittore nella Sicilia. Ovviamente, è possibile stabilire un percorso Verga, Pirandello, Brancati, Sciascia, Bufalino, Consolo, Camilleri: ma a patto che si chiariscano nettamente le differenze di parole e di cose, di tempi, di poetiche, di ideologie, di appartenenze, di gruppi di riferimento, di pubblico di lettori, di società.

Un lavoro complesso, certo, perché è complesso il lavoro dell'insegnante.

[29] Cfr. F. Rappazzo, *Rileggere Verga scrittore europeo oltre gli stereotipi*, in «La Sicilia», 28/09/2017, comunicazione nel Convegno internazionale *Verga e gli "altri": la biblioteca, i presupposti, la ricezione* (Catania, 27-29 settembre 2017).

Milena Giuffrida
(Università di Catania)

# Strumenti di filologia digitale per la didattica di Verga: alcune riflessioni[1]

L'utilizzo di risorse digitali in classe si configura soprattutto come un tentativo di avvicinare lo studente all'oggetto di studio, offrendogli degli strumenti in linea con la sua condizione di lettore mediale. In questa direzione, la riflessione che segue si propone di indagare quei prodotti inerenti l'opera di Verga disponibili online e in modalità *open access*, articolandosi su due direttrici: quella della disponibilità dei testi dell'autore e quella della presenza di strumenti critico-interpretativi.

*Parole-chiave*: filologia digitale; biblioteche digitali; portali letterari; data literacy; strumenti didattici

*The use of digital resources in the classroom is configured above all as an attempt to bring students closer to the object of study, offering them tools in line with their role as media users. In this direction, the following reflection proposes to investigate the products concerning Verga's work available online and in open access mode, along two lines: that of the availability of author's texts and that of the presence of critical-interpretative tools.*

*Keywords: digital philology; digital libraries; literary portals; data literacy; educational tools*

## *1. Introduzione*

La pervasività del digitale nella nostra esistenza e, soprattutto, in quella degli studenti più giovani, è una realtà acquisita e assodata, sulla quale la scuola riflette ormai da molto tempo, incalzata anche da una normativa ministeriale che spinge con vigo-

[1] La pubblicazione è stata realizzata con il cofinanziamento dell'Unione Europea - FSE-REACT- EU, PON Ricerca e Innovazione 2014-2020 DM1062/2021.

re nella direzione del superamento del libro di testo cartaceo[2]. In genere però l'utilizzo di risorse digitali in classe, più che comportare un vero e proprio mutamento nella prospettiva dell'acquisizione di competenze, si configura soprattutto come un tentativo di avvicinare lo studente all'oggetto di studio, offrendogli degli strumenti in linea con la sua condizione di lettore mediale, in perenne movimento, cioè, nel flusso testuale dei media[3]. Questa propensione è ancora più valida per quelle discipline, come la letteratura italiana, attraverso le quali si dovrebbero educare i ragazzi alla riflessione e alla sequenzialità lineare della lettura[4] e per le quali quindi l'*upgrading* di tipo informatico offre pochissime soluzioni in termini di immediata acquisizione di abilità e competenze. Tuttavia, poiché oggi il web costituisce «il contesto e insieme il dispositivo culturale in cui si organizzano le pratiche di significato degli adolescenti»[5], ogni insegnante della scuola secondaria di II grado, ma anche dell'università, ha l'obbligo di interrogarsi sulla natura e la validità degli strumenti che la rete mette a disposizione di studenti e docenti, in modo da poter guidare i più giovani a un utilizzo consapevole di questi e del *medium* in generale. La condizione di nativo digitale[6], infatti, se in genere comporta il possesso di abilità puramente meccaniche non implica in automatico una vera e propria alfabetizzazione[7],

[2] Cfr. *Agenda digitale*, Ministro per la Pubblica Amministrazione, https://www.funzionepubblica.gov.it/digitalizzazione/agenda-digitale.

[3] E. Bandini, *Da Wikipedia all'e-reader: scuola e lettura digitale*, in F. Riva (a cura di), *Insegnare letteratura nell'era digitale*, Pisa, ETS 2017, p. 86.

[4] *Ibidem*.

[5] C. Carmina, *Letteratura e multimedialità: idee e risorse per una nuova didattica*, in Riva, *Insegnare letteratura nell'era digitale*, cit., p. 24.

[6] Cfr. M. Prensky, *Digital Natives, Digital Immigrants*. Part 1, in «On the Horizon», 9 (2001), p. 5.

[7] Uno studio realizzato nel 2020 da Floriana Carlotta Sciumbata ha dimostrato come gli studenti italiani nati tra il 1993 e il 2000 abbiano un livello di alfabetizzazione digitale ben al di sotto degli standard stabiliti dallo European Digital Competence Framework 2.0. In particolare, gli studenti intervistati sono risultati per la stragrande maggioranza insufficienti in materia di *information and data literacy* (reperire i testi, valutarne le fonti, organizzare i documenti), *communication and collaboration* (interagire e comunicare attraverso i dispositivi digitali, ma anche partecipare attivamente alla vita pubblica e sociale del proprio Paese), *digital content creation* (creare contenuti digitali nel rispetto delle leggi sul *copyright*, ma

della quale dovrebbe quindi occuparsi il docente, chiamato ontologicamente a farsi carico dell'imprinting della classe sul piano cognitivo ed etico[8].

L'insegnante che vorrà affrontare con i discenti alcune delle questioni capitali relative alla *data literacy* – la capacità cioè di reperire informazioni e dati, sapendone valutare le fonti – troverà nello *status* digitale di Giovanni Verga una fucina di esempi da utilizzare per cercare di educare gli studenti all'uso corretto ciò che già si trova sul web. La riflessione qui proposta prenderà avvio proprio da una semplice indagine sui prodotti inerenti l'opera di Verga disponibili online e in modalità *open access*, articolandosi su quelle che mi sembrano le due principali direttrici da indagare nell'ambito degli strumenti didattici digitali per lo studio della letteratura italiana: la disponibilità di testi letterari e gli strumenti critico-interpretativi.

## *2. Testi*

Complice certamente l'assenza di restrizioni legate al diritto d'autore, i testi delle opere di Verga proliferano copiosamente sul web e sono consultabili in diverse edizioni[9]. Tuttavia ad una solida presenza non corrisponde purtroppo sempre un medesimo livello di affidabilità e basta dare uno sguardo alle pagine dedicate all'autore dalle due biblioteche digitali italiane più frequentate, *Liber Liber* e *Biblioteca italiana* (BibIt), per rilevare alcune criticità. Si vedano le diverse edizioni utilizzate da questi portali come fonte per la digitalizzazione dei lavori di Verga:

anche essere capaci di istruire le macchine), *safety* (proteggere i dati personali, ma anche essere inclusivi) e, infine, *problem solving* (identificare e risolvere problemi in ambito digitale) (cfr. F. Sciumbata, *Students of humanities and digital skills: a survey on Italian university students*, in «Umanistica digitale», 8, 2020).

[8] M. Pedralli, *Tecnologie e didattica: uno slogan o una possibilità reale per l'apprendimento? Il ruolo delle piattaforme digitali*, in Riva, *Insegnare letteratura nell'era digitale*, cit., p. 11.

[9] A tacere delle moltissime edizioni che si possono leggere sugli e-reader come Kindle e Kobo, che però non sono oggetto di questo studio.

| Biblioteca italiana | |
|---|---|
| *Storia di una capinera*<br>*Eva* | G. Verga, *Una peccatrice; Storia di una capinera; Eva; Tigre reale*, a cura di Giovanni Croci e Corrado Simioni, Milano, A. Mondadori, 1970. |
| *Eros* | G. Verga, *Eros; Il marito di Elena: romanzi*, Milano, A.Mondadori, 1946. |
| *Nedda*<br>*Primavera e altri racconti*<br>*Vita dei campi*<br>*Novelle rusticane*<br>*Per le vie*<br>*Vagabondaggio*<br>*Don Candeloro e Co.*<br>*I ricordi del capitano d'Arce*<br>*Novelle sparse* | G. Verga, *Tutte le novelle*, a cura di Carla Riccardi, Milano, Mondadori, 1979 (I Meridiani). |
| *I Malavoglia*<br>*Mastro-don Gesualdo* | G. Verga, *I grandi romanzi: I Malavoglia, Mastro-don Gesualdo*, a cura di Ferruccio Cecco, Carla Riccardi e Riccardo Bacchelli, Milano, Mondadori, 1987 (I Meridiani). |

| Liber liber | |
|---|---|
| *Una peccatrice* | G. Verga, *«Una peccatrice» di Giovanni Verga*, Roma, Newton Compton Editori, 1995. |
| *I nuovi tartufi* | G. Verga, *I nuovi tartufi: commedia in quattro atti*, a cura di Carmelo Musumarra, Firenze, Le Monnier, 1980. |
| *Rose caduche*<br>*La lupa*<br>*Cavalleria rusticana* | G. Verga, *Teatro*, a cura di Gianni Oliva, Milano, Garzanti, 1987. |
| *Storia di una capinera* | G. Verga, *Storia di una capinera*, Roma, Tascabili economiciNewton, 1993. |
| *Eros* | G. Verga, *Eros*, Milano, A. Mondadori, 1986. |
| *Tigre reale* | G. Verga, *Romanzi giovanili*, Milano, Frassinelli, 1996. |
| *Eva* | G. Verga, *Una peccatrice; Storia di una capinera; Eva; Tigre reale*, a cura di Giovanni Croci e Corrado Simioni, Milano, A. Mondadori,1970. |
| *Tutte le novelle* | G. Verga, *I grandi romanzi e tutte le novelle: I Malavoglia, Mastro don Gesualdo, Cavalleria rusticana e altre novelle, Racconti milanesi, Giochi d'amore e marionette parlanti*, a cura di Concetta Greco Lanza, Roma, Newton, 1992. |
| *I Malavoglia* | G. Verga, *I Malavoglia*, a cura di Salvatore Guglielmino, Milano,Principato, 1985. |
| *Il marito di Elena* | G. Verga, *Romanzi*, Trento, Reverdito, 1995. |
| *Mastro-don Gesualdo* | G. Verga, *Mastro-don Gesualdo*, a cura di Corrado Simioni, Milano Mondadori, 1973. |
| *Teatro* | G. Verga, *Cavalleria rusticana, In portineria, La lupa, La caccia al lupo, La caccia alla volpe, Rose caduche, Dal tuo al mio, Dopo*,Milano, Mondadori, 1966. |

Entrambe le biblioteche digitali mettono a disposizione dell'utente, in maniera completamente gratuita, la maggior parte delle opere di Verga, scaricabili su *Liber liber* in diversi formati (epub, html, pdf, odt) e su *Biblioteca italiana* in XML. Le scelte in materia di codifica dei dati operate dai due portali determinano già una prima polarizzazione tra gli utenti che si trovano a decidere quale testo consultare. In linea generale, infatti, la possibilità di scaricare e trasferire con pochi passaggi i file offerti da *Liber Liber* su supporti di lettura diversi dal pc, come gli *epub reader*, attira certamente i lettori che si accostano alle opere di Verga per diletto; mentre la soluzione proposta da *Biblioteca italiana* è pensata per un pubblico abituato alla lettura online, che si serve del testo per studiarlo e per effettuare ricerche. L'approccio scientifico, che il portale curato dall'Università La Sapienza dovrebbe per statuto garantire, trova corrispondenza soprattutto nella modalità di selezione delle opere proposte e, in parte, nella scelta delle edizioni da digitalizzare. Ad esempio, come si evince dalla lettura delle tabelle, i testi delle novelle vengono offerti al lettore secondo la precisa scelta ecdotica di rispettare la suddivisione in volume delle *principes*, nella quale *Nedda* non rientra in nessuna delle raccolte e viene quindi isolata rispetto al resto della produzione. L'approccio critico si conferma anche nella selezione delle edizioni di riferimento, visto che per buona parte delle opere *BibIt* sceglie il testo dei Meridiani, curati da Ferruccio Cecco (romanzi) e Carla Riccardi (romanzi e novelle), mentre per le opere non pubblicate in queste raccolte si avvale dell'ultima edizione Mondadori (sebbene questa risulti piuttosto datata: nei casi di *Eva* e *Storia di una capinera* risale infatti al 1970 e in quello di *Eros* addirittura al 1946[10]).

La proposta di *Liber Liber* appare invece immediatamente meno sorvegliata. La piattaforma punta in effetti soprattutto sulla liberalizzazione del maggior numero di contenuti possibile, pubblicando tutte le opere di Verga, comprese quelle teatrali, grandi assenti su *BibIt* (che non si preoccupa di digitalizzare nemmeno

[10] È d'altronde difficile leggere oggi questi romanzi in edizioni tascabili o pregiate filologicamente affidabili, lacuna che è stata colmata recentissimamente solo per *Eros*, ripubblicato da BUR nel 2022 a cura di Giuseppe Traina.

alcuni romanzi considerati minori come *Una peccatrice*, *Tigre reale* e *Il marito di Elena*).

Tuttavia le edizioni alle quali i curatori di *Liber Liber* fanno riferimento non garantiscono il miglior testo possibile, ma sono con molta probabilità quelle procurate con maggiore facilità e minore investimento economico. Lo dimostra la scelta del volume complessivo Newton Compton come fonte per le novelle – presentate quindi in un unico file – mentre i romanzi, compresi i due maggiori, sono ricavati da edizioni vetuste, curate da studiosi non specialisti di Verga. Fa eccezione solo l'edizione delle opere teatrali curata da Gianni Oliva, la più affidabile tra quelle disponibili.

Ma ciò che più sorprende, in maniera negativa, è che per la digitalizzazione dei testi delle opere di Verga conservati in queste due biblioteche in nessun caso è stato adottato come riferimento un volume dell'Edizione Nazionale, quando invece la specificità delle vicende editoriali di molte delle opere verghiane (pubblicate spesso in diverse edizioni già dallo stesso autore e a distanza di tempo dalla *princeps*), nonché la presenza di autografi per ognuna di esse, comporta la necessità di affidarsi a un testo derivato da una rigorosissima ricostruzione filologica, della quale i curatori delle edizioni scelte da *BibIt* e *Liber Liber* non si sono quasi in nessun caso fatti carico. Anche i testi dell'edizione Mondadori dei Meridiani, per quanto nettamente più affidabili di qualsiasi altra versione riprodotta in rete, precedono cronologicamente l'Edizione Nazionale e potrebbero quindi in alcuni casi discostarsi dal testo stabilito successivamente dai curatori delle singole opere, divenendo così loro malgrado veicolo per la diffusione di un prodotto a media affidabilità[11].

[11] Italia definisce «testi a media affidabilità» le edizioni «dichiarate, trascritte con espliciti sistemi di validazione, ma sbagliate, ovvero tratte da testi pubblicati prima che fosse stabilita l'edizione scientifica di quei testi, o che nella tradizione di quell'opera appartengono ai rami bassi, o pubblicate indipendentemente (o contro) la volontà dell'autore» (P. Italia, *Editing Duemila. Per una filologia dei testi digitali*, Roma, Salerno 2020, p. 43).

### *3. Strumenti e risorse critiche*

La situazione delle opere di Verga sul web non è certo un *unicum* ed è anzi perfettamente in linea con quella della maggior parte della narrativa italiana degli ultimi due secoli. Lo ha dimostrato Paola Italia, che nel 2019 ha realizzato un'indagine per valutare la situazione sul web del romanzo italiano dell'Otto/Novecento non nativo digitale, anche al fine di comprendere se il romanzo moderno italiano necessitasse di una specifica ecdotica digitale o se il suo studio si potesse ancora affrontare con gli strumenti tradizionali. Il risultato di questa consultazione non è stato dei più incoraggianti: pochissimi sono i romanzi disponibili in formato digitale e buona parte di questi vengono riprodotti o senza indicare la fonte dalla quale provengono, o facendo riferimento a fonti filologicamente poco affidabili, oppure utilizzando edizioni non aggiornate (come avviene per Verga). Nella quasi totalità dei casi, inoltre, i testi non sono inseriti all'interno di un portale che fornisca strumenti per la loro interpretazione o che offra spunti per la didattica, prospettando una condizione paradossale per la quale «il romanzo, genere letterario didatticamente più funzionale, manc*a* di uno strumento didattico»[12]. Si salvano dal pantano della mortificante situazione italiana solo due tra i tanti scrittori che hanno contribuito allo sviluppo del genere romanzo a livello europeo, cioè Alessandro Manzoni[13] e Luigi Pirandello[14].

[12] P. Italia, *Il romanzo digitale: da Manzoni a Pirandello (e oltre)*, in «Textual Cultures», 12 (2019), 2, p. 64.

[13] *Manzoni online* (https://www.alessandromanzoni.org/) nasce dalla collaborazione tra le Università di Parma, Milano, Pavia, Losanna, Bologna e Roma, la Biblioteca Nazionale Braidense e il Centro Nazionale di Studi Manzoniani e ha come obiettivo quello di mettere a disposizione degli studiosi manoscritti, edizioni critiche, corrispondenza dell'autore, nonché una bibliografia completa e aggiornata.

[14] *Pirandello Nazionale* (www.pirandellonazionale.it) è il portale che ospita l'edizione digitale delle opere di Pirandello. Realizzato dal Centro di Informatica umanistica dell'Università di Catania, in collaborazione con l'Edizione Nazionale dell'Opera Omnia di Luigi Pirandello e con l'editore Mondadori, può essere definito come un vero e proprio *knowledge site*. Oltre alla digitalizzazione delle edizioni critiche validate dal comitato per l'Edizione Nazionale, la piattaforma ospita infatti una serie di strumenti volti a favorire l'interpretazione dei testi, come il vocabolario dello scrittore, ma anche percorsi didattici, *timeline*, documenti multime-

E se tra i banchi delle scuole italiane Giovanni Verga condivide con l'autore agrigentino l'augusta sorte di essere tra gli scrittori più letti, commentati e apprezzati, non gode però del medesimo trattamento digitale. Non esistono infatti, almeno per il momento, portali dedicati allo scrittore catanese, né edizioni critiche digitali delle sue opere messe a disposizione in modalità *open access*[15].

Negli ultimi anni ha tentato e continua a tentare di costituirsi come punto di riferimento (anche) sul web per gli studiosi di Verga e il Verismo il sito della *Fondazione Verga*, il quale, nato come semplice portale informativo sulle attività della Fondazione, sta progressivamente muovendo verso la piattaforma interattiva. La svolta è dovuta alla moltitudine di progetti nei quali la Fondazione, guidata da Gabriella Alfieri, si è impegnata allo scopo di «rivisitare il Verismo nel quadro sovranazionale del realismo letterario»[16], puntando soprattutto sulla relazione tra gli elementi stilistici dell'opera di Verga e quelli dei contemporanei a livello nazionale ed europeo. Tra i progetti che promettono di dare maggiore vigore agli studi comparatistici vi è certamente il *ViVer, il Vocabolario reticolare dell'italiano veristico*[17], ideato già nel 2015 dalla Fondazione Verga, avviato nel 2017 grazie a un finanziamento del Ministero della Cultura e alla collaborazione con l'Ac-

diali e una lunga serie di prodotti realizzati allo scopo di coadiuvare i docenti delle scuole secondarie nella lettura delle opere di Pirandello. Cfr. M. Giuffrida - C. D'agata - L. Giurdanella - P. Sichera, *Pirandello Nazionale: per un nuovo modello di edizione digitale, collaborativa e integrata*, in *DH per la società: e-guaglianza, partecipazione, diritti e valori nell'era digitale*, Book of abstracts del X convegno Aiucd 2021 (Pisa, 19-22 gennaio) e A. Sichera - A. Di Silvestro, *«Pirandellonazionale» Una scommessa filologica ed ermeneutica*, in «Griseldaonline», 20 (2021), 2.

[15] Unico esperimento condotto nella direzione della digitalizzazione dei materiali verghiani è stato quello relativo alla pubblicazione in cd-rom della versione digitale dell'autografo de *I Malavoglia* curata da Salvina Bosco ed edita nel 2008 dall'Assessorato dei Beni culturali e della Pubblica istruzione (G. Verga, *I Malavoglia*, a cura di S. Bosco, Catania, Biblioteca regionale universitaria 2008). Si tratta di una semplice scansione del manoscritto del romanzo, accompagnata da alcune pagine introduttive che però non forniscono alcuna chiave interpretativa per le immagini proposte. Un'operazione quindi rivolta a un pubblico di studiosi specialisti, realizzata con scopi esclusivamente conservativi.

[16] G. Alfieri *et alii*, *Il VIVer: vocabolario reticolare dell'italiano veristico*, in «Annali della Fondazione Verga», 14 (2021), pp. 341-400, a p. 343.

[17] *VIVer – Vocabolario dell'italiano veristico*, in *Fondazione Verga*, http://www.fondazioneverga.it/vocabolario-dei-veristi/.

cademia della Crusca. Attraverso uno spoglio lessicale e fraseologico delle opere del verismo italiano pubblicate prima del 1922, il *Viver* si propone «la conoscenza su base descrittiva dell'italiano letterario post-manzoniano, rappresentato da letteratura, teatro e letteratura educativa del periodo postunitario»[18]. Si giungerà così a costituire una base di dati che funga da «supporto descrittivo» per la verifica di quegli studi teorici che riconoscono l'apporto del verismo per la costituzione e l'arricchimento della lingua postunitaria. Il progetto del *VIVer* si inserisce in quello più ampio della costituzione di un *Corpus dei corpora*[19], volto ad approfondire la conoscenza dei testi del verismo nel loro complesso, a partire dagli autografi, passando per le *principes* e per la pubblicistica, nonché a diffondere i risultati della ricerca all'interno della comunità degli studiosi e soprattutto tra i lettori non specialisti. Il progetto del *Corpus dei corpora* punta in tal senso alla messa in rete della versione digitalizzata delle opere maggiormente rappresentative del verismo e i primi risultati sono già consultabili online[20].

Fatta eccezione per il sito della Fondazione Verga, la poca cura dedicata dal web allo scrittore catanese è però innegabile e si rende evidente anche solo esaminando i risultati di una semplice ricerca condotta attraverso il browser di Google. Infatti, l'utente che voglia avere notizie generali su Verga si trova davanti tra i primi dieci risultati[21] un unico sito potenzialmente attendibile,

[18] Alfieri *et alii, Il VIVer: vocabolario reticolare dell'italiano veristico*, cit., p. 346.

[19] *Corpus dei corpora del Verismo*, in *Fondazione Verga, http://www.fondazioneverga.it/corpus- dei-corpora/*.

[20] Oltre al *VIVer*, deriva dal *Corpus dei corpora* un altro progetto portato avanti dalla Fondazione Verga, quello dello *Scrittoio delle donne tra Verismo e Post-Verismo*, il quale mira a promuovere gli studi sulle donne intellettuali che hanno animato la scena culturale tra Ottocento e Novecento (http://www.fondazioneverga.it/lo-scrittoio-delle-donne-tra-verismo-e-post-verismo/).

[21] Questa breve rassegna non tiene conto dei risultati riconducibili a Wikipedia e a Wikisource, in quanto si tratta di portali basati su un principio di collaborazione continua tra gli utenti che rende i risultati eccessivamente fluidi e, di conseguenza, ontologicamente poco affidabili. Ad ogni modo, si può rilevare come allo stato attuale anche la voce Wikipedia dedicata a Verga (https://it.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Verga) risulti ricca di informazioni ma poco aggiornata, fondata su documenti e studi risalenti agli anni Ottanta/Novanta o poco affidabili, come blog letterari. Per quanto riguarda invece la digitalizzazione di romanzi e novelle, Wikisource al momento utilizza come fonte la *princeps* delle opere o fa riferimento

cioè la pagina dedicata allo scrittore dall'*Enciclopedia Treccani*[22]. L'affidabilità della fonte viene immediatamente messa in discussione dalla totale assenza di indicazioni sull'autore della voce e/o sull'anno di redazione, ma una rapida lettura della bibliografia posta alla fine della pagina, nella quale il riferimento più vicino è relativo al 1987, fa pensare che si tratti di una scheda realizzata non più tardi dei primi anni Novanta. Sulla destra dello schermo, i tag che dovrebbero segnalare i temi specifici della pagina sono piuttosto singolari. I primi tre sono costituiti dai titoli di tre opere di Verga, *Cavalleria rusticana*, *Mastro-don Gesualdo* e *Novelle rusticane*, scelte certamente opinabili ma estremamente pertinenti; colpiscono invece le altre due parole chiave: «giurisprudenza» (Verga aveva studiato Legge per qualche anno a Catania) e «Scapigliatura», corrente letteraria alla quale lo scrittore viene accostato in relazione al romanzo *Eva*.

Il sito Treccani in realtà conserva al suo interno una scheda più attendibile e dettagliata dedicata alla figura di Verga, quella del *Dizionario biografico degli italiani*, curata da Carla Riccardi e pubblicata nel 2020[23]; tuttavia la semplice indagine realizzata mediante il motore di ricerca non permette di imbattersi in questo risultato e solo chi è a conoscenza di questa risorsa potrebbe pensare di verificarne il contenuto (ma si tratta in genere di studiosi i quali, se vogliono avere notizie su Giovanni Verga, hanno le competenze per andare a reperirne anche di più articolate).

Ad ogni modo, la consultazione dell'enciclopedia Treccani, sebbene non metta a contatto lo studente con le informazioni più aggiornate sull'opera di Verga, né gli fornisca indicazioni su dove trovarle, ha almeno il merito di non presentare evidenti errori

a edizioni pubblicate vivente l'autore. Tuttavia, i criteri di trascrizione del testo non vengono indicati e in molti casi mancano le riproduzioni degli originali sui quali operare confronti diretti (https://it.wikisource.org/wiki/Autore:Giovanni_Verga). Anche in questo caso quindi siamo di fronte a testi a bassa affidabilità.

[22] *Giovanni Verga*, in *Enciclopedia Treccani*, https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni- verga/.

[23] C. Riccardi, *Giovanni Verga*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-verga_%28Dizionario-Biografico%29/#:~:text=Giovanni%20V%C3%A9rga%20Scrittore%20(Catania%201840,novelle%2 0(Nedda%2C%20...

e di offrire una panoramica abbastanza completa della produzione dello scrittore. Diversa è invece la condizione delle pagine dedicate a Verga sui siti curati dagli studenti e rivolti esplicitamente ai loro coetanei, come *Studenti.it* e *Skuola.it*. In questi infatti trovano spazio considerazioni sulla poetica verghiana e classificazioni dell'opera dello scrittore piuttosto arbitrarie, prive di riferimenti scientifici, probabile frutto di una fantasiosa rielaborazione di nozioni recepite dai redattori delle pagine in maniera molto superficiale tra i banchi di scuola o lette su altri siti web; non sono inoltre rari i casi nei quali queste informazioni vengono presentate in testi dallo stile discutibile[24].

## *4. Per una nuova immagine di Verga*

Ciò che si evince dalla breve rassegna sopra proposta è che se un docente volesse servirsi di risorse digitali, disponibili online in modalità *open access*, per favorire l'accostamento dei suoi studenti all'opera e alla poetica di Giovanni Verga non avrebbe praticamente alcun punto di riferimento scientificamente affidabile da proporre ai ragazzi, né tantomeno materiale da riutilizzare nel corso delle proprie lezioni senza averne prima quantomeno riverificato il testo sul volume dell'Edizione Nazionale di riferimento.

Più che fermarci a inorridire per le scelte superficiali compiute dalle biblioteche digitali, che spesso contribuiscono alla proli-

[24] A proposito di Giovanni Verga, *Studenti.it* rispolvera il concetto di «conversione al mondo siciliano e al Verismo», individuando quali motivazioni per questo passaggio l'«insoddisfazione per la frivolezza degli ambienti modani; la diffidenza verso il sentimento romanzesco; la scoperta del Naturalismo francese; la Nostalgia per la terra natale», categorie che se certamente possono aver contribuito a orientare la scelta di Verga per la rappresentazione dell'ambiente siciliano, non hanno influito in maniera determinante sul mutamento di stile registrabile a partire da *Rosso Malpelo*. Se le categorie proposte da *Studenti.it* sono discutibili, sono comunque il frutto di una superficiale rielaborazione di contributi topici della critica verghiana. Ben peggiore è la condizione di *Skuola.it.* dove si ritrovano notizie senza alcun dubbio errate (ad esempio *La roba, La lupa, Fantasticheria e Rosso Malpelo* vengono presentati come «romanzi») esposte con una prosa di livello scadente.

ferazione in rete (e non solo) di *junk texts*[25], compito degli studiosi dovrebbe forse essere quello di riflettere sullo scarso impegno profuso finora da parte del mondo della cultura letteraria nella diffusione in rete di una immagine di Verga che sia in linea con le più recenti interpretazioni critiche. Infatti, l'autore de *I Malavoglia* non occupa solo un posto fisso nel canone scolastico, ma è oggetto di numerose ricerche da parte di eminenti studiosi appartenenti alle università di tutta Italia ma anche d'Europa e persino del nord America[26]; studi che toccano ogni branca del sapere umanistico, dalla filologia fino all'ermeneutica, passando financo per l'antropologia[27], a conferma che, se si hanno le competenze per saperla interpretare, l'opera di Verga risulta essere tra le più stimolanti nel panorama della letteratura occidentale. Se si tiene conto del fatto che anche le varie piattaforme di condivisione di contenuti culturali e didattici che si trovano online sono «dei mediatori, non astrattamente neutrali, ma portatori di interessi e di visioni del mondo»[28], in questo momento l'immagine di Verga che il web sembra proporre – e che quindi buona parte dei nostri giovani purtroppo sta facendo propria – è quella di uno scrittore che ha certamente avuto la sua rilevanza nello sviluppo della narrativa italiana in quanto 'inventore' del Verismo, ma la cui opera oggi risulta completamente superata, tra le altre da rappresentazioni ben più esplicite del reale. Verga quindi avrebbe ormai ben poco da dirci e sarebbe una sorta di eroe d'altri tempi che i nostri studenti dovrebbero ammirare con reverenza, senza comprenderne bene il perché, quando è invece uno scrittore da interrogare per avere risposte alle domande di senso sul nostro

[25] Cfr. Italia, *Editing Duemila*, cit., p. 41.

[26] Costituiscono una testimonianza i convegni *Verga e noi* e *Verga e gli altri* tenutisi a Siena nel 2016 il primo e a Catania nel 2018 il secondo, i cui atti si possono leggere ora come numeri monografici degli «Annali della Fondazione Verga»: *Verga e noi. La critica, il canone, le nuove interpretazioni* (Siena, 16-17 marzo 2016), a cura di R. Castellana - A. Manganaro - P. Pellini, in «Annali della Fondazione Verga», 9 (2017) e *Verga e «gli altri». La biblioteca, i presupposti, la ricezione*, a cura di A. Manganaro - F. Rappazzo, in «Annali della Fondazione Verga», 11 (2018).

[27] Cfr. G. Forni (a cura di), *Verga e il Verismo*, Roma, Carocci 2022.

[28] G. Palazzolo, *Leggere e scrivere ai tempi del Web. Lo strano caso del manuale di letteratura*, in Riva, *Insegnare letteratura nell'era digitale*, cit., p. 54.

presente, quali ad esempio quelle relative alla violenza di genere e al rapporto uomo-donna, allo «spatriare», alla guerra, allo sfruttamento sul lavoro[29]; o ancora perché nel suo percorso artistico i più giovani possono ritrovare segni della loro propria inquietudine[30]. Compito degli studiosi dovrebbe quindi essere quello di favorire l'incontro tra lo scrittore e i lettori non specialisti, riconoscendo negli strumenti che le nuove tecnologie mettono a disposizione una straordinaria opportunità per liberare dai numerosi stereotipi uno degli autori più attuali della nostra letteratura.

[29] Cfr. A. MANGANARO, *Giovanni Verga tra scuola e università*, in L. MIRONE, (a cura di), *Vita tra i banchi: a scuola con Giovanni Verga*, Acireale, Bonanno 2020, p. 31.

[30] Una proposta interessante viene da Luisa Mirone che interpreta la vicenda di Verga come un percorso di maturazione simile a quello compiuto da ognuno di noi nel momento in cui «usciamo da una dimensione adolescenziale e autoreferenziale, dove le nostre esperienze assumono un valore esclusivo, e ci confrontiamo con l'altro-da-noi, con la diversità». Dai primi romanzi «emerge la voce di un io autobiografico prepotente e insieme pudico e discreto, che imparerà a poco a poco a contenersi, a *canalizzarsi* fino a trovare la strada di un io collettivo – che è quello che dovremmo insegnare ai nostri studenti e alle nostre studentesse: l'unica e reale "competenza di cittadinanza"» (cfr. L. MIRONE, *Antidoto alla malavoglia per forzati ai lavori verghiani*, in EAD., *Vita tra i banchi*, cit., pp. 11 e 13).

Gabriella Alfieri
(Università di Catania)

# Lo scritto letterario come specchio e modello di lingua: l'italiano interregionale di Verga

Il contributo propone la didattica del testo come corrispettivo simmetrico e sinergico della storia letteraria: si prospetterà uno studio del Verga a scuola impostato sull'analisi di testi volta ad attualizzare le formule di teoria e poetica presenti nei manuali. Fine ultimo di questo approccio sarà riequilibrare il rapporto tra teoria critica e lettura dei testi nella didattica attuale della letteratura. A questo fine si mira a sfatare lo stereotipo del Verga scrittore univocamente e unilateralmente siciliano e agrammaticale per inserirlo nell'orizzonte di un codice espressivo condiviso dal realismo europeo. In questa stessa prospettiva si caratterizzerà altresì il ruolo di Verga nella storia dell'italiano letterario e contemporaneo.

*Parole chiave*: didattica della letteratura; lettura linguistica; lingua di Verga; italiano postmanzoniano; realismo europeo

*The paper proposes text didactics as a symmetrical and synergistic counterpart of literary history: a study of Verga at school set on the analysis of texts aimed at actualizing the formulas of theory and poetics found in textbooks will be envisaged. The ultimate purpose of this approach will be to rebalance the relationship between critical theory and text reading in current literature teaching. It is also aimed at debunking the stereotype of the uniquely and unilaterally Sicilian and agrammatical writer Verga in order to place him within the horizon of an expressive code shared by European realism. Finally, in the same perspective, Verga's role in the history of literary and contemporary Italian will be characterized.*

Key words*: literature teaching; linguistic reading; Verga's language; Modern Italian language; european realism*

## *1. Per una lettura linguistica dei testi e metatesti verghiani*

La didattica della letteratura si pratica tuttora con prevalente attenzione ai presupposti teorici della poetica d'autore, riservando alla lettura dei testi una funzione di conferma o supporto delle formule dei manuali. Il presente intervento vorrebbe appunto

proporre spunti metodologici per una lettura scolastica dell'opera verghiana impostata linguisticamente. Il fine ultimo è di oggettivare nei testi slogan manualistici come «forma inerente al soggetto», «eclissi d'autore», in vista di una didattica innovativa che punti a riequilibrare il rapporto tra teoria critica e lettura dei testi nella didattica della letteratura. Il primo passo in questa direzione è sfatare lo stereotipo del Verga scrittore univocamente e unilateralmente siciliano e agrammaticale per inserirlo nell'orizzonte di un codice espressivo condiviso dal realismo europeo. Nella stessa prospettiva si caratterizzerà il ruolo di Verga nella storia dell'italiano letterario e contemporaneo.

Preliminarmente sarà utile rivedere alcune coordinate storico-culturali che animano la narrazione della figura di Verga nei manuali e nelle antologie. Senza intaccare il ruolo di caposcuola del verismo, si vorrebbe innanzitutto rilevare che, nei suoi ottant'anni di vita, Verga ha sperimentato le correnti letterarie del suo tempo, dal romanticismo al modernismo, e i più vari generi testuali (novella, bozzetto, racconto lungo, romanzo, dramma), adeguando lingua e stile a ogni ambiente narrato. In questa sua febbrile ricerca stilistica l'autore dei *Malavoglia* si configura come un grande e instancabile sperimentatore, secondo i dettami del più autentico realismo.

La nota enunciazione continiana per cui «Verga ha tanti linguaggi quanti sono gli strati ch'egli indaga, e li gestisce in parallelo»[1], può trovare riscontro in una lettura basata su parametri linguistici, applicabile a testi e metatesti verghiani. Anche il metatesto più divulgato, la lettera a Paola Verdura del 21 aprile 1878 sulla serie dei *Vinti*, acquista nuova luce se lo sottoponiamo a una lettura linguistica più stringente e approfondita. Innanzitutto andrebbe introdotta nei manuali la versione autentica, recentemente ricostruita sull'autografo[2], sanando alcune incongruenze stilistico- sintattiche e semantiche che la trascrizione di Villaroel aveva causato. Se ne riporta il passaggio cruciale con le varianti verghiane in parentesi, e le mie correzioni in corsivo per marcare le

[1] G. Contini, *Letteratura dell'Italia unita*, Firenze, Sansoni 1968, p. 142.

[2] G. Alfieri, *«Il realismo io l'intendo così». Ritocchi e postille alla lettera a S. Paola su «La Marea»*, in «Annali della Fondazione Verga», n. s. n. 13 (2020), pp. 253-378.

differenze rispetto alla vulgata dei manuali. Si mantengono le sottolineature dell'autore:

> Ciascun romanzo avrà una *fisonomia* speciale, resa con mezzi adatti – il realismo io l'intendo così, come la schietta ed evidente manifestazione dell'osservazione *coscenziosa*, la [*su*: come] <u>sincerità</u> <u>dell'arte</u> in una parola – potrà rendere un lato della fisonomia della vita italiana moderna, a partire dalle classi infime, dove la lotta è limitata al pane quotidiano, come nel Padron 'Ntoni, e a finire nelle vaghe *ispirazioni* [*su*: aspirazioni], nelle ideali avidità dell'<u>uomo di lusso</u> (un segreto) passando per le *avidità basse sin alle [*su*: vanità meschine] vanità [*agg. interl.*] del Mastro Don Gesualdo, rappresentante della vita di provincia, all' [*su*: alla] ambizione di un deputato.

Assai indicative intanto le varianti lessicali: *ispirazioni*, calcato da Verga su un precedente *aspirazioni* e indubbiamente più appropriato in riferimento all'artista, e il costrutto *avidità basse* che soppianta il più banale *vanità meschine*[3]. Ancor più decisivo il restauro sintattico: il corretto inserimento dei trattini che marcano l'inciso elimina l'ambigua lettura di Villaroel, secondo cui il soggetto di *potrà rendere* era *la sincerità dell'arte* e non, come è palese, *ciascun romanzo*.

Ovviamente non è questo il tipo di lettura linguistica che qui si intende proporre, bensì una lettura che renda conto della complessa articolazione di un codice espressivo che, come vedremo, è assai più vicino di quanto si pensi al reale assetto dell'italiano parlato e scritto dai contemporanei di Verga e, in certo qual modo, anche a quello utilizzato oggi da noi. Anche la prospettazione della serie di romanzi si presta a una interpretazione in chiave sociolinguistica: linguaggio e stile si evolvono a seconda dell'appartenenza sociale dei personaggi e del loro livello culturale, se-

[3] *Meschino* ritornerà nella Prefazione a *I Malavoglia*: «Il risultato umanitario copre quanto c'è di *meschino* negli interessi particolari che lo producono; li giustifica quasi come mezzi necessari a stimolare l'attività dell'individuo cooperante inconscio a beneficio di tutti» (G. Verga, *I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n. s. n. III, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2014, pp. 11-13, a p. 12).

condo i parametri sociolinguistici di diastratia e diafasia, e rispettano anche la diatopia, nell'ascesa geoculturale dal villaggio alla cittadina e al capoluogo siciliani, fino alla capitale provvisoria e poi a quella definitiva del Regno d'Italia[4].

Lo sperimentalismo che portava Verga a cimentarsi in romanzi storici, mondani e veristi, o in novelle, commedie e drammi "intimi" o rusticani, ha indotto scissioni nella lettura interpretativa - e quindi scolastica - che banalizzano la complessità di una ricerca estetico-letteraria imperniata su lingua e stile. Con estrema sensibilità sociolinguistica, dettata anche da attenzione al mercato editoriale, Verga si fa traduttore e interprete del sentire dei suoi personaggi per il pubblico dell'Italia umbertina, il cui standard era l'italiano-fiorentino postmanzoniano. Il codice di tale mediazione linguistico-culturale poteva essere di volta in volta il mirabile italiano regionalizzato dei capolavori (sulla cui natura insisteremo qui), sia l'italiano chiaroscurale dei testi intimisti o delle sequenze 'poetiche' dei capolavori[5].

## *2. Stereotipi didattici da abbattere: scrittura bifronte o scissa; sicilianità della sintassi; popolare = dialettale?*

Un primo stereotipo da sfatare è il presunto "mistero" della scrittura bifronte e il segreto della lingua 'agrammaticale' che le dà forma. Si osservi la sincronia tra opere apparentemente incompatibili sul piano tematico e stilistico:

*Storia di una capinera* ed *Eva* (1873)
*I Malavoglia* (1881) e *Il marito di Elena* (1882)
*Cavalleria rusticana* (1884) e *In portineria* (1885)
*Caccia al lupo* e *Caccia alla volpe* (1901)

[4] È noto che *L'uomo di lusso* doveva ambientarsi a Firenze e *L'Onorevole Scipioni* a Roma.

[5] G. Alfieri, *Le «mezze tinte dei mezzi sentimenti» nel «Mastro-don Gesualdo»* in Aa.Vv., *Il centenario del «Mastro-don Gesualdo»*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 15-18 marzo 1989), Biblioteca della Fondazione Verga, Serie

In realtà si tratta di testi che riflettono l'incessante ricerca verghiana di «stili» e «strati» da gestire in parallelo, per dirla con Contini.

Per coglierne la matrice e la motivazione storica dobbiamo rivisitare il verismo come esito del progetto di letteratura 'federativa' nella politica culturale postunitaria. In altre parole la riproposizione innovativa di Verga implica una storicizzazione insolita del verismo come movimento di letteratura panitaliana finalizzata a far conoscere reciprocamente le realtà regionali, secondo un programma di politica culturale che precede quello della politica manzoniana di unificazione linguistica[6]. Quel programma veniva teorizzato e promulgato in una rivista sponsorizzata dal governo sabaudo che pubblicava l'articolo su *La lingua nel rinnovamento nazionale italiano*, firmato dal friulano Pacifico Valussi, cognato di Francesco Dall'Ongaro, mentore fiorentino del giovane Verga:

> Descrivendo i luoghi ed i costumi delle varie famiglie del popolo italiano, esse vengono a conoscersi reciprocamente, ad avvicinarsi, ad unificarsi, senza perdere le loro doti speciali e caratteristiche. Simili scritti possono essere opere d'arte importanti. Adoperando in essi la lingua italiana, non nuoce che vi si senta la frase ed il colorito locale. È quello anzi un modo di portare continuamente freschezza a tutta la lingua, senza punto corromperla, e di far ragione a tutte le provincie italiane, le quali vogliono in qualche modo contribuire al patrimonio nazionale. Quella provincia che in un dato tempo, sarà tra tutte la più viva ed operosa e produttrice d'ingegni, porterà nella letteratura nazionale qualcosa del suo che sarà pascolo a tutto il resto. Così la corruzione, che è molto facile con una letteratura ed una civiltà centralizza-

Convegni, n. 6, Catania, Fondazione Verga 1992, pp. 433-516; EAD., *«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.

[6] G. ALFIERI, *Non solo vocabolario: "mezzi" e "provvedimenti" "fattibili" nella proposta manzoniana*, in A. NESI - S. MORGANA - N. MARASCHIO (a cura di), *Storia della lingua italiana e storia dell'Italia unita. L'italiano e lo Stato nazionale*, Atti del IX Convegno ASLI (Firenze, 2-4 dicembre 2010), Firenze, Cesati Editore 2011, pp. 53-85.

trice, non lo sarà più essendo la letteratura e la civiltà, entro ai limiti nazionali, federative[7].

È un significativo episodio di storia culturale, letteraria e linguistica che andrebbe menzionato nei manuali scolastici, per storicizzare e caratterizzare più adeguatamente il realismo e il verismo italiani.

Un secondo stereotipo da ridimensionare è la trascrizione ispirata e meccanica della sintassi siciliana da parte di Verga: la soluzione stilistico-sintattica del parlato popolare rivissuto e rimodulato[8] in *Vita dei campi* e nei *Malavoglia* fu maturata attraverso un lungo e faticoso processo di scrittura. Bastino a testimoniarlo le sette stesure dei *Malavoglia*[9], indicative anche della genialità di una soluzione linguistica che portava innanzi, accentuandola in direzione espressiva, la soluzione manzoniana e ne condivideva, seppur senza il consapevole intento programmatico, le potenzialità sociolinguistiche[10].

Nel dichiarare al «caro Farina» di aver provato a riprodurre nell'*Amante di Gramigna* non certo un etnotesto, «ma l'abbozzo di un racconto», ripetuto «press'a poco colle medesime parole semplici e pittoresche della narrazione popolare», Verga esprimeva con lucidità il proprio metodo stilistico-espressivo. Una lingua del «press'a poco», basata sulla riproduzione mimetica dello stile sociale di volta in volta pertinente al soggetto, che si contrapponeva all'univocità della lingua del «per l'appunto» di Manzoni, univocamente fiorentina, ma declinata in una polifonica orchestrazione stilistico-discorsiva nel romanzo capolavoro[11].

[7] P. Valussi, *La lingua nel rinnovamento nazionale italiano*, in «Rivista contemporanea nazionale», n.s. 32 (1863), pp. 17-33.

[8] Basti citare E. Testa, *Lo stile semplice*, Torino, Einaudi, 1987.

[9] Tutte leggibili nell'edizione critica di Ferruccio Cecco, citata alla nota 3.

[10] G. Nencioni, *La lingua dei «Malavoglia»*, in Aa.Vv., *«I Malavoglia»*, Atti del Congresso Internazionale di Studi per il centenario (Catania, 26-28 novembre 1981), Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Convegni, n. 3, Catania, Fondazione Verga 1982, 2 voll., II, pp. 445-513; open access in http://www.fondazioneverga.it/wp-content/uploads/2020/06/Pagine-da-I-malavoglia-tomo-2-1; poi in Id., *La lingua dei «Malavoglia» e altri scritti di prosa, poesia e memoria,* Napoli, Morano 1988, pp. 7-89. Si vedano gli interventi di Forni e Polimeni in questo volume.

[11] G. Nencioni, *La lingua dei «Promessi sposi»*, Bologna, Il Mulino 2012.

A questo punto sorge naturale una domanda: il "popolare", inteso come riproduzione narrativa o teatrale del discorso degli "eroi piccini" (non solo siciliani) deve identificarsi col colore locale e quindi con il dialetto, oppure col parlato *tout court* e quindi con uno stile orale del "quarto stato", in chiave panitaliana?

Per rispondere in maniera corretta e attendibile a questa domanda occorre innanzitutto ridimensionare l'univocità della lettura dei testi verghiani in chiave dialettale, e riconoscere Verga come autore ponte tra fase postmanzoniana e fase "moderna" o "modernista" dell'italiano letterario e teatrale.

## *3. L'italiano di Verga e l'italiano di Manzoni*

Da questa domanda ne discendono altre: che lingua ci ha dato Manzoni? La risposta poggia su solide basi descrittivo-interpretative: un italiano letterario modellato sul parlato colto che ha fondato la realtà sociolinguistica italiana contemporanea[12]. E ancora: che lingua ci ha dato Verga? E può essere una lingua modello? Semplificando un po', solo per chiarire meglio la proposta qui formulata, potremmo etichettare l'italiano di Verga come un italiano letterario (inter)regionale nato per scopi estetici come strumento socio-letterario, ma modellato sulla – e perciò rispecchiato dalla – realtà sociolinguistica contemporanea a Verga e a noi. Com'è ampiamente noto, e come ha dimostrato Tullio De Mauro, nel repertorio sociolinguistico postunitario l'italiano regionale è una varietà pervasiva e tuttora assai vitale. E l'italiano del Verga verista, che lo si voglia definire *scritto-parlato*, *parlato-scritto*, o *scritto-narrato*[13], nasce dalla rimodulazione del parlato

[12] L. Serianni, *Le varianti fonomorfologiche de «I promessi sposi» 1840 nel quadro dell'italiano ottocentesco*, «Studi linguistici italiani», in Id., *Saggi di storia linguistica italiana*, Napoli, Morano 1989, pp. 141-213.

[13] Per le prime due definizioni cfr. G. Nencioni, *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato*, in «Strumenti critici», LX (1976), pp. 1-56, poi in Id., *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Bologna, Zanichelli 1983, pp. 126-179; per lo *scritto narrato*, si veda D. Motta, *La «lingua fusa». La prosa di «Vita dei campi» dal parlato popolare allo scritto-narrato*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi, n. 12, Catania, Fondazione Verga, Bonanno Editore 2011.

reale medio, che a sua volta, e indipendentemente dalla volontà dell'autore, rispecchia una realtà linguistica diffusa.

Parafrasando l'efficace metafora dello «specchio e due raggi» elaborata per l'italiano televisivo[14], potremmo dire che l'italiano di Verga sia stato uno specchio che da una parte assorbe, riflette l'immagine del parlato e dall'altra la rimanda, facendone un inintenzionale modello di lingua. La divulgazione scolastica da una parte e l'emulazione letteraria degli autori come Tozzi o Brancati, Patti ecc., potrebbero aver preconizzato la ristandardizzazione linguistica tuttora in atto, per cui l'italiano contemporaneo accoglie tratti diatopici e diamesici condivisi dalle varie aree geoculturali[15]. Per verificare attendibilmente questa ipotesi è necessario ripercorrere, seppur escursivamente, la lunga e complessa conquista stilistica verghiana.

### *4. Spunti didattici: lettura sinottica dei testi; italiano "agrammaticale" o italiano interregionale?*

La ricerca di un parlato "inerente" ai soggetti di volta in volta affrontati accompagna tutta l'attività letteraria verghiana, dai romanzi storici dell'esordio catanese, a romanzi e commedie "sociali" fiorentini, fino a novelle e drammi rusticani e suburbani del "magico" decennio verista milanese e alla produzione postverista.

Proprio questa sinossi stilistico-tematica, incentrata sul decennio verista, potrebbe essere uno spunto didattico innovativo, anche a partire da dati estrinseci come i titoli:

[14] A. Masini, *L'italiano contemporaneo e la lingua dei media*, in I. Bonomi - A. Masini - S. Morgana, *Lingua italiana e mass media*, Roma, Carocci 2003, pp. 11-32.

[15] G. Berruto, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo. Nuova edizione*, Roma, Carocci 2012[2]; e F. Sabatini, *L'«italiano dell'uso medio»: una realtà tra le varietà linguistiche italiane*, in Id., *L'italiano del mondo moderno. Saggi scelti dal 1968 al 2009*, a cura di V. Coletti - R. Coluccia - P. D'Achille - N. De Blasi - D. Proietti, Napoli, Liguori 2011, 3 voll., II, pp. 3-36.

TRILOGIA NOVELLISTICA 1880-1883

Dittico novellistico rusticano-urbano
*[Vita di campagna]* > *Vita dei campi*
*[Vita d'officina]* > *Per le vie*

TRILOGIA TEATRALE 1883-1885

*Cavalleria rusticana* = *Cavalleria rusticana*
*Il canarino del n. 15* = *In portineria*
*I drammi ignoti* = **La commedia dell'amore*

Una lettura 'comparativa' di questi testi potrebbe trasmettere agli studenti la consapevolezza della complessità e dell'impegno che animano la scrittura verghiana, e fornire altresì utili strumenti interpretativi e cognitivi nell'analisi del testo letterario. Ovviamente le antologie dovrebbero adeguarsi a queste nuove istanze di didattica della letteratura e della lingua, con apparati di commento e note più ricchi e funzionali.

Un tema di sicuro interesse che i testi scolastici appiattiscono e banalizzano appare la differenza tra dialettalità e popolarità della lingua verghiana, che non si esaurisce nella polarità siciliano-italiano, ma abbraccia un orizzonte diatopico più ampio, configurandosi come un «italiano interregionale».

Si daranno qui solo alcuni esempi rappresentativi delle dinamiche per cui dialetto primario (siciliano) e dialetto secondario (toscano), rinforzati occasionalmente da altri dialetti, si fondono nell'etnificazione pre- e post-malavogliesca fino a creare una "popolarità" universale e interscambiabile per ogni realtà geoculturale.

Il termine *etnificazione* è stato applicato da Giovanni Nencioni a Manzoni e a Verga: se l'autore dei *Promessi sposi* faceva ricorso al fiorentino parlato per etnificare l'italiano letterario e per attenuare lo scarto stilistico tra toscano della tradizione e toscano dell'uso, l'autore dei *Malavoglia* perseguiva una finalità opposta. Facendo fermentare dall'interno l'ethnos siciliano nella sua lingua, Verga mirava a deprivarla del fattore colto e intellettuale per puntare alla povertà, all'inerzia, alla ripetitività, limitando

al massimo il margine tra linguaggio "di primo grado" dei personaggi e linguaggio "di secondo grado" dell'autore[16].

In questa etnificazione il toscano costituisce la base dello scritto-narrato verghiano, su cui si innestano altre varietà regionali richieste di volta in volta dalla coloritura ambientale, o così amalgamate nella competenza dell'autore da affiorare con naturalezza nella sua espressività.

«Ascoltando, ascoltando» i fiorentini nei salotti, nei mercati, nei caffè, nei teatri, in tutti gli spazi sociali frequentati nei mesi dell'estate 1869, Verga avrebbe imparato «a scrivere»[17], trasfondendo ai propri personaggi un linguaggio verosimile e dal «sapore italiano», per dirla con Capuana[18], su cui si innestavano le varietà regionali con cui Verga via via si confrontava nel suo vissuto linguistico: milanese (amici intellettuali), piemontese (le sue compagne), in parte veneto (altri amici)[19].

Nei primi anni del soggiorno milanese il patrimonio linguistico verghiano si amplia sia sul piano teorico, grazie alla mediazione linguistica degli scapigliati, che lo distanzierà dal toscanismo, sia per il diretto contatto con un ambiente editoriale e culturale in cui confluivano intellettuali di varie regioni. Nel periodo milanese (1872-1891) cominciano ad affiorare milanesismi, di cui diamo qualche assaggio:

> Egli alzò il naso in aria; mandò un grosso *buffo* di fumo (*Eros*, 1874)
> l'acre odore marino saliva a *buffi* (*Storie del Castello di Trezza, 1877*)
> *Buffo* di tramontana (*I Malavoglia*, 1881)
> mil. *boffà*, *boff*, Cherubini, s.v.[20]

[16] Nencioni, *La lingua dei «Malavoglia»*, cit.

[17] Si allude alla notissima intervista rilasciata a Ugo Ojetti nel 1895.

[18] L. Capuana, *Recensione a «Storia di una capinera»*, in C. Madrignani, *Capuana e il naturalismo*, Bari, Laterza 1970, p. 305: «E in primo la lingua ha già acquistato molto; lo stile moltissimo: hanno ormai sapore italiano».

[19] Cfr. G. Alfieri, *«La vita più spensierata del mondo». Spigolature idiolettali nel vissuto linguistico del Verga milanese*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi, n.s. n. 3, Catania, Fondazione Verga 2020.

[20] Traggo questi esempi da G. Alfieri, *Verga*, Roma, Salerno 2016, pp. 248, 256, 325.

Il caso più marcato stilisticamente è quello della novella *Una principessa*, nella raccolta *Primavera* (1877), in cui colpisce la mimesi ambientale con i milanesismi della crestaia soprannominata *Principessa* e delle sue amiche, segnalati in corsivo (*moroso*; *gli fece un bel bacio*; *quest'altro, il quale aveva un soprabitino che sembrava quello della misericordia di Dio*). La scelta consapevole dell'autore è accusata dalla differenza tra *la cossa* dei dialoghi rispetto a *cosa* nel discorso indiretto attribuito a Paolo che non è milanese[21]. L'interferenza settentrionale investe il livello morfosintattico: il tratto più eclatante appare l'articolo dinanzi al nome di persona femminile, che da *Eros* (*l'Adele, colla Lina*) trapasserà nei *Malavoglia* (*la Mena*, *la Lia*, *la Nunziata*) in cui forse stridono meno per la contiguità con l'assetto sintagmatico dei soprannomi (*la Locca*, *la Longa*, *la Zuppida*), fino alle *Rusticane* (la *Nena*, la *Lucia* di *Pane nero*, ecc.). Le sequenze erano interiorizzate dal lettore umbertino, gli accarezzavano l'orecchio e si ~~amalgamano~~ senza stonare nei testi di ambientazione siciliana, in cui si trasfonde un tratto settentrionale, ma anche proprio del toscano popolare, attestato anche nell'uso dotto.

Così in *Per le vie*, novelle di ambientazione milanese, che solo ultimamente la critica sta apprezzando nel loro autentico valore artistico, si ritrova un uso degli idiomatismi simmetrico a quello delle *Rusticane*. Basti confrontare *L'Osteria dei Buoni Amici* con *Libertà*:

> E lì in teatro brancicamenti e pizzicotti alle mascherine che non cercavano altro, tanto che il Nano e Basletta *escirono a cazzotti*, nel tempo che Tonino aveva condotto a bere una Selvaggia, la quale leticava coi *cappelloni* ogni volta, a motivo di quel gonnellino di piuma che sventola come una bandiera.
>
> E il sangue che fumava ed ubbriacava. Le falci, le mani, i cenci, i sassi, tutto rosso di sangue! – Ai galantuomini! *Ai cappelli*! Ammazza! ammazza! Addosso ai *cappelli*![22].

[21] Ivi, p. 255.

[22] Per questi esempi, cfr. G. ALFIERI, *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, Padova, Cluep 2017, pp. 305-319, a p. 309.

Per chiarire il senso di 'popolare' si vedano altri esempi di usi stilistico-sintattici del toscano popolare che caratterizzano i parlanti delle *Rusticane*. Si va dai moduli interrogativi:

> O a voi cosa ve ne importa?
> O voi non vi seccate a star qui in casa tutto il giorno? (*Pane nero*)[23].

a costrutti pronominali:

> E' ci vuol la pioggia pei seminati (*Pane nero*)
> Pure, c'è tanti cristiani che non stanno meglio (*L'asino di san Giuseppe*)
> Gli era come il pensiero di un malato che vi sta sempre grave in cuore, quel seminato (*Pane nero*)
> La val meglio di quelle quattro rozze magre (*I galantuomini*)[24].

## *5. Un italiano interregionale*

Il livello più connotato resta comunque quello idiomatico, in cui si registra un dinamismo nettamente evolutivo nell'uso della componente regionale. Nei romanzi preveristi è goffamente aulicizzato, per mascherarne l'origine siciliana, un modo di dire (*A frevi* o *a malatia ci manciau i carni ncoddu*) che verrà poi tradotto alla lettera nelle *Rusticane*:

> Se tu mi vedessi, cara Marianna, *come la febbre ha divorato le mie carni*! (*Storia di una capinera, 1873*)
> Perché la malattia di compare Nanni era stata lunga, di quelle che *vi mangiano la carne addosso*, e la roba della casa (*Pane nero*, 1883)[25].

[23] G. Verga, *Novelle rusticane*, a cura di G. Forni, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n. s. n. III, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2016, p. 379.

[24] Ivi, pp. 112, 97, 108, 140.

[25] Alfieri, *Dialetto e dialetti*, cit., p. 313.

Così, nella fase verista il raggiungimento della piena padronanza stilistica è accusato dai siculo-milanesismi: un milanesismo è adoperato per caratterizzare i popolani siciliani, e un sicilianismo per connotare i personaggi milanesi di *Per le vie*:

> Massaro Nanni nel fare il proprio [mestiere], *aveva acchiappato quelle febbri lì*, alla Lamia, terre benedette da Dio, che producevano seminati alti come un uomo (*Malaria*)[26].

Nei *Malavoglia*, così come in novelle e drammi rusticani, così come nel drammettino di ambientazione meneghina *In portineria*, spesso i personaggi manifestano l'aspirazione ad *acchiappare la fortuna per i capelli*, o l'intenzione di *fare uno sproposito*, come l'impulsivo Renzo dei *Promessi sposi*[27]. A parte l'accertata discendenza tra il romanzo capolavoro di Manzoni e quello di Verga, il modo di dire *Dì, ciappà, fa on sproposit*, è attestato nel milanese[28], a riprova della nota predilezione del Manzoni per le coincidenze idiomatiche tra il suo dialetto e il toscano: l'opzione manzoniana per i toscomilanesimi si riflette dunque in quella verghiana per i toscosicilianismi.

Tornando all'etnificazione, intesa come innesto nella lingua letteraria di tratti di cultura popolare, anche il milanese si rivela una risorsa espressiva verghiana. Gli ingredienti erano gli stessi degli ambienti siciliani: il nomignolo di *canarino del n. 15* che i vicini affibbiano alla giovane rachitica, i riferimenti alle feste popolari di San Giorgio con la scampagnata tradizionale, che la povera malata vivrà solo attraverso il «pezzo di campagna», o il più marcato *cambiare alloggio a San Michele* 'traslocare in coincidenza con la festività di San Michele'.

Il milanesismo grezzo, così come il siciliano nei testi rusticani,

[26] VERGA, *Novelle rusticane*, cit., p. 62. Per i riscontri, cfr. F. CHERUBINI, *Vocabolario milanese italiano*, Milano, Stamperia Reale 1814, 2 voll., s.v. *ciappà*: *ciappà i fever*, *ciappà la fortuna per i cavei*.

[27] Basti una tra le numerose occorrenze: «– Oh via! per amor di chi vado in furia? Volete tornare indietro, ora? e farmi fare uno sproposito?» (A. MANZONI, *I promessi sposi*, Milano, Guglielmini e Radaelli 1840, p. 176).

[28] CHERUBINI, *Vocabolario milanese*, cit., s.v. *sproposit*.

affiora solo come tratto di superficie, negli appellativi: *sora*, *sor* vs. *gnà*, *compare* ecc.

La sapienza verghiana si rivela in ogni caso nell'insospettabile occultamento dell'idiomatismo meneghino. Così Malia ormai morente, per compiacere il giovane tipografo di cui è invaghita, arriva a mimare tragicamente la propria fine, facendosi acconciare intorno al corpo un immaginario vestito ricavato dalla stoffa ricevuta in dono dal giovane, «onde "farci festa"». Qui Verga esibisce una delle sue preferite strategie stilistiche, adoperando un modo di dire apparentemente italiano che invece sottende il milanese *fà fêsta* 'fare lieta accoglienza a un dono, a un regalo'[29].

La gestione degli idiomatismi con senso figurato si accentua e si fa più scaltrita nelle novelle di *Per le vie*, come si ricava da alcuni dei molti esempi possibili:

> il poveretto *aveva il cuoio duro* (*Gelosia)*
> poi col sor Gostino avrebbe fatto i conti a tu per tu, e non per gelosia della Carlotta veh... ormai era *carne vecchia*! (*Gelosia*);
> Tonino che gli *bruciava il sangue* dal bere e dalla gelosia (*Osteria dei buoni amici*)[30].

Tutte le espressioni sottolineate trapassano dal siciliano al milanese, in contesti in cui basta a naturalizzarli una spolveratura onomastica o toponomastica di sapore ambrosiano.

La serie degli idiomatismi trasversali è ben rappresentata da *farne tonnina*, modo di dire attestato in siciliano, toscano e milanese[31] e diffusissimo nei testi verghiani, e da un proverbio siciliano (*Saccu vacanti nun teni addritta*) che approda al dramma milanese *In portineria*:

> Se i malandrini arrivavano ad acchiappare la Madonna e San Giuseppe, tutti insieme, *ne facevano tonnina*, ed anche del Bambino Gesù, Dio liberi!

[29] G. Verga, *Per le vie*, a cura di F. Morabito, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, XVI, Firenze, Banco di Sicilia - Le Monnier 2003, p. 27; Verga, *Novelle rusticane*, cit., p. 30; Cherubini, *Vocabolario milanese*, cit., s.v. *festa*.

[30] Verga, *Per le vie*, cit., pp. 76, 77-78, 55.

[31] Alfieri, *Verga*, cit., p. 274.

Il male viene da debolezza e languori di stomaco. Come chi dicesse *un sacco vuoto che non può reggersi in piedi*[32].

Il toscano dunque si conferma elemento di conguaglio interdialettale, e garanzia della vena popolaresca dei testi.

La stessa trasversalità interregionale si riscontra nei nomignoli, che traghettano dal milanese al siciliano, passando per il toscano. Così l'inconsueto epiteto affibbiato a un personaggio di *Pane nero*, Pino il Tomo, il venditore di rane, anch'esse elemento estraneo al mercato gastronomico siciliano, è di origine non isolana, nonostante il Traina lo certifichi come dialettismo (s.v. *Tomu*)[33]. In realtà, il nomignolo che significa «Uomo strano, bizzarro, ardito»[34], e che col diminutivo panitaliano di *Giuseppe* forma un isocolo, trova riscontri nella tradizione comica italiana e veneziana grazie a Goldoni, che lo riferisce a Brighella[35], nonché nel milanese *tòmm*[36].

La dimensione interregionale dell'italiano verghiano, in cui si realizza l'equipollenza diamesia-diatopia, cioè parlato-parlato-parlato regionale, è avvalorata da una novella di ambientazione veneta, la *Barberina di Marcantonio*, in cui confluiscono espressioni toscane, siciliane e milanesi, ma non appaiono venetismi. Nel-

[32] VERGA, *Novelle rusticane*, cit., p. 240; ID., *Cavalleria rusticana, In portineria, La lupa,* Milano, Treves 1896, p. 202. Per il proverbio cfr. A. TRAINA, *Nuovo vocabolario siciliano-italiano*, Palermo, Pedone Lauriel 1868: s.v. *saccu*: «*Saccu vacanti nun teni a l'addritta*: chi non ha mangiato non può reggersi: sacco vuoto non istà ritto».

[33] TRAINA, Nuovo *vocabolario*, cit., s.v. *tomu*.

[34] N. TOMMASEO - B. BELLINI, *Dizionario della lingua italiana*, a cura di G. Folena, Milano, Rizzoli 1977, 20 voll., s.v. *Tomo*: «Detto di pers.. T. *Sapeste che tomo è costui! è un certo tomo!* [Cam.] Fig. Prov. Tosc. *400. Son tomi da darsi aria di protettori delle lettere e delle arti; tomi da ordinare a un pittore la morte di Seneca svenato, a uno scultore l'incendio di Troja*».

[35] Il vocabolario veneto ci offre la spiegazione etimologica di *tomo*: «si dice famil. a uomo di carattere stravagante e singolare, che abbia del pazzericcio; ed è una bella metafora tratta da' tomi o libri che si danno a' legatori: quasi che si voglia dire: Pazzo da legare» (G. BOERIO, *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia, R. Stamperia Cecchini 1867, s.v.).

[36] CHERUBINI, *Vocabolario milanese*, s.v. *tòmm*: «*Bon tòmm* e *Bon tomett* o *Tòmo*, fig. Buona lanuzza, Buona lanetta [...] talvolta Pazzo da legare. *On bell tomm*. Bel tomo [...] uomo strano. *On bon tomm*. Buon tomo (tosc.) cattivo uomo».

la stessa raccolta *Drammi intimi* (1884) Verga inseriva, accanto al racconto lungo *I drammi ignoti*, di ambientazione aristocratica, una novella ambientata nella campagna lombarda, *Tentazione* e una di marcata estrazione siciliana, *La chiave d'oro*. Nella prima, che narra lo stupro di una contadina da parte di un branco di balordi, al milanese *Era venuto buio* si affiancano i panitaliani *Dio ce ne scampi e liberi*! E *Sangue della Madonna*[37]!

L'interregionalità si manifesta anche sul piano sintattico, dove uno degli stilemi più tipici del parlato popolare, il discorso foderato, pervade le novelle siciliane e quelle milanesi, ma è attestato anche nel verista toscano Renato Fucini:

> Dapprima Turiddu come lo seppe, santo diavolone! *voleva trargli* fuori le budella della pancia, *voleva trargli*, a quel di Licodia![38]
> Comare Sidora gli diede sulla voce: Pensate a coloro che sono più disgraziati di voi, pensate! *(Orfani*)
> tanto che il fratello voleva darle due ceffoni, e *fregarle quella sua faccia di pettegola con la sua stessa insalata, fregarle!* (*Osteria dei Buoni Amici*)[39].
> *Non tossire, non tossire*, creatura mia...
> *Obbediscilo* il tuo povero nonno... *obbediscilo... Non tossire*[40].

L'abilità verghiana di riciclare moduli stilistico-sintattici già collaudati nei testi del verismo siciliano si riconosce nel riapplicare schemi di frase tipici di *Cavalleria Rusticana* nelle novelle e nel teatro milanesi. Verga adoperava addirittura un costrutto siciliano – o comunque meridionale – per caratterizzare un popolano meneghino nel dramma suburbano *In portineria*:

> No! Non sono di quelli che chiudono gli occhi! Sono un povero diavolo, ma il mio onore *non lo voglio toccato*![41]

[37] Alfieri, *Dialetto e dialetti*, cit., p. 312.

[38] G. Verga, *Vita dei campi*, a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, XIV, Firenze, Banco di Sicilia - Le Monnier 1987, p. 75.

[39] Verga, *Per le vie*, cit., p. 72.

[40] Cfr. R. Fucini, *Le veglie di Neri*, Milano, Treves 1923, p. 245.

[41] Verga, *La Lupa, In portineria*..., cit., p. 205.

La rifunzionalizzazione dei dialettismi in elementi di parlato popolare investe anche il lessico: i toscanismi pullulano dai *Malavoglia* alle *Novelle rusticane*, da *babbo* e *piccina ad arsiccio* (*Pane nero*), mentre le convergenze siculo-toscane come *mastro* connotano il verghiano Gesualdo e il collodiano Geppetto. Così *capo* sostituisce quasi sempre *testa*, mentre alcuni toscanismi sono indotti dalla consultazione del vocabolario, come *cocca del grembiale* che il Macaluso Storaci, dizionario prediletto da Verga[42], dava come traducente di *pizzu*, o *lupini*, che italianizza il collettivo *luppina*[43]. Le varianti dei *Malavoglia* confermano in modo inoppugnabile che il termine alluda alle leguminacee e non ai molluschi[44]:

> non rispondevano ›nemmeno‹ (agg. interl.) al campione
> che infine i lupini dello zio Crocifisso erano avariati che non l'avrebbero voluti nemmeno i porci[45].
> Già non avete perso nulla, perché i lupini erano tutti fradici, lo sapete!
> i lupini non valevano nulla, lo sapete[46].
> Anzi Piedipapera affermava che avea ragione. – Il negozio l'ho conchiuso io, e non si stette a cercare il pelo nell'uovo perché 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

[42] G. Alfieri, *Verga e «il valore d'uso» nella lingua e nel dialetto, tra vocabolari siciliani, toscani e... non solo*, in «Bollettino Centro Studi filologici e linguistici siciliani», 32 (2021), pp. 53-81.

[43] S. Macaluso Storaci, *Vocabolario siciliano italiano*, Siracusa, Tip. Norcia 1875, s.v. *luppina* «Pianta leguminosa, i cui semi son troppo noti: *Lupino*»; G. Rigutini - P. Fanfani, *Vocabolario italiano della lingua parlata*, Firenze, Barbera 1875, s.v. *lupino*.

[44] Per le varie ipotesi interpretative si veda l'intervento di G. Palazzolo in questi stessi atti.

[45] Verga, *I Malavoglia*, cit., p. 46.

[46] Ivi, p. 73.

ABBOZZO M4
23-25 – Oh bella
...prezzo. ] 1 [...] e Padron Crocifisso avrebbe potuto venderli per Tutti i Santi, colle
[...] 2 – Se non fosse stato che erano mezzo fradici Padron Crocifisso avrebbe potuto aspettare a Natale quando c'era il buon prezzo, aggiunse Compar Fortunato...

ABBOZZO M5
Padron 'Ntoni adunque, onde aiutarsi colle mani e coi piedi, avea combinato con zio Crocifisso un negozio di certi lupini che non s'erano potuti vendere, o almeno non s'erano potuti vendere come avrebbe voluto lo zio Crocifisso. Veramente i lupini erano un po' avariati; ma non ce n'erano altri a Trezza e zio Crocifisso strillava come se a quel prezzo glieli rubassero i lupini, e si lagnava della sua disgrazia, di quel che gli costavano a lui i lupini, e di quanto ci perdeva con quell'annata scomunicata. Già lo zio Crocifisso strillava sempre o perch. gli facevano pagare caro quel che dovea comprare, o perché non sapevano che avesse ›anche lui‹ la testa di legno anche lui; per giunta ›si metteva‹ era sordo di un orecchio, e si faceva ad ogni momento la tromba colla mano.
– Ei s'era data l'anima a Cristo tutto l'anno per raccogliere quella manata di lupini – padron 'Ntoni (*spscr. a* Gli altri) avrebbe (su avrebbero) guadagnato dei soldi a sassolate vendendoli a Riposto o ad Augusta (*spscr. a* andandoli a vendere ad Augusta o a Riposto [...] di lasciare ad [...] l'Immacolata

VARIANTI
Ei s'era data l'anima a Cristo tutto l'anno per raccogliere quella manata di lupini –
Non era vero che i lupini fossero avariati – I lupini erano scarsi – I lupini valevano dippiù con una stagione scomunicata come questa (spscr. annata come questa [ ]), che non piove da S. Chiara e i Cristiani si mangerebbero anche le pale di ficodindia se li lasciassero fare, e Campana di legno, che li compra, fa il sordo[47].

[47] Ivi, p. 454.

Nel momento in cui Verga controlla le proprie scelte sui vocabolari dialettali con traducenti rigorosamente tosco-fiorentini e con i vocabolari monolingui fiorentini alias italiani (Rigutini Fanfani, Petrocchi, Fanfani), fa una scelta decisiva e dichiarata di adesione alla norma socio-linguistica coeva, cioè allo standard tosco-fiorentino manzoniano. Si smentisce così lo stereotipo manualistico del Verga sgrammaticato o agrammaticale, e la lettura riduttiva della sua espressività come automatica traduzione del dialetto siciliano. Anche in questo caso le varianti documentano la complessità del percorso stilistico verghiano. Nella trasposizione ritmica del parlato delle *Rusticane* Verga elimina anche i modi di dire troppo spiccatamente dialettali, come *dava impaccio* da *dari impacciu*, "ostacolare il maneggio degli affari" (*Il Reverendo*) o *aveva la sua pelle d'uomo al sole*, da *aviri un coriu a lu suli*, "aver ammazzato una persona" (*Malaria*)[48].

Da queste notazioni si può trarre un ulteriore spunto didattico circa la lettura, adeguatamente impostata e mediata, delle varianti d'autore.

## *5. Un «costruttore di lingua»*

Da quanto finora osservato si possono trarre alcune deduzioni storico-linguistiche, per cui il risultato della scrittura verghiana sembra travalicare i limiti dello stile individuale d'autore per situarsi nella ricerca postunitaria di uno stile collettivo "nazionale". Verga è "costruttore di lingua", come amava dire Giovanni Nencioni, e la valenza sociolinguistica della sua operazione estetica si può estendere dal dialetto siciliano a tutti i dialetti entrati nel suo repertorio, che finiscono quasi col rifunzionalizzarsi e perciò neutralizzarsi a vicenda nel parlato popolare.

Ma Verga ricorre spesso a tratti di quello che oggi chiamiamo neostandard, come la ridondanza pronominale in *Pane nero* («A me non mi piace questa storia del Tomo»)[49], o il *che* polivalente

[48] VERGA, *Novelle rusticane*, cit., p. 36 e pp. 154-158.

[49] Ivi, p. 113.

che non si identifica con il *ca* siciliano, ma coincide con un fenomeno insito nell'italiano parlato sin dalle origini e riemerso nell'italiano dell'uso medio[50], o *gli* dativo trasversale, che Verga marca a fini stilistici, come in questo contesto della *Lupa* che accoglie sinotticamente la norma e lo scarto:

> Nanni spingeva con la pala le *olive* sotto la macina, e gridava - Ohi! - alla mula perché non si arrestasse. - La vuoi mia figlia Maricchia? - gli domandò la gnà Pina. - Cosa *gli* date a vostra figlia Maricchia? - rispose Nanni. - Essa ha la roba di suo padre, e dippiù io *le* do la mia casa; a me mi basterà che mi lasciate un cantuccio nella cucina, per stendervi un po' di pagliericcio. - Se è così se ne può parlare a Natale - disse Nanni. Nanni era tutto *unto e sudicio* dell'olio e delle *olive* messe a fermentare, e Maricchia non lo voleva a nessun patto; ma sua madre l'afferrò pe' capelli, davanti al focolare, e le disse co' denti stretti: - Se non lo pigli, ti ammazzo! –[51].

Il substandard affiorava nell'uso non sorvegliato dell'epistolario, come in una lettera a Capuana del 5 aprile 1873:

> Io esito ancora, e forse domanderò un parere al Farina.
> *Se potessi avere anche il tuo parere mi conforterebbe assai il pensiero*, nel caso che sotto la vostra egida io *andrei ad affrontare gli urli e sassi* dei sullodati ruffiani e bordellieri e femmine di mondo[52].

La sconcordanza del condizionale per il congiuntivo (nel caso che io andassi a, mi trovassi a) che affiora nell'italiano irriflesso della lettera all'amico può tradursi in un innovativo spunto didattico: spiegare agli studenti che anche gli scrittori sbagliano può incoraggiarli a migliorare le proprie competenze linguistiche.

[50] Cfr. P. D'ACHILLE, *Sintassi del parlato e tradizione scritta della lingua italiana. Analisi di testi dalle origini al secolo XVIII*, Roma, Bonacci 1990; e SABATINI, *L'«italiano dell'uso medio»*, cit.

[51] VERGA, *Vita dei campi*, cit., p. 125.

[52] G. RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, p. 25.

Nel contesto appena citato emergono altri tratti dell'italiano ristandardizzato, come la ridondanza pronominale e la dislocazione a destra.

Un ulteriore spunto didattico deducibile dalla creativa e vitale lingua verghiana può derivare dalla considerazione, tuttora in fase di verifica, che le strategie stilistiche di Verga e dei veristi per etnificare la lingua sono condivise da autori del realismo europeo. Anche negli scrittori inglesi, tedeschi e francesi l'etnificazione linguistica si basa sulle strutture iperlinguistiche e antropologiche, vale a dire le forme e le formule linguistiche che rinviano al folclore verbale, alle *idées reçues*, agli stereotipi popolari o agli archetipi dell'ethos e dell'ethnos[53]. Per questo sono altamente caratterizzanti rispetto alla cultura comunitaria e si sottraggono alla traduzione. Le strutture iperlinguistiche più diffuse nel realismo europeo appaiono i nomignoli, i paragoni proverbiali, i modi di dire e proverbi. Qualche esempio dai *Racconti della Foresta nera* di Auerbach: «*Tolpasch* si chiama di cognome Schorer... e il suo nome di battesimo è Aloisio... Tutti avevano l'insolenza di chiamarlo Tolpasch» ('pivello, pischello'); *muto come un pesce*; da *Ivo il pievano*: *buio come dentro una giovenca*[54]. Le strutture antropologiche si riconoscono innanzitutto nel codice gestuale: ad es. in Verga le *mani sul ventre* sono un gesto di lutto ancestrale, mentre le *mani sulla pancia* un banale gesto di ostentazione della ricchezza[55]. Un ruolo fondamentale è affidato alle fiabe e alle canzoni popolari, mentre i più ricorrenti nuclei tematici del realismo inglese e tedesco sono condivisi dalla narrativa verghiana: caso e coincidenza;

[53] G. Nencioni, *Antropologia poetica?*, in «Strumenti critici», 19 (1972), pp. 243-258, poi in Id., *Tra grammatica e retorica. Da Dante a Pirandello*, Torino, Einaudi 1983, pp. 161-175.

[54] Cfr. G. Alfieri, *Un realismo non di progetto. Movenze diegetico-stilistiche in Verga, Hardy e Auerbach*, in *Rappresentazioni narrative. Realismo, verismo, modernismo nella letteratura del secondo Ottocento tra sperimentazione italiana e cornice europea*, Atti del Congresso Internazionale (Catania, 3-5 ottobre 2019), a cura di G. Alfieri - R. Castelli - S. Cristaldi - A. Manganaro, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Convegni, n.s. n. 2, Leonforte, Euno Edizioni 2020, pp. 81-102.

[55] Per questi esempi e i successivi, ricavati da un confronto con Thomas Hardy e Bertholt Auerbach si rimanda a 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», n. 94 (2020), pp. 369-304.

continue peregrinazioni dei personaggi che simboleggiano l'inanità della vita e delle scelte individuali; l'inesorabilità del destino e, per le protagoniste femminili, l'occultamento e soffocazione dei sentimenti; o ancora la rovina economica, l'omicidio e il femminicidio per gelosia; la seduzione e la morte del frutto della colpa. Sul piano delle soluzioni stilistiche si rammenti la testualizzazione delle aree rurali, concepite non come spazialità idilliaca e bucolica, ma come teatro di vicende atto a integrarsi in una dinamica temporale, pur concepita come spazio acronico e simbolico. La tensione aforistica attraversa i testi del realismo europeo con luoghi comuni, massime e detti che, a differenza della proverbialità verghiana, mantengono tuttavia un tono moraleggiante con una traccia remota della saggezza popolare. Si legga, a mero titolo esemplificativo, una sequenza tratta da *La brughiera* di Thomas Hardy:

> Nessuno meglio di Clym conosceva la brughiera. Era permeato dai suoi aspetti, dalla sua sostanza, dai suoi odori. Si sarebbe potuto dire che ne era il prodotto.
> Là i suoi occhi s'erano aperti alla luce [...] i suoi balocchi erano stati i coltelli di pietra e le teste di freccia che vi trovava, chiedendosi come mai le pietre potessero «crescere» con una forma così strana;[56]

Come per Jeli il pastore gli animali sono i suoi primi amici, in particolare le serpi e i cavallini, ma manca l'essenzialità asciutta dello stile verghiano.

Un istruttivo spunto didattico potrebbe trarsi dal confronto tra la deissi narrativa di Verga e, ad esempio, Auerbach, il cui formulario realista richiama soluzioni malavogliesche. Ne *La pipa*, tratto dai racconti della Foresta Nera, il narratore introduce la storia con la formula «Ecco come avvenne la cosa», che richiama il lapidario «Ecco come fu» del verghiano *Pentolaccia*. E in *Ivo il Pievanino* (*Ivo der Hajrle*), la didascalia d'autore *così finì il suo mo-*

[56] Th. Hardy, *La brughiera*, trad. it. di *The Return of the Native* di A. Prospero, Milano, Garzanti 2016[5] [1981[1]], p. 188.

*nologo* ci rammenta inevitabilmente il notissimo: *Così pensava Mena aspettando il nonno*.

L'inserimento di Verga nel codice del realismo europeo è visibile anche nel paratesto: è ispirato ad Auerbach *Vita dei campi*, che è il titolo della quinta parte di *Ivo il pievanino,* nella traduzione italiana del 1872. Per connotare il senso profondo del realismo verghiano si può riprendere la prefazione a *Pierre et Jean* (1888) di Maupassant:

> Il realista, se è un artista, cercherà di mostrarci non la fotografia banale della vita, ma di darci la visione più completa, più suggestiva, più probante della realtà di quanto non lo sia la realtà stessa[57].

Per questa mirabile operazione Verga elaborava «una lingua di mediazione», accessibile a tutti, «diversificata negli stilemi, nei nessi sintattici, nei modi e nelle parole, significativi del mondo in cui si muovevano i personaggi», riservando per tutti gli altri ambienti estranei all'istanza verista perseguita negli anni milanesi, «un generico italiano, quasi sempre fiorentineggiante»[58].

Lo slittamento della diatopia nella diamesia, per cui gli italiani regionali sfumano nel parlato popolare. Nella sua poliedrica e ricorsiva produzione narrativa e teatrale Verga assume la diatopia e la diamesia come cifre stilistiche da funzionalizzare alla propria inesauribile sperimentazione artistica.

Gli ingredienti della soluzione espressiva della componente regionale riconvertita in componente popolare sono tutti nel Verga postmalavogliesco: il siciliano – poi affiancato da milanese e toscano e da altri dialetti via via funzionali alla caratterizzazione ambientale e comunicativa dei soggetti affrontati – subisce una rifunzionalizzazione socialmente espressiva e stilistica.

A questo punto possiamo chiederci: com'è il repertorio stili-

[57] «Le réaliste, s'il est un artiste, cherchera à nous montrer non pas la photopraphie banale de la vie, mai à nous donner la vision plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même» (G. De Maupassant, *Le roman*, *Préface* a *Pierre et Jean*, Paris, Ollendorff 1888, traduzione mia).

[58] C. Musumarra, *Il linguaggio del teatro verghiano*, in «Quaderni di Filologia e Letteratura siciliana», n. 5 (1978), pp. 19-26, a p. 25.

stico verghiano? Può servire nella didattica dell'italiano? È un linguaggio complesso, multiplo e dinamico: nella sua inesausta sperimentazione, Verga per la sua scrittura bifronte cui abbiamo accennato, che lo portava a scrivere in parallelo testi ambientati in sfere sociali diversissime ha aderito da una parte all'italiano standard aulico, personalizzandolo con soluzioni inconfondibili in un italiano interregionale in cui convergono parlato popolare e idiomaticità regionale. Per questo può essere una lingua modello per l'italiano odierno, lingua fluida, adeguabile, come tutte le lingue moderne di comunicazione, a tutte le situazioni diafasiche, e pertanto a una didattica attuale e attualizzata dell'italiano.

Se, come ha suggerito Nencioni, il verismo è stato il ripetitore socio-letterario e socio-linguistico della riforma manzoniana, è vero che attraverso il geniale esempio verghiano, la letteratura verista può considerarsi la prosecuzione della scrittura manzoniana, riadeguata all'ormai matura realtà espressivo-comunicativa postunitaria, senza peraltro cadere nel purismo cruscante o manzonista o nell'espressionismo.

Creando una lingua in equilibrio fra grammatica e retorica Giovanni Verga con tecnica e creatività sopraffine innesta grammatica, idiomaticità e retorica, ottenendo una lingua di espressione totale in cui l'apparente povertà di parole e frasi sapientemente rimodulate è compensata da una ricchezza di senso estesa dai tropi elementari all'allegoria.

A voler trarre allora spunti conclusivi in una rapida verifica delle istanze propositive del convegno, diremo che lo scritto-parlato "popolarizzato" su base interregionale può offrire, come si è visto, validi spunti didattici. Ci sono però alcune precondizioni: occorre superare il binarismo del confronto naturalismo-verismo, e studiare più organicamente i testi di Verga e di Hardy, Gissing, Auerbach, Fontane, e, naturalmente, i Goncourt, Maupassant, Zola, Flaubert, come realizzazioni di un'istanza condivisa di rappresentazione della realtà sociale e umana con un codice stilistico comune, basato su analoghe strutture iperlinguistiche e antropologiche (nomignoli, paragoni proverbiali, modi di dire, proverbi, codice gestuale: es. la pipa come simbolo di iniziazione all'età adulta in Auerbach e Verga).

In definitiva si tratta di rivedere l'approccio didattico nel-

l'educazione letteraria: rapportare più strettamente dettami di poetica e scelte di stile, 'sincronizzando' e bilanciando la spiegazione della storia letteraria con la lettura linguistica, stilistico-retorica e filologica dai testi. In questa prospettiva si raccomanda una lettura letteraria, filologica e linguistica dei testi dell'italiano letterario postmanzoniano, di cui Verga è l'archetipo.

Flaminio Poggi
(Docente di italiano, Liceo Statale Aristofane di Roma;
docente di greco, Pontificia Università Gregoriana)

# Verga in periferia. La ricezione verghiana in un liceo romano

Il contributo presenta e commenta il lavoro svolto sulle opere veriste di Verga dagli studenti di una quinta classe di un liceo linguistico romano. L'approccio didattico adottato, in cui il docente si è proposto come mediatore tra i testi e gli studenti, ha stimolato riflessioni su alcuni aspetti stilistici e formali (l'artificio della regressione, l'eclissi dell'autore, lo straniamento, la psicologia senza analisi psicologica) e contenutistici (la questione meridionale, le ambivalenze profonde del tema del progresso). Questo contributo si propone di evidenziare come il lavoro svolto abbia trasformato la classe in una comunità ermeneutica.

*Parole chiave:* Verga, approccio didattico, studenti, mediazione, comunità ermeneutica

*This contribution presents and discusses the work carried out on Verga's Verist works by the students of a fifth class of a linguistic high school in Rome. The didactic approach adopted, in which the teacher proposed himself as mediator between the texts and the students, stimulated reflections on stylistic and formal aspects (the artifice of regression, the eclipse of the author, estrangement, psychology without psychological analysis) and contents (the Italian 'questione meridionale', the profound ambivalences of the theme of progress). The paper aims to highlight how this approach and this activity transformed the class into a hermeneutic community.*

Parole chiave: *Verga, didactic approach, students, mediation, hermeneutic community*

Quando, a febbraio, il prof. Serianni mi ha proposto di partecipare a un convegno su Giovanni Verga, suggerendomi di preparare un intervento sul tema "Verga e la scuola", mi sono sentito molto fortunato[1]. Molto fortunato, innanzitutto, per la prezio-

[1] Questo testo mantiene lo stile colloquiale e l'impostazione complessiva della presentazione tenuta il 13 ottobre 2022, nell'ambito della II sessione del Conve-

sa opportunità che il prof. Serianni mi offriva, con la sua consueta generosità, ma anche perché avevo appena terminato di presentare l'opera di Verga ai miei studenti di un quinto linguistico, nel liceo della periferia romana in cui lavoro.

Se avessi saputo un paio di settimane prima che avrei dovuto preparare un intervento su Verga e la scuola, probabilmente avrei avuto la tentazione di truccare le carte, in classe. Avrei dedicato più tempo ad approfondire opere e ideologia verghiane, avrei letto un maggior numero di novelle con i miei studenti; e quando avessi chiesto loro di raccontarmi ciò che più li aveva colpiti di Verga, sarebbe emerso un quadro più ricco di sfumature e con maggiore profondità, ma probabilmente meno realistico. Invece, l'anno scorso, è successo esattamente il contrario: la didattica pandemica è stata faticosa e piena di interruzioni e sono stato costretto a dedicare a Verga meno tempo del solito.

Abbiamo letto solo due novelle tratte da *Vita dei campi*, *Rosso Malpelo* e *La Lupa*, a cui è inevitabilmente seguita *La roba*, dalle *Novelle rusticane*. Scelte altrettanto ovvie mi hanno guidato nella selezione delle pagine dei romanzi veristi: naturalmente abbiamo letto la *Prefazione* ai *Malavoglia*, in cui l'autore presenta ai lettori il ciclo dei vinti; naturalmente abbiamo letto le meravigliose pagine iniziali e finali dei *Malavoglia*; naturalmente abbiamo letto la crudele conclusione di *Mastro-don Gesualdo*. Poche, pochissime cose, su cui però abbiamo lavorato insieme in classe, su cui ci siamo soffermati, su cui abbiamo riflettuto. Poche, pochissime cose, anche rispetto all'abituale prassi scolastica, che pure è abituata a tagli feroci sui corpi degli autori.

Eppure questa selezione eccessivamente rigorosa poteva costituire anche un inaspettato vantaggio in relazione all'intervento che avrei dovuto preparare. Volevo provare a capire quale effetto avesse prodotto l'opera di Verga, anche se assunta in dosi omeopatiche, nella mente di ventotto diciottenni di un liceo della periferia romana. E questo nel 2022: cioè a cent'anni dalla morte

gno "A scuola con Giovanni Verga". Rispetto ai contenuti esposti in quella sede, il testo si presenta leggermente ampliato, corredato di note e di rimandi più puntuali alle fonti utilizzate.

di Verga e – soprattutto – a quasi centocinquant'anni dalla stesura di quelle opere.

Così ho proposto ai miei studenti un compito tutto facoltativo, senza voti e senza ritorsioni per chi non l'avesse consegnato. La richiesta era volutamente generica: dovevano dirmi due cose che avevano imparato grazie a Verga; una cosa che a loro era piaciuta e una che invece li aveva infastiditi. Quattro cose in tutto, dunque. E ho specificato che sarebbero bastate poche righe: è meglio non chiedere troppo, quando il compito è facoltativo.

Questa riflessione si incentra dunque sulle risposte dei miei studenti, che ho scrupolosamente annotato in una tabella sinottica. La prima sorpresa è stata che tutti e ventotto hanno risposto all'appello: avevo dunque centododici brevi commenti, un discreto numero di dati su cui articolare la mia riflessione. Le loro annotazioni si sono appuntate su diversi aspetti dell'opera di Verga, sia formali sia contenutistici.

Parto dai primi, e cioè dalla forma delle opere di Verga. Ventitré studenti su ventotto hanno scritto almeno un commento sullo stile di Verga: evidentemente hanno percepito che, in arte, le vere rivoluzioni si giocano sul piano della forma, prima ancora che su quello dei contenuti. Riporto qui di seguito due dei loro interventi, prima di ragionarci sopra. Alcune ingenuità e giudizi troppo radicali sono naturalmente inevitabili. Alessia nel suo commento scrive: «Ho imparato che l'autore può abbandonare il proprio linguaggio per adattarsi a quello delle persone di cui sta parlando». Sempre Alessia:

> Di Verga mi piace la psicologia senza analisi psicologica. Mi affascina l'assenza di una presentazione dei personaggi: anche se è un po' complicato, deve essere il lettore a capire piano piano la personalità dei personaggi, prestando particolare attenzione ai loro gesti.

Giulia (una delle sette Giulie della classe: dunque è un~~o~~ nome che leggerete spesso, ma sempre in riferimento a Giulie diverse) ha scritto:

> Mi è piaciuto il modo in cui Giovanni Verga concepisce l'impersonalità, perché è molto più originale di quello di Zola. Nelle opere di Zola il narratore è impersonale e racconta solo ed esclusivamente ciò che accade. Nelle opere di Verga, invece, il narratore è impersonale,

> ma dall'interno, ed è questo che mi piace: il narratore si confonde con i personaggi, la pensa come loro, ci racconta i fatti come se conoscessimo già gran parte della storia ecc. Credo che questo modo di intendere l'impersonalità sia molto più originale, entusiasmante e artistico rispetto al modo di Zola. Per lui l'importante era riportare la realtà in modo oggettivo, ma così facendo, per me, non componeva romanzi: i romanzi sono arte e l'arte non è lo specchio della realtà né tantomeno è oggettiva.

La mia prima considerazione a margine delle riflessioni degli studenti è stata quella di notare come quasi tutti abbiano colto e apprezzato l'artificio della regressione. La seconda è che l'artificio della regressione è stato spesso associato da loro a due idee solo apparentemente irrelate: l'idea di difficoltà e l'idea di libertà. Partiamo dalla prima idea: naturalmente è più difficile riconoscere i personaggi, se nessun narratore ce li presenta dallo scranno della sua superiore saggezza. E la cosa diventa ancora più difficile quando i giudizi espliciti del narratore sono ingannevoli e fuorvianti, come accade per esempio nell'*incipit* di *Rosso Malpelo*, con la sua famosa falsa causale: «Malpelo si chiamava così perché aveva i capelli rossi; ed aveva i capelli rossi perché era un ragazzo malizioso e cattivo, che prometteva di riescire un fior di birbone»[2].

Giuseppe esprime in forma sintetica la ragione di questa maggiore difficoltà. Tra le cose che gli sono piaciute di Verga, infatti, scrive:

> Nei suoi romanzi noi lettori dobbiamo capire che i giudizi che esprime il narratore non sono in realtà i veri giudizi dell'autore.

C'è uno iato forte, tra ciò che è detto – dal narratore – e ciò che siamo sollecitati a pensare – dall'autore –; questo è anche il senso della riflessione di Giulia, che dice:

> Mi è piaciuto molto come Verga riesca a far capire quello che vuole

[2] La natura di questo contributo, che riflette su un'esperienza didattica, mi induce a citare i testi verghiani dal volume di letteratura che è stato adottato in classe e che, pertanto, ha mediato l'incontro tra gli studenti e Verga. Si tratta di G. Baldi – S. Giusso - M. Razetti - G. Zaccaria, *I classici nostri contemporanei. Dall'età postunitaria al primo Novecento*, Milano-Torino, Pearson Italia 2019. Gli autori del volume, per *Rosso Malpelo*, pp. 211-221, seguono il testo riportato in G. Verga, *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori 1979.

> comunicare anche dicendo, alle volte, totalmente il contrario. Per esempio, in *Rosso Malpelo* mi sono quasi affezionata al protagonista, nonostante il narratore lo "insulti" per quasi tutto il racconto.

Insomma, i miei studenti hanno affrontato senza grossi problemi le difficoltà insite nell'artificio della regressione; e, addirittura, queste difficoltà sono state per loro una fonte di piacere: un piacere estetico. Ma non solo: per lo più hanno interpretato questo maggiore grado di difficoltà come una possibilità di maggiore libertà offerta ai lettori. Dice esplicitamente questo Chiara, attraverso un paragone interessante:

> Ho apprezzato molto un aspetto legato al canone dell'impersonalità: non facendo commenti e raccontando la realtà dal punto di vista della collettività, Verga non guida il lettore a pensarla come lui, come invece faceva Manzoni, che era molto più autoritario. Verga racconta i fatti per come stanno, le persone per come vengono viste dagli altri personaggi e questo mi è piaciuto particolarmente perché sta al lettore decidere che opinione avere sulla storia e sui protagonisti. Verga non li ritrae come eroi, anzi tutto il contrario, perché sono quasi sempre visti male dagli abitanti dei paesini dove vivono. Un lettore più "intellettuale" sicuramente non condividerà il pensiero collettivo leggendo un romanzo di Verga, mentre magari una persona di uno di quei paesini sì. Quasi tutti, invece, sono forzati a condividere l'opinione di Manzoni (o in genere degli altri scrittori), un po' perché ci credono sul serio, ma un po' anche perché Manzoni stesso li guida lungo la strada che lui ritiene più giusta.

Riporto tre ultime annotazioni sul canone dell'impersonalità e l'artificio della regressione.

La prima è di Ilaria, che – in modo sorprendente – traduce le indicazioni di stile in norme di vita: norme per la *propria* vita. Annota infatti: «Studiando Verga, ho imparato a mettermi nei panni degli altri […]. Entrando nei comportamenti e nella quotidianità di ogni persona, riusciamo a cogliere la ragione delle loro azioni e il modo in cui pensano». E conclude sinteticamente: «Ho imparato a fermarmi e a osservare, senza giudicare».

La seconda annotazione è di Giulia, che scrive: «Verga ha radicalizzato il canone dell'impersonalità: è stato divertente scovare, nascosti nei comportamenti e nei modi di parlare, alcuni indizi del pensiero dei vari personaggi». Dell'opinione di Giulia vorrei valorizzare l'espressione "scovare indizi", che lei ha usato e

che di solito associamo a un genere totalmente diverso, il romanzo giallo. Scovare indizi è un'attività intellettualmente alta: scovare indizi richiede al lettore inferenze, scovare indizi lo stimola a colmare le lacune del testo, scovare indizi gli impone di dotarsi della propria chiave interpretativa, visto che quella suggerita dal narratore è palesemente ingannevole (lo sappiamo bene: Rosso Malpelo *non* è un ragazzo malizioso e cattivo!). Insomma, "scovare indizi" obbliga a far funzionare la testa; e mi piace che Giulia trovi divertente questo obbligo.

Giulia è la stessa ragazza che, mentre in classe stavamo leggendo alcune pagine della *Coscienza di Zeno*, ha fatto emergere un cortocircuito interessante: spiegavo che Zeno Cosini è un nevrotico e che noi non possiamo fidarci delle sue ricostruzioni; soprattutto quando Zeno Cosini parla delle proprie nevrosi, infatti, in lui opera in sommo grado la rimozione: un narratore nevrotico, anche se è in buona fede, mescola continuamente verità e menzogne. Noi lettori, perciò, siamo chiamati a indagare su ogni affermazione di Zeno, prendendole come altrettanti indizi per ricostruire le coordinate della sua coscienza: noi lettori siamo chiamati da Svevo a farci investigatori. E qui Giulia ha alzato la mano e ha detto: «Ma già lo faceva Verga!».

Giulia, naturalmente, aveva ragione ed è proprio questo l'interessante cortocircuito. In nome di un movimento che si chiamava verismo, e che ricercava una verità oggettiva e scientifica, Verga adotta il canone dell'impersonalità teorizzato dai naturalisti francesi, e lo radicalizza: essere impersonali non significa più, per lui e per il suo amico Capuana, non esprimere le proprie opinioni, significa addirittura non usare il proprio linguaggio. Verga e Capuana, infatti, sapevano bene che ogni linguaggio porta con sé la visione del mondo di chi adopera abitualmente quel linguaggio. E dunque, in nome della verità (scientifica e artistica) Verga abbandona la propria lingua per adottare quella dei suoi personaggi. E insieme alla lingua ne adotta la visione del mondo, le opinioni e i pregiudizi. In nome della verità, così, Verga inventa un narratore inattendibile; e in questo modo anticipa Svevo, che invece con la sua *Coscienza* crea un narratore inattendibile per la ragione diametralmente opposta: mettere in crisi, in modo pienamente novecentesco, ogni certezza che riposa su presunte verità.

Propongo un'ultima annotazione sul canone dell'impersonalità e sull'artificio della regressione. Mi sembra che la mente ricavi un piacere particolare ogni volta che ha la possibilità di scoprire che una cosa significa sé stessa e, contemporaneamente, dica altro da sé. Quando, da un'unica immagine, la mente ne può ricavare due, è contenta. Per questo, credo, testi simbolici o allegorici sono tanto attraenti per chi ne coglie la logica: attraverso una cosa, ne può catturare due. Provo a spiegarmi: la selva oscura di Dante è una selva oscura e contemporaneamente è il peccato; Virgilio è Virgilio e contemporaneamente è la ragione; Dante è Dante e contemporaneamente è l'umanità intera in cerca di salvezza. Quando da una cosa se ne ricavano due, la mente è intimamente appagata. Ora, quando un narratore onnisciente esprime il proprio giudizio su un personaggio, chi legge ha la possibilità di conoscere meglio quel personaggio. Di solito, la sua conoscenza si ferma lì, con un'unica acquisizione in più. Ma quando, in *Rosso Malpelo* o nei *Malavoglia*, la voce corale esprime un giudizio su un personaggio, chi legge – se è un lettore attento – ricava informazioni duplici: egli, infatti, conosce meglio quel personaggio, e contemporaneamente conosce meglio – attraverso il narratore – la comunità narrante, che è anche la comunità giudicante: conosce la sua visione del mondo, i suoi valori, i suoi pregiudizi. Da un'unica frase, dunque, il lettore ricava due informazioni diverse, che vanno in direzioni opposte: sul narrato e sul narratore.

Valeria, una mia studentessa, esprime una riflessione del genere, quando collega la cultura meridionale di fine Ottocento proprio alle voci della coralità narrante. Propongo la sua riflessione:

> Grazie a Verga ho conosciuto la cultura meridionale dell'Italia dell'Ottocento. È interessante il fatto che si sentano le voci giudicanti delle persone che abitano i paesini della Sicilia: anche se ci sono ancora persone così soprattutto nei paesini, i pregiudizi sono cambiati; per esempio, non penso che oggi un ragazzo con i capelli rossi venga visto come l'incarnazione del male.

Valeria crea un ponte tra le questioni formali (l'impersonalità, la regressione, la coralità narrante) e i contenuti dell'opera verghiana (e cioè la cultura meridionale dell'Italia di fine Ottocen-

to). Approfitto di questo ponte per passare anch'io ai contenuti e raccontare quali temi affrontati da Verga abbiano particolarmente colpito i miei studenti.

La metà degli studenti ha parlato della "questione meridionale", con accenti diversi. I temi più citati, a questo proposito, sono stati la condizione dei contadini siciliani, il lavoro minorile, l'emarginazione sociale, le condizioni di vita nelle miniere, l'arretratezza di certi luoghi. Qualcuno di loro ha storicizzato, molti hanno trovato punti di contatto con l'Italia attuale. Sempre Valeria ha unito nella sua riflessione entrambi gli aspetti, sia il taglio storico, sia l'attualità delle problematiche sollevate da Verga: «Mi è piaciuto il fatto che Verga tratti temi attuali anche oggi. La nascita del verismo è legata anche all'*Inchiesta in Sicilia* di Franchetti e Sonnino, che tratta della questione meridionale, cioè delle differenze fra Nord e Sud italiano: questa questione rimane anche ora un grande problema tipicamente italiano».

Sulla questione meridionale tre risposte mi hanno colpito non tanto per quello che dicono di Verga, quanto per quello che rivelano dei ragazzi e della loro conoscenza del paese in cui vivono. Alcune espressioni sono sgradevoli e perentorie. Edoardo: «Ho imparato la situazione del Nord e del Sud del paese, le loro differenze»; Martina: «Con Verga ho conosciuto l'arretratezza mentale e sociale del Sud Italia»; Alessio: «Verga mi ha reso più consapevole delle differenze tra il Nord e il Sud italiano; ho scoperto che ancora oggi il Meridione italiano si trova in stato di degrado».

Riporto a questo proposito le prime righe della voce "questione meridionale" nell'enciclopedia Treccani:

> L'espressione "questione meridionale" indica l'insieme dei problemi posti dall'esistenza nel Mezzogiorno d'Italia dal 1861 sino a oggi di un più basso livello di sviluppo economico, di un diverso e più arretrato sistema di relazioni sociali, di un più debole svolgimento di molti e importanti aspetti della vita civile rispetto alle regioni centro-settentrionali[3].

Centosessant'anni di questione meridionale l'hanno trasfor-

[3] Cfr. G. Pescosolido, "La questione meridionale", *Dizionario di Storia* (2010), in https://www.treccani.it/enciclopedia/la-questione-meridionale_%28Dizionario-di-Storia%29.

mata quasi in un luogo comune – un triste luogo comune – dei mali italiani. Immaginavo che fosse impossibile, per chiunque fosse vissuto diciott'anni in Italia, non conoscere almeno superficialmente l'esistenza di una questione meridionale e di un divario profondo tra il Nord e il Sud del paese. Ed ero sicuro che questo valesse soprattutto per i miei studenti, sempre chini sui loro cellulari, costantemente connessi. Le risposte di Edoardo, Martina e Alessio mi hanno smentito: loro sapevano ben poco, prima di leggere Verga, delle differenze tra il Nord e il Sud d'Italia. Mi sono chiesto come fosse possibile. Esiste un fenomeno che si chiama *echo-chamber*: la camera dell'eco è il luogo metaforico in cui si riverberano solo alcune notizie, solo alcune informazioni e alcune credenze, che finiscono per amplificarsi cacciando via tutte le altre. Gli algoritmi dei motori di ricerca rimandano agli utenti un profluvio di notizie – vere o false – legate alle prime ricerche degli utenti, confermandoli così nelle loro opinioni, allontanando le voci dissenzienti ed escludendo dalla loro personale camera dell'eco tutto ciò che, fin dall'inizio, non era oggetto del loro interesse. E così, per quei ragazzi che non si informano leggendo giornali o seguendo i telegiornali (e sono sempre di più), la scuola assume una funzione sempre più centrale per aiutarli a uscire dalle loro personali camere dell'eco. Verga, allora, può diventare anche un ottimo strumento perché alcuni studenti di un liceo della periferia romana sappiano che, da centosessant'anni, esiste una dolorosa questione meridionale.

Un altro tema che ha polarizzato l'attenzione dei miei studenti è stato il progresso: ne hanno parlato, in modo differente, diciannove ragazzi su ventotto. L'ambivalenza dei loro giudizi evidenzia e amplifica l'ambivalenza dei giudizi dello stesso Verga, sul tema. Riassumo per comodità i tasselli in possesso dei miei studenti, e cioè quello che avevano letto di Verga su questo tema.

*Prefazione* ai *Malavoglia*: visto da lontano, dice Verga, il progresso è un cammino «fatale, incessante, spesso faticoso e febbrile», ma comunque «grandioso nel suo risultato, visto nell'insieme»[4]. Il

[4] Da *I Malavoglia*, *Prefazione*, in BALDI ET AL., *I classici nostri contemporanei*, cit., pp. 228-229. Per i romanzi veristi, l'antologia scolastica segue G. VERGA, *I grandi romanzi*, a cura di F. Cecco - C. Riccardi, Milano, Mondadori 1972.

progresso sprigiona una «luce gloriosa», che nasconde tutte le ombre, le meschinità e le contraddizioni che l'hanno generato e anzi, addirittura, trasforma queste ombre in virtù. Visto da vicino, tuttavia, il progresso è un'estenuante *struggle for life*, in cui ciascuno combatte per migliorare la propria condizione e tutti, prima o poi, finiscono per essere sconfitti, «vinti che la corrente ha deposti sulla riva, dopo averli travolti e annegati». E questo è il primo elemento di riflessione sul progresso che hanno trovato in Verga.

Il secondo lo hanno scoperto leggendo *I Malavoglia*: il romanzo mette in scena lo scontro tra due tempi, il tempo ciclico della natura e delle tradizioni, in cui tutto ritorna, come il sole e le stagioni, e il tempo rettilineo del progresso e dell'accumulo, in cui chi si ferma è perduto e il tempo è denaro. Dopo l'unità d'Italia, pare che l'antico tempo della natura sia inesorabilmente al tramonto; ma il nuovo tempo del progresso non conosce vincitori: Lia fa la prostituta a Catania; 'Ntoni prima finisce in carcere e poi, mentre il cane della casa del nespolo gli abbaia da dietro la porta, si scopre esule e solo come il mare, «perché il mare non ha paese nemmeno lui». L'antico tempo della natura, però, sembra offrire un parziale risarcimento a chi, con volontà eroica, rinuncia alle malie del progresso per rimanere fedele alle tradizioni antiche: Alessi ricompra la casa del nespolo; Mena fa la mamma con i figli della Nunziata. È la morale dell'ostrica, che può vivere solo attaccata allo scoglio dov'è nata e che tanto rimane impressa a tutti gli studenti.

Il terzo momento della riflessione verghiana sul progresso gli studenti l'hanno conosciuto attraverso il *Mastro-don Gesualdo*. E il *Mastro-don Gesualdo*, su questo tema, scompagina le carte: il romanzo, infatti, è ambientato prima dei *Malavoglia*, e dunque dovremmo essere proiettati in un passato edenico, immersi nel tempo ciclico della natura e delle tradizioni. Tutt'altro! La lotta feroce per un posto al sole avvelena la vita di tutti e l'unica logica esperibile è quella – borghese – del guadagno. Certo, anche qui ci sono persone che protestano la loro fedeltà al tempo delle tradizioni: per esempio Diodata, la serva fedele di Gesualdo, che però finisce sola e disperata; per esempio i fratelli Trao, che però appaiono ridicoli e grotteschi. In questo romanzo terribile, chi segue la morale dell'ostrica si condanna solamente a una sconfitta precoce. Quella morale che era stata salvifica per Alessi e Mena,

nei *Malavoglia*, qui, invece, non fa che accelerare il tracollo. Beninteso, la sconfitta è comunque un destino comune: anche chi abbraccia il tempo del progresso, muore solo e circondato da un disprezzo universale.

In genere, nelle riflessioni dei miei studenti sul progresso, scompare l'elemento perturbante rappresentato da *Mastro-don Gesualdo*, che nega le capacità salvifiche dell'ideale dell'ostrica. Restano invece ben salde due idee che i ragazzi hanno trovato nei *Malavoglia*: la condanna del progresso e la rinuncia al progresso. Non si tratta di idee che, necessariamente, loro condividono; ma ci si sono fermati sopra, le hanno fatte oggetto di una riflessione personale.

A proposito delle due cose che ha imparato, per esempio, Nicolò scrive:

> 1. Ho imparato che Verga aveva una concezione diversa del progresso rispetto ai suoi contemporanei naturalisti: pensava che l'uomo fosse solo un essere egoista e che il mondo non sarebbe potuto migliorare. I naturalisti invece pensavano che ci potesse essere un miglioramento grazie a una classe politica che avrebbe potuto aiutare i più deboli e "curare" la loro condizione. 2. Ho imparato che nelle opere di Verga c'è un vero e proprio scontro tra il tempo della tradizione e il tempo del progresso: il progresso per Verga sta peggiorando il mondo e bisogna essere attaccati alle proprie tradizioni, secondo l'ideale dell'ostrica. Evitare il progresso è l'unico modo per sopravvivere.

Il tema del progresso in Verga si arricchisce di nuove sfumature e di nuove ambiguità se si inserisce in una polarità più ampia, e presente anche in molte altre opere siciliane: la polarità che oppone il cambiamento all'immobilismo, l'evoluzione alla ripetizione. Sembrerebbe ovvio associare l'idea di progresso al cambiamento e all'evoluzione, eppure nell'opera di Verga pare accadere esattamente il contrario: anche il progresso sembra essere associato a una sterile ripetizione e, in ultima analisi, all'immobilismo. Procedo per gradi.

Quello raccontato da Verga è un mondo terribile, in cui sembrano scomparsi la generosità disinteressata, l'altruismo e la pietà. Ciascuno si muove spinto dall'egoismo individuale, dalla ricerca del proprio utile, dal condizionamento del sangue e del

sesso. L'ereditarietà plasma i caratteri e i ruoli sociali: Maricchia, la figlia della Lupa, diventa «una lupacchiotta anch'essa»[5] e dunque ripercorre il destino della madre; Malpelo vive e muore nella cava dov'è vissuto e morto il padre; Isabella, come la madre, è sedotta e ingravidata da un cugino, e come la madre è costretta a un infelice matrimonio riparatore. Anche nel tempo rettilineo del progresso, una fatale ciclicità pare obbligare i personaggi a ripetere sempre gli stessi gesti e a ripercorrere sempre le stesse strade. Se, leggendo Verga, ricaviamo la sensazione di una sostanziale mancanza di libertà, è perché davvero i suoi personaggi non sono liberi: determinati dal loro patrimonio genetico, determinati dall'ambiente in cui vivono e da meccanismi naturali inderogabili, sono obbligati a sottostare ad alcune leggi, che sono poi quelle che teorizza Malpelo all'amico Ranocchio:

> L'asino va picchiato», dice Malpelo, «perché non può picchiar lui; e s'ei potesse picchiare, ci pesterebbe sotto i piedi e ci strapperebbe la carne a morsi. […] Se ti accade di dar delle busse, procura di darle più forte che puoi; così gli altri ti terranno da conto, e ne avrai tanti di meno addosso. […] La rena è traditora […] somiglia a tutti gli altri, che se sei più debole ti pestano la faccia, e se sei più forte, o siete in molti, […] allora si lascia vincere.[6]

Queste leggi darwiniane non ammettono alternative, né nel presente, né nel passato, né nel futuro. Ma se non ci sono alternative, allora anche il progresso più rapido, in Verga, può conciliarsi con la ripetizione più ossessiva e, in ultima analisi, con l'immobilismo. Ma se il mondo di Verga esclude il cambiamento, allora neanche alla letteratura è riconosciuta alcuna possibilità di modificare la realtà: la letteratura può solamente indagarla e conoscerla, non può cambiarla. Ma se è impossibile modificare l'esistente, allora appare inutile e privo di senso anche ogni intervento giudicante da parte di un narratore superiore. Dice Verga:

> Chi osserva questo spettacolo non ha il diritto di giudicarlo; è già molto se riesce a trarsi un istante fuori del campo della lotta per stu-

[5] Da *La Lupa*, in BALDI *ET AL.*, *I classici nostri contemporanei*, cit., pp. 316-319. Per le novelle l'antologia scolastica segue VERGA, *Tutte le novelle*, cit.

[6] BALDI *ET AL.*, *I classici nostri contemporanei*, cit., p. 214.

> diarla senza passione, e rendere la scena nettamente, coi colori adatti, tale da dare la rappresentazione della realtà com'è stata, o come avrebbe dovuto essere.[7]

Si tratta di questioni complesse, eppure gli studenti si sono soffermati anche su questi aspetti e, loro sì, hanno espresso i loro giudizi. I verbi "cambiare", "migliorare" e "modificare" (in relazione alla realtà) e il sostantivo "cambiamento" appaiono diciassette volte nelle loro riflessioni: vorrei concludere questo intervento dando per l'ultima volta la parola a loro, e leggendovi quattro interventi in cui, in contesti diversi, appaiono le loro considerazioni su questo tema. Samuele scrive:

> Mi è piaciuta la finalità della letteratura per Verga: la letteratura ha una funzione conoscitiva, ma non può modificare la realtà. L'ho trovato un aspetto interessante.

Giuseppe esprime un'opinione totalmente opposta:

> Non mi è piaciuto il fatto che secondo Verga attraverso la letteratura non si possa migliorare la società.

Giulia è in linea con Giuseppe:

> Non sopporto che Verga pensi che il mondo non possa cambiare in meglio.

E infine Valeria scrive:

> Una cosa che non mi è piaciuta di Verga è il fatto che dai suoi romanzi emerge l'idea che la realtà non possa cambiare. Non mi piacciono le persone che la pensano così: se pensiamo che nulla possa cambiare, non sbattiamo la testa su qualcosa che vogliamo assolutamente che cambi, e nulla cambierà mai. Se la mia terra fosse piena di pregiudizi e patisse un divario evidente con il nord, cercherei di scrivere anche per cambiare questi aspetti; Verga non dà giudizi come Manzoni, ma racconta la realtà così com'è perché secondo lui non può cambiare. So che il verismo si fonda su questo modello di scrittura, ma non mi piace: il naturalismo di Zola, a cui il verismo si ispira, scrive per far emergere anche aspetti nascosti della realtà e per intro-

[7] BALDI *ET AL.*, *I classici nostri contemporanei*, cit., p. 229.

durre, in qualche modo, un cambiamento; Verga si limita a descrivere una realtà così com'è, senza la pretesa né – mi sembra – la voglia di rivoluzionare le cose. E questa per me è una resa.

Il sostantivo con cui Valeria chiude la sua riflessione, "resa", può forse offrire alcune suggestioni anche per spiegare la drammatica incompiutezza del ciclo dei vinti, una promessa mancata che due dei miei studenti hanno inserito tra gli aspetti di Verga che non hanno amato: avrebbero voluto leggere anche la *Duchessa di Leyra*, l'*Onorevole Scipioni* e *L'uomo di lusso*.

A chi, tra i miei studenti, ha trovato insopportabile l'idea verghiana di una realtà immodificabile, ho risposto tornando all'artificio della regressione e dunque alle scelte formali dell'autore. Quando ha dato la parola agli abitanti di Trezza o alle «femminucce di Monserrato», Verga ha adottato una prospettiva straniante sul mondo. Lo straniamento determina per suo statuto uno sconvolgimento della percezione abituale della realtà: vista da quella prospettiva inusuale (quella, per esempio, di un cavallo castrato[8]), la realtà ci appare strana, diversa da come l'abbiamo sempre interpretata. Di per sé, dunque, lo straniamento tradisce un'opposizione a valori riconosciuti e consolidati, ci obbliga a riconsiderarli criticamente. Lo straniamento implica un non allineamento. Nei suoi romanzi e nelle sue novelle veriste, però, Verga non sceglie un'unica prospettiva straniante: registrando il pulviscolo di pettegolezzi, chiacchiere e giudizi della comunità narrante, ci proietta in una pluralità di punti di vista spesso contraddittori e dissonanti, sempre non allineati. Verga richiede dunque al suo lettore di svolgere un ruolo eticamente attivo: il lettore deve confrontarsi con questa pluralità di punti di vista e deve confrontarli tra di loro, per poi scegliere a chi dare credito e da che parte stare. E questo deve farlo in modo autonomo, e cioè senza l'aiuto dell'autore, che si è eclissato. Ebbene, scelte di que-

[8] In *Cholstomér*, pubblicato da Lev Tolstoj nel 1886 e considerato l'esempio paradigmatico dello straniamento, la prospettiva assunta dal narratore è quella del vecchio castrone protagonista del racconto. Devo il riferimento al prof. Andrea Manganaro, che ha ricordato la novella di Tolstoj nel suo intervento del 14 ottobre 2022, nell'ambito della II sessione del Convegno "A scuola con Giovanni Verga".

sto tipo obbligano il lettore a una riflessione critica, a una revisione dei *propri* punti di vista e, in ultima analisi, a un cambiamento. Lo stesso Verga che afferma l'immodificabilità della realtà, affida alla letteratura il compito di spingere il lettore a un cambiamento profondo *di sé stesso* e della propria visione del mondo.

In conclusione, mi sembra che le riflessioni dei miei studenti, pur nei loro limiti, testimonino con chiarezza quanto possa essere proficuo e stimolante, per un diciottenne, l'incontro a scuola con le opere di Verga. Anche quando sono state assunte solamente in dosi omeopatiche. Se al centro della prassi didattica ci sono i testi e se il docente si propone come mediatore e facilitatore nell'incontro tra i ragazzi e i testi, la classe può davvero diventare una piccola comunità ermeneutica.

Nicoletta Frontani
(Tutor nei corsi di formazione per docenti,
Fondazione "Lincei per la Scuola", polo di Roma)

# Un'esperienza necessaria.
# Narratori e tematiche nei romanzi pre-veristi

La produzione giovanile di Giovanni Verga è considerata da Luigi Pirandello un momento fondamentale per il passaggio al verismo. In linea con questa interpretazione l'articolo si propone di analizzare i romanzi pre-veristi individuandone le caratteristiche narratologiche e tematiche. In ciascuno si alternano diversi tipi di narratori che presentano vicende e personaggi secondo il loro punto di vista. Un passaggio significativo è costituito da Eros la cui narrazione è affidata a un narratore onnisciente esterno che prelude alla svolta verista. Anche le tematiche comuni (l'amore, la bellezza, la malattia e la morte, l'arte, la famiglia, la Sicilia) sono declinate in modo diverso e spesso sono legate all'esperienza biografica dell'autore. È auspicabile che la scuola includa tra le letture verghiane brani antologici tratti da questi romanzi per consentire ai giovani di apprezzarne lo straordinario lavoro di sperimentazione.

*Parole chiave:* romanzi pre-veristi, percorso di sperimentazione, narratore, dieresi, impersonalità.

*Luigi Pirandello considers Verga's early works crucial in the shift towards Verismo. In line with this interpretation, this article analyses Verga's pre-Verismo novels, focusing on their narratives and themes. In each novel, different narrators present the stories and characters through their unique points of view. The novel Eros is noteworthy, as the use of an omniscient narrator anticipates the shift towards Verismo. More common themes - such as love, beauty, illness and death, art, family and Sicily - are similarly analysed in a seemingly unusual way, often connected to the lived experiences of the author. Secondary schools should include these works in their curricula, so that students can better appreciate Verga's extraordinary experimental writing.*

Keywords: *pre-Verismo novels, experimental writing, narrator, diaeresis, impersonality*

## *1. Luigi Pirandello celebra Verga*

Il 3 dicembre del 1931 Luigi Pirandello fu designato dalla Reale Accademia d'Italia[1] a tenere un discorso commemorativo in onore di Giovanni Verga.

Lo scrittore agrigentino ci offre un'interpretazione personale e articolata del percorso umano e letterario verghiano che culmina nella grande stagione verista. L'acquisizione di uno stile personale è una conquista, l'esito di un percorso, spesso lungo e variegato: in questa ottica i romanzi che precedono la grande stagione verista assumono un'enorme importanza.

> Ma fu un'esperienza necessaria per la sua natura appassionata, che tentava d'incarnarsi nell'arte, che cercava il suo romanzo, e cominciava col foggiarselo artificialmente, campato in aspirazioni di gusto francese. […] Tutte queste scorie romantiche bisognava che bruciassero, perché l'oro poi riuscisse a colar puro; bisognava che il Verga arrivasse a quella conclusione della sua opera giovanile che si legge nel romanzo Eros: «Tutta la scienza della vita sta nel semplificare le umane passioni e nel ridurle alle proporzioni naturali». Vale a dire, nel poco da scavare in profondo, perché la quercia tanto più si radichi quanto più alta e ferrigna si leverà nel sole, anziché nel vasto da coltivar superficialmente perché vi spuntino appena piante d'una sola stagione che il minimo soffio abbatterà. Bisognava, insomma, che il fuoco dell'arte – bruciate quelle scorie – investisse lui nel profondo della materia viva[2].

Tra la prima e la seconda produzione esiste dunque una continuità: l'esperienza *giovanile* è infatti considerata funzionale all'approdo al verismo, alla ricerca del suo romanzo che doveva necessariamente passare attraverso il superamento dell'artificio sentimentale e romantico per entrare nel vivo delle cose.

*Una peccatrice, Storia di una capinera, Eva, Tigre reale, Eros,* che hanno dato a Verga la fama, sono opere molto lontane da quelle

[1] La Reale Accademia d'Italia, istituita nel 1926, inizia l'attività nel 1929, nella sede di Villa Farnesina alla Lungara sede dell'Accademia dei Lincei. Nel 1939 Mussolini fuse le due accademie inglobando i Lincei. L'Accademia d'Italia venne soppressa nel 1944.

[2] 1931 – Discorso su Verga alla Reale Accademia d'Italia https://www.pirandelloweb.com/il-magnifico-discorso-di-pirandello-per-gli-ottantanni-di-verga/

veriste: risentono dei gusti dell'epoca, delle mode editoriali, sono intrise di sentimentalismo, presentano una certa ripetitività nei personaggi e negli intrecci, ci descrivono il bel mondo aristocratico e i suoi riti con uno stile enfatico, pongono al centro le passioni intime dei personaggi. Tuttavia avvicinarsi a queste opere è *un'esperienza necessaria*: ci offre l'opportunità di seguire i diversi esperimenti compiuti, soprattutto sul piano diegetico, ma soprattutto di comprendere con maggiore consapevolezza la portata innovativa della grande stagione verista.

## 2. *Il ruolo del narratore nei romanzi preveristi*

### 2.1 *Una peccatrice. Il narratore testimone*

Scritto nel 1865 e pubblicato l'anno successivo dall'editore Negro di Torino, il romanzo racconta la storia d'amore tra Pietro Brusio e ~~della~~ contessa Narcisa Valderi. Pietro scrive un dramma che riscuote molto successo e gli apre le porte del cuore di Narcisa. I due amanti vanno a vivere insieme, travolti da una passione potente che però presto nel cuore dell'uomo va scemando. Narcisa, disperata, si uccide.

> Dirò come mi sia pervenuta questa storia, che convenienze particolari mi obbligano a velare sotto la forma del romanzo[3].

Nell'incipit del romanzo il narratore parla in prima persona: è uno scrittore amico di Pietro Brusio e di Raimondo Angiolini (il più caro amico di Pietro), ha assistito al funerale di Narcisa e, spinto degli amici, si impegna a scrivere la storia che Raimondo, narratore di primo grado, gli racconta e della quale gli fornisce dei documenti: alcune lettere e fotografie. Lo scrittore è quindi un narratore di secondo grado e insieme un testimone dei fatti. Dal ~~secondo~~ capitolo racconta la storia in terza persona. Il ruolo che si ritaglia è esclusivamente quello di dare *una vernice* cioè una

[3] G. VERGA, *Una peccatrice*, www.liberliber.it 1996, p. 3.
[4] Ivi, p. 4.

forma letteraria alla drammatica vicenda, della quale vuole sottolineare la veridicità e l'esemplarità con lo scopo di dimostrare l'onnipotenza dell'amore; spiega come racconterà la storia e come presenterà i personaggi, sottolineando la sua intenzione di rifarsi ai fatti, senza forzature.

> Dal canto mio non ho fatto che coordinare i fatti, cambiando i nomi qualche volta, ed anche contentandomi di accennare le iniziali, quando, anche conosciuto il nome, le circostanze per le quali è ricordato non sono compromettenti; rapportandomi spesso alla nuda narrazione di Angiolini e alle lettere che questi mi rimise; aggiungendovi del mio soltanto la tinta uniforme, che può chiamarsi la vernice del romanzo[4].

La preoccupazione di non discostarsi dal vero induce il narratore ad inserire (capitolo VIII) alcuni documenti: una lettera di Pietro e quattro lettere di Narcisa che, dall'interno, con grande enfasi e con toni drammatici, racconta il suo amore appassionato.

Anche per la descrizione dei personaggi le scelte sono giustificate.

> Abbiamo insistito, forse di soverchio, su questi dettagli fisici e morali, d'uso per alcuni, per noi resi indispensabili dalla necessità, che abbiamo peculiare, di far sentire, diremmo, i caratteri che presentiamo prima di agitarli nelle scene di un racconto intimo. Scopriamo sin dal principio il meccanismo, per non attirarci la taccia, poscia, di aver fatto agire delle marionette, da chi non ne vedesse il filo motore ch'è il cuore[5].

La descrizione fisiognomica, le notizie sulla vita, la sottolineatura dei caratteri e delle emozioni sono funzionali a presentare i protagonisti nella loro autenticità, una tecnica che sarà utilizzata anche nei romanzi successivi, ad eccezione di *Storia di una capinera*.

> Pietro Brusio […] è, come abbiamo accennato, un giovanotto alto; di circa 25 anni; alquanto magro, ciò che non impedisce che abbia delle belle forme, le quali sarebbero più eleganti, se avesse il segreto, come l'hanno molti, di saperle fare spiccare; ha i capelli assai radi, di un castagno molto più chiaro di quello dei suoi pizzi e dei baffi; pelle bru-

[5] Ivi, p. 5.

> na; occhi piccoli e vivissimi; labbra alquanto grosse e sensuali.[… ] Natura generosa del resto, elevata, con molte aspirazioni al superiore,[…] egli passa colla maggior facilità dall'estrema confidenza nella sua stella, nel suo avvenire (poiché egli avea dato due o tre drammi al teatro di Siracusa, dei quali si era parlato il giorno dopo soltanto, o non si era parlato affatto) allo scoraggiamento massimo, alla disillusione più completa di tutti quei sogni rosati, che pur riempiono un gran vuoto, rispondono ad un gran bisogno di quell'età in cui il cuore e l'immaginazione vivono anch'essi la loro vit[6]

Il giudizio sul protagonista non è direttamente esplicitato, tuttavia nella conclusione del romanzo viene sottolinea la parabola della sua vita umana e professionale.

> Pietro Brusio è meno di una mediocrità, che trascina la vita nel suo paese natale rimando qualche sterile verso per gli onomastici dei suoi parenti, e dissipando il più allegramente possibile lo scarso suo patrimonio. Misteri del cuore! [7]

L'uso dell'avverbio *allegramente* e il tono generale di questa conclusione fanno emergere un giudizio non positivo. I *misteri del cuore* si riferiscono all'insieme della vicenda o solo all'atteggiamento superficiale del personaggio?

Il ritratto della protagonista invece è quello di un'eroina tardoromantica che sacrifica la propria vita all'amore. Nei suoi confronti il narratore mostra simpatia fin dalle prime battute del romanzo quando rimane fortemente rattristato e sorpreso alla vista del suo funerale.

*Una peccatrice* può essere considerato una sorta di romanzo-laboratorio in cui Verga inserisce elementi diegetici e narrativi che saranno poi ripresi nei romanzi successivi.

[6] Ivi, p. 5.
[7] Ivi, p. 44

*2.2* Storia di una capinera. *Un romanzo epistolare: la protagonista racconta la sua storia*

Il romanzo, pubblicato nel 1870 su *Il corriere delle dame* e l'anno successivo dall'editore Lampugnani, racconta la triste storia di Maria. Orfana di madre, vive fin da bambina in convento, costretta a farsi monaca per interessi famigliari. A causa del colera raggiunge la famiglia in campagna dove si innamora di Nino, ma deve rinunciare all'amore per favorire il matrimonio del giovane con la sorella. Costretta a prendere i voti, muore consumata dal male e dal dolore.

Verga si cimenta con il romanzo epistolare, genere di grande successo nella letteratura romantica e spiega nella prefazione il motivo che lo ha indotto a scegliere un titolo così originale, in linea con l'impostazione sentimentale dell'opera.

> Ecco perché l'ho intitolata: Storia di una capinera.
> Allorché la madre dei due bimbi, innocenti e spietati carnefici del povero uccelletto, mi narrò la storia di un'infelice di cui le mura del chiostro avevano imprigionato il corpo, e la superstizione e l'amore avevano torturato lo spirito: una di quelle intime storie, che passano inosservate tutti i giorni, storia di un cuore tenero, timido, che aveva amato e pianto e pregato senza osare di far scorgere le sue lagrime o di far sentire la sua preghiera, che infine si era chiuso nel suo dolore ed era morto; io pensai alla povera capinera che guardava il cielo attraverso le gretole della sua prigione, che non cantava, che beccava tristamente il suo miglio, che aveva piegato la testolina sotto l'ala ed era morta[8].

Ancora una storia d'amore, vissuta intimamente e dolorosamente narrata dalla protagonista. Questo romanzo attesta soprattutto l'interesse di Verga verso le tematiche sociali, il successo ottenuto fu notevole al punto che il tema della monacazione forzata fu oggetto di dibattito presso i circoli culturali fiorentini. *La storia di una capinera* fu considerato dall'autore stesso strettamente collegato al romanzo successivo, *Eva*, in cui affronta ancora una tematica attuale: il ruolo dell'arte nella società del tempo.

Proprio per far emergere il dramma di tante giovani costrette alla vita monacale, la narrazione viene affidata direttamente alla

[8] G. Verga, *Storia di una capinera,* Milano, Feltrinelli 2020, p. 20.

protagonista. Verga sceglie il genere epistolare per costruire un intero racconto a focalizzazione interna, ponendo al centro la voce di Maria che narra alla sua amica Marianna gli eventi e il modo in cui li vive; già aveva fatto questo esperimento con l'inserimento delle lettere di Narcisa in *Una peccatrice*, ora con un risultato ben più maturo. I sentimenti che Verga vuole suscitare nel lettore con questa scelta diegetica, sono evidenti: la sorte di Maria, identica a quella della povera capinera, suscita compassione, un sentimento universale che accomuna animali e uomini e che prelude, forse, alla drammatica vicenda narrata nell'*Asino di San Giuseppe*.

Il primo gruppo di missive è inviato dal Monte Ilice dove Maria si rifugia con la famiglia per sfuggire al colera. La felicità per una libertà mai provata la esalta, esprime la sua gratitudine per la famiglia, celebra la bellezza della natura in sintonia con il suo stato d'animo.

> Se tu potessi vedere codesti monti, al chiaro di luna o al sorger del sole, e le grandi ombre dei boschi, e l'azzurro del cielo, e il verde delle vigne che si nascondono nelle valli e circondano le casette, e quel mare ceruleo, immenso, che luccica laggiù, lontan lontano, e tutti quei villaggi che si arrampicano sul pendìo dei monti, che sono grandi e sembrano piccini accanto alla maestà del nostro Mongibello! Se vedessi com'è bello da vicino il nostro Etna![9]

La scoperta dell'amore provoca in lei un turbamento mai provato: prima titubante, piena di sensi di colpa, poi esaltata, si mette a nudo e si abbandona al sentimento.

> L'amo! È un'orribile parola! È un peccato! È un delitto! Ma è inutile dissimularelo a me stessa. Il peccato è più forte di me. Ho tentato di sfuggirgli, esso mi ha abbrancato, mi tiene il ginocchio sul petto, mi calpesta la faccia nel fango. Tutto il mio essere è pieno di quell'uomo: la mia testa, il mio cuore, il mio sangue[10].

La freddezza dei familiari i quali temono che l'amore di Maria e Nino possa mettere a repentaglio i loro progetti, genera angoscia e sensi di colpa ancora più forti:

> Ora son sola. Mi pare che tutti mi sfuggano; sono odiosa a me stessa.

[9] Ivi, p. 22.
[10] Ivi, pp. 54-55.

> Hanno ragione, sono molto colpevole! Dio solo può perdonarmi: Dio verso di cui ho peccato amando una sua creatura molto più di Lui...[11]

Questo stato d'animo si riflette nella descrizione della natura:

> Il cielo è nuvoloso; i campi sono desolati; il mormorio del bosco mi fa paura; gli uccelli non cantano più… […] È l'inverno della natura che sopraggiunge, com'è sopraggiunto l'inverno dell'anima[12].

Il secondo gruppo di lettere è scritto nel convento. La solitudine, la costrizione, la perdita di ogni speranza accrescono progressivamente la sua disperazione:

> Si prova uno sgomento invincibile entrando qui, sentendosi chiudere alle spalle quella porta, vedendosi mancare ad un tratto l'aria, la luce sotto questi corridoi, tra questo silenzio di tomba e il suono monotono di queste preci. […] Son sola in mezzo a cento altre derelitte[13].

L'amore diventa maniacale, la induce a scelte che mettono alla prova la sua già debole salute minandola definitivamente fino alla pazzia.

> Ah! no! no! per pietà, non sono matta! ho paura! ho paura! …[…] Nino! Aiuto! Ecco! ecco! aiuto!! morderò! morderò! son belva! son belva! Ah! ah…! No! no! Grazia! No!...Lì no!...Nino!...[14]

L'ultima lettera, una sorta di resoconto, è scritta da Suor Filomena che riferisce a Marianna le circostanze della morte di Maria.

Verga si ritira, opera una forma di regressione identificandosi nella protagonista e assumendone il punto di vista. Il ritratto di Maria è delineato attraverso i suoi pensieri e le sue azioni, il suo giudizio è indulgente anche nei confronti dei familiari, soprattutto del padre, sordi alla sua disperazione. Le ansie, le speranze, le delusioni, la disperazione e infine la pazzia sono descritte con

[11] Ivi, p. 68.
[12] *Ibidem*.
[13] Verga, *Storia di una capinera*, cit., p. 85.
[14] Ivi, p. 129.

autentica partecipazione emotiva e sentimentale che si traduce in un flusso di pensieri e sentimenti che vanno dalla gioia per la scoperta dell'amore, alla delirante e drammatica conclusione.

### 2.3 Eva. *Una narrazione a due voci*

Il romanzo, pubblicato da Treves nel 1873, narra la storia del pittore Enrico Lanti che, trasferitosi a Firenze, si innamora perdutamente di Eva, una ballerina famosa e ammirata da molti uomini. Anche Eva ricambia l'amore e va a vivere con Enrico, abbandonando gli agi e il successo. La convivenza è difficile: Enrico si adatta a lavori che ritiene umilianti, Eva passa da una vita agiata alla povertà e perde il suo fascino. La progressiva freddezza dell'uomo induce la donna a tornare sul palcoscenico. Enrico, ridotto in miseria, grazie ad un benefattore diventa ritrattista dell'alta società. Ottiene il successo e torna a cercare Eva; durante un ballo mascherato racconta la propria storia ad un amico poeta. Dopo aver sfidato e sconfitto a duello il nuovo amante di Eva, malato e solo torna in Sicilia per morire tra le braccia della famiglia.

Verga affronta in questo romanzo una tematica attuale e che lo coinvolge direttamente: nella prefazione-manifesto infatti esprime il suo giudizio sferzante nei confronti della società borghese mossa esclusivamente dall'etica del guadagno:

> Viviamo in un'atmosfera di Banche e di Imprese industriali, e la febbre dei piaceri è l'esuberanza della vita. L'arte che un tempo era una civiltà oggi è un lusso: anzi un lusso da scioperati[15].

La storia narrata è definita dallo scrittore *vera*, descritta senza retorica e ipocrisia.

La novità e l'interesse di questo romanzo sono legati strettamente alla scelta di dare voce a due narratori che si alternano e dialogano tra loro: il protagonista Enrico Lanti, e il suo amico poeta. Privo della divisione in capitoli, il romanzo può essere suddiviso in tre parti.

[15] G. Verga, *Eva*, Milano, Feltrinelli 2020, p. 7.

Nella prima parte (pp. 9-21) il poeta presenta la protagonista e descrive il suo incontro con Enrico.

> La rividi anche mascherata ad un veglione della Pergola […] la rividi in mezzo alla folla accompagnata da un elegante trovatore che le dava il braccio, e seguita sempra da vicino o da lontano da un arlecchino, con tanta insistenza che tutti la notavano[16].

Nella seconda parte (pp. 21-28) il narratore è Enrico stesso, il quale, dopo una premessa necessaria a giustificare il baratro in cui è caduto, descrive la sua vita a Firenze, le sue aspirazioni artistiche deluse e racconta il suo amore per Eva. Enrico, che si rivolge direttamente all'interlocutore (*Ora se ti dirò; Vedi, mio caro, quante belle cose ci sono…*),descrive la sua esperienza in modo molto dettagliato e con grande enfasi, attraverso discorsi diretti e dialoghi che si snodano per diverse pagine e permettono al lettore quasi di assistere direttamente alla vicenda.

Nella terza parte (pp. 88-105) torna il narratore poeta, molto colpito dal racconto di Enrico.

> Egli mi aveva rovesciata addosso quella narrazione come una valanga, tutta di un fiato, quasi fosse stato uno sfogo supremo e disperato, con parole rotte, con frasi smozzicate, con accenti che solo il cuore sa metter fuori […] Ero rimasto attonito, quasi annichilito dinanzi a quella tempesta del cuore, come dinanzi ad una tempesta degli elementi[17].

La sua forte partecipazione al dramma si evidenzia nella descrizione degli ultimi giorni di vita di Enrico ritornato in Sicilia tra le braccia della famiglia.

> Alla svolta del sentiero mi si presentò la casa ridente ed ariosa, ornata di viti e di rosai, con una bella spianata sul davanti, e due magnifici castagni che le facevano ombra. Sotto un di quegli alberi c'era una poltrona colla spalliera appoggiata al tronco; un mucchio di guanciali le dava l'aspetto doloroso che hanno le poltrone degli infermi. Vidi una scarna e pallida figura quasi sepolta fra quei guanciali, e accanto alla poltrona un'altra figura canuta e veneranda - la madre accanto al figliuolo che moriva.

[16] Ivi, p. 11.
[17] Ivi, p. 89.

> Corsi a lui con una commozione che non sapevo padroneggiare. Com'egli mi vide mi sorrise di quel riso così dolce degli infermi, e fece un movimento per levarsi[18].

I due narratori incarnano due punti di vista, due morali diverse: proprio questo elemento così originale crea all'interno del romanzo un'interessante dialettica e ne problematizza la tematica.

Il poeta partecipa emotivamente alle sorti dell'amico, ha pietà di lui (*Povero amico mio!*) ma non ne condivide le scelte estreme, definisce la sua una *scienza del nulla* e lo invita ad interrogare la propria coscienza.

Enrico infatti ha perduto l'amore e, pur divenuto famoso, ha tradito la sua vera arte. Manifesta tutta la sua amara disillusione in una visione violentemente antiborghese e autodistruttiva dell'esistenza, considera l'amico un antagonista, gli attribuisce una saggezza ipocrita e lo accusa di incarnare quella morale che lui vuole distruggere.

> "Che m'importa della coscienza, e di tutti quei fantasmi che voi altri avete creato a furia di paroloni! Che m'importa del vero e del falso"[19].

La *scienza del nulla* consiste in una visione nichilista dell'esistenza, in un relativismo assoluto che Verga rende attraverso il susseguirsi di interrogative dirette semplici e disgiuntive e di esclamative:

> "Ho visto tante mostruosità rispettate, tante bassezze cui si fa di cappello, tante contraddizioni di quello che chiamate senso morale, che non so più dove stia la verità. Tu che mi parli di gioie false dimmi quali sieno le vere: quelle che costano più lagrime, o quelle che lasciano più rimorsi? - O perché rimorsi? – Qual è l'amor vero, quello che muore, o quello che uccide? - E qual è la donna più degna di amore, la più casta, o la più seducente? - dov'è l'infamia? nella donna che ama per vivere, o nell'uomo che vive per godere? - o che tiene il sacco dell'adulterio colla complicità del silenzio - o che gli s'inchina quando lo vede passare in carrozza? Chi sentenzia del bene e del male? Il mondo! Che cos'è? Quali sono i suoi diritti? - e non mentisce? -

[18] Ivi, p. 96.

[19] Ivi, p. 100.

> e non s'inganna? - e non è ipocrita? o non ha altra scienza che quella di negare? - e quell'altra di biasimare?"[20]

Anche nella presentazione dei personaggi emerge la duplicità delle voci. Enrico presenta sé stesso con dovizia di particolari:

> Ero un genio in erba, una speranza dell'arte italiana, coi capelli lunghi e il cappellaccio alla Rubens; abitavo all'ultimo piano di una vecchia casa in Santo Spirito che il vento, d'inverno, sembrava far traballare sulle fondamenta, e desinavo a cinquantacinque lire al mese. Però in tutte coteste cose ci mettevo, direi, tanta buona fede, che le rendevo quasi rispettabili. Il mio paese mi pagava una pensione, allo scopo di aumentare il numero dei suoi grandi uomini. I miei professori ed i miei colleghi mi tenevano in gran conto, - è vero che c'era poco da fidarsi di loro che avevano in corpo le stesse magagne, ma chi ci avrebbe rinunciato? - Il pubblico ed i giornali mi bruciavano sotto il naso tutti gli stimolanti della vanagloria. […] Io battezzai pomposamente la mia vanità; la chiamai amore dell'arte, e presi sul serio i miei capelli lunghi e tutte le altre belle cose. Ero contento di passeggiare per le vie di Firenze, come se andassi a braccetto con Raffaello o con Michelangelo. Mi pareva di respirare l'arte a pieni polmoni; e avevo in cuore tutti gli entusiasmi, le antipatie, gli affetti della mia illusione. Vivevo come in un'atmosfera del Cinquecento che mi rendeva idolatra dei palazzi anneriti dal tempo, delle gronde sporgenti e malinconiche, e delle acque torbide dell'Arno[21].

Nella descrizione di Eva emerge in modo evidente la differenza dei punti di vista. Il poeta esalta la bellezza della donna:

> Non era soltanto una bella donna - certe altezze non attraggono appunto perché sono inaccessibili. - L'ammirazione che ella destava assumeva la forma di un desiderio; c'era nei suoi occhi qualche cosa come un sorriso e una promessa che faceva discendere la dea dal suo cocchio superbo - o piuttosto vi metteva accanto a lei, e faceva correre il vostro pensiero alle cortine della sua alcova, e ai viali più ombreggiati del suo giardino.
> Si chiamava Eva, o almeno si faceva chiamare così, e quel nome era forse un epigramma. Tutti conoscevano la sua vita un po' più in là del palcoscenico della Pergola, e, forse meglio di tutti, le dame del gran mondo che parlavano di lei celandosi dietro il ventaglio. Nessuno ne sapeva più di un altro.

[20] Ivi, p. 101.
[21] Ivi, pp. 18-19.

> Era l'apparizione di un astro in mezzo alla splendida società fiorentina, una febbre di giovanotto fatta donna[22].

Enrico, fin dalle prime battute, mette in luce sia la scarsa moralità di Eva, che fa mercimonio del proprio corpo, sia l'ipocrisia della società:

> Sì, ella vende per tre lire le sue spalle, il suo seno, le menzogne dei suoi sguardi, i baci del suo sorriso, il suo pudore, per tre lire, a me, a te, a quel grasso signore con l'occhio imbambolato dal vino, a quel giovane che le getta in faccia i suoi sozzi desideri con esclamazioni da trivio, a quell'elegante annoiato che fissa su lei il suo occhialino distratto dal fondo del suo palchetto, a quella signora che non si fa pagare la seminudità, ma che la guarda con disprezzo. Tutto ciò non vale che tre lire; ella ebbra, procace, in mezzo a gente che ha la testa a segno, e qualche volta il sorriso o la curiosità insultante!... Nelle medesime condizioni la cortigiana ha su di lei il vantaggio di aver di faccia un uomo abbietto e ridicolo del pari[23].

Questo severo giudizio non gli impedisce di amarla, tutt'altro. Egli la desidera proprio quando Eva è sul palcoscenico, mentre non l'ha saputa amare quando per lui ha abbandonato le scene ed ha accettato di condividere una vita fatta di stenti.

Ormai prossimo alla morte Enrico accomuna Eva e l'arte in una maledizione disperata che implica anche e soprattutto un rifiuto della vita.

> "Maledetta!" esclamò trasalendo e buttando il ritratto per terra.
> "Maledetta! Menzogna infame che mi hai rubato la felicità vera! Maledetta! E maledetta anche te, arte bugiarda che c'inebbrii con tutte le follie! Maledetta!"[24]

Salutato da un grande consenso e anche da alcune critiche per le tematiche scabrose affrontate, il romanzo ci presenta la storia di Enrico, un "vinto" nell'aspirazione più grande: l'arte. Eva gli sopravvive, accettando però l'etica utilitaristica del proprio tem-

[22] Ivi, pp. 9-10.
[23] Ivi, pp. 28-29.
[24] Ivi, pp. 102-103.

po. Ancora per quanto? Forse nell'*Uomo di lusso* avremmo potuto trovare la risposta che, purtroppo, non avremo mai.

### *2.4* Tigre reale. *Il narratore critico*

Il romanzo, composto nel 1874 rifiutato da Treves, riscritto e pubblicato nel 1875 dall'editore Brignola, narra la storia di Giorgio La Ferlita che a Firenze conosce la contessa Nata, una donna affascinante, malata di tisi ed è conquistato dalla sua sensualità travolgente. La relazione si interrompe. Giorgio, tornato in Sicilia, sposa Erminia. Nata, dopo qualche anno, ormai moribonda si trasferisce nell'isola per curarsi, cerca Giorgio che la raggiunge mentre il figlio è gravemente malato e passa con lei una macabra notte d'amore. Intanto Erminia rivede Carlo, suo cugino, uomo dai nobili sentimenti che in passato aveva amato, l'amore ritorna ma la donna rinuncia e si ammala; Giorgio, pentito, sceglie la famiglia. Nata muore e il suo feretro viene visto da Giorgio mentre si reca con la sua famiglia in vacanza.

> Non sapevo più nulla di Giorgio La Ferlita allorché ricevetti il biglietto che m'invitava alle sue nozze[25].

Il narratore è un amico di Giorgio, un testimone che ha raccolto le confessioni del protagonista. Nel primo capitolo ci presenta personaggi e situazioni utilizzando la prima persona: il protagonista e la sua famiglia, Erminia e Carlo. L'entrata in scena di Nata è introdotta da una domanda provocatoria rivolta direttamente a Giorgio (*ti rammenti*?).

Nel secondo capitolo il narratore inizia, in terza persona, il racconto in flash-back di quella che definisce una *passione malsana*.

Il romanzo può essere avvicinato, per la sua impostazione, a *Una peccatrice*: la scelta del narratore testimone, la narrazione di primo e di secondo grado, l'uso della prima e della terza perso-

[25] G. Verga, *Tigre Reale,* Como-Pavia, Ibis 2022, p. 9.

na. Tuttavia dall'esperienza precedente Verga si discosta esplicitando quello che in *Una peccatrice* risultava adombrato, infatti attribuisce al narratore un ruolo molto rilevante, quello di giudice severo, oserei dire spietato, nei confronti dei protagonisti: la loro passione è contrapposta all'affetto sincero che lega Erminia e Carlo, entrambi fermi nella rinuncia in nome dei loro principi etici.

L'atteggiamento fortemente critico del narratore si esplicita nella presentazione dei personaggi

> Giorgio era sempre stato uno di quei fortunati che attraversano la vita in carrozza, [...] A vent'anni aveva pubblicato un volume di versi che posavano un'aureola precoce sui suoi capelli biondi; a trenta correva per le capitali e le alcove a spese dello stato.[…] Suo padre, onesto e forte lavoratore, venuto su dal nulla, adorava con tenerezza materna cotesto ragazzo delicato e linfatico; avea dedicato tutto se stesso e tutto il suo avere a spianargli la via che eragli sembrata la più bella, perché il figliuolo ci si divertiva, e a mettergli della bambagia sotto i piedi […] Giorgio era arrivato alla maturità della giovinezza senza un ostacolo, senza una contrarietà, senza avere l'occasione d'impiegare una sola delle sue facoltà virili nelle lotte della vita. […] Ora che era un uomo serio, un tantino materialista come conviensi a un diplomatico, non faceva più versi, anzi si vergognava di averne fatti ma giovavasi della vecchia abitudine di guardare in aria, per mettere del cobalto nel suo orizzonte[26].

Nata incarna il ruolo della della *femme fatale*:

> era civetta orgogliosa, egoista, marmo di Carrara dentro e fuori; tal quale si vedeva, con quel sorriso glaciale, si diceva avesse spinto al suicidio il solo uomo che avesse mai amato, e amato alla follia, un amore da leonessa - si chiamava Nata, nome dolce come due note di musica[27].

> Codesta donna avea tutte le avidità, tutti i capricci, tutte le sazietà, tutte le impazienze nervose di una natura selvaggia e di una civiltà raffinata- era boema, cosacca e parigina- e nella pupilla felina corruscavano delle bramosie infinite ed ardenti. Stanchezza irrequieta. Idolo moderno[28].

[26] Ivi, p. 10.
[27] Ivi, p. 14.
[28] Ivi, pp. 16-17.

> Dall'incontro di questi due prodotti malsani di una delle esuberanze patologiche della civiltà, il dramma dovea scaturire naturalmente, come dall'urto di due correnti elettriche. Giorgio effeminato, effeminato nel senso moderno ed elegante, buon spadaccino all'occorrenza, nel quarto d'ora, e tale da giuocare noncurantemente la vita per un capriccio, ma solito ad esagerare il capriccio sino a farne una passione, e solito ad esagerare l'idea della passione sino a renderla realmente irresistibile; fiacco per non aver mai combattuto se stesso. Quell'altra con tutti gli impeti bruschi e violenti della passione inferma, vagabonda ed astratta, però forte e risoluta, col cuore di ghiaccio e l'immaginazione ardente. Egli con tutte le suscettibilità, con tutte le delicatezze, con tutte le debolezze muliebri; ella con tutte le veemenze, tutte le energie, tutti i dispotismi virili[29].

Il ritratto in parallelo dimostra la straordinaria maestria di Verga, grande scrittore anche in questi romanzi. Giorgio con le sue *debolezze muliebri,* Nata con le sue *energie e dispotismi virili* sono figli del loro tempo, uniti da una *passione malsana* che il narratore testimone, con i suoi principi etici, denuncia aspramente.

### *2.5* Eros *(1875, ed. Brigola, Milano). Il narratore esterno onnisciente*

Alberto Alberti è un giovane nobile, precocemente orfano, viene affidato alla custodia dello zio materno. Non termina gli studi e raggiunge lo zio in campagna. Si innamora della cugina Adele, una fanciulla gentile e devota che ricambia il suo amore e accetta di sposarlo. Ma Alberto si innamora prima di Velleda, amica di Adele, che lo lascia per sposare un principe, e poi della contessa Armandi. Dopo diversi anni e varie peregrinazioni, Alberto incontra nuovamente la cugina e la sposa. Il matrimonio all'inizio è felice ma le inquietudini e la gelosia dell'uomo lo fanno naufragare; dopo una lunga assenza Alberto torna dalla moglie gravemente malata e, dopo la sua morte, si suicida.

> Verso le quattro di una fra le ultime notti del carnevale, la marchesa Alberti, seduta dinanzi allo specchio, e alquanto pallida, stava guar-

[29] Ivi, p. 17.

dandosi con occhi stanchi e distratti, mentre la cameriera le acconciava i capelli per la notte[30].

L'incipit del romanzo è molto diverso dai romanzi precedenti: non più il narratore che parla in prima persona introducendo la vicenda o i personaggi, ma un narratore onnisciente esterno, non identificabile con un personaggio. È, come in *Tigre reale*, un narratore fortemente giudicante che condanna il protagonista e ne mette in luce il narcisismo, le contraddizioni, le debolezze.

Nel romanzo emergono altre importanti novità che si concretizzano proprio grazie al modo in cui la vicenda è narrata. L'intreccio è più lineare e, pur con analessi, prolessi e sintesi, segue l'ordine cronologico degli eventi; fin dall'inizio il lettore si trova in medias res, direttamente all'interno della vicenda.

La presentazione dei personaggi ricalca quella dei romanzi precedenti ma Alberto Alberti sembra compendiare tutti i protagonisti maschili grazie alla voce esterna del narratore che ci regala, attraverso notazioni ripetute e puntuali, un ritratto a tutto tondo, in cui riconosciamo un prototipo della figura dell'inetto. A giustificare questa osservazione è il titolo che Verga aveva inizialmente pensato per il suo romanzo, *Aporeo,* che in greco significa "sono incerto". La drammatica conclusione conferma il giudizio sul personaggio di cui si sottolineano il sofismo, la debolezza di carattere e l'inconsistenza etica. Nemmeno la famiglia a cui approda tardivamente, lo salva dall'inettitudine, il suo fallimento è palese e gli è manifesto solo davanti al cadavere di Adele, la donna che lo ha sinceramente amato («Dottore, crede che si possa amare un cadavere? Come va che amo questa povera morta assai più di quand'era bella come un angelo?»[31]). Il suicidio è presentato attraverso una mirabile e lapidaria sintesi, *Si udì uno sparo,* posta a conclusione del romanzo e probabilmente anche a conclusione della fase *giovanile*. Forse un suicidio catartico (nell'opera è citato l'*Ortis*) con il quale Verga intende concludere questa stagione narrativa per intraprendere nuove esperienze.

[30] G. Verga, *Eros*, BUR, Milano, Rizzoli 2022, p. 45.
[31] Ivi, p. 299.

Il ritratto di un inetto:

> Le prime inquietudini del cuore gettarono nella sua mente il germe funesto dello esame. A sedici anni Alberto era un giovinetto alto e delicato, coi capelli biondi, il profilo aristocratico, un po' freddo e duro il pallore marmoreo del padre, e i grandi occhi azzurri, il sorriso affascinante e mobilissimo della madre - cuore aperto a due battenti, immaginazione vivace, affettuosa, ma inquieta, vagabonda, diremmo nervosa, ingegno piú acuto che penetrante, analitico per inquietudine e per debolezza di carattere - un ingegno che vi sgusciava dalle mani ad ogni istante - diceva il suo professore di filosofia - atto a fargli cercare la decomposizione dell'unità, o a dargli i peggiori guai della vita quando il cuore si fosse mescolato della bisogna. Egli aveva preso di buon'ora l'abitudine di pensare, come tutti i solitari[32].

> A venti anni egli uscí dal collegio piú bambino di quando c'era entrato; vuol dire con nessuna nozione esatta della vita, con molte fisime pel capo, e certi giudizi strampalati e preconcetti, nei quali si ostinava con cocciutaggine di uomo che pretenda conoscere il mondo dai libri[33].

> Aveva con lui tutte le disgrazie: l'immaginazione calda, l'indole fiacca, il cuore sensibilissimo, ma non temprato da affetti domestici, ed una certa agiatezza che gli permetteva di vedere la vita da un lato solo. Cotesta vita era stata occupata soltanto d'ozio, e faticosa di piaceri. A ventott'anni sentivasi isolato, stanco, senza scopo, senza emozioni che non fossero malsane, senza entusiasmo, senza domani. Provava momenti di debolezza e di scoraggiamento indicibili; ma si vergognava di confessarli. Nel baccano di una festa o di un bagordo pensava con abbattimento che il giorno dopo si sarebbe divertito al modo istesso. Spesso, la notte, ritornando stanco a casa, invidiava il suo cocchiere o il suo cameriere che stavano ad aspettarlo, pur non sapendo farsi idea del come si potesse vivere nella loro condizione[34].

I personaggi femminili sono funzionali a definire la fisionomia del protagonista. Velleda, amica di Adele, è *capricciosa*, *ostinata*, maliziosa, lo seduce e quindi lo lascia per sposare un principe, per poi spingerlo a tradire la moglie per puro capriccio. La Armandi, di cui viene sottolineata l'età matura e la *delicata bellezza*, dopo una debole resistenza cede con falsa vergogna (*son mo-*

[32] Ivi, p. 52.
[33] Ivi, p. 53.
[34] Ivi, p. 233.

*glie, son madre, ho dei doveri sociali*): Alberto non è stato né sarà l'unico amante della contessa il cui marito, tra l'altro, ha avuto una relazione con la madre del protagonista. Selene è una ballerina della Scala (*mi sono innamorato con giudizio di una bella tosa*) con cui Alberto ha una relazione *facile e pronta e senza una nube*, la cerca se si sente solo, delude le aspettative della *povera ragazza* che lo ama.

Il personaggio di Adele, è tratteggiato con grande delicatezza, per segnare il contrasto con le due antagoniste: è innocente, sembra una cerbiatta spaventata, pura nei sentimenti, fedele, ingenua; sul piano lessicale nella sua caratterizzazione, il narratore usa frequentemente diminutivi di carattere affettivo: *poverina*, *le pallide manine.* Anche quando diventa una dama dell'alta società, ammirata da tutti, mantiene i tratti costitutivi del suo carattere e continua ad amare Alberto. Il modello è probabilmente manzoniano, infatti Verga in un primo momento, aveva chiamato la sua protagonista Lucia.

> Ella si volse verso di lui, con un improvviso movimento d'espansione e d'abbandono – i sentimenti puri e le anime vergini hanno di codeste arditezze innocenti – ed egli si tirò in là modestamente[35].

> Qual notte terribile per la povera Adele! Non solo avea ricevuto una acerba ferita al cuore ed all'amor proprio, ma tutto l'edificio della sua felicità crollava; quell'uomo ch'era tutto per lei le sfuggiva, travolto nel turbine di quelle passioni ch'erano state cosí formidabili per lui, e che lo rendevano formidabile agli altri[36].

I personaggi, come negli altri romanzi, sono pienamente inseriti nel proprio ambiente. Alberto conduce una vita oziosa e priva di scopo: fuma, beve, gioca, si esercita nella scherma. Il narratore svela costantemente l'ipocrisia dell'alta società legata alle convenzioni sociali, ad un perbenismo di maniera, spinta in realtà da interessi economici, una società che celebra sé stessa in rituali mondani, quello dei salotti e dei balli mascherati (un *topos* frequentemente utilizzato).

[35] Ivi, p. 45.
[36] Ivi, p. 107.

Il brano che segue è esemplare: il narratore dà conto delle reazioni di Alberto e dei suoi amici alla notizia del suicidio di una giovane povera, costretta dalla famiglia a sposare un uomo che non amava.

> In quel tempo non facevasi che parlare a Firenze di una povera ragazza, la quale si era asfissiata col carbone, perché volevano costringerla a sposare un tale, mentre amava un altro. La novità di quel genere di morte, la morte dei poveri di borsa e d'animo, avea messo in moda quell'argomento: nei saloni aristocratici se ne discorreva molto, e le signore vi sciorinavano sopra il loro sentimentalismo profumato. La sola Armandi avea indovinato esser quello un argomento scabroso, e cercava di cambiar discorso; ma Alberto vi si attaccava con avida ostinazione, come se si sentisse forte su quel terreno, e sfoggiava a proposito un cinismo provocante.
> «Scommetto che il fidanzato proposto a questa ragazza non era ricco» diss'egli.
> «Perché?» domandò imprudentemente la signora Manfredini.
> «Perché se fosse stato ricco la ragazza si sarebbe rassegnata a sposarlo, invece di suicidarsi.»
> «Che orrore!» esclamarono le signore agitando il ventaglio.
> «Signore mie, noi non possiamo giudicare su di ciò colle idee nostre. Quella era una povera popolana...»
> «E per questo?... Non poteva amare?...» interruppe Don Ferdinando, che trovavasi nel quarto d'ora di tenerezza.
> Alberto gli rise in faccia insolentemente.
> «O che ci ha a fare l'amore con cotesto?...»
> Le signore erano imbarazzate, compresa l'Armandi, che non sapeva qual contegno prendere. La signora Manfredini s'era fatta rossa come un tacchino; ma la figliuola era rimasta perfettamente padrona di sé, facendosi vento però con un poco d'animazione[37].

Eros viene giustamente considerato un momento di passaggio fondamentale che segna la conclusione della stagione dei romanzi mondani. Proprio l'adozione di un narratore esterno consente a Verga-autore di esercitare un distanziamento che prelude alle tecniche narrative successive. *Eros* può considerarsi, insieme ad *Eva*, il frutto più maturo della produzione *giovanile*.

[37] Ivi, p. 279.

## *3. Le tematiche*

I romanzi pre-veristi sono accomunati dalla presenza di alcune tematiche che trovano declinazioni diverse e che, in alcuni casi, sono legate all'esperienza biografica di Verga: l'amore, la bellezza, la malattia e la morte, l'arte, la famiglia, la Sicilia. Opere a sfondo intimistico e sentimentale, tutte hanno al centro il tema dell'amore descritto nelle più diverse sfumature: amore-passione, travolgente e rovinoso in *Una peccatrice*, *Eva*, *Tigre reale* ed *Eros*; l'amore sincero, ardente e disperato in *Storia di una capinera*; l'amore fedele e coniugale di Erminia e Adele.

Elemento comune a tutti i personaggi femminili è la bellezza: quella di Narcisa è dovuta al trucco con cui nasconde le imperfezioni, quella di Eva al fascino del palcoscenico. La bellezza di Maria invece è naturale ma mortificata dal suo povero abbigliamento da novizia e si perde quando viene fatta monaca. In *Tigre reale* e in *Eros* la bellezza segna il contrasto etico tra le protagoniste: la bellezza macabra di Nata che tende a vampirizzare l'uomo, contrapposta a quella rassicurante di Erminia, moglie e ~~di~~ madre; Velleda e la Armandi sfruttano la loro bellezza seduttiva che compete con il dolce fascino di Adele.

La malattia e la morte, temi romantici per eccellenza, hanno grande rilevanza. Il colera è l'espediente narrativo in *Storia di una capinera*, Maria muore di consunzione e di pazzia. Enrico si ammala di tisi: la morte morale prelude alla morte fisica. La fascinazione, il rapporto tra Eros e Thanatos sono incarnati in Nata. La malattia di Erminia e di suo figlio costituisce l'espediente narrativo che permette di smascherare l'egoismo di Giorgio. Adele è affetta da un male congenito che la conduce alla morte e le conferisce un fascino nuovo agli occhi di Alberto. Infine il suicidio, presente in *Una peccatrice* e in *Eros* segna la distanza tra l'inizio e la fine della stagione mondana: Narcisa, da eroina romantica, si toglie la vita perchè non può vivere per sempre il suo sogno d'amore e la sua morte è descritta con grande enfasi; per Alberto la morte, non descritta ma presentata dal narratore con incisiva ed efficace sintesi, è una logica conseguenza dell'inettitudine.

Tutti i protagonisti maschili hanno avuto, a vario titolo, esperienze artistiche. Pietro Brusio, che ha ottenuto grande successo

con il dramma ispirato all'amore, poi si deve accontentare di qualche sterile verso per gli onomastici. Maria di fatto è una scrittrice. In *Eva* prevale il contrasto tra arte e artificio, ideale e legge di mercato al punto che Enrico arriva a dire: «Ero falso nell'arte come ero fuori del vero della vita - e il pubblico mi batteva le mani; quegli applausi delle volte mi umiliavano agli occhi miei stessi, ma sovente mi ubbriacavano»[38]. Giorgio è stato un poeta ma l'arte viene vissuta con superficialità e rinnegata. Alberto ha composto versi in gioventù soffocati dallo spirito di analisi e dall'intellettualismo. L'insistenza su questa tematica è rivelatrice di quanto la riflessione su questo tema interessi Verga: il suo percorso d'autore lo porta a godere del successo per opere che rispondono soprattutto agli interessi delle case editrici e ai gusti dei lettori, per poi essere criticato nel momento della sua più autentica scelta.

Ancora legato all'esperienza personale appare l'altro grande tema comune ai romanzi: la famiglia. Pietro ama la madre teneramente; Enrico nutre sensi di colpa: «Io l'ho abbandonata per correr dietro a queste larve…» (Eva)[39]. La famiglia accudente impedisce la crescita di Giorgio ma insieme costituisce la sua salvezza (*Tigre reale*). In *Storia di una capinera* la famiglia che Maria considera *una benedizione del cielo,* la tradisce e la condanna in nome di interessi economici. Alberto non ha avuto una famiglia solida, è stato cresciuto in collegio, l'assenza dei genitori condiziona la sua crescita e la sua formazione.

La Sicilia costituisce un~~o~~ contesto importante per tutti i romanzi, ad eccezione di *Eros*, forse per evidenziare la mancanza di radici identitarie del suo protagonista. In molti casi le vicende iniziano e terminano in Sicilia, che funge da spinta centrifuga per coloro che si allontanano alla ricerca di fortuna e che poi tornano: alcuni, come Pietro o Enrico sconfitti dalla modernità, altri, come Giorgio, per trovare rifugio. Agli occhi di Maria il paesaggio siciliano è sintesi di bellezza e armonia. Enrico Lanti dona ad Eva un quadro di Aci Trezza, un luogo ideale di valori immutati.

[38] VERGA, *Eva*, cit., p. 80.
[39] Ivi, p. 21.

## *4. Verga e la scuola*

Nonostante Verga sia stato un autore molto prolifico, a scuola si legge quasi esclusivamente la produzione verista. Unica eccezione è rappresentata dalla prefazione a *Eva* e da *Storia di una capinera,* proposta al biennio per operare confronti con *I promessi sposi*.

Il programma di italiano è molto ricco e concentrato in tempi ristretti; inoltre, la tendenza a procedere, nello studio della letteratura, secondo una linea cronologica, induce a privilegiare le opere che hanno reso Verga un grande classico e che comportano una lettura attenta, meditata che necessita di una guida che aiuti a comprenderne la portata innovativa. È bene allargare l'antologia verghiana anche ad alcune pagine delle opere precedenti, per consentire alle giovani generazioni di avvicinarsi ad una straordinaria e multiforme esperienza di scrittura, apprezzando con maggiore consapevolezza i grandi capolavori.

Si possono proporre alcuni percorsi didattici utili a questo scopo, attraverso i quali sia anche possibile operare interessanti confronti.

Per acquisire competenza nel riconoscimento delle tecniche narrative si può utilizzare l'opera di Verga come modello analizzando la diegesi, i punti di vista (*Eva, Rosso Malpelo e I Malavoglia),* operando confronti tematici e linguistici tra la produzione mondana e quella verista.

È possibile indagare il complesso rapporto tra l'uomo e l'artista attraverso la lettura di alcune lettere con cui Verga ha accompagnato la propria esperienza. In questo ambito anche lo studio del contesto culturale è fondamentale (il mercato editoriale e il pubblico dei lettori; la Sicilia nel contesto storico e culturale dell'Italia postunitaria; le città di Verga: Firenze e Milano).

Sul piano narratologico e tematico è possibile operare dei confronti con altri autori: Verga mondano e D'Annunzio; il narratore critico (*Tigre reale, Eros* e *Senilità* di Svevo); la *femme fatale* (Eva, Nata, Fosca, Elena Muti, Ippolita Sanzio); l'inetto (Alberto Alberti e gli altri).

Verga è stato anche un bravo fotografo: sarebbe interessante scegliere, alla luce dei suoi romanzi, alcuni ritratti o paesaggi esemplari da cui ha tratto ispirazione.

Infine, per creare un laboratorio di scrittura si potrebbe proporre alla classe di scrivere la storia della ragazza del popolo che si suicida per amore (*Eros*) assumendo il punto di vista della protagonista.

L'esperienza di Verga acquisisce inoltre anche un alto valore educativo: ci insegna che in letteratura – e non solo – per perseguire alti obiettivi è necessario un paziente e appassionato lavoro di sperimentazione, il solo che ha consentito al grande scrittore catanese di donarci uno dei più memorabili incipit della narrativa:

> Malpelo si chiamava così perché aveva i capelli rossi; ed aveva i capelli rossi perché era un ragazzo malizioso e cattivo.

## *Bibliografia E Sitografia*


Luigi Pirandello 1931 – Discorso su Verga alla Reale Accademia d'Italia https://www.pirandelloweb.com/il-magnifico-discorso-di-pirandello-per-gli-ottantanni-di-verga/

Giovanni Verga, *Una peccatrice,* wwwliberliber.it, 1996

Giovanni Verga, *Storia di una capinera,* Feltrinelli, Milano 2020

Giovanni Verga, *Eva,* Feltrinelli, Milano 2020

Giovanni Verga, *Tigre Reale,* Ibis, Como-Pavia, 2022

Giovanni Verga, *Eros,* BUR, Rizzoli, Milano 2022

Gabriella Alfieri, *Verga*, Salerno editrice, Roma 2016 edizione digitale

Romano Luperini, *Giovanni Verga*, LIL, Roma-Bari, 1981

Romano Luperini, *Giovanni Verga, Saggi (1976-2018),* Carocci, Roma , 2019

Margherita De Blasi, *Sullo scrittorio di Verga. Eros e l'officina del romanzo*, Franco Cesati Editore, Firenze, 2020

Gianni Oliva, *Verga per le vie di Milano, Bruno Mondadori, Milano-Torino, 2021*

Angela Gigliola Drago, *Verga: la scrittura e la critica,* Pacini editore, Pisa, 2018