



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli studi di Padova
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea Magistrale

Sotto gli alberi di Lombardia e per le vie di Sicilia.
Verga e De Marchi novellieri: i temi della narrazione realista
nella letteratura d'Ottocento

Relatore
Prof.ssa Patrizia Zambon

Laureando
Ermannarita Di Grado
n°matr. 1106076 / LMIFM

Anno Accademico 2015 / 2016

Indice

Introduzione	1
 Capitolo primo	
L'Epoca del reale	7
1.1 Emilio De Marchi	16
1.2 Giovanni Verga	25
 Capitolo secondo	
Gli spazi del racconto: dall'esterno all'interno	33
2.1 Il clima	34
2.1.1 Gli inverni nevosi	34
2.1.2 L'arsura delle estati	43
2.2 Natura e città	49
2.2.1 La campagna e la città in De Marchi	49
2.2.2 La campagna e la città in Verga	57
2.3 Gli interni: luoghi di ritrovo e abitazioni	67
2.3.1 Cascine e appartamenti	67
2.3.2 Casupole e teatri	70
 Capitolo terzo	
Sentimenti: tutti i colori dell'interiorità	75
3.1 Amore: sofferenza dell'interiorità e passione tragica	76
3.1.1 L'amore intimo e sofferto	76
3.1.2 L'amore passionale	90
3.2 La gelosia, il sentimento dell'eccesso	104
3.2.1 La tacita gelosia dei personaggi demarchiani	105
3.2.2 La gelosia tragica e fatale di Verga	113

3.3 La morte e le sue manifestazioni	126
3.3.1 La morte silenziosa	126
3.3.2 La morte corale	135

Capitolo quarto

Figure sparse del teatrino popolare	147
4.1 I derisi dalla cattiveria della gente	147
4.1.1 I sentimenti che battono la cattiveria	148
4.1.2 La cattiveria che condanna una vita	151
4.2 La figura del prete	155
4.2.1 Quando la fede incontra la bontà d'animo	155
4.2.2 Fede: vocazione o necessità?	160
4.3 I ricchi che non sono ricchi	165
4.3.1 Gli zoccoli che vincono sugli stivaletti	165
4.3.2 L'orgoglio nell'affrontare le disgrazie	167
4.4 Tradizioni popolari e leggende	170
4.4.1 Le credenze in De Marchi	170
4.4.2 Il magico mondo di Verga	173

Capitolo quinto

La critica	177
5.1 Emilio De Marchi	177
5.2 Giovanni Verga	184

Conclusione	195
--------------------------	------------

Introduzione

Quando si pensa alla definizione di realismo, sorgono immagini di una società degradata, di pescatori, di poveri soggetti che lottano con il proprio destino per cercare di non soccombere; di conseguenza si penserà alle opere di quel periodo come a documenti sociali e a volte anche a documentari.

Le categorie del lettore comune sono stati condivisi per lungo tempo anche dalla critica, che ha portato avanti l'idea del realismo come un'arte superficiale che non si occupa dell'interiorità dei personaggi ignorandone le varie sfaccettature.

Il presente lavoro si apre con una panoramica sugli aspetti generali che hanno caratterizzato il tardo Ottocento e hanno portato gli autori del tempo a porre uno sguardo privilegiato sulla realtà; in un periodo di cambiamenti sia culturali che storici e politici l'attenzione dei letterati si spostava dall'interiorità all'esteriorità della realtà sociale e personale.

In questo contesto si è scelto di prendere in considerazione due autori esponenti del movimento culturale appena citato; appartenenti a due regioni diverse, Emilio De Marchi in Lombardia e Giovanni Verga in Sicilia scelgono, nella loro esperienza di novellieri, di trattare lo stesso soggetto, gli umili.

Il lavoro segue un percorso ben preciso e definito, cercando una traccia per permettere a chi legge, attraverso un sistema di analogie e differenze, di capire come uno stesso atteggiamento può essere vissuto e percepito in modi diversi, probabilmente conseguenza dell'appartenenza a una regione piuttosto che a un'altra o forse per le influenze alle quali ognuno dei due autori è stato sottoposto.

La connotazione geografica e la descrizione degli ambienti sono punti fondamentali nelle opere dei due autori, Emilio De Marchi, coinvolto dalla sua regione di origine, la Lombardia, che egli amava e conosceva molto bene, ed è proprio da questa profonda conoscenza che egli trae la forza che sarà fondamentale nelle sue opere, sia romanzi che novelle; forza attrattiva non minore in Verga che ama e odia la sua Sicilia, tanto da trarre forza e beneficio dalla lontananza da essa.

L'ambiente in cui i personaggi si muovono e agiscono è molto importante in entrambi e

viene affrontato in modi simili e a volte anche opposti.

Il percorso seguito inizia partendo dall'estremo esterno analizzando la differenza per i due autori nella trattazione novellistica, dello sfondo; partendo dal clima descritto nei vari racconti, si pone il punto sulla palese differenza tra i freddi e nevosi inverni demarchiani e le calde estati verghiane. Oltre che semplice constatazione della descrizione, questa differenza è vista come elemento che influenza e caratterizza fortemente le azioni dei personaggi.

Analizzata la funzione del clima, l'obiettivo si restringe sul paesaggio che fa da sfondo alle vicende, ambiente campestre e città, spesso dicotomia che pone il senso dell'una nella negazione dell'altra, ma che in De Marchi e Verga si presentano con la stessa importanza e la stessa frequenza.

Di norma Verga è conosciuto come lo scrittore dei poveri contadini e pescatori, quindi si potrebbe dire che egli pone i suoi personaggi su uno sfondo molto più a contatto con la natura di quanto non faccia De Marchi, che spesso ambienta le sue vicende nella città di Milano; ma questo non esclude il fatto che entrambi gli autori si siano cimentati anche in descrizioni diverse da quelle che di solito prediligono. Sicuramente in modo diverso tra di loro, riescono, anche solo dalla scelta degli ambienti, a chiarire il loro pensiero in modo mai banale.

Continuando per un percorso che, come si è accennato, parte dall'esterno, si arriva alla trattazione e al confronto degli ambienti interni descritti nelle novelle, conseguenza della differenza di ambientazione. Sembra normale che la trattazione di un ambiente campagnolo veda abitazioni confacenti così come nell'ambiente cittadino non stupisce vedere i personaggi in appartamenti e case tipiche.

Analizzato lo sfondo sul quale si muovono i personaggi alle prese con le proprie vicende, il capitolo centrale, nonché cuore del lavoro, si focalizza sui sentimenti tipici dell'esperienza umana e sul diverso modo di reazione a questi, messi magistralmente in luce dai due autori.

Partendo dal sentimento che per eccellenza occupa la vita di ognuno, l'amore, da subito non si possono tralasciare le differenze nel modo di reazione di fronte a questo da parte dei personaggi, sia uomini che donne, anche se le ultime in modo particolare. La differenza sta nel modo di concepire questo sentimento, taciuto e sofferto nell'uno e

passionale e spesso lasciato alla mercé dei giudizi della gente nell'altro. Anche la figura della donna, innamorata, sottomessa, spesso annullata dal proprio sentimento risulta essere un tema importante nella trattazione.

Conseguenza dell'amore, o comunque sentimento che va di pari passo, è la gelosia, considerato sentimento dell'eccesso in entrambi i casi seppur vissuto in modo diverso dai due autori; silenzioso e sofferto o esplicitato e tragico rimane pur sempre un sentimento negativo poiché, anche se infondato, non porta mai ad esiti felici ma piuttosto, soprattutto in Verga, scatena la feroce rabbia che ha come conseguenza l'assassinio e la morte.

Lasciando il campo prettamente amoroso, altro tema che sembra doveroso affrontare è la morte, ultima tappa dell'esperienza umana. Anche in questo caso, risaltano le differenze tra i due autori, che pongono i loro personaggi in atteggiamenti diversi di fronte alla tragica esperienza della morte di un familiare: De Marchi si concentra sull'elaborazione silenziosa e intima dell'avvento da parte del protagonista, mentre Verga ne fa quasi un'esperienza corale e di gruppo alla quale tutti partecipano anche con giudizi.

I due autori rimangono comunque capaci di trattare i buoni sentimenti e l'onestà così come gli inganni e le reazioni esagerate di fronte ai casi che il destino pone sulla strada di ognuno dei personaggi elaborati nella novellistica presa in esame.

L'ultima parte del lavoro di tesi si concentra sui personaggi delle novelle che danno l'impressione di essere delle vere e proprie marionette all'interno di un teatrino popolare che è la realtà. La società, che ha sempre avuto un posto di rilievo per entrambi gli autori, forse più per Verga che la utilizza come metro di giudizio e come indice per spiegare la mentalità del tempo, ha adesso un posto rilevante al punto da influenzare in toto la vita di un personaggio e determinarne la fisionomia.

La società dunque, analizzata al suo grado più basso e infimo, nella derisione verso un soggetto considerato diverso, magari solo perché possiede una caratteristica fisica particolare, utilizzata come giustificazione per infliggergli la cattiveria che purtroppo a volte vince anche sulla bontà del personaggio.

La figura del prete è analizzata e vista in modo diverso nei due autori, che la pongono da un lato come figura della bontà d'animo e della sincerità di vocazione, oppure nel

caso opposto, semplicemente come scelta per adempiere a un progetto economico, che dunque nulla ha a che vedere con la vocazione.

Ci sono poi quei personaggi che pur possedendo grandi ricchezze materiali, non possono evitare situazioni e disgrazie che avvengono a prescindere; in entrambi gli autori i personaggi si pongono sempre, rispetto agli altri, su un piano superiore in quanto nobili, o ricchi, ma dimostrano di non avere buon cuore né rispetto, né educazione nei confronti di chi possiede meno di loro, rivelandosi, in taluni casi, villani e insensibili.

Conclude il capitolo una parte dedicata alle tradizioni popolari e alle leggende che spesso animano il mondo popolare, probabilmente conseguenza del fatto che l'uomo ha per natura necessità di credere in qualcosa, se non altro per poter trovare una giustificazione agli eventi della vita, ma ancor di più nel mondo degli umili per poter accettare con serenità il disegno prestabilito e potersi rifugiare a volte in un mondo magico fatto di spiriti.

Completa il lavoro la rassegna critica sui due autori; si sceglie di trattare solo quella meno obsoleta cioè dagli anni Settanta ai giorni nostri per poter vedere come anche la recezione degli autori e delle loro opere da parte della critica, quindi del pubblico, sia cambiata nel corso del tempo.

Scelgo di trattare questo periodo e soffermarmi su due grandi autori quali sono Emilio De Marchi e Giovanni Verga innanzitutto per il mio particolare interesse verso la letteratura del tardo Ottocento e poi perché credo fermamente, come i due autori trattati, che la realtà meriti di essere vista e studiata nella sua totalità, seppur non piacevole. Sembra molto più semplice, come deve esserlo sembrato ai letterati del tempo, poter scrivere solo di ambienti ricchi e sfarzosi, di buoni sentimenti e di abbondanza; la versa sfida sta, a mio parere, nel mettere in luce quei sentimenti, seppur negativi, che non piacciono a nessuno ma con i quali si deve fare i conti nella quotidianità della vita.

Aspetto particolarmente interessante mi è sembrato la diversità tra i due autori nell'affrontare uno stesso soggetto. Entrambi maestri nella descrizione e nella resa dei sentimenti, li paragono a dei pittori o ancor di più a registi che costruiscono ogni tassello della storia in modo semplice ed esaustivo, per un risultato eccellente nella

totalità dell'insieme.

Capitolo primo

L'epoca del reale

Con il termine *realismo* si intende normalmente la tendenza nelle arti figurative, nella letteratura e nel cinema, a rappresentare la realtà così com'è, senza finzioni, con il massimo grado di verosimiglianza. Una tendenza che si è sviluppata soprattutto nel corso del XIX e XX secolo, in contrapposizione alla tendenza opposta, quella del fantastico, dell'irreale, dell'immaginario. L'atteggiamento realistico ha caratterizzato l'arte di molti paesi e ha assunto a volte anche significati politici e sociali, rappresentando con sguardo oggettivo gli aspetti più degradati della società.

È questa la definizione di realismo che la maggior parte dei manuali riporta per spiegare uno dei periodi più affascinanti della nostra letteratura, ma prima di giungere a questo si vogliono indagare e studiare le radici, i retroscena e le situazioni che si vennero a presentare soprattutto fuori dagli ambienti italiani e le influenze che queste ebbero sulla nascita e successivamente lo sviluppo della nostra *Epoca del Reale*.

Si procede nel seguente capitolo attraverso le realtà presenti negli ambienti culturali e scientifici per provare a capire da dove nacque la necessità del reale e spostarsi poi specificatamente nel contesto letterario attraverso autori e critici che hanno fatto la storia del movimento verista partendo dalla Francia e passando in breve rassegna le regioni italiane e i loro esponenti.¹

Restringendo il campo, segue poi la focalizzazione su quelli che saranno gli autori trattati a fondo, in seguito considerati nella loro specifica esperienza di narratori nella forma breve delle novelle, rappresentanti dell'esperienza realista, seppur in modi differenti, di due regioni diverse, la Lombardia con Emilio De Marchi e la Sicilia con Giovanni Verga.

Chiarito che il grande nucleo del nostro verismo è quello che fa centro intorno a Verga e che si localizza soprattutto nello studio della società meridionale, non si devono

¹Si tenga conto che per la stesura del paragrafo si fa riferimento a Ferruccio Ulivi, *La letteratura verista*, Torino, ERI, 1972 e Salvatore Rossi, *L'età del Verismo*, Palermo, Palumbo, 1978 e Pierluigi Pellini, *Naturalismo e verismo*, La Nuova Italia, Firenze, 1998.

sottovalutare le antecedenze romantiche e manzoniane e dunque la ripresa di elementi tradizionali riattivati nella vivacità dei tempi nuovi nella produzione di De Marchi.

IL CONTESTO STORICO-CULTURALE

Per riuscire a capire la prospettiva storico-culturale nella quale si instaurano la dottrina e la poetica del verismo, è necessario non solo valutare il secondo Ottocento come quel periodo contrassegnato dal progresso inarrestabile della scienza e delle sue applicazioni pratiche, ma anche prendere in esame le correnti letterarie sviluppatasi in Francia e poi giunte in Italia.

Il trionfo della scienza è strettamente legato all'affermazione della filosofia positivista, che mise al bando la metafisica rivolgendo l'attenzione agli uomini e alla realtà, con una ferma fiducia nell'operosità degli uomini che si nota in alcuni dei modelli che vengono proposti, come il medico o il maestro di scuola che conducono l'esistenza al servizio di tutti combattendo malattie e ignoranza. Questo ottimismo sembrava quasi richiamare l'Illuminismo del secolo precedente per via della comune fiducia nella ragione, nel progresso e nell'anti metafisica, ma al di là di questo Positivismo e Illuminismo sono due fenomeni completamente diversi.

Rileva Giuseppe Petronio:

Le basi culturali che reggevano questa rinnovata baldanzosa fiducia nell'uomo e questa speranza nell'avvenire erano assi più fragili di quanto non fossero quelle dell'Illuminismo settecentesco. Vi era, infatti, una differenza capitale: l'Illuminismo era stato l'arma di battaglia della borghesia europea nel suo momento eroico, di propulsione in avanti alla conquista di un suo assetto politico e di una propria civiltà; la borghesia del secondo Ottocento, invece, aveva di fronte a sé non le classi nobiliari e il clero in disgregazione e in difesa, ma il proletariato in ascesa, che già cominciava a organizzarsi, a combattere, addirittura a elaborare una visione sua del mondo.²

Anche le idee e il sentimento religioso furono minacciate e messe in dubbio perché, soprattutto tra gli intellettuali, si faceva strada l'idea che l'esperienza religiosa fosse

2 Giuseppe Petronio, *L'attività letteraria in Italia*, Palermo, Palumbo, 1970, p.723.

legata alla condizione primordiale dell'uomo e quindi facilmente sostituibile con la solidarietà sociale e la scienza; il Darwinismo d'altro canto appariva in antitesi al testo sacro, cosicché l'uomo dalla creatura che riceve la vita direttamente da Dio diventa l'ultimo anello di una serie di mutazioni e l'universo e tutte le specie animali altro non sono che il frutto di una lenta trasformazione da forme rudimentali ad altre sempre più complesse, sopravvissute allo sterminio degli organismi più deboli.

Sotto l'aspetto culturale uno dei problemi maggiori riguardava sicuramente la lingua, che solo convenzionalmente poteva chiamarsi italiana e la formazione almeno della maggior parte della popolazione, che viveva nell'arretratezza culturale; le classi dirigenti avvertivano l'importanza del problema e cercarono di trovare una soluzione: l'uso del dialetto venne bandito dalle scuole, si nominarono maestri fiorentini nelle classi elementari e nacquero le prime grammatiche (Petrocchi, 1887, Morandi - Cappuccini, 1894) e i primi vocabolari (Fanfani - Rigutini, 1875) ma le reazioni non tardarono ad arrivare.

Il linguista Graziadio Isaia Ascoli (1829-1907) sperava in una lingua che seguisse la dinamica sociale e culturale del Paese, senza rigidi modelli e secondo un processo di selezione naturale, idea ricavata certo dal Positivismo. Egli era convinto che « soltanto nuovi rapporti tra i ceti e le regioni del Paese, non sul piano puramente linguistico, ma preliminarmente su quello delle strutture economiche, sociali e intellettuali, potevano estendere a più larghe cerchie l'uso della lingua nazionale e, insieme, rinnovare e snellire tale uso ».³ E aveva ragione. A facilitare la situazione furono determinati fattori come per esempio l'emigrazione verso l'estero e verso l'interno dalla campagna alla città, l'emigrato infatti in entrambi i casi doveva rinunciare al dialetto se voleva farsi capire utilizzando la lingua più vicina a quella nazionale, la nascita della burocrazia e dell'esercito; questa rivoluzione linguistica fu poi portata a compimento grazie all'avvento dei mass media.

La scuola, i centri di organizzazione culturale come Accademie e salotti letterari, nonché la stampa, collaborarono alla decisiva diminuzione dell'analfabetismo italiano; è d'obbligo aggiungere poi il teatro, la pittura e la scultura.

3 Tullio De Mauro, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Bari, Laterza, 1965, p.43.

IL CONTESTO LETTERARIO

La letteratura italiana, nel secondo Ottocento seguiva delle linee ben precise: rifiutava gli ideali astratti e tutti gli elementi fantastici e favoriva un'arte che fosse radicata alla realtà, si confrontava con il precedente movimento degli Scapigliati e cercava nuovi campi di interesse interessandosi ad aree di indagine fino ad allora sconosciute, come quella regionale: si guarda alla quotidianità perché è lì che si avverte l'incapacità del mito risorgimentale di fronte alle nuove esigenze.

Gettate queste basi non si può sorvolare sullo stimolo giunto dalla Francia e immediatamente accolto dall'Italia, che portò alla nascita di una nuova cultura e una nuova letteratura inaugurando così il movimento *verista*.

Nella letteratura d'oltralpe è Balzac ad essere considerato il creatore del moderno realismo⁴ per la cura minuta verso ambienti e oggetti descritti in modo preciso ma anche visti nel particolare significato che li anima in rapporto ai personaggi e allo sfondo storico; a Flaubert si deve invece la *poetica dell'oggettività* che sarà poi uno dei canoni fondamentali del Naturalismo:

“L'artista nella sua creazione deve essere come Dio nella Creazione, sì che ovunque lo si senta ma non lo si veda mai. E poi l'arte deve porsi al di sopra degli affetti personali e delle suscettibilità nervose! È tempo di darle, con metodo implacabile, la precisione delle scienze fisiche”⁵.

Egli promuove una trascrizione veritiera delle situazioni con uno stile incisivo improntato su uno spirito totale di verità.

Ci furono poi i fratelli Edmond e Jules Goncourt ed Émile Zola, i primi iniziarono a presentare sulle scene aspetti e figure incivili e violente, mentre Zola è considerato il vero fondatore del Naturalismo con il suo romanzo sperimentale, egli si servì del darwinismo e delle dottrine dell'ambiente e dell'ereditarietà come strumenti per la

⁴ Erich Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1956.

⁵ Gustave Falubert, *A Sophie Leroyer de Chantepie, 18 Marzo 1857*, in *Scritti Inediti*.

costruzione del suo romanzo sostituendo alla parola dello scienziato quella del narratore, che non curerà le malattie fisiche come il primo ma si impegnerà per la guarigione dei mali sociali.

Per quanto il realismo italiano sia sempre stato visto come figlio del naturalismo francese, si deve comunque tenere conto del fatto che i due termini vanno utilizzati in modo diverso.

Per *realismo* si intende la tendenza a rispecchiare fedelmente la realtà, non limitandola «alla superficie del mondo esterno quale viene immediatamente percepita»⁶, bensì indagando e «penetrando il più possibile in profondità i momenti essenziali celati dietro la superficie»⁷. Invece con il termine *naturalismo* alludiamo ad un preciso momento nella storia della letteratura, quando «certe tendenze generiche acquistarono coscienza di sé, si tradussero in una poetica cosciente e definita, si costruirono gli strumenti di invenzione, di stile, di lingua, più confacenti ai motivi di fondo»⁸

L'introduzione del Naturalismo in Italia

rappresentò un passo in avanti ulteriore nella definizione di un'ideologia borghese della cultura sufficientemente estesa sull'intero territorio nazionale e ben collegata ai modelli europei contemporanei⁹,

ma per stabilire il carattere europeo di questo movimento non si possono negare i legami mantenuti con la tradizione letteraria del primo Ottocento italiano, soprattutto con Manzoni che con il suo *Discorso sul romanzo storico* pose le basi del realismo letterario, ma allo stesso tempo non si può nemmeno negare l'autonomia del movimento.

Influenzato dai modelli conoscitivi del positivismo, impegnato in una ricognizione sulla realtà sociale, che spesso si traduce in denuncia polemica, il naturalismo è da considerare un movimento d'avanguardia letteraria, che nasce dal rifiuto delle convenzioni e degli stereotipi che avevano caratterizzato più di mezzo secolo di letteratura romantica.

6 Gyorgy Lukàks, *Il marxismo e la critica letteraria*, Torino, Einaudi, 1964, p.43

7 Ivi, p.45

8 Giuseppe Petronio, *L'attività letteraria*, cit., p. 731.

9 Alberto Asor Rosa, *Storia d'Italia*, Torino, Einaudi, 1975, p. 967

Va sottolineato innanzitutto il diverso rapporto con il pubblico nel realista italiano rispetto al naturalista francese, coerentemente con le diverse condizioni socio-politiche dei due Paesi: infatti, mentre la Francia aveva una struttura industriale già abbastanza moderna, all'interno della quale i rapporti di classe erano una realtà in continuo movimento, in Italia si cercava di superare quell'organizzazione arcaica dalla quale lentamente emergevano i ceti operai. Per questo veniva meno ai veristi italiani il sostegno di una coscienza popolare diffusa, già maturata e disposta a lottare per l'affermazione di certi diritti umani; non si istituiva per essi quel rapporto cordiale e diretto fra lo scrittore e il suo pubblico, per cui lo scrittore sente di essere il portavoce di un'esigenza che cresce e si espande intorno a lui e insieme con lui¹⁰.

Si scopriva così il mondo rurale e popolare e la sua autonomia, novità per un mondo che fino a quel momento era stato celebrato solo in funzione del mantenimento delle strutture e dei privilegi borghesi¹¹.

Altra caratteristica del verismo era proprio il suo carattere provinciale, diversamente dai francesi che ambientavano i loro romanzi nei quartieri popolari di Parigi: alla base delle due scelte, che sembrano così diverse, in realtà c'è la comune convinzione che la realtà debba essere osservata nei luoghi in cui essa si presenta in modo più genuino, lontana dalla corruzione della civiltà dunque tra i ceti subalterni, che in Francia erano rappresentati dagli operai sfruttati dalle metropoli, mentre in Italia coincidevano con i contadini delle regioni meridionali; quest'ultimo punto chiarisce anche il fatto che il verismo nacque e si diffuse soprattutto nelle regioni meno evolute culturalmente, quindi meridionali, ma si fortificò solo a contatto con gli ambienti settentrionali, quello milanese in particolar modo. Ma l'ambiente settentrionale rispose scarsamente al movimento perché la situazione socio-economica era diversa in quelle zone, che si aprivano al processo di industrializzazione e potevano dunque generare i primi rifiuti, altro segno dell'enorme differenza che vi era tra le diverse parti d'Italia anche dopo l'Unità, che vedeva da un lato le classi subalterne che lottando cercavano di estendere la propria cultura su un piano nazionale e dall'altro l'incapacità da parte della borghesia di imporre il proprio modello alla cultura italiana.

¹⁰ Natalino Sapegno, *Compendio di storia della letteratura italiana*, La Nuova Italia, Firenze, 1963, vol. III, p.298.

¹¹ Giuseppe Petronio, in AA.VV., *Il caso Verga*, Palumbo, Palermo, 1977, pp. 191 - 192

L'idea dei veristi non era affatto quella di rimanere prigionieri nelle proprie terre o limitarsi alla loro descrizione, ma il loro intento era proprio quello di partire da lì per riuscire a superare il semplice racconto di quel mondo e quei personaggi per andare oltre. Ma questa volontà di superare la provincia e fare un discorso 'italiano' cozza con il problema linguistico e le soluzioni proposte che andavano dalla riproduzione dei termini dialettali a calchi fiorentineggianti. Sicuramente quella più valida fu quella di Giovanni Verga, che proponeva « una lingua tramata di espressioni, vocaboli, costrutti, propri del dialetto, a caratterizzare così le persone messe in azione e a nascondere ancora meglio la persona dell'autore »¹² ; questa soluzione, che nasceva dall'incontro tra il mondo interiore e la poetica del verismo, perdeva efficacia quando si cercava di adattare a personaggi borghesi o popolari di estrazione diversa da quella siciliana.

In ultimo si può rilevare che alcuni temi del naturalismo influirono poco o quasi per niente sul nostro realismo, come per esempio il tema dell'ereditarietà e della razza, di cui troviamo una piccola traccia nel *Mastro-don Gesualdo* di Giovanni Verga e una certa rilevanza nei *Viceré* di Federico De Roberto e la descrizione di casi estremi e patologici tentata da Capuana e la Serao (saranno più che altro i decadentisti a servirsi di questo tema).

Il primo studioso del naturalismo d'oltralpe fu in Italia De Sanctis che cominciò a pubblicare dei saggi a partire dal 1868, e fino al 1883, con i quali si avvicinò al verismo in totale opposizione al naturalismo francese. Dapprima partendo dal declino del romanticismo identificò in Manzoni l'inizio di un nuovo principio, quello dell'ideale calato nel reale, successivamente riflettendo sul naturalismo concluse che questo altro non era che il continuatore degli ideali romantici e che Zola non era il 'precursore del nuovo', ma il 'becchino dell'antico', che utilizzava nuove forme dell'arte ma rimanendo pur sempre attaccate al cadavere dell'antico contenuto; per De Sanctis dunque il realismo è soprattutto un antidoto a una tradizione troppo piena di retorica.

Ma è solo con Luigi Capuana che si delinea la scuola verista, conoscitore del De Sanctis portò un grande contributo per la comprensione del movimento; bisognava, secondo lui, cominciare in ogni caso dal confronto con la letteratura e la produzione francese, dal suo predecessore riprendeva il concetto di forma e poneva come principio

¹² Giuseppe Petronio, *L'attività letteraria*, cit., p.744

fondamentale quello dell'arte intesa solo come rappresentazione della vita nella sua realtà, compreso il pensiero che derivava dalle innovazioni della scienza: la forma teorica del De Sanctis diventa creatura viva in Capuana e ciò che era apparso anche se in modo primordiale con il Manzoni adesso diventa l'unica soluzione artistica.

Quando Capuana approda alla narrativa con *Giacinta* (1879), il rapporto con il naturalismo appare in difficoltà a causa del contrasto tra l'impersonalità scientifica e l'esigenza moralistica di esprimere un giudizio, superamento che avviene in modo definitivo solo nel 1885 con la seconda edizione; gradualmente mentre anche la situazione politica cambia e nuove correnti artistiche emergono, Capuana volge la sua attenzione sull'indagine psicologica volta in chiave decadentistica, sulla traccia dell'eccezionale e del paranormale. Secondo Madrignani¹³ il passaggio di Capuana all'idealismo era collegato alla crisi della scienza che non aveva attuato il suo ottimistico programma, parallela a quella della borghesia al potere, ma era passata dalla fase conservatrice – progressista a quella esplicitamente aggressiva del nazionalismo, del colonialismo e dei furori antisocialisti; nonostante ciò Capuana non si perse mai tra i meandri dell'inconscio, grazie all'esigenza conoscitiva che gli derivava dal naturalismo e alla quale rimaneva ancorato.

Continuando la rassegna degli autori che possono aiutare a capire bene il movimento del verismo non si può sorvolare su un altro testimone della crisi dei tempi Federico De Roberto mostra una crisi che si verifica più negli interessi e negli argomenti che negli scritti e nei principi, si rifà al verismo nel gusto per la penetrazione nelle situazioni più complesse e nella fiducia incontrastata nella razionalità dell'analisi anche se il discorso attiene ora alla psicologia; in Francia già Maupassant aveva l'idea di comporre un'opera sia a sfondo idealistico che naturalistico, ed è proprio questo che fa De Roberto, e utilizzando una psicologia non misteriosa come sarà poi per i decadenti, trascrive le vive voci dei personaggi tutti negativi come negativa è la concezione del mondo che ne emerge.

L'esplorazione attuata dai veristi, inoltre, si spinge verso la conoscenza di territori che apparivano quasi ignoti, in una parte d'Italia ancora effettivamente sconosciuta da tutta l'intera penisola.

¹³ Carlo Alberto Madrignani, *Capuana e il Naturalismo*, Bari, Laterza, 1970, p. 248.

Al Nord, in Liguria è Remigio Zena a rendere realisticamente i quartieri poveri e malfamati di Genova in *La bocca del lupo*, in Toscana l'adesione al verismo si configura come ripresa della generica tendenza al reale comune a tanta letteratura dell'Ottocento e la personalità più rilevante è senza dubbio Mario Pratesi, interprete del mondo depresso e difficile della campagna, ancorata ai suoi miti contadini; con la sua visione amara e pessimistica della vita, che attraversa tutti i suoi romanzi, espresse « un senso amaro della vita che lo distingue facilmente dai bozzettisti toscani del tempo »¹⁴. Capace di un verismo raffigurativo e partecipe fu Matilde Serao, che a Napoli svolse attività di giornalista e scrittrice, la sua attenzione era volta all'osservazione della multiforme realtà napoletana colta nei suoi aspetti plebei e piccolo borghesi, ma ci lascia anche opere di impegno etico e sociale, nei suoi racconti si nota la sua versatilità realistica che si snoda in un linguaggio sciolto e la sua vena giornalistica le consente di immedesimarsi nei vari casi senza nessuna preoccupazione letteraria.

In Sicilia Pitre fonda nel 1882 con Salvatore Salomone Marino l'Archivio per lo studio delle tradizioni popolari e raduna dal 1870 al 1913 i venticinque tomi della sua *Biblioteca delle tradizioni popolari in Sicilia*.

L'Italia in questo modo si rivela a se stessa nelle molteplici stratificazioni delle sue varietà storiche, espressive, ideologiche, intellettuali, sociali, gastronomiche, con un moto di rilevamento analitico in prospettiva nazionale e si recuperano « gli idiomi di una frastagliata geografia idiomata ».¹⁵

14 Felice Del Beccaro, Mario Pratesi, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, UTET, Torino, 1973, vol.III, p. 116.

15 Gino Tellini, *Il Romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Milano, Mondadori, 1998, pp.192 - 193

1.1 Emilio De Marchi

Per descrivere in poche parole Emilio De Marchi si potrebbe dire di uno scrittore di una fecondità quasi prodigiosa seppur in un breve arco di vita: dall'età di diciotto anni, studente al liceo Beccaria, e nei restanti trentadue anni di vita, malgrado fosse docente nei licei prima e più tardi di stilistica nell'Accademia Scientifico Letteraria, malgrado un'intensa attività di carattere civile, amministrativo e sociale umanitario che lo vide collaboratore e spesso attivissimo propugnatore di tutte le iniziative a finalità sociale educativa e anche benefica, De Marchi scrisse senza mai fermarsi. Fu giornalista, conferenziere, fondò riviste, e quando si avvicinava idealmente a uno scrittore, straniero o italiano che fosse, scriveva articoli e saggi critici; di gran rilievo sono anche le lezioni tenute al Circolo Filologico milanese sui letterati italiani del Settecento.

A rendere essenziali le notizie biografiche è il fatto che vi è un inscindibile legame tra le opere che scrive, i motivi che ne sono ispiratori e la vita reale che conduce¹⁶.

Nasce a Milano il 31 Luglio 1851 da Giovanni De Marchi e Caterina Perego, la famiglia piccolo borghese decade quando Emilio ha nove anni per la morte del padre, così la madre, donna energica e di gran cuore, si trova a dover provvedere a cinque figli in condizioni difficili. Emilio frequenta modeste scuole private, poi dal collegio di Merate passa al ginnasio liceo Beccaria. Laureatosi in lettere all'Accademia Scientifico Letteraria vi è nominato segretario e in seguito otterrà la cattedra di italiano al liceo, prima come supplente e poi come ordinario. Sposa Lina Martelli, dalla quale ha due figli: Cesarina e Marco.

La sua prima pubblicazione è una raccolta di *Poesie*, ma subito dopo, con Borghi e Bazzero entra nel gruppo redazionale della rivista letteraria « La Vita Nuova », dove pubblica i primi racconti e i primi studi di letteratura, con i quali acquista rinomanza nell'ambiente letterario lombardo. È qui che pubblica a puntate *Il signor dottorino*, che non venne mai pubblicato in volume e che viene ignorato a torto dalla maggior parte delle biografie demarchiane, così come anche *Tra gli stracci*¹⁷ che, lo stesso De Marchi non definiva romanzo ma racconto popolare.

¹⁶ Per la vita di De Marchi si fa riferimento a Angela Gorini Santoli, *Invito alla lettura di De Marchi*, Milano, Mursia, 1986

¹⁷ Pubblicato in *La famiglia e la Scuola*, 1876

L'anno dopo, nel 1877 pubblica a puntate *Due anime in un corpo*, che viene considerato il suo primo romanzo¹⁸ e un secondo libro di poesie, *Sonetti*; seguirono alcune *Storielle di Natale*, poi raccolte in volume. Contemporaneamente appaiono saggi di rilievo come *Lettere e letterati italiani del secolo XVIII, La letteratura, Carlo Maria Maggi*.

Continua a pubblicare poesie in lingua e in dialetto milanese: *Sonetti, Casa mia, Ode a Verdi* e numerosi altri versi d'occasione, ma su queste hanno il sopravvento le opere in prosa, racconti e novelle di ambiente milanese, tra campagna e città; verranno raccolte poi in un volume dal titolo *Sotto gli alberi* nel 1882 e ristampate in un nuovo volume dal titolo *Storie di ogni colore* nel 1885.

Le novelle mettono in luce la sua vera vocazione che è quella di raccontare e che coinvolge tutto quanto si presenta alla sua attenzione, successivamente egli la utilizzerà solo inizialmente per poi procedere in modo libero e sciolto, come soltanto nel romanzo può essergli consentito.

Nel 1887 compare, in appendice a « L'Italia », *Il cappello del prete*, che l'anno successivo verrà edito da Treves: non più ambientato a Milano o in Lombardia ma a Napoli, questo romanzo, definito dallo stesso autore 'di esperimento', rispondeva a una precisa etichetta: nasce infatti come romanzo d'appendice, genere (allora di moda) importato qualche decennio prima per gran parte dalla Francia; ha un successo strepitoso e non solo in Italia perché viene tradotto in parecchie lingue.

Parallelamente, però, De Marchi elabora una nuova raccolta di *Racconti* di ispirazione soprattutto milanese e traduce in versi *Le favole* di La Fontaine, che appaiono nel 1885 con illustrazioni di Gustavo Doré.

Nel 1889 viene alla luce il suo capolavoro, pubblicato a puntate in appendice a « L'Italia » con il titolo *La bella pigotta* e l'anno successivo in volume con il titolo *Demetrio Pianelli*; De Marchi dichiarò di aver impiegato tre anni a scrivere il romanzo, in realtà l'idea viveva in lui già nel 1881, adombrata in un abbozzo di studio intitolato *I poveri di spirito*. Il romanzo, al principio, viene accolto con giudizi diversi, sì che l'autore in occasione della seconda edizione pubblicò, in chiave ironica, un *Saggio comparativo dei giudizi dati dalla critica sul Demetrio Pianelli*.

¹⁸ Fu pubblicato in volume l'anno seguente. (Milano, Bortolotti, 1878)

In origine aveva anche un sottotitolo, poi scomparso nell'edizione definitiva: *Ritratti e costumi della vita milanese*, che rivela l'intenzione dell'autore di scrivere un ciclo di romanzi, così come Verga andava componendo il ciclo dei Vinti; ma come il ciclo verghiano si ferma al secondo romanzo, così dopo *Demetrio Pianelli*, nell'ambito del ciclo forse già programmato, esce soltanto *Arabella*, edito dal « Corriere della Sera » e nel 1893 pubblicato in volume.

La vita di De Marchi ha uno svolgimento intenso, poiché, affiancato a quello letterario, vi è anche l'impegno nella realtà cittadina e provinciale, al quale egli adempie accettando incarichi come quello di consigliere comunale e, per un quadriennio, di consigliere nell'Amministrazione degli Orfanotrofi e luoghi pii di Milano; fu inoltre membro della Commissione civica degli Studi e propugnatore attivissimo della fondazione dei Patronati Scolastici. Tutto ciò non lo distrae però dagli studi e dalla produzione letteraria, anzi, conseguita la libera docenza di stilistica, viene chiamato dall'Accademia Scientifico Letteraria a coprire quella cattedra, che terrà fino all'insorgere della grave malattia che lo condurrà alla morte.

Sostiene anche la sua opera di pedagogista e moralista con scritti come: *Premi e castighi*, *Lettera a un giovane signore*, *Le quattro stagioni*, *L'età preziosa* che ottiene un premio dall'Istituto Lombardo di Scienze e Lettere e che Giovanni Papini giudica 'spigliata e fresca'; *I nostri figliuoli* e *La buona parola*, letture popolari da lui fondate e dirette, costituiscono una piccola biblioteca di letture destinata, dopo le tragiche giornate milanesi del '98, ad elevare le sorti dei vinti nella lotta sociale. Egli stesso scrisse per questa collana una ventina di volumetti. Anche le opere di impegno letterario proseguono con lo stesso ritmo: su « Il Mattino » di Napoli appare a puntate nel 1894-95, con il titolo *Il morto che parla*, il romanzo *Redivivo*, che viene pubblicato nel 1896 con questo titolo definitivo su « L'Italia del popolo ».

Nel 1895 raccoglie in un nuovo volume le novelle con il nuovo titolo *Nuove storie di ogni colore*¹⁹, nel 1897 appare il romanzo *Giacomo l'idealista*; ma sarà questo per De Marchi l'anno cruciale: la morte della figlia che era stata preceduta di qualche anno da quella della madre, stronca la sua fibra fisica e morale. Tuttavia nel 1889 escono le sue ultime poesie *Vecchie cadenze e nuove* e, a puntate su « La Rassegna Nazionale » e poi

19 Nel nuovo volume sono aggiunte altre 16 novelle alle 17 del volume precedente.

in volume nel 1901 il romanzo *Con il fuoco non si scherza*.

Muore a Milano il 6 febbraio 1901.

Postume uscirono nel 1902 le pagine dialettali *El noster Domm, I pover mort, Me regordi* e le prose cadenzate di *Milanin Milanon*, che attestano come il punto di partenza e di arrivo di De Marchi sia stata la sua terra d'origine, Milano.

Anche la produzione teatrale, che non può essere esclusa, apparve solo dopo la sua morte; al teatro si dedicò ripetutamente malgrado la critica a lui contemporanea non se ne occupasse affatto. Il primo bozzetto drammatico, *I nostri bravi soldati* fu scritto nel 1869, seguirono la commedia *Dopo un duello*, che fu rappresentata a Milano il 26 gennaio 1877, *I poveri di spirito* nel 1881, *Il ghiacciaio del Monte Bianco*, libretto per il melodramma in quattro atti di Eduardo Mascheroni e *Roncisvalle* nel 1891. Rimanendo inedite molte altre commedie tra cui *Conti da rendere, Arabella, Giacomo l'idealista* e i due ultimi titoli, insieme a *I poveri di spirito*²⁰ che è un abbozzo studio da ricollegare al romanzo *Demetrio Pianelli*, avvalorano quanto il figlio Marco²¹ dichiarò a proposito dell'opera del padre: « I grandi romanzi di mio padre nacquero tutti in forma drammatica»²².

De Marchi potrebbe non collocarsi tra le correnti che percorsero l'Europa negli ultimi decenni dell'Ottocento in quanto per lui il valore primario è l'esistenza nel suo naturale scorrere quotidiano e che ha in sé più verità della storia e delle idee; ed è a questa verità che uniforma tutta la sua produzione letteraria, la prosa come la poesia, che altro non devono essere che strumenti di convincimento e di riflessione.

È la geografia, così come si vedrà successivamente in Verga, a diventare uno strumento di interpretazione ovvio e obbligato; De Marchi deve sicuramente aver pensato che la sua città, Milano, che amava e conosceva a fondo, avrebbe offerto alla sua attenzione del ricco materiale, ma non volge il suo interesse alla Milano dei ricchi e dei quartieri alti ma a quella della povera gente, che ha il suo incubo più grande nel problema del pane quotidiano: con questo, De Marchi si giustificherà quando verrà accusato²³ di

20 Rappresentato il 7 Aprile 1984 alla 'Famiglia Meneghina' dalla compagnia Amici della prosa di Edoardo Nodi con la regia di Corrado Aprile.

21 Al figlio Marco si deve l'ottima conservazione del materiale demarchiano: tributo d'amore continuato dalle figlie Magda e Cesarina.

22 Lettera del 4 Febbraio 1939 apparsa su «La Lettura» nel 1941.

23 «La Rassegna Nazionale», 1901.

utilizzare uno stile scarno e dimesso proprio nel periodo in cui tutti i poeti sono impegnati a creare metafore di difficile interpretazione e utilizzare stili dai quali lui rifugge.

Fin dalla comparsa del suo primo romanzo, infatti, De Marchi viene accusato dalla critica di utilizzare una 'forma trascurata', ma questo mostra in modo palese che probabilmente non era stato capito fino in fondo, dal momento che il suo modo di scrivere dipendeva esclusivamente da quella tendenza veristico impressionistica con la quale concorda in pieno e dalla necessità che egli sentiva di utilizzare le forme colloquiali per poter esporre i contenuti; è da qui che deriva quello stile umile ma carico di espressività che ritrae in modo eccellente quelli che sono i personaggi e gli ambienti delle sue opere, gli umili.

Questo il suo intento dunque, in perfetta linea con le sue scelte: la ricerca della verità che si nasconde dietro le apparenze, interesse nel descrivere e comunicare non documenti storici né scientifici, ma storie umane nei loro drammi più intimi, e per fare questo mantiene sempre la stessa linea nella scelta degli ambienti, della lingua e dello stile.

Penetrando nei più intimi segreti dell'animo, nei sogni e nelle speranze dei suoi personaggi, De Marchi concentra la sua attenzione su gente comune e che a volte può sembrare anche squallida, impegnata nella lotta di tutti i giorni e alle prese con i problemi famigliari o sentimentali che sembrano povere cose ma che invece sono espressione del senso profondo della vita; in questo modo ciabattini, impiegati, giovani innamorati, poveri malati e contadini diventano, con le loro storie, protagonisti assoluti delle sue novelle e in tono maggiore nei suoi romanzi.

Nella stessa prospettiva è situato l'ambiente in cui questi personaggi vivono e agiscono: non più sempre e solo la Milano dei grandi eventi ma entrano in gioco anche le campagne o i piccoli paesi della provincia, descritti minuziosamente con gli eventi atmosferici che causano dolore o gioia in chi in quella situazione ci vive e da essa trae la qualità della propria vita.

Alla luce di quanto detto sopra ben si spiega la scelta dei toni colloquiali e mai aulici dei personaggi e di quello stile piano; giustificato è anche il pessimismo nella visione della vita dei protagonisti come ammette la stessa vedova De Marchi rispondendo alla

critica di Croce:

Non intera forse Egli avrebbe accettata la definizione da Lei data del concetto ispiratore dei suoi romanzi. Certo per chi, come Lui, molto soffrì e fu spinto dalla carità fraterna verso gli umili e gli oppressi vedendo i dolori e le ingiustizie della vita, era ben difficile che la concezione ultronea di questa non fosse pessimistica. Ma mi par doveroso soggiungere che Egli seppe portare a sé i suoi eroi al di sopra degli eventi coll'opera d'amore e di pietà, e raggiungere una più serena visione e una vera altezza morale²⁴.

Pietà per i suoi personaggi che non possono trovare conforto alla loro disperazione nemmeno nella religione come invece accade nei personaggi manzoniani per na semplice differenza: mentre in Manzoni la Fede è un punto di partenza al quale vengono conformati i sentimenti, le parole, le azioni degli uomini e di tutto quanto parte dall'uomo ed è nell'uomo, in De Marchi il cristianesimo non è altro che un punto di arrivo al quale portano le tormentate vicende umane; rimane quindi una Fede attraversata da inquietudini e da sofferenze e si configura come problema di vita nel quale il bene e il male sono dei termini inconciliabili che generano sofferenza senza possibilità di riscatto.

De Marchi scrive così a Luisa Anzoletti l'8 agosto 1894:

arrivò un momento nel quale il pensiero umano trovò nella Chiesa un ostacolo, che devì per due secoli il pensiero italiano così ben avviato dalla scuola di Galileo. [...] Sono con lei nel desiderare un risveglio delle anime, ma forse noi siamo in tempi nei quali il vecchio ideale non ci soddisfa più e non sappiamo trovarne uno nuovo. [...] Certamente la via che la Chiesa segna è chiara: ma vorrà, potrà il mondo moderno battere ancora questa strada? Quando penso che il Rosmini è anche lui un mezzo deviato, dubito che il programma della Chiesa sia troppo angusto²⁵.

Ritornando alla critica, De Marchi è stato definito manzoniano da Croce, Albertazzi, Mazzoni, De Mohr, Rovetta e Mantovani poiché la concezione morale che è il fulcro

²⁴ Benedetto Croce, *Pagine Sparse*, raccolte da G. Castellano, 1920, p. 14

²⁵ Angela Gorini Santoli, *Invito alla lettura di De Marchi*, Milano, Mursia, 1986, p.158

del romanzo manzoniano è l'elemento fondamentale di coesione dei molti argomenti e delle vicende dei romanzi di De Marchi; è il sentimento che orienta entrambi gli autori verso gli umili, che non sempre escono come vinti perché il sentimento del dolore li esalta e li pacifica.

È stato definito ancora il più grande umorista del romanzo italiano dopo il Manzoni, proprio per l'umorismo che proviene dall'osservazione delle condizioni di vita e dei sentimenti umani, utilizzato spesso dall'autore per inserire il proprio discorso critico in quello narrativo evitando il disagio dell' intrusione, attraverso sentenze oppure tracciando ritratti fisici o morali di personaggi che sono delle vere e proprie macchiette. Queste osservazioni mettono in risalto quello che viene fuori dalla lettura delle novelle, che pur se considerati lavori minori rispetto ai romanzi esaltano la duplice visione della vita dell'autore: da un lato ansiosa e con reazioni violente verso i vizi e gli abusi umani e dall'altra serena e indulgente nei confronti degli stessi; viene fuori quella commedia umana di cui tanto aveva parlato Balzac nella quale spesso i personaggi demarchiani subiscono le ingiustizie senza ribellarsi mai fino in fondo.

Storie di ogni colore, fu questo il sintomatico titolo che De Marchi diede alla sua raccolta e confermò successivamente, che anticipa molto al lettore in procinto di immergersi nei mondi dei personaggi, ognuno con la sua realtà, di diverso colore; e così come tutti i colori trovano il loro posto su una tela, allo stesso modo tutte le vicende trovano il loro spazio e prendono vita attraverso questo autore capace di rendere perfettamente ogni sfumatura e ogni particolare, rendendo anche la storia dei più poveri o emarginati un capolavoro assoluto.

Come già aveva notato Vittore Branca:

L'autore con rara coscienza dei suoi limiti, ha rinunciato sempre spontaneamente a qualsiasi atteggiamento teoretico o dottrinario o dogmatico: anzi ha rilevato il carattere pratico di quelle opere indulgendo, secondo le sue doti migliori di scrittore, agli esempi e alle presentazioni di figure concrete, fin quasi al bozzetto e alla novella²⁶

De Marchi si allontana definitivamente dal movimento degli scapigliati e dalla loro

26 Vittore Branca, *Emilio De Marchi*, Brescia, Morcelliana, 1946, p.64.

ricerca del bizzarro, grottesco e straordinario, e mostra di avere le idee chiare sulla figura dello scrittore e sul suo compito, tanto che nell' *Epilogo* posto a conclusione della sua raccolta dichiarava:

Un libro può ben essere senza cartone, ma non senza morale.
Chi a libro chiuso si accorge di non avere acquistata nessuna nuova e bella persuasione era meglio per lui che l'autore fosse annegato nell'inchiostro²⁷.

Ancora nella conferenza *L'opera di Alessandro Manzoni* De Marchi afferma:

Il più grande merito di uno scrittore non è tanto di aver dei buoni concetti e dei sentimenti onesti come ogni buon galantuomo, quanto di possedere l'arte di insinuarli nell'animo altrui in una maniera che vi attecchiscano e producano frutto. E più grande ancora sarà questo merito, quanto maggiore sarà il numero di quelli a cui le buone verità possono arrivare.²⁸

Insiste poi sulla missione dello scrittore chiarendola:

Sul falso è fondata certamente la nominanza di chi tende a carezzare piuttosto le facili passioni del popolo, che non a spingerlo verso un dovere arduo e faticoso.
[...] Sul vero invece si fonda quella che opera tutto il contrario, e quando si riflette alla noia che ai poveri, e agli afflitti fanno le parole di dovere, di obbedienza, e di pazienza, e di fiducia in Dio e d'onestà in tutte le prove, sembra un miracolo che una tal dottrina possa diventare popolare. E se uno scrittore riesce in questo intento senza l'autorità che riveste il sacerdote nel suo popolo, bisogna dire che l'arte sua ha in sé veramente qualcosa di miracoloso²⁹.

E spiega una volta per tutte anche la questione della lingua usata:

27 Emilio De Marchi, *Epilogo* in *Esperienze e racconti*, Milano, Mondadori, 1959, p. 1022

28 Il testo si legge nel secondo tomo, III vol. di *Tutte le opere di E. De Marchi*, a cura di G. Ferrata, Mondadori, Milano 1959-65, p.287.

29 Ivi, pp. 288-89.

Oggi chi non scrive pel popolo e colla lingua del popolo butta il tempo e l'inchiostro... [...] Quando si dice dunque letteratura popolare non s'intende qualcosa di lacero e di mal vestito: bensì qualche cosa di nobilmente vivo e buono pel nostro tempo.³⁰

In conclusione a questo primo profilo di Emilio De Marchi si può vedere la sua versatilità e soprattutto si possono rilevare i suoi chiari intenti su quello che voleva comunicare e il modo in cui lo voleva fare, ragion per cui rimase fedele alle sue scelte per tutta la vita e fu coerente con sé stesso anche se questo significò, come già detto, avere contro di lui le critiche che gli furono mosse anche ingiustamente.

Umili, paesaggi campestri, contadini ma anche classi medio borghesi e ambienti non sempre poveri o squallidi servono a De Marchi per trattare i suoi temi ma anche per mettere a confronto le diversità sociali, in un tempo in cui era fondamentale appartenere a qualcosa e sentirsi parte di un mondo, qualunque esso sia e che la bravura dell'autore presenta con tutti i suoi colori.

³⁰ Ivi, p. 284.

1.2 Giovanni Verga

Parlare di Giovanni Verga e ridursi alla sola definizione di esponente massimo del Verismo non sempre è corretto, perché non bisogna dimenticare che egli partì da posizioni totalmente diverse da quelle che caratterizzeranno poi la sua arte.

Nonostante ciò, scrivendo un intervento nel 1913, Renato Serra espresse un giudizio ancora oggi molto valido: « passano gli anni e la sua figura non diminuisce, il maestro del verismo si perde, ma lo scrittore grandeggia³¹ » ; non si può dare torto a questa affermazione in quanto il Verismo è indissolubilmente legato alla figura di Verga.

Nasce a Catania il 2 settembre 1840 da Giovanni Battista Verga Catalano e da Caterina di Mauro. Compiuti gli studi primari e medi segue le lezioni di don Antonino Abate e alla sua scuola legge i classici Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso.

Nel 1857 termina di scrivere il suo primo romanzo *Amore e Patria*, che però non verrà pubblicato e l'anno seguente si iscrive alla facoltà di giurisprudenza dell'Università di Catania, che abbandonerà nel 1861 quando inizia la pubblicazione del romanzo *I Carbonari della montagna*. Collabora alla rivista « L'Italia contemporanea » e al periodico « La Nuova Europa » e dirige il giornale politico « L'Indipendente ».

Nel 1865 va a Firenze dove rimane per un po' ed è di questo periodo la commedia inedita *I nuovi tartufi*; nel 1866 l'editore Negro pubblica il romanzo *Una peccatrice*; tornerà successivamente a Firenze solo nel 1869, anno in cui ha inizio la sua amicizia con Luigi Capuana per poi fare nuovamente ritorno in Sicilia.

Molti pensano che la sua carriera di scrittore cominci solo nel 1870 quando esce a puntate *Storia di una capinera* nel giornale femminile « La ricamatrice » di proprietà dell'editore milanese Lampugnani, che l'anno successivo ripubblicherà il romanzo in volume.

Nel 1872 si trasferisce a Milano, dove rimane per circa vent'anni e dove frequenta i più noti salotti letterari tramite i quali conosce Emilio De Marchi. Nel 1875 esce *Eva*, nel 1875 *Tigre reale* ed *Eros*, romanzi incentrati sulla psicologia morale delle protagoniste femminili, esperienza che continua in *Nedda* scritta in tre giorni e pubblicata il 15 giugno 1874 e nonostante l'autore continui a definirla una « vera miseria » la novella

31 Renato Serra, *Scritti*, Firenze, Le Monnier, 1938

ha un successo enorme, così che Verga, spinto dal buon esito, continua a scrivere le novelle di *Primavera*, iniziate nel 1873 e che pubblicherà solo nel 1877.

Nel 1878 esce *Rosso Malpelo* ma il nuovo modo dello scrittore è messo in chiaro definitivamente solo con l'uscita di *Vita dei campi* (di cui *Rosso Malpelo* farà parte) edite a Milano nel 1880; puntando tutto sul documento umano raccolto nei racconti popolari, Verga sposta l'ambientazione di sfondo in quella nativa Sicilia dove regna la rassegnazione coraggiosa da una vita di stenti.

Attraverso questi 'esperimenti' si prepara alla stesura di quello che, anche se inizialmente accolto in modo freddo, sarà poi considerato il suo capolavoro, *I Malavoglia*³², che esce con un solo episodio nel numero di gennaio del 1881 della « Nuova Antologia » con il titolo provvisorio di *Poveri Pescatori*, e poi successivamente completo per Treves. I temi del romanzo sono tanti e tutti diversi, ma quello che principalmente si ricorda è il mito dello scoglio, vengono presentati personaggi umili impegnati a voler risollevarle le proprie sorti in tutti i modi, ma destinati a scontrarsi con il destino che non prevede nessun tipo di cambiamento ma contempla solamente la rassegnazione e la stasi nella condizione designata; alla natura e alla realtà però si affiancano le passioni e le fantasticherie grazie alle quali i personaggi riescono ad alleggerire tutto ciò che pesa in negativo sulle vicende delle loro vite.

Ma Verga non si ferma e nel 1883 escono i racconti di *Per le vie* e le *Novelle rusticane* presso Treves, nel 1884 debutta in teatro con *Cavalleria rusticana* ed escono le raccolte di novelle *Drammi intimi* e nel 1887 *Vagabondaggio*.

È con *Novelle rusticane* che viene introdotto il tema che sarà poi protagonista nel suo nuovo romanzo *Mastro-don Gesualdo*, che uscirà nel 1889; la « roba », che rappresenta gli aspetti egoistici di tutti i personaggi verghiani ma anche le aspirazioni dopo tante difficoltà è fondamentalmente un bene mai posseduto, perché come ogni aspetto della vita, anche la roba svanirà anche se solo con la morte; inoltre con *Mastro-don Gesualdo* non siamo più in ambiente di mare ma nell'entroterra siciliano dove sono il caldo e la terra riarsa dal sole a fare da padrone e a esplicitare i sentimenti di odio, attaccamento alle cose materiali, invidia e maldicenze che costruiscono la trama intorno al protagonista.

³² Romanzo che arriva dopo la "pentologia del cuore" che occupa il periodo che va dal 1866 al 1895 e vede la pubblicazione di *Una peccatrice*, *Storia di una capinera*, *Eva*, *Tigre Reale ed Eros*..

Dopo il successo di questo lavoro, Verga progetta di scrivere altri tre romanzi a comporre un ciclo narrativo che chiamerà « dei Vinti », legando tra di loro i romanzi con un filo di paretela tra i protagonisti e volendo attraversare tutte le classi sociali: il mondo popolare dei lavoratori e dei pescatori con *I Malavoglia*, la classe borghese con *Mastro-don Gesualdo*, l'aristocrazia con la *Duchessa di Leyra* (figlia di Gesualdo Motta) del quale riesce a scrivere un solo capitolo e due pagine del secondo³³, la classe politica con *L'Onorevole Scipioni* (nipote di Gesualdo Motta) e, ultimo del ciclo, dedicato all'artista *L'Uomo di lusso*. Di questi ultimi due è rimasto solo il progetto.

Ciclo interamente dedicato a quella che è un'altra costante nell'opera di Verga cioè « la fiumana del progresso » per spiegare che è appunto la bramosia di stare meglio a muovere la società e l'attività umana che in questo modo va a costituire il progresso, e se questo può sembrare grandioso a chi osserva da lontano, se si guardasse da vicino si vedrebbero solamente avidità, egoismo e inquietudine.

Entra in gioco dunque l'osservatore che, anche se travolto dalle stesse passioni, può interessarsi ai deboli, ai fiacchi e ai vinti che vengono sorpassati dai vincitori di oggi che saranno i vinti di domani.

In Verga la condizione di umile e povero o di proprietario e ricco non si risolve in una contingenza sociale e storica, ma entro i termini stessi della natura umana e chiama vinto sia un individuo che un intero gruppo e così esegue non solo una classificazione sociale ma classifica anche il modo di essere dell'uomo di qualsiasi epoca e condizione³⁴.

Nel 1891 Treves pubblica *I ricordi del capitano d'Arce*, nel 1894 esce l'ultima raccolta con il titolo *Don Candeloro & C.* e il 26 gennaio 1896 *La Lupa* viene rappresentata con successo sulle scene del teatro Gerbino di Torino; continuano ad uscire versioni modificate delle sue novelle fino al 1906, quando esce a puntate il romanzo *Dal tuo al mio* e nel 1919 scrive l'ultima novella *Una capanna e il tuo cuore* che uscirà postuma il 12 febbraio 1922.

Muore a Catania il 24 gennaio 1922 nella sua casa di via Sant'Anna, 8.

Con Verga la poetica verista ottiene i testi migliori, che avranno la funzione di esempio per gli altri scrittori che verranno successivamente.

³³ Pubblicato da Federico De Roberto solo dopo la morte di Verga in *La lettura* il 1° Giugno 1922.

³⁴ Ferruccio Ulivi, *La letteratura verista*, p.68.

Si può riconoscere il prototipo della narrativa verista nella novella *Nedda*, che Verga pubblica isolata rispetto alle altre raccolte, e qualche anno dopo anche nell'*Amante di gramigna* ci sarà una premessa di tipo teorico, ma comunque anche in altre sarà presente questa esplicita funzione di manifesto e queste novelle verranno addirittura poste in posizioni strategiche, infatti la raccolta *Vita dei campi* affida questo compito di manifesto alla novella di apertura *Fantasticheria*, mentre la seguente raccolta *Novelle Rusticane* lo fa con la novella *Di là del mare*, che questa volta viene posta in conclusione; come se queste due raccolte fossero un campionario della poetica verista che Verga offre ai lettori. Queste due novelle hanno anche una struttura narrativa abbastanza simile, in entrambe infatti il narratore si rivolge a un'interlocutrice³⁵ che proviene da Milano e che l'accompagna in un viaggio, rispettivamente in treno e per mare; questi personaggi sono perfetti esemplari dell'ambiente sociale elevato ma comunque interessato al mondo degli umili e che erano da un lato i lettori e le lettrici di Verga e dall'altro i personaggi dei suoi primi romanzi mondani ambientati in Nord Italia. Le due novelle si somigliano anche nel fatto che in entrambe il mondo siciliano viene guardato dal narratore e dalla sua compagna solamente a distanza, perché rievocato dopo tempo e durante altri viaggi; questa attrazione ma anche repulsione di Verga per le proprie origini e per un ambiente sociale che non era il suo è sintomatico della capacità dello scrittore di raccontare il vero ma solo tenendosi a debita distanza, tanto che quando decide di tornare definitivamente in Sicilia questa capacità viene sostanzialmente meno.

Attraverso una superficiale lettura dell'opera totale di Verga possiamo vedere come cambia la voce dello scrittore, la resa degli argomenti e il rapporto tra l'autore e i suoi personaggi e come tutto questo si presenti differente nell'ultima novella rispetto alla prima. Partendo da *Nedda* si nota come il narratore, presente in prima persona, si aggira nella natura creando una sorta di opposizione tra questa e la protagonista che è solo una vittima dell'universo il quale la umilia e la offende; spesso le condizioni della vita dei personaggi si riflettono nelle loro fattezze fisiche e così anche la descrizione di *Nedda* è fatta quasi per sottolineare la diversità rispetto alla classica dama e i temi

³⁵ Identificata con Paolina Greppi, aristocratica con la quale Verga intrattenne una lunga relazione, in *Fantasticheria*, e con Giselle Fojanesi, donna sposata con un caro amico di Verga, Mario Rapisardi in *Di là del mare*.

della miseria e della povertà sono serviti come un vero e proprio spettacolo. Il ruolo del narratore, che dovrebbe essere solamente quello di guida, è aggirato da Verga che preferisce mettersi in disparte, perché se diventasse uno di loro sarebbe sottoposto agli stessi vizi e ambizioni dei suoi personaggi e in questo modo non potrebbe rendere giustizia al vero, dunque si annulla dando spazio alle « mille rappresentazioni del gran grottesco umano ».³⁶

Proseguendo con *Vita dei campi* cambia il punto di vista del narratore, che adesso diventa interno alle situazioni ed esprime giudizi morali ed etici, l'ambiente è rappresentato da un mondo chiuso nelle sue leggi e nelle sue tradizioni e il punto focale è costituito da un solo personaggio che spesso è quello di cui la novella porta il titolo.

In *Novelle rusticane*, invece, scompare del tutto l'autore e vengono portati sulla scena i gruppi di persone visti nella loro quotidianità e impegnati all'accumulo della roba, nella loro condizione di immobilità completa, incapaci di pensare a qualcosa di diverso dal profitto con la conclusione di non arrivare mai a nulla; questo tema, principale nelle novelle della raccolta, sarà poi ampiamente affrontato nel romanzo che vedrà come protagonista Gesualdo, che passerà tutta la vita a costruire il suo impero e sarà costretto dalla morte ad abbandonare tutto quello che con fatica aveva guadagnato e non a poco prezzo.

Un cambio di ambientazione si ha poi con *Per le vie*, che si sposta nella città settentrionale, a Milano, esaltando « l'automatismo incolore, l'inerzia grigia di esistenze che si trovano inconsapevolmente costrette ad un ruolo di pedine, in una scacchiera dalle mosse controllate di cui ignorano il regolamento ».³⁷

I personaggi sono bloccati nell'ossessione della ripetitività dei gesti sempre uguali ed è il protagonista stesso a raccontare la sua storia in modo disilluso e per la prima volta si incontrano i due mondi della povertà e della ricchezza per mettere in luce il fatto che la degradazione non tocca solo i ceti più bassi ma tutti i gradini della scala sociale.

Giungiamo così a *Vagabondaggio* per il quale potremmo usare il termine chiave 'rassegnazione', infatti nelle novelle di questa raccolta i personaggi si rendono conto che il loro sforzo sarà sempre vano e che dopo tante fatiche e conflitti sia interiori che

³⁶ Giovanni Verga a Salvatore Paola, Milano, 21 aprile 1878.

³⁷ Gino Tellini, *Introduzione*, in *Giovanni Verga, Le novelle*, a cura di Gino Tellini, Roma, Salerno editrice, 1980, tomo I, p. XXXII.

esteriori potranno solamente ritornare al punto di partenza, così anche il tempo narrativo rallenta e diventa senza misura in quanto non ha uno scopo; dopo questa raccolta Verga cambierà completamente tono sia sui temi che sullo stile.

Chiedendosi cosa succederebbe se estendesse le stesse inchieste anche alle classi sociali più elevate, con *I ricordi del capitano d'Arce* si trova ad avere a che fare con figure che fino ad allora aveva ignorato, o comunque trattato in modo molto superficiale; si trova in difficoltà perché non potrà utilizzare quel linguaggio che aveva studiato ed elaborato in laboratorio e che prevedeva l'uso di forme popolari o dialettali, che bene si coniugava con i temi degli umili siciliani e che ovviamente non poteva andare bene spostandosi in una diversa parte d'Italia e in diverse classi sociali. Così Verga cambia anche i temi e quella che fino ad ora era stata l'ossessione per la roba, il possesso e l'avarizia, viene sostituita con un altro demone ugualmente potente e pericoloso, l'amore; si avvia così un percorso più interiore, quasi psicologico.

Ma l'ultima esperienza non deve averlo convinto molto se dopo tre anni con *Don Candeloro* fa un passo indietro e ritorna alle sue origini, quasi gettando il lettore sul palcoscenico della vita che è così tragica da confondere copione e realtà, gli atteggiamenti da melodramma si mescolano alla lingua popolare e i volti umani sono deformati a tal punto da essere ridotti a maschere.

Un percorso dunque che accompagna e delinea il pensiero di Giovanni Verga, a mio parere esplicito perfettamente attraverso le sue novelle: eroi infelici che tentano di migliorare la propria condizione e nel farlo arrivano dapprima alla delusione e poi alla consapevolezza di non poter fare nulla proprio perché a loro non è concesso nessun tipo di libertà, quindi si uniscono in gruppi e provano a sfidare il progresso uscendone come vinti, fino alla rassegnazione completa e addirittura alla morte dello stesso personaggio, che diventa una maschera e confonde la sua vita con il teatro e con la parte che recita. Unica soluzione è scegliere il proprio posto sullo scoglio, attaccarsi per bene e rimanere lì nella fierezza della propria rassegnazione.

Emilio De Marchi e Giovanni Verga, due narratori fondamentali dell'Italia post unitaria, stesso oggetto di interesse e stesso periodo, ma osservati da due punti di vista diversi: gli umili, i contadini e i pastori siciliani per Verga e i medio borghesi, gli impiegati e i dottori lombardi per De Marchi, in entrambi i casi senza via di fuga dalla condizione della loro vita. La verità come unico obiettivo per portare alla luce l'individuo che non si rifugia nei miti del passato né attende il futuro, ma vive il presente, *hic et nunc*, dandosi da fare per poterlo migliorare, anche se questo significherà dover arrivare alla rassegnazione.

Capitolo secondo

Gli spazi del racconto: dall'esterno all'interno

La connotazione geografica e la descrizione degli ambienti sono punti fondamentali nelle opere degli autori che nel presente lavoro saranno oggetto di studio approfondito e particolare.

Emilio De Marchi, coinvolto dalla sua regione di origine, la Lombardia, che egli amava e conosceva molto bene, ed è proprio da questa profonda conoscenza che egli trae la forza che sarà fondamentale nelle sue opere, sia romanzi che novelle; forza attrattiva non minore in Verga che ama e odia la sua Sicilia tanto da trarre forza e beneficio dalla lontananza da essa.

L'ambiente in cui i personaggi si muovono e agiscono è molto importante in entrambi e viene affrontato in modi simili e a volte anche opposti.

Il seguente capitolo si pone l'obiettivo di studiare e analizzare, attraverso le novelle dei due autori, lo sfondo che ospita le vicende dei personaggi e che spesso assume importanza pari a quella dei personaggi stessi e delle loro azioni; si procederà seguendo un percorso che, partendo dal clima e dallo studio dell'ambiente esterno delle strade, delle piazze e delle vie e, attraversando il diverso modo di vedere e percepire la differenza tra la campagna e la città, porterà all'interno delle case, degli appartamenti e dei teatri.

2.1 Il Clima

Il primo argomento, e forse quello che per primo salta all'occhio del lettore, è il clima che fa da padrone accompagnando le storie dei personaggi, attraverso il quale gli autori, come dei veri registi, permettono al lettore, questa volta in modo diverso tra loro, di immedesimarsi attraverso squarci descrittivi nei quali si condensa tutto il significato della vicenda, che emerge non dalle parole, ma dalla muta presenza delle cose.

2.1.1 GLI INVERNI NEVOSI

Particolare è la resa del paesaggio in Emilio De Marchi, «prevalentemente ambientato in un tempo atmosferico autunnale e invernale¹» o come aveva notato Marcella Gorra²:

Il tempo atmosferico di De Marchi registra un numero esorbitante di autunni e di inverni con piogge, neve, nebbia: è il suo sfondo, connaturato a una immedesimazione nell'ambiente, che si fa disposizione creativa e scelta d'intonazione; e quasi sempre non solo si salda col sentimento fondamentale del testo e con la visione del mondo e della vita che se ne ricava, ma è anche il luogo di incontro fra un realismo che evita le luci troppo crude e un'esigenza lirica mai spenta, ma sempre attenta a non usare neppure essa il pedale, ad evitare sbilanci di potenza, oltre che stonature di forma.

In effetti, la pioggia, la neve e la nebbia costituiscono i motivi paesaggistici più ricorrenti nelle opere di De Marchi. Inoltre il grigio è quasi una costante, così come il bianco e il nero che smettono di essere solo colori e assumono una connotazione ben diversa all'interno delle vicende demarchiane, diventando simbolo di cattivo augurio e presentimento di morte; il paesaggio non è utilizzato in modo tradizionale, non è un elemento di decorazione e nemmeno una cornice, ma ha un valore strutturale e rappresentativo.

Le novelle si aprono spesso con descrizioni di paesaggi grigi e tetri, il cielo è carico di

¹ Giorgio De Rienzo, *Introduzione*, in *Emilio De Marchi, Opere*, a cura di Giorgio De Rienzo, Novara, UTET, 2013

² Marcella Cecconi Gorra, *Il primo De Marchi tra storia, cronaca e poesia*, Firenze, La Nuova Italia, 1963, p. 70

nubi oppure la pioggia è l'unico sfondo; tutto ciò conferisce al paesaggio un alone di tristezza e malinconia e denota l'animo dei personaggi che poi vengono presentati, pronti a rinunciare alla vita, nella loro condizione di rassegnazione e in attesa della fine dell'inverno così come della fine del mondo.

*Un condannato a morte*³, pubblicato su «La Vita Nuova» il 1° gennaio 1876, è la prima opera in cui De Marchi presenta un reale problema sociale, cioè l'emarginazione che investiva tutti quelli che dopo aver scontato la pena uscivano dalla prigione; ma, questo tipo di scrittura è lontano da quello demarchiano, orientato di più verso la rappresentazione di stati d'animo più complessi, infatti il personaggio sembra quasi abbozzato, le sue azioni sono contraddittorie e risulta poco convincente. Lo stesso autore dichiara di aver tratto ispirazione da un fatto di cronaca e rappresenta la sorte del pover'uomo attraverso il personaggio di Carlo Dieti, cassiere in un negozio e finito in galera per sottrazione di fondi al suo principale; uscito di prigione, inutile è il tentativo dell'uomo di reinserimento nella società e in conclusione finirà per compiere il disperato gesto e morire annegato.

La vicenda si apre con Dieti che esce di prigione sei mesi prima della fine della pena grazie alla sua buona condotta e la prima cosa che vede non appena fuori è la luce del sole che lo abbaglia e lo rende felice mentre prima «scendeva malinconico fino alla cella numero 15»⁴, e anche se durante il tragitto e poi anche sul treno egli intravede la neve, c'è sempre il sole a sovrastare, simbolo della libertà ritrovata e della speranza del protagonista; durante il viaggio, d'improvviso arrivano la nebbia e la neve ad accompagnare la vista del cimitero che gli ricorda la morte della moglie. A questo punto della novella appare chiara la linea che separa le sensazioni e le lega al paesaggio circostante, il sole che infonde gioia e speranza nel protagonista da un lato e la neve che, insieme alla nebbia, avvolgono il simbolo della morte, il cimitero, e dà il via a una catena di ricordi che portano ai sensi di colpa:

i passerotti cinguettavano ballando sul filo del telegrafo, la locomotiva fischiava rompendo la nebbia e soffiando scintille. Dieti nascose il viso tra le mani e pianse non

3 Per lo studio della cronologia riguardante tutte le opere di De Marchi fondamentale è stato il preciso lavoro di ricostruzione di Franco Brevini.

4 Emilio De Marchi, *Un condannato a morte*, in *Tutte le opere di Emilio De Marchi*, a cura di Giansiro Ferrata, Milano, Mondadori, 1959, vol. III, p.338

saprei dirvi se per gioia di quell'insolita libertà o per paura dell'ignoto avvenire o per le tristi memorie; forse speranze e sgomenti gli scesero in uno sul cuore, facendovi un nodo, che cercava di sgroppare coi frequenti singhiozzi⁵.

Da questo momento in poi comincia, per Dieti una via crucis da un magazzino all'altro per riuscire a trovare un lavoro e, persino quando un amico si mostra compassionevole nei suoi confronti, lui rovinerà tutto compiendo una brutta azione e arrivando persino a rubare; sullo sfondo sempre la neve:

nevicava a fiocchi larghi e folti, e Dieti, speculato il cielo attraverso la finestra, non vide altro che nebbia, e fuori dell'uscio, per tutta la lunghezza della via deserta, non altro che neve. Aveva fame⁶.

Tra la neve e la nebbia comincia a lasciarsi andare a pensieri oscuri come la morte, pensando che lo avrebbero trovato seppellito nella neve dopo che era morto di fame; mentre la città è buia e fredda, lo è anche il suo animo triste e sconsolato.

Quando tutto sembra ormai finito, sembra quasi accadere un miracolo e si riaccende l'illusoria speranza che qualcosa possa cambiare, speranza che dura poco, perché durante una sera che sarebbe dovuta essere di divertimento, Dieti incontra a teatro la moglie che lui pensava essere morta; non solo scopre che lei è viva ma inoltre lei lo accusa di essere la causa della morte della figlioletta che aspettava quando lo arrestarono; da qui in poi ci sarà solo una lunga descrizione del paesaggio che si presenta agli occhi del protagonista che vaga per la città tra nebbia e facce sconosciute e persino la strada piena di fango si confonde con il colore scuro del cielo quasi a riflettere l'oscurità del suo animo:

Era discesa la sera e nella nebbia spuntavano qua e là le prime fiamme rossigne dei lampioni; le strade, sucide per molto fango, riboccavano di persone frettolose, chiuse nei baveri fino alle orecchie, e consolate dall'idea di una minestra calda⁷.

⁵Ivi, p. 339.

⁶Ivi, p. 346

⁷Ivi, p. 353

Anche tutti gli elementi circostanti presagiscono qualcosa di brutto, e quello che sembra il saluto della città ai suoi passanti in realtà è attesa di morte, e quell'addio è il saluto di Carlo Dieti alla vita:

Le campane in alto, avvolte nella nebbia, davano l'ultimo addio, e questa folla, spinta dalla fame e dal freddo, andava in su e in giù, si cacciava nelle porticine, nelle botteghe, nei bugigattoli, in alto, sopra al tetto ove ciascuno forse aveva una scodella fumante, e un giaciglio, e molti il lusso d'una famiglia. A lui niente⁸.

Preso questa consapevolezza, si avvia per quello che sarebbe stato il suo ultimo percorso, e la confusione della mente dà luogo ad allucinazioni che una dopo l'altra lo portano alla morte, anche se la conclusione della novella lascia al lettore la libertà di pensare che Dieti non volesse effettivamente uccidersi ma presenta il fatto come inevitabile; la chiusura che avviene con la catena di lettere che l'uno manda all'altro cercando di discolarsi, mette in luce l'indifferenza degli uomini di fronte al bisogno altrui.

Novella che dà l'impressione di essere stata scritta di getto e di non essere stata revisionata, forse perché, come si accennava, era la prima volta che De Marchi si misurava con questo genere di scrittura; persino il gesto di disperazione finale è quasi svuotato del suo valore a sostegno della tesi che ha portato avanti per tutto il racconto e non suscita niente.

Nonostante ciò, De Marchi rimane un maestro nel presentare la rete di viuzze, interni bui e soffocanti, uffici e modesti negozietti che brulicano di una folla oscura, di un'umanità che stenta a vivere in quella città, Milano, che farà da sfondo a quasi tutte le sue opere; affida al grigiore dei paesaggi urbani la raffigurazione degli stati d'animo e rappresenta in modo impeccabile le periferie urbane dove è più evidente il turbamento dell'esistenza umana.

È d'obbligo tenere presente che i racconti pubblicati su « La Vita Nuova » tra il 1876 e il 1877 sono rivolti a un pubblico di lettori che non è identificabile né con gli ignoranti e nemmeno con i sapienti, ma è il popolo che, anche se lentamente, cerca di dirigersi

⁸ Ivi, p.354

verso la modernità. Compito degli scrittori è quindi quello di coniugare l'arte con la vita per adempiere a quel realismo che tanto propugnavano; De Marchi non riesce in questo tramite le sue novelle ma lo farà successivamente con i romanzi, anche se questo non vuol dire che i racconti e le novelle siano lavori di poca importanza o da considerare opere minori. Da un'attenta lettura si nota lo scarso impegno compositivo dell'autore che si affida ai moduli rappresentativi abbastanza convenzionali e a stereotipi della letteratura tipica del periodo; De Marchi travasa temi e motivi sia da una novella all'altra⁹ che da una struttura all'altra, motivo per cui la forma breve risulta sempre debitrice nei confronti del romanzo in cui egli sicuramente si impegnerà di più. Dopo la prova di *Un condannato a morte*, il 16 aprile 1877 viene pubblicato sempre su « La Vita Nuova » *Lucia*¹⁰, novella ispirata a un altro stereotipo che stavolta riguarda, contrariamente a *Un condannato a morte*, l'istintivo senso di solidarietà e di umanità che caratterizza il mondo degli umili. Anche qui viene posto in luce un altro problema sociale, cioè quello dell'abbandono dei neonati, viene fatto attraverso un intreccio che vede agire tre personaggi; sullo sfondo di nuovo Milano, grigia e gelata, fatta di interni poveri e di viuzze deserte e incapace di dare conforto ai personaggi.

La narrazione si apre con la precisa indicazione di «un giorno d'inverno»¹¹ quando i due ciabattini Tonio e Stefanino dopo un giornata di lavoro trovano una neonata lasciata di proposito nella loro bottega; sin dall'inizio si nota una certa compassione nei confronti della piccola sfortunata alla quale danno il nome di Lucia, secondo la tradizione di dare ai neonati il nome del Santo che ricorre nel giorno del battesimo. Anche questo porta al giorno di S. Lucia che ricorre il 13 dicembre quindi nella stagione invernale, come se De Marchi ci tenesse a sottolineare la cosa e a fare in modo di non lasciare al lettore alcun dubbio a riguardo.

Tonio, il padre, che non era uno stupido, capisce subito che la bambina era stata lasciata lì di proposito e la sua prima reazione è quella di lavarsene le mani ed uscire di casa:

9 Tra questi procedimenti in opera non mancherà neppure un'autocitazione in *Ragazzi*, dove l'amore farà intervenire tra gli interpreti un personaggio di una sua precedente raccolta, il Maggiolino di *Storia di Maggiolino e Teresella*, proveniente dai racconti di *Sotto gli alberi*.

10 Poi inserita nella raccolta *Due anime in un corpo* nel 1878.

11 Emilio De Marchi, *Lucia*, in *Tutte le opere di Emilio De Marchi*, a cura di Giansiro Ferrata, Milano, Mondadori, 1959, vol. I, p.525.

Tonio uscì, fregandosi le mani, che avevano proprio bisogno di essere lavate. Tutto quel dì era nevicato, e infine s'era messo un vento freddo, misto a pioggia, che entrava sotto la pelle e intrizziva l'anima¹².

Nel frattempo in casa, Stefanino prendeva confidenza con la povera creatura indifesa e impegnava tutte le sue forze per non farla piangere; quando Tonio torna, si cimentano entrambi a farla mangiare progettando di portarla, quando non rischiavano di essere visti da qualcuno, all'orfanotrofio per evitare che muoia di fame.

Sintomatica è l'esclamazione di Stefanino quando chiede al padre se nevicava:

- Quando sarà più tardi e tutti dormiranno, la porteremo al refugium peccatorum.
- E se vengono a cercarla?
- Metteremo un segno. Vuoi che ci muoia in casa?
- Eh sicuro!... nevicava?
- Adesso no.
- Che caso strano¹³!

Perché è così strano per Stefanino il fatto che non nevicava? Forse perché la situazione che stanno vivendo, l'imbarazzo per l'accaduto e il progetto che stanno per compiere, cioè quello di lasciare la bimba durante la notte al rifugio, la paura, l'agitazione e tutte quelle sensazioni possono essere ben rappresentate solo dalla neve che gelida scende dal cielo cupo.

Descrizione che arriva subito dopo, quando i due escono di casa per adempiere al loro progetto, ed ecco di nuovo la rete di viuzze buie e nebbiose che De Marchi conosce bene, e l'animo con cui i due le percorrono è lo stesso di quello del protagonista del racconto precedente durante il suo ultimo cammino, sospettoso e a volte anche accompagnato da allucinazioni che ben esprimono lo stato d'animo:

Stefanino fece tre passi in là, guardò a destra e a sinistra e non vide che la filatessa delle lampade, che morivano nella lontananza e nella nebbia, e il lumino che brillava nella sala mortuaria dell'ospedale. Dietro di lui, la via già percorsa, coperta di neve, si

12 Ivi, p. 528

13 Ivi, p. 532

perdeva in un'oscurità paurosa, nella quale nereggiavano degli alberi giganteschi, al di sopra di un muro¹⁴.

Ancora descrizione di strade buie e avvolte nella nebbia, illuminate solo da piccoli spiragli di luce, quasi a indicare gli ultimi barlumi di speranza; è questa speranza a vincere alla fine di questa novella quando i due personaggi, mossi da un'immensa compassione per la piccola neonata, decidono di non lasciarla e riportarla a casa con loro, pur essendo consapevoli della povertà che già nel corso del racconto era stata sottolineata da piccole cose, come per esempio la ciotola di latte che Tonio porta per la bimba ma che si era fatto prestare da un vicino, oppure la descrizione del topo che a poco a poco rosicchiava il legno presente nella loro casa.

Seppur diverso nel finale dal racconto precedente, anche qui De Marchi non riesce ad andare oltre ai semplici quadretti convenzionali e i personaggi appaiono abbozzati e privi di carattere, capaci di proporre al lettore il simulacro di qualche figura.

Le storielle di Natale, apparse nel 1880, saranno un prezioso laboratorio nel quale De Marchi potrà migliorare i suoi strumenti espressivi in vista della futura produzione romanzesca. Le quattro modeste novelle, ruotanti intorno alla festività del Natale, hanno ambientazione bassa e vedono come protagonisti personaggi di estrazione popolare e vicende piuttosto comuni; Ferrata aveva parlato di «quattro brevi racconti dove indicava un vivo fuoco di protesta contro le inumanità dell'uomo».¹⁵

In tre testi su quattro si notano ancora situazioni gelide e nebbiose care all'autore, con evidente allusione all'ostile indifferenza della società; *Gina*, che presenta come fondamentale un altro tema che verrà affrontato successivamente nel presente lavoro, in questa sede è considerata solo alla luce del clima invernale che caratterizza lo svolgimento della vicenda.

Vicenda che si apre da subito con l'indicazione del tempo vicino al Natale «col suo regalo di neve»¹⁶, dunque dicembre, ancora stagione invernale, subito affiancata dall'avvenimento della morte della mamma della protagonista. Cambio di registro subito dopo qualche rigo e per descrivere il cambiamento anche dello stato di Gina,

14 Ivi, p. 534

15 Ivi, *Introduzione*, cit., p. XX.

16 Emilio De Marchi, *Gina*, in *Tutte le opere di Emilio De Marchi*, a cura di Giansiro Ferrata, Milano, Mondadori, 1959, vol. I, p.563.

cambia anche la stagione:

La stagione era viva, la città allegra e piena di gente, gli amici cortesi; per cui ella poté facilmente guadagnarsi un appartamento tutto per lei, con specchi, dorature, cortine di seta, e un gabinetto cinese con una specchiera, che pareva un reliquiario¹⁷.

La stagione sembra favorevole anche alla fortuna di Gina che, scappata dalla cattiveria della sua matrigna vive dei mesi gioiosi, ma la disgrazia non tarda ad arrivare e Gina si ammala, gli amici le voltano le spalle e una volta guarita nulla è più come prima. Non è nemmeno più la stagione della primavera ma adesso, oltre all'animo e alle condizioni della protagonista, tutto è freddo e gelido:

L'autunno venne innanzi con il suo tabarello di nebbia: venne anch'esso il dicembre nella sua pelliccia d'ermellino, e lassù intanto, in quelle quattro stanze, colava l'aria fredda, livida, inzuppata di malinconia. Quando la Gina sentiva qualche cosa alla gola, che minacciava di strozzarla, usciva in cerca di sole, rubando cogli occhi l'ultimo verde, che spenzolava dai rami degli alberi¹⁸.

Ecco di nuovo la neve, costante nella descrizione di De Marchi e sempre in concomitanza di disgrazie, ricordi o situazioni non piacevoli; riesce a rendere alla perfezione la condizione umana attraverso l'espedito climatico e temporale. Di nuovo il Natale, così come in apertura, che dà il via ai bei ricordi dell'infanzia felice.

Gina fugge, sperando di tornare a casa sua, ed anche per lei inizia la via crucis tipica di quasi tutti i personaggi demarchiani, attraverso la quale l'autore ci offre la descrizione del paesaggio:

Non nevicava, ma tanta era stata la neve caduta sui tetti, sui campanili, sugli abbaini, che la città pareva lì per perdere il respiro. Per la lunghezza delle vie, e per le piazze profonde, le fiammelle del gas, fatte rossigne, si stringevano in sé, come se temessero pure di morire di freddo; poche, frettolose, le persone rasente ai muri; dagli archi delle botteghe chiuse, dalle finestre delle osterie, dalle case, traspariva quella luce velata e calda, che ha dentro di sé il profumo delle pentole e la ciarla della gente allegra. Voltò per via Larga; di là pel corso, verso porta Romana, dov'era la strada per la Ghiacciata. Sperava di arrivarvi in meno di un'ora, non in carrozza, come sei mesi fa, quando era partita, non fra due filari di pioppi verdi, ma con un santo orgoglio, che la sorreggeva,

¹⁷ Ibidem

¹⁸ Ivi, p.566

che le riempiva gli occhi di lumi: al di là dei lampioni, oltre i gabellini, oltre la cerchia delle mura, che la serravano come l'anello di una ruvida catena, anche in mezzo alla neve, alla nebbia, ai fossati, alle pozzanghere oscure, rasente ai cimiteri, la Gina vedeva la libertà; fuggiva, come se dietro i suoi passi corressero proprio ad inseguirla, e, voltandosi, guardava con spavento la mole confusa e nebbiosa della città¹⁹.

Gina aveva sbagliato a lasciare casa sua per vivere un'avventura immorale, lasciandosi tentare da giovanotti che le avevano permesso di approdare a quella vita, che però non le ha dato quello che sperava; adesso vuole solo essere riaccolta in casa, così attraversa contenta questi ostacoli, le pozzanghere e la neve, con la speranza di uscirne purificata e meritare il perdono che avrebbe chiesto al padre e alla matrigna:

Era scomparsa un giorno d'estate fra un polverìo bianco: voleva ricomparire al disotto d'un nembo bianco di neve; così della Gina si sarebbero dimenticato quel tempo, come se fosse stato un sogno²⁰.

Ma non era stato un sogno, e una volta giunta a casa la matrigna rifiuta la ragazza che ormai non sa più dove andare e, cedendo alla disperazione e in atteggiamento quasi di rassegnazione va al cimitero e si getta sulla tomba della povera madre defunta chiedendo perdono.

La chiusa della novella è simile all'apertura: è di nuovo Natale e nevicata ancora, anche questa volta Gina è con sua mamma seppur in modo totalmente diverso:

E piangendo cercò di chiederle perdono; si attaccò al legno con una stretta affettuosa di chi sente un cuore vicino, che risponde al suo. Poi chiuse gli occhi, per dormire accanto. La neve cadde alta tre spanne quella notte e tutti dicevano che avrebbe fatto bene alla campagna²¹.

Avviene così la descrizione nelle novelle di De Marchi, che ha il suo punto focale proprio sulla precisazione di ambienti invernali, freddi e cupi, aggettivi che nei casi sopra elencati potrebbero essere caratteristici dell'animo dei personaggi che animano questi ambienti. Interessante anche il momento delle vicende nel quale quasi sempre

19 Ivi, p. 568

20 Ivi, p. 569

21 Ivi, p. 572

c'è la passeggiata, sempre notturna, che dà al protagonista la possibilità di riflettere sulla sua vita e fornisce a De Marchi l'occasione di descrivere in modo suggestivo le periferie suburbane; tutto alla luce di freddi e nevosi inverni.

2.1.2 L'ARSURA DELLE ESTATI

Non si può dire la stessa cosa passando alla trattazione dello stesso argomento in Verga, che pur utilizzando le stesse tecniche, lo fa in modo antitetico.

Non più inverni, né strade avvolte nella nebbia o nella neve, ma solo stagioni estive, terre riarse e cieli cupi per il troppo caldo sono lo sfondo sul quale agiscono i personaggi; come se fosse il caldo, tipico della regione siciliana, a scaldare gli animi e i sentimenti dei protagonisti e a renderli meno lucidi e a offuscare i loro pensieri.

Non più indifferenza, sociale o umana che sia, né riflessioni durante passeggiate notturne innestate e fredde, ma dinamismo e partecipazione nelle azioni dei personaggi che agiscono quasi sempre di giorno e durante i mesi estivi, è il sole cocente a rendere gli animi più agitati e in alcuni casi è sinonimo di guai e problemi anche con la giustizia.

*La roba*²², apparso inizialmente il 26 dicembre 1880 nella «Rassegna Settimanale Di Politica, Scienze, Lettere Ed Arti », venne incluso nelle *Novelle rusticane* fin dalla prima edizione del 1883²³. Il protagonista della novella, Mazzarò anticipa quelli che poi saranno i tratti distintivi nonché la tematica principale del romanzo *Mastro-don Gesualdo*, eroe che trascorre tutta la sua vita accumulando terre e soldi per poi doversi rassegnare, giunta l'ora della morte, a rinunciare a tutto quello che con fatica aveva conquistato.

L'autore, in questa novella, pone l'accento sulla determinazione di un periodo dell'anno specifico e lo fa sin dall'apertura del racconto attraverso la descrizione del paesaggio che è una costante:

22 Per la ricostruzione cronologica delle novelle di Giovanni Verga, fondamentale è stato il minuzioso e preciso, nonché faticoso lavoro svolto da Gino Tellini.

23 Insieme a *Cos'è il Re* e alla *Storia dell'asino di S. Giuseppe*, anche *La roba* era stata offerta da Giovanni Verga al Treves per la seconda edizione di *Vita dei campi*, in cambio di *Il come, il quando ed il perché*, aggiuntovi di propria iniziativa dall'editore.

Il viandante che andava lungo il Biviere di Lentini²⁴, teso là come un pezzo di mare morto, e le stoppie riarse della Piana, e gli aranci sempre verdi di Francoforte, e i sugheri grigi del Resecone, e i pascoli deserti di Passaneto²⁵ e di Passanitello, se domandava, per ingannare la noia della lunga strada polverosa, sotto il cielo fosco dal caldo, nell'ora in cui i campanelli della lettiga suonano tristamente nell'immensa campagna, e i muli lasciano ciondolare il capo e la coda, mentre il lettighiere canta la sua canzone malinconica per non lasciarsi vincere dal sonno della malaria: - Qui di chi è? - Sentiva risponderci: - Di Mazzarò²⁶ -.

La noia, dovuta al caldo e al lungo viaggio è il sentimento che salta all'attenzione del lettore per poi lasciare spazio alla curiosità e rispondere presto alla domanda del soggetto che entra nel racconto per primo e che si chiede a chi appartenesse tutto quello che riusciva a vedere. Risposta che non si esaurisce, ma continua per la durata di tutto il racconto scandito dal tramonto del sole «rosso come il fuoco»²⁷, diventando quasi un elenco dei possedimenti di Mazzarò.

Prosegue la narrazione sulla vita del protagonista, le sue abitudini e i suoi ritmi, uomo che non si vede quasi mai apparire sulla scena se non per voci altrui e che aveva accumulato tutto ciò solo grazie alle sue forze; per rendere meglio al lettore questo passaggio, Verga utilizza una metafora ancora climatica:

Era che ci aveva pensato e ripensato tanto a quel che vuol dire la roba, quando andava senza scarpe a lavorare nella terra che adesso era sua, ed aveva provato quel che ci vuole a fare i tre tari della giornata, nel mese di luglio, a star colla schiena curva 14 ore, col soprastante a cavallo dietro, che vi piglia a nerbate se fate di rizzarvi un momento²⁸.

Ambientazione chiara, che risponde perfettamente al clima tipico siciliano e che rende perfettamente quello che vuole essere il tema principale della novella: l'avarizia e l'accumulo della roba, tema che qui è solo in fase di inizio e che verrà poi sviluppato ampiamente nel romanzo. Le azioni di tutti coloro che parlano di Mazzarò e che gli

24 Lago di Lentini, oggi prosciugato.

25 Contrada a nord di Vizzini.

26 Giovanni Verga, *La roba*, in *Tutte le novelle*, a cura di Carla Riccardi, Milano, Mondadori, 1979, p. 279

27 Ibidem.

28 Ivi, p. 281

sono debitori, agiscono su uno sfondo confacente, anche a livello cromatico a questo sentimento. Il rosso, colore acceso e vivo, qui diventa simbolo del caldo che offusca anche le menti e scatena reazioni e sentimenti talvolta esagerati, accompagnando, non solo in questa novella, tutta l'opera di Verga. E inoltre un ambiente così caldo, rosso e sovrastato dal sole estivo che non dà tregua, non può presagire nulla di buono e sconsiderato, come si rivela in conclusione della novella la reazione del protagonista quando, presa coscienza del fatto che morendo non può portare con sé tutta la roba accumulata in vita, reagisce in modo inaspettato e drammatico:

Sicché quando gli dissero che era tempo di lasciare la sua roba, per pensare all'anima, uscì nel cortile come un pazzo, barcollando, e andava ammazzando a colpi di bastone le sue anitre e i suoi tacchini, e strillava: -Roba mia, vientene con me²⁹!

Il narratore in questa novella non dimostra mai riprovazione nei confronti del personaggio principale e dei sistemi che ha usato per divenire ricco e mai riprovazione per la sua avarizia, per la sua aridità sentimentale, per la sua brutalità nei confronti dei lavoratori e neppure per la disumanità verso gli uomini rovinati dalla sua azione di usuraio.

Come il caldo spesso confonde e crea disorientamento, così questa sensazione nel racconto è resa perfettamente anche dalla tecnica narrativa utilizzata da Verga, cioè quella di descrivere un personaggio o narrare un avvenimento utilizzando un punto di vista estraneo all'oggetto.

Un processo è una novella apparsa inizialmente nel «Fanfulla Della Domenica» il 3 agosto 1884 e poi inserita nella raccolta *Vagabondaggio* del 1887.

Il tema predominante di questa novella non è più l'accumulo della roba, ma un sentimento che ha attraversato, almeno una volta, tutti i personaggi verghiani, cioè la gelosia; il rosso è ancora il colore che, come nell'immaginario comune si associa a sentimenti forti o ad avvenimenti significativi, così, ancora una volta in Verga risponde al rosso del sole estivo e del caldo afoso, che questa volta è sinonimo di guai seri con la giustizia causati da un omicidio.

La passione è il sentimento che tutto muove in questo racconto, a causa della quale la

²⁹ Ivi, p. 285

scena si apre su un tribunale che sta giudicando un uomo accusato dell'omicidio di un altro uomo; precisa, anche questa volta l'indicazione del mese:

Era una giornata calda di luglio, e i signori giurati si facevano vento col giornale, accasciati dall'afa e dal brontolio sonnolento delle formule criminali. Nell'aula c'era poca gente, amici e parenti dell'ucciso, venuti per curiosità³⁰.

Può essere considerato un racconto giudiziario, che narra lo svolgimento del processo con i testimoni e le deposizioni; grazie a queste si viene a conoscenza dell'accaduto, accompagnato dalle parole, dette sottovoce, delle persone che assistono, dai giudizi della vedova che «guardava con occhi ardenti e feroci, le labbra pallide come le guance»³¹ la sua rivale, la donna per la quale il marito si era fatto uccidere.

Sembra quasi esserci un giudizio velato da parte dell'autore che non si espone in prima persona, né lo mette nelle parole dei personaggi del racconto, ma lo fa attraverso degli espedienti sottili, come per esempio i nomi dei protagonisti; la donna, che si definisce «donna di mondo»³² e altro non è che una prostituta, si fa chiamare Malerba, nome sintomatico se associato al suo mestiere e alla sua dichiarazione di «essere figlia di nessuno»³³ e non conoscere nemmeno la propria età. L'imputato, invece, si chiama Malannata³⁴ mentre l'uomo ucciso si chiamava Rosario Testa; probabilmente, anche attraverso l'onomastica Verga esprime il suo giudizio riguardo la questione. Una ragazza, figlia di nessuno e che fa la prostituta altro non può essere che catalogata con un aggettivo negativo come “mala”, così come l'uomo che in questa storia ha la parte del cattivo, perché assassino di un altro uomo che, invece, è l'unico a non avere, nel suo nome un aggettivo tanto negativo: i ruoli si definiscono da sé.

Sullo sfondo il caldo estivo del mese luglio che ben si coniuga con la faccenda: il caldo interiore della passione e della gelosia portata ai livelli estremi, tanto da causare la morte di un uomo, prende vita nel caldo all'interno del tribunale miscelato ai vari

30 Giovanni Verga, *Un processo*, in *Tutte le novelle*, a cura di Carla Riccardi, Milano, Mondadori, 1979, p. 510

31 Ivi, p. 514.

32 Ivi, p. 512

33 Ibidem.

34 In questo, come in tanti altri nomi, così come anche il precedente Malerba, probabilmente non si tratta di nomi propri ma di soprannomi, molto usati soprattutto quando si trattava di ragazze cresciute senza famiglia o di aggettivi associati a una persona per poterlo individuare subito. Tipico degli ambienti contadini in cui necessitavano per evitare scambi di persone e confusione.

giudizi della folla curiosa che segue i ruoli sopracitati:

Le signore, che dovevano alla sua galanteria i posti riservati dell'aula, rianimavano la loro indignazione col profumo della boccetta di sale inglese, soffocate dall'afa; e i larghi ventagli si agitavano vivamente a scacciare il lezzo immondo della colpa, come farfalle gigantesche. Poscia il magistrato si assise tranquillamente, ringraziando con un impercettibile sorriso, all'applauso discreto di quei ventagli che s'inclinavano, ponendosi sul viso il fazzoletto di battista. Solo l'imputato non aveva caldo, seduto sulla sua panchetta, col dorso curvo, il viso color di terra rivolto verso tutte quelle infamie che gli rinfacciavano³⁵.

L'imputato non aveva caldo, perché rassegnato alla sua condanna, o forse questo particolare giustifica la frase di chiusura della novella nella quale, dopo che il giudice ha condannato Malannata al carcere a vita, lui non è addolorato ma ha ancora la forza di giustificare la sua azione ribadendo che il suo gesto è arrivato solo dopo avere già avvisato Testa di stare alla larga della sua donna; quindi il caldo e il ribollito del sangue è cessato perché in pace con se stesso.

Alla fine dell'analisi su questo primo argomento si possono mettere in luce delle differenze tra i due autori; l'indifferenza, la solitudine e l'interiorità dei personaggi di De Marchi e la coralità, la curiosità e la partecipazione dei personaggi verghiani.

Se si dovessero rappresentare i due autori utilizzando una tavolozza di colori, sicuramente non ci sarebbero dubbi nello scegliere il grigio, il nero e il bianco (non per nulla definiti colori freddi) per rappresentare l'interiorità e il percorso di sofferenza interiore, esternato dalla "via crucis" che i personaggi appartenenti al mondo demarchiano fanno prima di giungere alla sconfitta finale di togliersi la vita; sono soli, anche nei loro momenti migliori non c'è quasi mai compartecipazione che vada oltre i due individui, come nel caso di *Lucia*, e c'è indifferenza nella gente anche di fronte alla morte di un uomo come in *Un condannato a morte*. Tutto è coerente e segue lo stesso filo, forse partendo dal clima tipico della Lombardia, De Marchi gioca molto su questo equilibrio facendogli corrispondere i sentimenti e la freddezza delle azioni dei personaggi e il loro freddo interiore che spesso sfocia nella tragedia.

L'altra parte della tavolozza sarebbe sicuramente più adeguata per descrivere Verga, i

35 Ivi, p. 515

colori caldi del sole e dell'afa, della terra riarsa e scottante, rispondono perfettamente alla resa dei sentimenti nelle novelle siciliane. Non vi è mai un solo soggetto sulla scena, non ci sono riflessioni interiori o percorsi da affrontare, ma c'è sempre una moltitudine di personaggi che dà vita al racconto oppure che accorre in determinate situazioni anche solo per semplice curiosità; la morte di un uomo e l'accusa al suo assassino diventano così motivo per la comunità di riunione e chiacchiere, nessuno si esonera dall'esprimere il proprio giudizio e tutti partecipano alla vita del paese, come accade in *Un processo*.

2.2 Natura e città

Ambiente campestre e città, spesso dicotomia che pone il senso dell'una nella negazione dell'altra, ma che in De Marchi e Verga si presentano con la stessa importanza e la stessa frequenza.

Di norma Verga è conosciuto come lo scrittore dei poveri contadini e pescatori, quindi si potrebbe dire che egli pone i suoi personaggi su uno sfondo molto più a contatto con la natura di quanto non faccia De Marchi, che spesso ambienta le sue vicende nella città di Milano; ma questo non esclude il fatto che entrambi gli autori si siano cimentati anche in descrizioni diverse da quelle che di solito prediligono. Sicuramente in modo diverso tra di loro, riescono, anche solo dalla scelta degli ambienti, a chiarire il loro pensiero e ad adempiere al compito che si erano prefissi sin dall'inizio: realtà e verità prima di ogni altra cosa.

2.2.1 LA CAMPAGNA E LA CITTÀ IN DE MARCHI

Nella narrazione di De Marchi, la campagna e la città sono visti come gli estremi, uno positivo e uno negativo, dello stesso percorso. Ha rilevato Marcello Flores che:

Gli studi statistici a cavallo tra Ottocento e Novecento dimostrano come già allora fosse diffusa l'idea che la città favorisse la degenerazione e che la popolazione nativa delle città fosse tendenzialmente più povera, più sfortunata, più criminale di quella del resto del paese, gli autori di quegli studi, tuttavia, pur non negando l'esistenza di criminalità e immoralità elevate nelle città, facevano notare che si trattava, soprattutto di una maggiore "localizzazione" del crimine e del vizio, e che si poteva parlare di un maggior numero di delitti ma non di delinquenti³⁶

La volontà di tracciare un ritratto degli scenari extraurbani della città, si trasforma nell'occasione di dare voce ai temi profondi della sua ispirazione. Quello che ne

³⁶ Marcello Flores, *La provincia come categoria storiografica*, in « L'Asino d'oro » I, n. 2, nov. 1990, p.11

emerge è un'immagine oggettiva, e al tempo stesso, profondamente intessuta di motivazioni intime, nella quale passato e presente, campagna e città, appaiono i termini intercambiabili di un'unica realtà, nella quale si confondono e mescolano il positivo e il negativo dell'esistenza.

Questa idea, in De Marchi, si evince dalle novelle nelle quali attribuisce una connotazione negativa alla città, vista come sede di cattiveria e fonte di vizi; *Gina*, novella della raccolta *Storielle di Natale*, ne è un esempio chiaro.

La protagonista va a cercare «fortuna in città»³⁷, la città che inizialmente l'accoglie e le è favorevole, le donne la invidiano e lei diventa modello di bellezza e gioia; nonostante questo, però, Gina pensa sempre con malinconia alla casa di campagna che ha lasciato:

Tuttavia anche sotto quella cipria, anche in mezzo alla spuma frizzante di quella vita, fra le garze e i nastri color rosa, la Gina provava nel cuore una specie di puntura, come se una spina vi si fosse rotta dentro; e a teatro, sentiva sempre un amaro di legno quassio, perché il peccato non si sputa fuori, né tutte le macchie si lavano col sapone. Anzi, quanto più pareva che il suo occhio di gazzella fosse talvolta rapito in una apoteosi dell'opera, o in una contraddanza di driadi e di amadriadi, tanto più il suo pensiero si sprofondava nelle fessure della coscienza e le accadeva di vedere, fra le piante della scena spuntare un campanile aguzzo, colla crocetta in cima, o la siepe dove soleva curare le oche, o il pergolato e il ballatoio di legno, coll'insegna della Ghiacciata, la famosa osteria del suo babbo³⁸.

Gina sembra apparentemente contenta di vivere in città, seppur come mantenuta, ma le mancano quei vincoli di solidarietà che il paese continua comunque a garantire; così la campagna dapprima assume un valore nostalgico e viene solamente ricordata e poi, il ricordo si trasforma in viva azione, dal momento che in città si rende palese la mancanza delle dinamiche tipiche delle comunità di campagna.

La protagonista infatti si ammala e non troverà conforto da nessuno, nemmeno da quelle persone che tanto si erano dichiarati suoi amici e che «l'avrebbero lasciata morire come un cane, nel suo bel gabinetto cinese»³⁹; la città non perderà tempo a voltare le spalle a una donna che tanto aveva elogiato prima.

La libertà, tanto desiderata e riconosciuta nel ritorno in campagna, Gina può averla

37 Emilio De Marchi, *Gina*, in *Tutte le opere di Emilio De Marchi*, a cura di Giansiro Ferrata, Milano, Mondadori, 1959, vol. I, p.564.

38 Ivi, p. 564

39 Ivi, p. 566

solamente quando, con tutto il suo coraggio, decide di lasciare l'ormai temuta città e fare ritorno a casa e, anche quando verrà rifiutata, riuscirà a trovare conforto e serenità nel luogo che per lei coincide con l'infanzia e con il ricordo della madre tanto amata.

Quello che se ne deduce è fin troppo chiaro in questa novella: compassione, amore e felicità, valori che si possono trovare solo vivendo in campagna, lontani dal vizio e dalla corruzione della città.

De Marchi porta avanti questo pensiero anche in altre novelle, conducendo all'estremo il mito positivo della campagna in *Carliseppe della Coronata*, novella che fa parte della raccolta *Sotto gli alberi*, uscita nel 1882.

Questa novella racconta il dramma del protagonista vissuto in un solo giorno, e il passaggio dalla speranza alla delusione; anche qui il tempo è scandito da due particolarità: dal tempo climatico e dalla ripetizione di un ritornello (per esortare l'asino a camminare). Anche in questa novella ci si trova a novembre, mese freddo e, durante questo giorno quindi durante il viaggio di Carliseppe piove e c'è molta nebbia, come se questa condizione climatica riflettesse le angosce e le paure del protagonista⁴⁰.

La novella si apre con la speranza di una famiglia di poveri contadini di riuscire ad ottenere un favore da parte del conte che era stato allattato dalla signora Letizia, la quale chiede al marito di recarsi da lui chiedendo aiuto in nome del vecchio legame tra i due per non essere sfrattati a causa dei debiti.

Carliseppe e il figlio partono dalla loro casa di campagna pieni di entusiasmo e soprattutto speranzosi tanto da accorgersi a stento della pioggia:

Sebbene fosse una brutta giornata di novembre e piovesse da tre di sui vecchi tralci e sulle foglie ingiallite, Carliseppe e il figliuolo, attaccato l'asino al carretto, partirono tutti e tre in silenzio dalla Coronata⁴¹.

Durante il tragitto il protagonista si lascia andare a ricordi che gli suscitano ora gelosia ora malinconia e tristezza per la sua condizione; ad interrompere questi momenti c'è il ritornello che ripete per spingere l'asino che li accompagna a camminare: «Je, va là,

40 Dice Marcella Cecconi Gorra: « In questo racconto il motivo della pioggia e dell'autunno tocca uno dei suoi vertici espressivi, è sempre puntuale e funzionale. » cit., p. 70

41 Emilio De Marchi, *Carliseppe della Coronata*, in *Tutte le opere di Emilio De Marchi*, a cura di Giansiro Ferrata, Milano, Mondadori, 1959, vol. I, p.586.

pini!», ma che risuona nelle sue orecchie e anche al lettore quasi come un singhiozzo o un sospiro profondo e ritmato.

Il tragitto è accompagnato da «nebbiaccia e folate umide, buttate in viso, si attaccano alla pelle e filtrano nelle ossa come la febbre»⁴², finalmente arrivati al palazzo, Carliseppe inizia a chiedere di poter incontrare il signor conte, ma viene posto in attesa in una stanza enorme dove il pover'uomo rimane in atteggiamento di sottomissione e con gli occhi bassi. La stanza è arredata con i ritratti della nobile famiglia che lì ha vissuto e Carliseppe non alza gli occhi in segno di rispetto, ma li alzerà solo una volta quando, guardando dalla finestra, vede il figlio che copre l'asino con un sacco per poterlo riparare dalla pioggia:

Il pà ne rimase profondamente commosso e alzò gli occhi umidi in faccia agli illustri antenati, che forse non avevano mai fatto altrettanto per un cristiano⁴³.

Inizialmente, nella sua attesa, il protagonista non perde la fiducia ma, dato che spera di potersi liberare dei suoi pensieri, è come se fosse in letargo, infatti non comunica nemmeno con l'ambiente e rimane isolato anche dal resto della casa che egli sente silenziosa; in realtà in un'altra ala della casa si svolge una scena che mette in rilievo il paradosso della situazione: il conte, discutendo allegramente con un amico, gli presta senza alcun problema molti più soldi di quelli che sarebbero serviti a salvare la casa di Carliseppe e, a conclusione di questa scena, quando il maggiordomo annuncia al padrone la visita del povero contadino, egli se ne lava le mani perché «non si impiccia di affari di campagna».

Non appena il maggiordomo riferisce al contadino le parole del conte, Carliseppe vede sfumare tutte le sue speranze, e il ricordo della terra dove ha trascorso tutta la sua vita diventano note di nostalgia e amarezza, al pensiero di doverla lasciare, tristezza anche per la moglie e per i figli che erano nati lì:

Da molti anni la mano di Dio non faceva che picchiare e picchiar forte sulla sua povera testa... Ma i figliuoli, la donna... e poi, erano nati all'ombra dello stesso campanile, alla vista dei monti, e i vecchi li avevano seppelliti alla Coronata! E poi, anche alla terra

42 Ivi, p. 588

43 Ivi, p. 590

che si è lavorata da padre in figlio per forse duecent'anni, ci si attacca il cuore e pare ch anch'essa finisca col conoscere e col voler bene. Ogni siepe, ogni fratta, ogni buco ha la sua storia, il suo nome: i figliuoli crescono di volta in volta su quella terra come la meliga e il trifoglio, e ogni carezza fatta alla terra pare fatta ai figlioli⁴⁴.

Fino all'ultimo però Carliseppe continua a giustificare il conte, pensando che non sapesse niente di queste cose, perché delegava altri uomini che se ne approfittavano della sua benevolenza; «sono “gli umili” come lui che esercitano una carità malauguratamente generosa verso i “signori»⁴⁵.

Si lascia andare ancora una volta ai ricordi e si sente nuovamente vuoto nell'animo, come qualcuno che impegna le sue forze per dire qualcosa ma non viene ascoltato, immagine resa alla perfezione nella scena successiva:

Vedendo che non passava più anima viva, e che avevano congiurato di lasciarlo marcire in anticamera, provò a sospingere bel bello un uscio. Vide un'altra sala, tappezzata di cuojo, col palco a rosoni d'oro, che pareva una chiesa. Cacciò dentro la testa; nessuno. Chiamò con voce piena di rispetto e tenerezza:

- Sor Conte, mi usi la carità; sono il Carliseppe della Coronata...

Nessuno rispose. Non v'era nessuno, meno un'armatura di ferro vicina al muro⁴⁶.

Esce dal palazzo ormai scoraggiato e lo è ancora di più quando gli viene comunicato che deve lasciare la sua casa; si sente come paralizzato e tutte le speranze con le quali era partito scomparse. Puntuale come in ogni novella la resa della tragicità attraverso le condizioni esterne:

Pioveva, anzi pareva che si facesse notte. Carliseppe venne in mezzo alla piazza, guardò a destra per una via lunga e grigia, che si perdeva in tre o quattro viuzze piene di gente, che andava, veniva, in fretta, sotto gli ombrelli; le strade erano sudice, e seminate di pozzanghere⁴⁷.

Durante il viaggio di ritorno, che sembra una fuga muta dalla città, poiché Carliseppe prova solo abbattimento e amarezza, il ritornello ripetuto all'asino, che nella prima parte del racconto aveva avuto la funzione di scandire le speranze e i ricordi del

44 Ivi, p. 594

45 Cecconi Gorra, *Il primo De Marchi fra storia, cronaca e poesia*, cit., p. 74

46 Emilio De Marchi, *Carliseppe della Coronata*, in *Tutte le opere di Emilio De Marchi*, a cura di Giansiro Ferrata, Milano, Mondadori, 1959, vol. I, p.596

47 Ivi, p. 597

protagonista, adesso, riacquista la sua funzione originaria e il pover'uomo si dimentica anche di utilizzarlo per fare andare avanti l'animale.

La conclusione è straziante: la rassegnazione della condizione umana di Carliseppe e di chi, come lui, vive nella convinzione che non cambierà mai niente, espressa nel pensiero finale del racconto che si chiude con un «addio» carico di delusione e amarezza.

Anche qui, la città rappresenta il fallimento delle speranze che, fin quando ci si trovava nella propria casa, in campagna, sembravano valide e avevano tutti i motivi di esistere; una volta arrivati in città, si è costretti a scontrarsi con l'indifferenza della gente, come il maggiordomo che prende anche in giro il protagonista, o addirittura la cattiveria dei bambini che fanno i dispetti all'asino provocando l'ira di Carlino.

Rimanendo sempre sullo stesso argomento, si analizzano ora due novelle in cui De Marchi, attraverso la dettagliata descrizione, esprime implicitamente il suo giudizio, opposto, sui due ambienti.

Paesaggio alpestre è la novella che dapprima viene pubblicata in «Il Convegno» nel 1885 e poi verrà posta in apertura della raccolta *Storie di ogni colore* dello stesso anno. Viene presentato un paesaggio alpino quasi idilliaco, la descrizione è precisa e dettagliata, tanto da dare al lettore l'impressione di trovarsi di fronte a una pittura: c'è il sole, i colori sono brillanti e anche l'utilizzo degli aggettivi è benevolo e tipico delle analisi delle opere d'arte: il prato è morbido come il velluto, il verde è tenero e trasparente e persino l'aria è giocherellona.

La popolazione di questo luogo solitario, oltre quella di due cascate, sono principalmente le farfalle d'ogni colore, le libellule color dell'aria, frizzanti come l'aria, le cavallette, i saltarelli color dell'erba, i moscerini, le vespe, i mosconi ronzanti nel gran caldo su per le corolle dei fiori bianchi, rossi, violetti, color dell'oro, e tutta una miriade di formiche, di grilli, di insettucci senza nome, che trovano nel muschio tutte le consolazioni che noi cerchiamo inutilmente nei libri di filosofia e nei nostri amici⁴⁸.

Tutta la descrizione procede nello stesso modo, all'insegna della gioia, di sensazioni ed emozioni positive e cariche di voglia di vivere, tanto che, a un certo punto lo stesso autore, che qui agisce in prima persona come spettatore dello spettacolo che sta

⁴⁸ Emilio De Marchi, *Paesaggio alpestre*, in *Tutte le opere di Emilio De Marchi*, a cura di Giansiro Ferrata, Milano, Mondadori, 1959, vol. I, pp.663-664.

descrivendo, esprime la sua sensazione più intima, giungendo a paragonare il benessere che gli deriva da quel momento con la sensazione più rassicurante del mondo:

Io invece sentii la pace... una pace tiepida (lasciatemi parlare anche a modo mio) una pace che non si prova che addormentati in grembo alla mamma. O che non è la mamma questa buona natura?⁴⁹

Ma anche questo ambiente, seppur tanto felice e rassicurante, non è esonerato dall'avvento della realtà, la quale emerge nel modo più duro da un universo umano comandato dallo stato di necessità; la situazione presentata è la più terribile e quella che più contrasta con la descrizione precedente: la morte di un bambino piccolissimo. Immediatamente in questo passaggio muta l'ambiente, non più colori vivi e brillanti tipici della primavera, ma strade indurite dal freddo; foglie buttate giù dagli alberi dall'autunno e monti colpiti dai venti; novembre, non a caso il mese nel quale ricorre la commemorazione dei defunti, e un solo personaggio dominante, Gaetano dei morti, incaricato della sepoltura del piccolo defunto.

I sentimenti della famiglia sono comunque incalzati dall'urgenza della povertà, tanto che il funerale del bimbo morto non impedisce al padre di continuare a battere, seppur con rabbia, la falce sul camino e continuare il suo lavoro e persino le parole consolatorie del becchino verso la povera mamma del bimbo sono incentrate sull'aspetto economico, ora che il bimbo non c'è più, ci sarà più cibo per gli altri che sono rimasti.

Le lacrime e il pianto della madre sono sentimenti forti e strazianti, provenienti da un dolore reale per la perdita del proprio figlioletto; nulla può essere superfluo o calcolato in quel mondo tanto puro anche nelle situazioni più dure.

Il giudizio totalmente opposto è espresso da De Marchi nella novella *La gente inutile*, pubblicata in «Il Convegno» il 30 agosto 1885.

Già il titolo dovrebbe essere abbastanza esaustivo sul giudizio che l'autore dà ai personaggi di cui andrà a narrare le vicende, signori benestanti che fanno parte di un club esclusivo della città di Milano, i Farfallini, e che impegnano il loro tempo dilettandosi in attività infantili e appunto inutili.

⁴⁹ Ivi, p. 664

La descrizione degli ambienti qui è sfarzosa ed elegante:

Le sale erano grandi, ben riscaldate, con tappeti dappertutto, addobbate e illuminate con molto sfarzo. Un gran fuoco scintillava in un vasto camino di marmo dove zio Tek con altri tre o quattro stavano asciugandosi i piedi⁵⁰.

La vicenda si sofferma su una delle tante scommesse che erano soliti fare: questa volta uno dei membri di questo club aveva scommesso di riuscire a mangiare dodici porzioni di riso; come se l'autore ci tenesse a precisarlo, il racconto spesso viene interrotto per lasciare spazio alla descrizione della città, immancabile la resa con i colori dell'inverno, questa volta resi quasi con una vena di disgusto:

Dal finestrone del terrazzo si vedeva la piazza risplendere sotto la luce rossigna dei lampioni in tante pozze d'acqua fangosa, d'un colore livido che metteva i brividi. Rara la gente per la strada, poche le carrozze e dappertutto un senso di freddo, di molliccio, di sporco, di sgocciolante, uggioso anche per chi si alza da tavola dopo un buon pranzo⁵¹.

La narrazione prosegue con il racconto dettagliato dell'impresa dello zio Tek, con una tensione e un'attesa, probabilmente ironica, tipica di situazioni gravi, così come si era visto nella novella precedente; ma mentre lì la situazione era alquanto tragica in quanto si parlava della morte di un povero bimbo e dello strazio della madre nel separarsene, le paure e le angosce erano reali e irrompevano nel racconto con la violenza che solo determinate situazioni possono provocare, in questa la situazione è ben diversa.

Persino la conclusione delle novelle sembra costruita in modo da sembrare ai due vertici opposti, *Paesaggio alpestre* si chiude con la triste immagine della madre che si dispera come se le avessero «portato via il cuore», in *La gente inutile* l'ultima battuta è quasi un'informazione che l'autore sembra dover dare quasi per forza dicendo che anche dopo l'ennesima sciocchezza fatta, «zio Tek non è morto: anzi prospera».

Mentre nella prima novella, da parte dell'autore c'è partecipazione al dolore e usa sempre buone parole verso gli abitanti di quel luogo meraviglioso, qui non c'è

50 Emilio De Marchi, *La gente inutile*, in *Tutte le opere di Emilio De Marchi*, a cura di Giansiro Ferrata, Milano, Mondadori, 1959, vol. III, p. 385.

51 Ivi, pp. 387-388.

compassione, né complicità tra l'autore e la gente inutile impegnata in atti stupidi e perditempo; i farfallini, questo il nome degli adepti, forse per indicare la leggerezza dell'appartenenza al club, in totale opposizione, seppur non nel nome, alle farfalle brillanti che abitano il luogo descritto nel racconto precedente, sottoposte alla pesantezza della vita reale.

Alla luce dell'analisi svolta, il quadro appare molto chiaro: la campagna e la città, ambientazioni ugualmente utilizzate nella narrazione di Emilio De Marchi, forse con la predilezione verso la città che, però, sembra non vedere così tanto di buon occhio (o almeno questo è quello che si evince dalle novelle scelte).

Non da tutte le opere di De Marchi emerge questa concezione, ma in questo paragrafo ci si è soffermati soprattutto sulle differenze sentite dall'autore nella descrizione dei due ambienti, entrambi utilizzati per portare all'attenzione del lettore la realtà di tutti i giorni.

2.2.2 LA CAMPAGNA E LA CITTÀ IN VERGA

Dalla scelta delle ambientazioni fatta da Giovanni Verga dipende la sua più grande fama, quella di fondatore del verismo, proprio per aver posto l'attenzione sugli ambienti che fino ad allora non erano stati considerati o comunque sempre in modo alquanto marginale.

Lo spazio, descritto in modo reale, è essenziale alla narrazione e tutti i personaggi si muovono nei loro ambienti in modo perfettamente idoneo, tanto da confondersi con essi e spesso diventare un tutt'uno con la natura nei nomi e nelle fattezze fisiche⁵².

Si parla comunque, almeno per gran parte della sua produzione, di paesaggi campestri e ambienti naturali, campagna o mare che siano, fin quando, con la raccolta *Per le vie*, torna a descrivere la città in cui aveva vissuto e dalla quale aveva tratto tanti benefici; il proletariato urbano che anima queste novelle è visto dall'autore nel suo rapporto difficile con i ceti borghesi di una grande città, nella quale gli uomini diventano figure

⁵² Non si può ignorare l'importanza delle descrizioni spaziali nella novella *La roba*, come non si può dimenticare la figura di Mazarò immaginato lungo disteso su tutte le sue smisurate proprietà in modo da fondere in un'unica sostanza simbolica spazio e personaggio.

grigie in una solitudine senza scampo.

Entrambi i punti di vista sono le due varianti del naturalismo verghiano, quella campestre e l'altra cittadina.

*Vita dei campi*⁵³ è una raccolta che raccoglie tutte le novelle, già uscite su rivista, nel biennio 1877-1880: nel corso degli anni l'autore rivide molte volte queste novelle, togliendo o aggiungendo testi e modificandoli e rivedendone spesso la forma; è l'edizione del 1880 quella che più si avvicina alla definitiva. È impossibile non iniziare dall'analisi delle novelle appartenenti a questa raccolta per studiare l'ambientazione che tanto le caratterizza.

La Sicilia così è al tempo stesso

Dimora primitiva, estrema sede di eroi rimasti ancorati a un patrimonio di affetti autentici, ma pure luogo al tempo stesso dove si sono insinuati le incrinature prodotte dal nuovo corso storico che travolge e falsifica ogni fedeltà di sentimenti.⁵⁴

Fantasticheria è la novella che, dopo *Nedda*, apre la raccolta: apparsa prima sul «Fanfulla Della Domenica» il 24 agosto 1879, venne inclusa l'anno successivo in *Vita dei campi*. Tralasciando la finalità teorica che Verga affida al testo, la forma della novella è quella di un'evocazione interiore, scritta da un protagonista maschile (probabilmente l'autore stesso) e indirizzata a una donna di provenienza settentrionale. I due avevano trascorso un breve periodo ad Aci Trezza, luogo in cui, successivamente, verrà ambientato il romanzo *I Malavoglia*.

Sin dall'inizio del racconto si percepisce la distanza tra la ricca protagonista e l'ambiente in cui si trova:

La mattina del terzo giorno, stanca di vedere eternamente del verde e dell'azzurro, e di contare i carri che passavano per la via, eravate alla stazione, e gingillandovi impaziente con la catenella della vostra boccettina da odore, allungavate il collo per scorgere un convoglio che non spuntava mai⁵⁵.

53 Inizialmente annunciata da Treves come *La vita in campagna*, si pone come preludio dei *Malavoglia*.

54 Gino Tellini, *Nota introduttiva a Vita dei campi*, in *Giovanni Verga, Le novelle*, a cura di Gino Tellini, Roma, Salerno editrice, 1980, tomo II p. 111.

55 Giovanni Verga, *Fantasticheria*, in *Tutte le novelle*, a cura di Carla Riccardi, Milano, Mondadori, 1979, p. 129.

A saltare all'occhio del lettore è la differenza con cui i due personaggi guardano la realtà rurale e arcaica: la donna con un atteggiamento quasi snob, seppur affascinata, osserva quel mondo per lei sconosciuto e da lei tanto distante, fatto di «gente di mare con la pelle più dura del pane che mangiano, di monelli che pullulano nel paese, come se la miseria fosse un buon ingrasso, strillano e si graffiano quasi abbiano il diavolo in corpo»⁵⁶; la donna, in vacanza per qualche giorno, cerca di cogliere il folklore di quel mondo che l'autore riporta ai suoi ricordi.

Diverso l'atteggiamento del protagonista che percepisce la radicale distanza tra sé e il mondo di cui scrive, che necessita di uno sforzo abnorme per essere compreso nella sua varietà e particolarità: da questa presa di coscienza deriva la contrapposizione tra la società borghese in sfacelo e completamente priva di valori, e il mondo rurale, fatto invece di mentalità rurali caparbie e orgogliose di essere tali e valori positivi.

- Insomma l'ideale dell'ostrica! Direte voi. - Proprio l'ideale dell'ostrica, e noi non abbiamo altro motivo di trovarlo ridicolo che quello di non esser nati ostriche anche noi. Per altro il tenace attaccamento di quella povera gente allo scoglio sul quale la fortuna li ha lasciati cadere mentre seminava principi di qua e duchesse di là, questa rassegnazione coraggiosa ad una vita di stenti, questa religione della famiglia, che si riverbera sul mestiere, sulla casa, e sui sassi che la circondano, mi sembrano – forse per quarto d'ora – cose serissime e rispettabilissime anch'esse⁵⁷.

È questa la Sicilia di Verga. Egli non ha mai nascosto il suo orgoglio e il suo vivo attaccamento verso questa terra fatta di poche e semplici cose, ma sempre considerata fonte di valori giusti e positivi; la campagna, seppur spesso sfondo di tragedie e cattiverie, rimane comunque il luogo che dà ai suoi abitanti più di quanto sottrae, mentre il mondo urbano anche se riesce a offrire di più dal punto di vista economico, è sempre il luogo dove i valori positivi e puri della campagna si perdono o mutano in qualcosa di negativo.

La vicenda di *Jeli il pastore* è orientata proprio in questo senso. Pubblicato prima nella rivista fiorentina «La Fronda» il 29 febbraio 1880 e, lo stesso anno in *Vita dei campi*, questa novella ha come tema principale la radicale distanza tra il mondo moderno, rappresentato dal villaggio, e l'incontaminato mondo della natura.

⁵⁶ Ivi, p. 130.

⁵⁷ Ivi, pp. 135-136

Il racconto si apre con la descrizione della vita di Jeli⁵⁸, che pur essendo un ragazzino, orfano di madre, vive in modo dignitoso e spensierato, non sentendo nessuna malinconia e traendo gioia dal quotidiano e totale contatto con la natura:

Ah! le belle scappate pei campi mietuti, colle criniere al vento! I bei giorni d'aprile, quando il vento accavallava ad onde l'erba verde, e le cavalle nitrivano nei pascoli! I bei meriggi d'estate, in cui la campagna, bianchiccia, taceva, sotto il cielo fosco, e i grilli scoppiettavano fra le zolle, come se le stoppie si incendiassero! Il bel cielo d'inverno attraverso i rami nudi del mandorlo, che rabbrivivano al rovaio, e il viottolo che suonava gelato sotto lo zoccolo dei cavalli, e le allodole che trillavano in alto, al caldo, nell'azzurro! Le belle sere di estate che salivano adagio adagio come la nebbia, il buon odore del fieno in cui si affondavano i gomiti, e il ronzio malinconico degli insetti della sera, e quelle due note dello zufolo di Jeli, sempre le stesse - Iuh! Iuh! Iuh! - che facevano pensare alle cose lontane, alla festa di San Giovanni, alla notte di Natale, all'alba della scampagnata, a tutti quei grandi avvenimenti trascorsi, che sembrano mesti, così lontani, e facevano guardare in alto, cogli occhi umidi, quasi tutte le stelle che andavano accendendosi in cielo vi piovevano in cuore, e l'allargassero!
Jeli, lui, non pativa di quelle malinconie⁵⁹.

Il personaggio di Jeli viene presentato come un tutt'uno con la natura in quanto in essa vive e da essa trae giovamento, la solitudine non è un sentimento che egli conosce, poiché tutte le persone del villaggio gli vogliono bene e gli prestano aiuto, caratteristica che spesso viene messa in risalto dalla contrapposizione con l'atteggiamento che invece è solito degli abitanti della città, come nella novella demarchiana *Gina*, in cui proprio nel momento della malattia, gli abitanti di Milano, che si consideravano suoi amici, l'abbandonano.

Tutto il tempo della novella è scandito da avvenimenti legati alla natura, Jeli non aveva una famiglia ma non soffriva, perché riusciva a trarre conforto dalla natura stessa che lo accompagnava in ogni passo della sua vita:

Ei non ci pativa, perché era avvezzo a stare coi cavalli che gli camminavano dinanzi, passo passo, brucando il trifoglio, e cogli uccelli che girovagano a stormi, attorno a lui, tutto il tempo che il sole faceva il suo viaggio lento lento, sino a che le ombre si allungavano e poi si dileguavano; egli avea il tempo di veder le nuvole accavallarsi a poco a poco e figurar monti e vallate; conosceva come spira il vento quando porta il

58 Abbreviativo del nome Raffaele o Gabriele

59 Giovanni Verga, *Jeli il pastore*, in *Tutte le novelle*, a cura di Carla Riccardi, Milano, Mondadori, 1979, pp. 137-138

temporale, e di che colore sia il nuvolo quando sta per nevicare. Ogni cosa aveva il suo aspetto e il suo significato, e c'era sempre che vedere e che ascoltare in tutte le ore del giorno⁶⁰.

Tanti gli avvenimenti, durante il racconto, che vedono Jeli in grado di domare cavalli e comunicare con gli animali, come un individuo che si muove all'interno del suo habitat; a volte paragonato egli stesso, in alcuni atteggiamenti, alla «bestia che più si accosta all'uomo».

Tutto il tempo della novella e quindi della vita del protagonista è scandito da avvenimenti riguardanti la natura, per esempio conosce il suo amico don Alfonso «pei monti e nella pianura» e la sua fidanzata Mara «una volta che s'erano incontrati lungo il vallone, a cogliere le more nelle siepi di rovo», ma non solo.

Tutta la vicenda riguarda la purezza, la sensibilità e soprattutto l'ingenuità dei sentimenti di Jeli sia nei confronti delle persone ma, ancor di più, verso gli animali; Mara si trasferisce in città con la sua famiglia e si dimentica di lui che invece continuerà a tenere vivo il suo ricordo. Passati molti anni, sarà proprio lungo il tragitto che porta in città che accade qualcosa che minerà la tranquilla vita del protagonista: sta portando dei cavalli al suo padrone per poterli vendere e, durante il viaggio, lungo il quale lui parla amorevolmente agli animali per tranquillizzarli, nel buio della notte, spaventato dal rumore di una carrozza, uno dei due cavalli cade in un burrone e muore. Questo episodio causa a Jeli la perdita del lavoro e, arrivato in città, non sa cosa fare, fin quando non incontra Mara e la sua famiglia che prontamente gli offrono il loro aiuto.

Se da un lato Jeli si sente rincuorato per aver ritrovato volti amici e la ragazza della quale è sempre stato innamorato, presto capisce che le sue aspettative sono state deluse perché la ragazza lo ha dimenticato e, inoltre, egli stesso individua da subito le differenze tra sé e gli abitanti del paese, differenze che si notano anche solo nelle movenze e nel modo di vestire.

Mara è diventata ormai una donna ed è anche fidanzata con un ragazzo di buona famiglia e Jeli, con la purezza dei suoi sentimenti riesce, pur essendo innamorato di lei, ad esserne felice; trova lavoro come pastore e continua a vivere tra le campagne che

60 Ivi, p.140

riescono sempre a dargli motivo di speranza e gioia, anche quando si abbandona ai ricordi, anche se l'antico paesaggio ha ceduto il posto a uno diverso.

Trascorre il tempo e Jeli viene a conoscenza del fatto che Mara non si sarebbe più sposata perché il fidanzato ha scoperto che lei aveva una relazione con l'amico d'infanzia don Alfonso; anche in questo caso Jeli non si lascia coinvolgere nelle chiacchiere di cattiveria e pettegolezzi e quando Mara si offre a lui, la sposa senza pensarci.

Vive una vita matrimoniale felice nonostante la gente del paese si beffi di lui che, pur avendo qualche sospetto, continua a fidarsi della moglie.

Ma un bel giorno accade quello che alla lunga non si poteva più evitare, nonostante la descrizione del paesaggio non presagisse nulla di brutto:

Era una bella giornata calda, nei campi biondi, colle siepi in fiore, e i lunghi filari verdi delle vigne, le pecore saltellavano e belavano dal piacere, al sentirsi spogliate da tutta quella lana, e nella cucina le donne facevano un gran fuoco per cuocere la gran roba che il padrone aveva portato per il desinare⁶¹.

La descrizione è di un paesaggio primaverile, caldo e sereno, ma in contrasto con il sentimento di gelosia che Jeli, per la prima volta nella sua vita, sente bruciare dentro il suo cuore:

Jeli mentre andava tosando le pecore, si sentiva qualcosa dentro di sé, senza sapere perché, come uno spino, come un chiodo, come una forbice che gli lavorasse internamente minuta minuta, come un veleno⁶².

Il giovane e buon protagonista, che per tutto il racconto ha mostrato l'ingenuità che solo un ragazzo cresciuto tra la purezza della campagna e la benevolenza degli amici può avere, il ragazzo che con la sua capacità persuasiva riusciva a tranquillizzare gli animali, si trasforma, nella conclusione, in un assassino perché accecato dalla gelosia e dalla rabbia tanto da non riuscire a trattenerla:

Tutt'a un tratto come vide che don Alfonso, colla bella barba ricciuta, e la giacchetta di

61 Ivi, p. 171.

62 Ibidem.

velluto e la catenella d'oro sul panciotto, prese Mara per la mano per ballare, solo allora, come vide che la toccava, si slanciò su di lui, e gli tagliò la gola di un sol colpo, proprio come un capretto⁶³.

Jeli è la figura tipica del mondo dei campi, vive a suo agio nel mondo rurale e in mezzo agli animali, tanto da mantenere l'ingenuità infantile anche nel passaggio dal mondo contadino a quello urbano ed è proprio da quest'ultimo che verrà schiacciato; coinvolto nello scandalo che riguarda la moglie, sceglie di andare avanti confidando nelle sue buone sensazioni ed emozioni per poi soccombere alla tragedia.

Non può mancare un ultimo accenno a riguardo all'*Amante di Gramigna*, pubblicato inizialmente con il titolo *l'Amante di Raja*⁶⁴ in « Rivista minima di scienze, lettere ed arti » nel febbraio 1880, fu inclusa anch'essa in *Vita dei campi* nell'edizione dello stesso anno.

Si accenna brevemente a questa novella poiché, nel presente lavoro, verrà affrontata per un altro tema; in questa sede l'aspetto che interessa è non solo il sintomatico nome dato al protagonista, «un nome maledetto come l'erba che lo porta», che però riesce a vivere, seppur con comportamenti sbagliati e contro la legge, tra la natura e per le campagne, ma anche per la funzione del villaggio contrapposto alla campagna.

Anche qui l'ambiente urbano è visto come un luogo negativo e di giudizio, infatti dopo essere stato arrestato:

Il giorno dopo lo strascinarono per le vie del villaggio, su di un carro tutto lacero e sanguinoso. La gente gli si accalcava intorno per vederlo; e la sua amante anche lei ammanettata, come una ladra, lei che ci aveva dell'oro quanto Santa Margherita!⁶⁵

Le azioni che commette Gramigna insieme alla sua complice sono sbagliate anche quando vengono compiute per le campagne, ma si ha come l'impressione che li fossero quasi giustificate dalla natura stessa e sembrano, agli occhi del lettore, un po' meno

63 Ivi, p. 172

64 Gino Tellini, *L'amante di Gramigna*, in Giovanni Verga, *Le Novelle*, Roma, Salerno editrice, 1980, cit. I p. 233 : « Raja », nella redazione in rivista, che in siciliano significa « una sorta di pianta spinosa » (Nicotra); ma la variante infine adottata, con il riferimento al testo evangelico, mette in primo piano l'aspetto « maledetto » e stregato che la voce corale attribuisce al protagonista e alla sua capacità distruttiva: « mala pianta », « mala bestia », « demonio ».

65 Giovanni Verga, *L'amante di Gramigna*, in *Tutte le novelle*, a cura di Carla Riccardi, Milano, Mondadori, 1979, p. 208

sbagliate. Ma il villaggio, con i suoi abitanti, assume la funzione di giudice sovrano e condanna quelle stesse azioni.

In una prospettiva più ampia, la città diventa nella narrazione luogo di perdizione:

Di notte come era venuta, senza voltarsi indietro a guardare il tetto sotto cui aveva dormito tanto tempo, se ne andò a fare la volontà di Dio in città, col suo ragazzo, vicino al carcere dove era rinchiuso Gramigna. Ella non vedeva altro che le gelosie tetre, sulla gran facciata muta, e le sentinelle la scacciavano se si fermava a cercare coglio occhi dove potesse esser lui. Finalmente le dissero che egli non c'era più da un pezzo, che l'avevano condotto via, di là del mare, ammanettato e con la sporta al collo. Ella non disse nulla. Non si mosse più di là, perché non sapeva dove andare, e non l'aspettava più nessuno. Vivacchiava facendo dei servizi ai soldati, ai carcerieri, come facesse parte ella stessa di quel gran fabbricato tetro e silenzioso⁶⁶.

La città che toglie alla protagonista anche l'ultima briciola di dignità rimasta e la “costringe” a rimanere lì come se essa stessa fosse una sua prigioniera.

La città, dunque, in tutte le sue sfaccettature, assume quasi sempre connotati negativi; tutte le novelle di Verga raccontano o la Sicilia oppure Milano, fatta eccezione per *I ricordi del capitano d'Arce* i cui testi sono ambientati a Napoli.

Se nelle novelle di *Vita dei campi* o delle *Rusticane* lo sfondo è stato quello elementare e popolare della campagna, con *Per le vie* ci si sposta sullo sfondo elegante della città, la Scala, la Galleria e i Caffè, ambienti così vasti all'interno dei quali ci si può perdere. Adesso i personaggi svolgono altri mestieri, sono operai, fattorini e militari e le loro storie sono ambientate nei luoghi centrali della città, e la pluralità di voci delle novelle siciliane, adesso lascia spazio alla solitaria voce del personaggio. Tuttavia, rimangono comunque storie di degradazione: Verga cambia gli ambienti ma mantiene sempre la stessa idea, cioè quella di cogliere «il fallimento e la degradazione dell'uomo a contatto con il progresso e la ricchezza, visti come motivo di inevitabile corruzione»⁶⁷.

Tellini dichiara a proposito della raccolta milanese

Un obiettivo ancora una volta decentrato verso la sfera sociale bassa e popolare, ma con uno scarto vistoso di geografia e d'ambiente: dalle campagne del sud più arcaico si

66 Ivi, p. 209

67 Carla Riccardi, *Introduzione*, in Giovanni Verga, *Tutte le novelle*, Milano, Mondadori, 1979, p. XXI

passa al nord della « città più città d'Italia»⁶⁸.

E ancora:

Mostrava il rovescio di quell'esultanza, mostrava l'altra faccia di quell'euforia del benessere, di quel trionfalismo della tecnica e delle macchine industriali, di quella legittimazione di potenza, e ne scrostava la seducente indoratura⁶⁹.

Abbastanza significativa appare la novella che apre la raccolta milanese, *Il bastione di Monforte*, apparsa sul «Fanfulla Della Domenica» il 20 maggio 1883 e inserita nella raccolta *Per le vie* lo stesso anno.

La novella evoca « intorno al tempo attuale della grande città del nord e alle sue pressanti presenze fisiche, i segnali persistenti di un paesaggio e di una botanica meridionali»⁷⁰.

La città è vista, quasi sorpresa, dall'autore che sbircia dalla finestra:

La città arriva ancora col passo affaccendato di qualche viandante, col lento vagabondaggio di una coppia furtiva [...]; passa il rumore di un carro di cui si vedono le sole ruote polverose girare [...]; cantano al limite della città rumorosa la vita quieta dei boschi⁷¹.

La città qui è rumorosa ed è contrapposta alla tranquilla vita dei boschi, i rumori che si sentono non sono più solo provenienti dalla natura ma si scontrano con quelli dei carri, diversi anche i personaggi che si muovono sul nuovo sfondo e l'autore sembra identificarsi con ognuno di loro: il postino che fa il suo lavoro di consegna, due innamorati, una donna che passeggia e un uomo pallido. Tutto è ancora fortemente intriso e attraversato dalla natura e dalle sensazioni che questa suscita, tanto da essere vissuta come un ricordo lontano, a un certo punto lo stesso autore perde la cognizione del tempo chiedendosi quanto tempo sia trascorso e quanto lontano sia il suo paese.

68 Gino Tellini, *Nota introduttiva*, in Giovanni Verga, *Le Novelle*, Roma, Salerno editrice, 1980, p. 537

69 Gino Tellini, *Introduzione*, in Giovanni Verga, *Opere*, Milano, Mursia, 1988, p. XXII

70 Gino Tellini, *Il bastione di Monforte*, in Giovanni Verga, *Le Novelle*, Roma, Salerno editrice, 1980, tomo I, p. 541

71 Giovanni Verga, *Il bastione di Monforte*, in *Tutte le novelle*, a cura di Carla Riccardi, Milano, Mondadori, 1979, pp. 359 - 360

La giornata trascorre scandita dalle fasi del sole e della luna che proiettano le loro ombre sugli alberi e sui corsi d'acqua, ma la novella si chiude con la fredda immagine del passaggio di un carro funebre, silenzioso.

L'autore si pone come osservatore di queste figurine che si muovono e agiscono, ma allo stesso tempo, riesce a comprenderli⁷².

La città e la campagna sono gli ambienti che fanno da sfondo alle novelle dei nostri due autori, che ne fanno uso, a volte in egual modo, altre in modo differente oppure opposto.

Nel 1883, quando De Marchi ha già pubblicato *Storielle di Natale e Sotto gli alberi*, esce *Per le vie* di Verga.

La Milano di Verga è una città simbolo, celebrata come una metropoli, ma non è città dell'anima; per De Marchi, milanese di nascita, c'è invece il bisogno di fermare sulla pagina una città che sta sparendo.

A Milano si arriva solo spinti dalla miseria e in questo modo la Gina demarchiana diventa sorella di sventura della Santina di *Via crucis* verghiana, la stessa strada per Milano verrà presa anche da Carliseppe che dovrà vedere deluse tutte le sue speranze⁷³.

Da entrambe le parti e dalle novelle analizzate non si può non concludere che la città, nonché l'ambientazione urbana, è sempre affrontata con toni duri e negativi, mentre la campagna è vissuta con purezza e veridicità di sentimenti anche se questo non basta per garantire il lieto fine di una storia.

⁷² Roberto Bigazzi, *Su Verga novelliere*, Pisa, Nistri – Lischi, 1975. pp. 106 - 107

⁷³ Anna Modena, *Vite nella grande città del fracasso*, in *Emilio De Marchi un secolo dopo*, Atti del convegno a cura di Renzo Cremante, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2005. pp. 96 – 98.

2.3 **Gli interni: luoghi di ritrovo e abitazioni**

Procedendo con il percorso che, attraverso le novelle dei due autori, porta dall'esterno all'interno, si arriva all'ultima parte di questo capitolo che riguarda l'ambiente; ci si sofferma ora sugli interni degli edifici che fungono da abitazioni oppure da locali di svago, come il teatro, per i personaggi di De Marchi e per quelli di Verga.

Ambienti diversi portano ovviamente ad utilizzare anche interni diversi; ad esempio, nelle raccolte verghiane ambientate esclusivamente nelle campagne siciliane si troveranno case ben diverse da quelle dello stesso Verga nella raccolta milanese, lo stesso discorso vale per De Marchi che ambienta le sue novelle ora nella città di Milano, ora nelle periferie e nei villaggi suburbani.

2.3.1 CASCINE E APPARTAMENTI

Si è già detto che gli ambienti utilizzati da De Marchi come sfondo per le sue novelle non sono molti, egli infatti usa la città di Milano o le sue periferie; di seguito si affrontano in merito all'argomento una novella per ambiente.

Un povero cane, novella inserita nella raccolta *Storielle di Natale* del 1880, non è stato considerato un capolavoro, ma non si può comunque negare la forza espressiva che riesce a trasmettere. Qui, si ritrova una costante che abbiamo già incontrato nell'analisi di *Carliseppe della Coronata* e cioè il ritornello, il quale non è mai un semplice segno di corrispondenze simbolistiche, ma quasi sempre è un nucleo di condensazione emotiva che può raggiungere un alto potenziale drammatico.

La forza tragica di questo racconto sta tutta nel contrasto tra l'egoismo degli uni e la disperazione mortale dell'altro, il cane appunto⁷⁴.

A sottolineare questo contrasto è la differente condizione tra i personaggi che si trovano in una cascina a festeggiare allegramente il Natale e il cane che, correndo sul ponte vicino, da quando è morto il padrone, non trova pace.

Quello che è interessante per questo lavoro è la descrizione degli interni della cascina:

⁷⁴ Marcella Cecconi Gorra, *Il primo De Marchi tra storia, cronaca e poesia*, cit., p. 59

Alla cascina Mornata pranzano già da un'ora buona, fra un gran tintinnio di piatti e di bicchieri, intorno a una lunga tavola in una stanza a pianterreno, innanzi a un immenso camino, dove bruciava una pianta. Rocco l'affittaiuolo pagava ogni anno cinquanta mila lire di fitto, in buona moneta, all'amministratore de' Luoghi Pii e aveva dunque il diritto di mangiar bene e di portarsi attorno il suo bel ventre rotondo come una botticella. Sopra una madia, rasente al muro, stavano schierate cinquanta bottiglie di sordido aspetto, pescate proprio per l'occasione solenne del Santo Natale nei buchi più profondi della cantina. In cucina, stridevano ancora sui fornelli due grossi tacchini in un bagno di burro; nella stufa, a goccia a goccia coceva un pasticcio di piccioni e di midolle colla crosta di fior di farina e zucchero, cosa leggiera, digestiva, che si può mangiar sempre senza pericolo⁷⁵.

La descrizione, nei minimi particolari, non è posta a caso all'inizio del racconto, ma volutamente, per fornire al lettore un quadro generale della storia che si appresta a leggere; l'idea che deriva dalla lettura, in questo caso, è quella dell'abbondanza, e questo serve ad aumentare il contrasto con il finale della storia.

De Marchi è un maestro nelle descrizioni e lo fa in modo dettagliato:

La cascina Mornata era un vasto casolare quadrato, poco alto, livido, col tetto storto, coi pilastri rosicchiati, colle altane di legno rustico, chiuso da un largo portico, pure a pilastri, dov'erano le caschine del fieno, della paglia e dello strame. In mezzo si apriva la corte, ingombra di carri, di attrezzi, di botti, sparsa di letame che, misto alla neve pesta, sgocciolava in una gora color cioccolata verso l'imboccatura della porta⁷⁶.

Come un regista, l'autore costruisce le sue descrizioni in modo preciso e sceglie con attenzione i termini da utilizzare in modo che, ogni parola, collabori a rendere l'idea che vuole dare; il risultato, a mio parere, è questo. Sarà più facile per l'autore, attraverso ciò, indirizzare chi legge verso il suo modo di vedere le cose, indurlo a farsi delle aspettative, per poi infine poter sconvolgere il tutto con un finale in aperto contrasto con l'inizio della storia.

Il contrasto sta anche nell'animo dei personaggi che, se da un lato sono uomini semplici e grossolani, che si concedono il divertimento almeno una volta l'anno e che non conoscono la filosofia, come mostra la battuta del capofamiglia che «non sapeva nulla

⁷⁵ Emilio De Marchi, *Un povero cane*, in *Tutte le opere di Emilio De Marchi*, a cura di Giansiro Ferrata, Milano, Mondadori, 1959, vol. I, p. 556.

⁷⁶ Ivi, p. 557

delle trasmigrazioni delle anime, né aveva mai letto che al mondo fosse vissuto un Pitagora», allo stesso tempo non mostrano di possedere animo gentile, pietà o compassione per il povero animale; è questo l'effetto sorpresa del finale, quando uno dei personaggi uccide il cane.

Sull'altro versante *Vecchi giovinastri* è una novella apparsa prima in «Il Pungolo Della Domenica» il 27 dicembre 1885 e poi inserita nella raccolta *Nuove storie di ogni colore* del 1895; qui l'autore si sposta nella grande città di Milano, ricca dei caffè e dei palazzoni che affollano le larghe strade.

Due ambienti vengono presentati e descritti all'interno del racconto, il caffè Paolo e l'accogliente appartamento di Carlinetto che è il primo del gruppo dei «soliti» a sposarsi.

Quasi all'inizio della novella viene descritto il primo ambiente:

Il caffè del Paolo è una bottega all'antica, che conserva una vecchia clientela di gente pia e religiosa, non vi si fa musica, non vi si vedono giornalacci. Gli specchi riquadrati in cornici di legno color zucchero brulé, hanno la vista languida: i tavolini stanno ancora come una volta su quattro gambe: su quattro gambe stanno anche gli sgabelli coperti di cuoio: tutto insomma è quadrato sull'archetipo ideale di una tavoletta di caracca fina. I divani, rasenti al muro, sono coperti di vitello con borchiettine di ottone, e in fondo dietro banco, cigola un armadio di noce, che il nonno del Paolo comprò per ottanta svanziche all'asta del marchese Rescalli⁷⁷.

L'ambiente presentato è pulito e classico. È questo il posto in cui si riuniscono un gruppo di amici scapoli che con le loro abitudini e i loro ritmi tradizionali conservano i valori di umanità e di solidarietà; un evento però sembra sconvolgere le loro abitudini, quando Carlinetto, uno della compagnia si sposa. La vita matrimoniale è vista come una sorta di prigionia e il mal capitato come preso in ostaggio: sono questi i discorsi tra gli amici che presto però si ricrederanno, quando Carlinetto invita tutta la compagnia a pranzare a casa sua e della moglie per il giorno di Natale.

A tal punto la casa coniugale, ipotizzata e immaginata come un campo in cui il povero amico subisce torture e affanni, si rivela, con la sorpresa degli amici, tutt'altro:

⁷⁷ Emilio De Marchi, *Vecchi giovinastri*, in *Tutte le opere di Emilio De Marchi*, a cura di Giansiro Ferrata, Milano, Mondadori, 1959, vol. I, p. 988.

Non era un palazzo, ma una casa abbastanza pulita, col bugigattolo del portinaio, con una scaletta stretta, ma chiara con un certo odor di cuoio su tutti i pianerottoli.

[...] Andarono avanti e si trovarono in un salottino rettangolare, addobbato con un certo buon gusto. Sul caminetto ardeva un bel fuocherello e gli stavano davanti alcune poltroncine coperte di una tela bigia, con bottoncini bianchi e con bracciolini freschi di ricamo all'uncinetto. Un piccolo divano appoggiato alla parete lasciava a stento il posto per un pianoforte verticale, che reggeva due candele accese. Sul camino c'era la solita specchiera, la solita pendola di bronzo, fra due campane di vetro, coi soliti fiori di pezza. Qua e là qualche fotografia, qualche cespuglio d'erba sempreverde, di lauro e di edera per far da boscaglia nei luoghi più nudi; una casettina insomma modesta, ma pulitina proprio, che lasciava intravedere la manina di buongusto⁷⁸.

Il racconto è un semplice ritratto di esistenze umane, nulla di più; ma grazie alle descrizioni degli ambienti si riesce ad avere una percezione dell'idea del tempo, in questo caso sul matrimonio, che ha come simbolo principale la bella e accogliente casa, oppure sulla condizione di scapolo simboleggiata dal luogo di divertimento e svago come può essere un caffè. La novella mostra inoltre che non sempre i luoghi comuni su alcune situazioni coincidono con la verità e che anche la peggior prigionia può rivelarsi in realtà una piacevole dimora.

2.3.2 CASUPOLE E TEATRI

Si ha l'impressione, almeno per quanto riguarda le novelle prettamente ambientate su uno sfondo campagnolo, che Verga non abbia bisogno di descrivere minuziosamente le case o gli interni per ben spiegare le condizioni di povertà in cui vivono i suoi personaggi; ma tutto il contorno è così carico di particolari ed è descritto in modo tanto dettagliato da essere esaustivo.

Per quanto riguarda le prime raccolte siciliane, vediamo Nedda, dell'omonima novella, prima all'interno della cucina di una fattoria presso la quale lavora e dove dorme insieme ad altre donne, poi nella casupola dove la madre inferma, in un letto senza lenzuola e con una coperta lacera, muore per malattia e, infine impaurita nel suo povero lettuccio. Non ci sono descrizioni, ma Verga è in grado di utilizzare le parole e adoperare i giusti termini con una tale maestria da non avere bisogno di nient'altro,

⁷⁸ Ivi, pp. 997 - 998

perché, mentre si legge, appare chiara nella mente del lettore la piccola casa di Nedda, oppure la piccola stanzetta di Paolo in *Primavera*, mentre prepara le valigie e prende i panni dal cassetto o dall'armadio.

Non vi è, in merito all'argomento affrontato in quest'ultimo paragrafo, una novella più rappresentativa di altre per mettere in luce gli ambienti interni utilizzati da Verga per le raccolte siciliane, ma si può solo continuare ad elencare esempi di casette povere, stanzette, pollai o di lettini sgangherati e di cortili.

Unica cosa che sembra doveroso segnalare è il modo in cui Verga utilizza i diminutivi per rendere l'idea di un mondo che è veramente piccolo in confronto alla città, così ogni casa diventa una casetta o una casupola e la stanza una stanzuccia; piccole, così come piccole sono le possibilità dei personaggi che li abitano.

Lo stesso non si può dire delle raccolte successive di Verga, non più ambientate esclusivamente in ambienti poveri e degradati.

Come detto prima, *Per le vie* è la raccolta verghiana che sposta l'ambientazione dalla Sicilia a Milano e, anche se il significato profondo e il pensiero dell'autore continuano a essere presenti, cambia lo sfondo e di conseguenza cambiano anche gli interni, le case e i palazzi ed entra sulla scena il luogo di svago tipico dei benestanti, il teatro.

Al veglione apparve nel 1883 direttamente nella raccolta e fu riprodotto il 24 febbraio 1884 nella milanese «Illustrazione Popolare». Vengono presentati, da subito:

Un va e vieni di signori colla cravatta bianca, e il fiore alla bottoniera, come i lacchè delle carrozze di gala, che pareva un porto di mare. E ogni volta che l'uscio si apriva arrivava come uno sbuffo di musica e d'allegria, una luminaria di tutti i palchetti di faccia, e una folla di colori rossi, bianchi, turchini, di spalle e di braccia nude, e di petti di camicia bianca⁷⁹.

Tutto si presenta all'insegna dell'allegria e dei colori, ma non tarda a fare capolino la figura di Pinella, costretto a guardare da dietro le quinte lo spettacolo della vita dei signori, tanto diversa dalla sua.

Pinella riescì a ficcarsi in un andito, fra le assi del palcoscenico, dietro una gran tela dipinta, dove c'erano degli strappi che parevano fatti apposta per mettervi un occhio.

⁷⁹ Giovanni Verga, *Al veglione*, in *Tutte le novelle*, a cura di Carla Riccardi, Milano, Mondadori, 1979, p. 369

Là si stava da papa. Sembrava una lanterna magica. Vedevasi tutto il teatro, pieno zeppo, dappertutto fin sulle pareti, per cinque piani. Lumi, pietre preziose, cravatte bianche, vesti di seta, ricami d'oro, braccia nude, gambe nude, gente tutta nera, strilli, colpi di gran cassa, squilli di tromba, stappare di bottiglie, un brulichio, una baraonda⁸⁰.

Tutta la descrizione della festa procede allo stesso modo, l'illustrazione di una serata borghese trascorsa a teatro, ma non è solo questo; il tutto è filtrato attraverso lo sguardo e il pensiero di un personaggio estraneo a questo mondo e che trova assurdi e incomprensibili certi comportamenti. Il pensiero dell'autore viene fuori dalle parole e dai pensieri di Pinella e questo mondo così colorato, fatto di abbondanza e di luci e di bellezza, sembra quasi andare in sfacelo, una volta che lo spettacolo è finito.

A Pinella sembrava invece che andavano via sul più bello, e mentre raccoglieva le bottiglie non sapeva capacitarci perché si sciupassero tanti denari e tanti pasticci da 100 lire se ci si annoiava così presto. [...] I palchi cominciavano a vuotarsi, e dagli usci spalancati intanto si vedeva la folla irrompere di nuovo in platea come un fiume, coi volti accesi, i capelli arruffati, le vesti discinte, le maglie cascanti, le cravatte per traverso, i capelli ammaccati, strillando, annaspando, pigiandosi, urlando, in mezzo al suono disperato dei tromboni, ai colpi di gran cassa; e un tanfo, una caldura, una frenesia che saliva da ogni parte, un polverio che velava ogni cosa, denso, come una nebbia, sulla galoppa che girava in tondo a guisa di un turbine, e da un canto, in mezzo a un cerchio di signori in cravatta bianca, pallidi, intenti, ansiosi, che facevano largo per vedere una coppia più sfrenata delle altre⁸¹.

Nel breve tempo di un racconto, il micro mondo descritto è visto inizialmente come un mondo dorato e invidiato, fatto di colori, luci, musica, balli e bei vestiti, per poi diventare caotico, avvolto nella nebbia e fatto di uomini in preda al panico. Infine le stesse persone, tanto sconvolte, viste da Pinella all'interno del teatro, diventano di nuovo oggetto di curiosità per sua figlia che li vede all'esterno.

Illusione quindi e apparente desiderio di un mondo che provoca attrazione solo se visto dall'esterno e da lontano, ma che mostra la sua vera faccia a chi lo vive, anche solo per un momento, dall'interno e ne scopre la reale consistenza.

80 Ivi, p. 371.

81 Ivi, p. 373.

Si è affrontato in questo capitolo l'ambientazione generale tipica delle novelle dei due autori, esponenti del movimento realista in due regioni diverse.

Si è visto come tutto, a partire dalla differenza climatica, contribuisce alla resa del pensiero, come era sentita e vissuta la differenza tra quelli che vivevano in campagna e chi, invece, per motivi economici o provvisori si spostava verso la città e chi ci viveva abitualmente.

Dalla descrizione del paesaggio, campestre o urbano che sia, si risale ai luoghi comuni, che non sempre corrispondono a verità, ma che riflettono la mentalità del periodo.

Si tenga conto inoltre che questa è l'interpretazione dei temi trattati nelle novelle dagli autori, la quale scaturisce solo dallo studio e dall'analisi delle novelle scelte e considerate più rappresentative in merito ai vari argomenti trattati e affrontati di volta in volta; il fatto che da queste venga fuori la predilezione della campagna rispetto alla città per la purezza e la veridicità dei sentimenti di chi ci vive, penalizzando invece la cattiveria e l'indifferenza di chi vive in città, non vuole assolutamente dire che sia la linea generale e portata avanti anche nelle altre novelle.

Entrambi gli autori sono in grado di saltare da un ambiente a un altro senza mai perdere di vista il punto focale del loro pensiero e rimanendo sempre coerenti con le loro scelte.

Capitolo terzo

Sentimenti: tutti i colori dell'interiorità

Se finora oggetto di studio sono stati l'ambiente e lo sfondo sul quale i personaggi delle novelle di De Marchi e quelli delle novelle di Verga vivono e agiscono, adesso l'attenzione si sposta gradualmente dall'esterno verso l'interno, prendendo in esame la sfera dei sentimenti e i modi di affrontarli e viverli; anche in questo caso tra i due autori è possibile riscontrare delle analogie e delle differenze.

Nello specifico ci si soffermerà sull'amore e sulla figura della donna, a volte tanto innamorata da annullarsi sino ad essere completamente sottomessa a un uomo o ai propri sentimenti e il modo che ognuno ha di rassegnarsi o reagire a questo; la gelosia che deriva da sentimenti forti o dalla passione estrema, sia da parte della donna che da parte dell'uomo, e che porta a epiloghi estremi come l'omicidio, o comici nel caso di qualche novella demarchiana, e infine la morte e i diversi modi di reagire ad essa. Inoltre la sfera dei sentimenti e dell'amore verrà affrontata prendendo in considerazione le conseguenze interiori che ha sulla vita di personaggi, i quali non si lasciano travolgere dalla passione e non lottano per ottenerla, ma guardano sfiorire la propria vita come degli impotenti spettatori del tempo che passa e che viene sciupato da amori impossibili o semplicemente intentati.

Lasciata la sfera prettamente amorosa e passionale, altro sentimento che sembra doveroso affrontare è quello della morte e il diverso modo che i personaggi demarchiani o verghiani hanno di reagire a questo: chiusi nel dolore o esternandolo, ognuno affronta la più temuta delle esperienze in modo diverso.

Anche in questo capitolo, a sovrastare su ogni scelta, stilistica o tematica che sia, è la rappresentazione del reale. Realtà è la parola chiave ed entrambi gli autori, per procedere con la metafora pittorica già utilizzata, riescono a fornire al lettore un quadro che possiede tutti i colori della vita reale; lo riescono a fare non solo fornendo una dettagliata e significativa descrizione degli ambienti circostanti, del clima, delle case, ma facendo la stessa cosa anche quando si tratta di abbandonare l'esterno per

cimentarsi e penetrare in qualcosa di molto più complesso, come l'intimità dell'animo umano, i sentimenti con le debolezze e i punti di forza che ogni situazione porta alla luce.

3.1 Amore: sofferenza dell'interiorità e passione tragica

Sentimento supremo vissuto dai personaggi nelle novelle dei due autori oggetto di studio in questo lavoro, l'amore, taciuto o esternato, che non sempre ha un lieto fine ma sempre ha delle conseguenze, anche atroci in alcuni casi.

Vissuto e affrontato in modo diverso da Emilio De Marchi e Giovanni Verga, l'uno lo presenta come taciuto e sofferto in silenzio, intimo, quasi come fosse una vergogna provarlo, mentre l'altro lo descrive come sempre esternato e lasciato alla mercé dei giudizi degli altri. Così come la donna che in De Marchi è sempre silenziosa e paziente e non prende mai l'iniziativa in nessun caso, in Verga è passionale e testarda, noncurante dell'effetto che le proprie azioni hanno sugli altri o semplicemente sulla sua reputazione.

In questo caso si ha un percorso di differenza tra i due autori, che narrano lo stesso oggetto in modi differenti.

3.1.1 L'AMORE INTIMO E SOFFERTO

De Marchi scrive in *Col fuoco non si scherza*:

Vero e unico creatore di bene è l'affetto, l'affetto naturale che scorre quieto ma inesauribile, a portare i freschi ruscelli della vita; mentre la passione o è la fiamma che dissecca o è un torrentaccio rovinoso, che assorda, strascina, devasta.¹

E infatti De Marchi, nelle sue novelle, affronta sia i buoni sentimenti che avranno sempre esiti positivi e lieti fine, che la passione, che porta irrimediabilmente a esiti

¹ *Col fuoco non si scherza*, in «Rassegna Nazionale», a partire dal 1° gennaio 1900, poi Aliprandi, Milano 1901; Treves, Milano 1913; poi Giansiro Ferrata in *Varietà e inediti*, III, pp. 3-333.

negativi e a gelosia.

Nei numerosi bozzetti sentimentali che lo scrittore ha prodotto per la stampa periodica, si avverte la lezione del Maupassant che è molto attento alla quotidianità e lo mostra registrando i frammenti estratti dalla vita di tutti i giorni; così De Marchi, che attenua l'implicita crudeltà ed esalta le valenze più intime ed affettuose del mondo sommerso e sfumato dei suoi racconti.

Chi spezzò la pipa, novella appartenente alla raccolta *Sotto gli alberi* del 1882, non si presenta inizialmente come un racconto incentrato sui sentimenti ma piuttosto sulla quotidianità di gesti su uno sfondo di guerra; il protagonista, Baratta, parte per la guerra portando con sé una pipa e affezionandosi addirittura a questa che si presenta quasi come personificata e riesce ad evocare ricordi dell'infanzia e di serenità:

Se l'uno e l'altro parlavano di battaglie, di campi, di caserme, di botte date e toccate, quel della mora, che succedeva sempre nelle ore più quiete del giorno e che saliva, diffondendosi con calma nell'aria, riconduceva le memorie più dolci e più domestiche, come sarebbe a dire la seggiola del vecchio fuor dalla porta al sole, i porcellini, che grufolavano in frotta sulla piazza del villaggio, i carri di fieno che scendevano la collina, e poi quel lettuccio dove il sergente s'era spento per sempre – pif, puf, - e qualche volta, seguendo il filo invisibile d'un pensiero vaporoso come il fumo, la mente andava fino a quel croato, il padrone della pipa, morto a Pastrengo, e al suo paesello lassù in Croateria, coi tetti di paglia, - pif, puf.²

A poco a poco, però la soddisfazione che poteva regalare la pipa non basta più al protagonista che inizia a lasciarsi andare a pensieri malinconici:

Baratta non era vecchio, perché a quarant'anni servono bene ancora le gambe, quando si ha un buono stomaco per padrone; ma sebbene la salute fosse fiera, non c'era modo ch'ei potesse scrollarsi d'addosso quella ipocondria, quella voglia di nulla, quel desiderio di mordere i sassi, d'impiccarsi per i piedi, di tritursi nella pipa e poi dire all'ordinanza: -Tò! Fuma il tuo tenente. - Non era vecchio, ma cominciava ad accorgersi d'essere come il mezzo anello d'una catena pendente da un muro screpolato, destinata a irraggiunire, se non avesse presa qualche grande risoluzione.³

E trova la sua risoluzione nella signora Erminia che sposa, patteggiando prima che egli

2 Emilio De Marchi, *Chi spezzò la pipa*, in *Tutte le opere di Emilio De Marchi*, a cura di Giansiro Ferrata, Milano, Mondadori, 1959, vol. I, p. 609.

3 Ivi, pp. 610-611

non avrebbe rinunciato alla sua pipa, la quale con il suo fumo, a poco a poco iniziò a creare dei problemi alla casa che puzzava, agli abiti che si ingiallivano e alla signora che «inghiottiva amaro, ma stava zitta»⁴.

Spesso in amore si giunge a compromessi e fu questo che avvenne, infatti il silenzio della moglie era quasi peggio per Baratta che iniziò a capire da solo il sacrificio necessario da fare per il bene dell'amata donna e che non gli sembrava più nemmeno così pesante. La moglie lo amava al punto che per Natale

Regalò a suo marito un bellissimo trofeo di bronzo, fatto in foggia di molti cannoni e di fucili posti a fascio, per mettervi i sigari, e sospesa a un grilletto una graziosa borsetta ricamata colle sue belle manine, e con su scritto: Al mio moro.⁵

Il vizio del fumo iniziò a vacillare di fronte all'amore che la moglie mostrava verso l'uomo quando gli comunicò di aspettare un bambino; durante il parto Baratta iniziò a pensare a cose che fino ad allora erano rimaste fuori dalla sua mente e non appena vide la neonata che gli venne presentata avvolta in una copertina di pizzo, la pipa, con tutto quello che fino a quel momento rappresentava per lui, perse la sua importanza e si spezzò definitivamente per un amore molto più grande:

Il capitano si alzò, diede un'ultima occhiata alla mora; la palleggiò un istante nella mano, gli occhi gli si riempirono di lagrime e sentì tutta la terra tremare sotto i piedi. Alzò la mano, adocchiò la pietra del focolare, e ciach!
Non l'avevano spezzata né i Russi, né i Croati; ma questa volta la bomba era scoppiata di dentro.
Il nemico entrò in un bel cuscino di pizzo.⁶

La donna demarchiana qui viene presentata come un personaggio pacifico e paziente, la quale ama il marito al punto di acconsentire ad amare anche il suo vizio; l'amore, sconfinato per una donna ma ancor di più per la figlia, riesce a muovere le fila della vicenda fatta di abitudine e gesti conosciuti bene, riuscendo a piegare un uomo con la forza intrinseca che solo un grande sentimento può avere e sortendo effetti che solo un grande amore, come quello paterno, può.

4 Ivi, p. 613

5 Ivi, p. 614

6 Ivi, p. 617

All'ombrellino rosso, apparsa in «Il Secolo» nel 1891 e poi inserita in *Nuove storie di ogni colore* nel 1895, è anche questa una storia ricca di buoni sentimenti innocenti e puliti con il lieto fine.

Il racconto del sodalizio di una coppia di amici e soci in affari che non viene scalfita nemmeno quando uno dei due si innamora di una donna, Paolina; anzi è lo stesso amico a consigliare a Battista di dichiararsi e farsi avanti:

-Non aver soggezione di me, parlale, fatti innanzi: a me la mi pare una buona ragazza che farà bene anche alla bottega. È soda, è bellina, parla un poco francese; va là Battista! Io viaggio e quando si viaggia dà fastidio anche la valigia. Figurati se voglio prendere moglie. A quarant'anni è una pazzia di non averci pensato, ma sarebbe una pazzia più grossa pensarci. Va là Battista! Dio ti dia del bene e una mezza dozzina di figliuoli⁷.

Risulta essere stata una scelta saggia, perché Paolina è veramente una brava ragazza e gli affari vanno sempre meglio nella loro bottega; tra i tre si instaura un equilibrio perfetto e a rallegrare la casa ci pensa l'arrivo di una bambina.

Ben presto però

La malinconia e la tristezza entrarono in quelle sei stanze, dove prima regnavano l'amore e la pace.

Per la povera Paolina fu un colpo tremendo. Trovarsi sola, vedova a ventitré anni, con una bimba su ginocchi, in una posizione non ben definita, con dei parenti poveri e senza conclusione, trovarsi così, povera diavola! Era un brutto pensiero⁸.

La situazione si volge al negativo per la povera donna, che però trova nel socio del marito un uomo per bene che l'accoglie nella bottega come fosse una di famiglia e le fa mantenere il suo posto.

Con il passare del tempo il signor Gerolamo comincia a provare dei sentimenti e delle emozioni fino ad allora a lui sconosciuti:

Passavo, per esempio, molto tempo sulla bottega del Pirola che sta in faccia all'ombrellino rosso, mezzo nascosto dalle tendine dell'osteria, con davanti un bicchier

⁷ Emilio De Marchi, *All'ombrellino rosso*, in *Tutte le opere di Emilio De Marchi*, a cura di Giansiro Ferrata, Milano, Mondadori, 1959, vol. I, p. 879.

⁸ Ivi, p. 881

di vino bianco, che non avevo voglia di bere, cogli occhi in aria, così in estasi, dietro una nuvola. E se uscivo di là non era per tornare a casa, ma per andare a zonzo, di qua, di là per le strade più deserte, finché i piedi mi portavano in qualche sito quieto sui bastioni.⁹

Chiaramente è l'innamoramento a muovere le azioni del protagonista, misto forse alla tenerezza che prova nei confronti della povera donna e della figlia del suo caro amico, nei confronti del quale a un certo punto inizia a sentirsi in colpa, proprio per la bontà dei suoi sentimenti.

Se io avessi avuto dieci o dodici anni di meno, avrei osato dire a me stesso: «Gerolamo, tu sei innamorato di quella donna!». Ma vi pare? Potevo essere quasi suo padre: e poi c'era di mezzo un morto, un caro amico, a cui dovevo dei riguardi e del rispetto. E poi per quanto non brutto e non decrepito non è con questi pochi capelli e con questa larghezza di gilè che un uomo della mia età possa parlare di amore e di poesia ad una donnina che, vestita di nero, pareva ancora più giovane e più bella. Andiamo, via, sor Gerolamo!¹⁰

Il punto di svolta si ha quando la signora Paolina invita l'amico a pranzare con lei e la piccolina il giorno di Natale; qui il racconto esprime tutta la tenerezza della situazione con scene forti e piene di sentimenti e amore.

Letizia, mentre io pescavo l'arlecchino nella tasca di dietro, seguitò a guardarmi cogli occhioni neri, corrugò un poco la fossetta del mento, per uno sforzo interiore e, alzando in furia le manine, mandò fuori l'unica parola, che sapeva dire: Papà...

[...] Quel che si prova in certi momenti non si può dire in cent'anni. Fu un caldo e n freddo tutto in una volta, un trasudamento in tutta la persona, una vertigine, per resistere alla quale dovetti attaccarmi al braccio della Paolina, che scossi, scossi, stringendo forte. Poi strappata la bimba alle mani della ragazza, me la portai alla bocca, come se morissi di fame, e cominciai a mangiarla.

– Sì, mio povero angiolino, io sono il papà che non ti vorrebbe meno bene del tuo vero papà, se la mamma lo permettesse. E ti farei giocare e saltare sui ginocchi e lavorerei per te... se la mamma volesse...

– Lei me la mangia per panettone... prese a dire la Paolina, togliendomi la bimba dalle mani: e nel dire questo vidi che rideva al di sotto delle lagrime, un effetto di sole attraverso la pioggia, una bellezza da mettersi in ginocchio ad adorarla.¹¹

9 Ivi, p. 883

10 Ivi, pp. 883-884

11 Ivi, p. 887-888

Buoni sentimenti taciuti e pieni di rispetto che trovano posto nel lieto fine del racconto, che mostra palesemente come il rispetto e la pazienza alla fine pagano, anche nella situazione che all'inizio può essere vista come una disgrazia. Anche qui la donna è buona e paziente, in grado di affrontare tutto grazie alla forza dell'amore e dei sentimenti puri e puliti.

In *La bella Clementina*, novella appartenente alla raccolta *Storie di ogni colore* del 1885, come scrive Alessandra Briganti

L'abusato motivo dell'amore non corrisposto trova un più ampio e meditato svolgimento nel tema, anche questo canonico, dei danni derivanti da un'educazione sbagliata, fondata su una visione utilitaristica e materialistica della vita, sull'egoismo e sull'assenza di valori.¹²

Viene definita invece da Franco Brevini «un'esemplificazione dei guasti che può produrre la passione¹³».

Storia di due sorelle, Clementina e Carolina completamente diverse tra loro, con un'educazione differente e un modo di agire e comportarsi totalmente differente:

Clementina non era cattiva, ma come tante altre della sua classe, abituata a giudicare il bene e il male dalle apparenze, e a riferire a sé il valore di tutte le altre cose, carezzata dalla mamma, adulata dalle amiche, adorata dagli uomini, dai vecchi e dai giovani, era nella peggiore condizione per ben giudicare delle modeste qualità di un giovane studioso. La società in cui viveva le aveva insegnato a far conto anzitutto dello spirito, della prontezza, e della grazia, cioè delle qualità superficiali; al di là non si immaginava nemmeno che vi potesse essere qualche cosa di più bello, o erano, come diceva la mamma, cose dell'altro mondo, o gente dell'altro mondo¹⁴.

Mentre invece:

Carolina era una buffoncella, ghiottona, con poca volontà di studiare, con un odio accanito per il pianoforte, che metteva tutto il suo entusiasmo nel lustrare le scarpe e

¹²Alessandra Briganti, *Introduzione a De Marchi*, Roma, Laterza, 1992, p. 94

¹³ Franco Brevini, *Introduzione*, in *Emilio De Marchi, Novelle*, Milano, Mondadori, 1992, p.57

¹⁴ Emilio De Marchi, *La bella Clementina*, in *Tutte le opere di Emilio De Marchi*, a cura di Giansiro Ferrata, Milano, Mondadori, 1959, vol. I, p. 795

nel spennacchiare pollastri. Così ragazzona non meritava di essere trattata con più riguardo, né essa lo pretendeva. [...] Il suo gran sogno era di sposare un fattore di campagna, di avere una bella casa grande, un bel pollaio, ventisette bambini, trecento pulcini e un'oca¹⁵.

Ovviamente, per Clementina la madre cerca i partiti migliori, tra i quali il marchese di Faenza che dopo due anni di corteggiamento scappa per chissà quali motivi di denaro; a questo punto la notizia del matrimonio della giovane Carolina sembra una cascata ghiacciata per l'orgoglio della sorella maggiore, e a rendere tutto molto più cocente è il fatto che l'uomo in questione è lo stesso che Clementina molti anni prima aveva rifiutato giudicandolo un imbecille, il signor Pellegatta.

Da quel momento succede qualcosa nell'animo di Clementina e più frequenta quell'uomo che sarebbe diventato suo cognato e più cresce il rimorso per averlo giudicato tanto in fretta e poi rifiutato e scacciato come se fosse il peggiore degli uomini; oltre a crescere il rimpianto però cresce anche la stima verso lui e comincia a vedere cose che non pensava possibili ed esistenti.

Clementina si innamora di lui, di un amore che le toglie il sonno e le porta dolore fisico, ancor di più perché il suo primo interesse è quello di non mostrarlo per non apparire invidiosa agli occhi delle amiche; più teneva tutto dentro e più si ammalava, come se quel sentimento le corrodessa l'anima:

Che cosa accadeva nell'anima della bella Clementina? Un fenomeno strano, anche per lei. Man mano che quel bravo giovine si accostava a lei, andava acquistando la stima del suo cuore. Ma egli si accostava per non essere suo. Conoscerlo significava perderlo. Non era goffo, non era imbecille, no, ma un uomo buono e semplice, forse anche valente¹⁶.

Giunti a pochi giorni dalle nozze della sorella, il male tortura Clementina che non sa più cosa fare, fin quando non si lascia andare a fare quello che aveva sempre fatto e che meglio le riusciva. A poco a poco e con gesti anche piccoli e quasi insignificanti entra nella mente e si insinua nei pensieri dell'uomo che dopo pochi giorni sarebbe diventato suo cognato, il quale viene assalito da dubbi e ripensamenti:

15 Ivi, p. 796

16 Ivi, p. 804

Quella divina bellezza egli l'aveva adorata nel periodo poetico della sua vita, ma si era pur abituato a contemplarla tranquillamente con la medesima compiacenza onde si guarda una lontana stella a cui si sa che non si può arrivare. Oggi era un delitto solo il pensiero che la coscienza potesse transigere così recisamente col dovere, coll'onore, colla giustizia. Che sarebbe stato di lui, di Carolina, di tutti? Non era amore questo, no, era un'esaltazione malsana, una corruzione dei sensi, un acciecamiento della fantasia. Mentre il suo cuore protestava di dentro, la fantasia volava di fuori a immaginare un delirio d'amore, una fuga, un tristo idillio, come si legge nei romanzi, un impeto di passione tumultuosa che travolgesse tutti gli edifici della ragione¹⁷.

La sera prima delle nozze, durante i festeggiamenti, Clementina, della quale si sarebbe detto che era la sposa perché indossava un abito quasi bianco fuori luogo, fa in modo di trovarsi da sola con Stefano e lo bacia; ma la sorella vede la scena e scappando verso casa tenta il suicidio: per fortuna viene rianimata in tempo.

Quando si risvegliò, stentò un pezzo a raccapazzarsi; ma la vista di sua sorella inginocchiata ai piedi del letto col volto inondato di lagrime la richiamò a poco a poco alla triste memoria delle cose. Venne una buona zia monaca a benedire il perdono e la pace; Clementina invocò tanto la Madonna che la Carolina promise di perdonare e di vivere e di fare la volontà del Signore. Ma la sua anima, se non il corpo, restò avvelenata per sempre.

Il bel colore delle sue guancie svanì: il sorriso scomparve dalle sue labbra.¹⁸

Carnefice di questa storia è un amore sbagliato, causato dall'educazione della ragazza portata a giudicare dalle apparenze e ad ambire a qualcosa che pensa essere superiore solo perché apparentemente è così.

Nulla di irreale nemmeno in questo racconto, che segue la realtà e da essa è completamente avvolto.

Anche ne *Ai tempi dei tedeschi*, apparso con il titolo *L'illustre Franzon* in «L'Unione», Bergamo, nel marzo 1894 e poi inserito nella raccolta *Nuove storie di ogni colore* del 1895, si ritrova la critica nei confronti del nuovo assetto del paese espressa non tanto a livello politico, quanto sul piano morale e culturale che determinano la fisionomia concreta della società civile. Come nella novella precedente, la riprovazione nei confronti della nuova morale dell'utilitarismo non si esprime in modo esplicito, ma emerge dalla dinamica dell'azione e dal carattere dei personaggi.

¹⁷ Ivi, p. 811

¹⁸ Ivi, p. 815

Per l'analisi affrontata in questo capitolo, la prospettiva che interessa di questa novella è il sentimento e il modo in cui viene vissuto e affrontato. Al centro del racconto è posta una coppia costituita da Nina, una servetta che grazie alla benevolenza del signor Malgoni, che l'aveva accolta in casa sua, fatta studiare e poi sposata, era diventata una signora; coppia raccontata per tutta la durata della novella, da un terzo elemento, uno studente che abitava nel loro stesso palazzo, infatuato della signora tanto da dedicarle poesie e attenzioni.

Personaggio cruciale per lo svolgersi della vicenda è il dott. Franzon, amico del Malgoni, che gli rimane accanto nel momento della sua malattia ma non senza un tornaconto personale. Il dottore, innamorato della signora, di un amore ossessivo e geloso approfitta di lei alle spalle dell'amico:

Franzon poteva fare del bene a Malgoni; ma poteva anche fargli del male. La povera donna, sprovvista nella sua ingenua ignoranza d'ogni energia morale, credette, simulando, di evitare a suo marito un gran dolore. C'era da farlo morire di crepacuore quel pover'uomo, se gli avesse detto di quale refe era fatta l'amicizia di Franzon. E non si accorse che intanto l'uomo scaltro ed erudito la dominava con la sua stessa paura e l'aggiogava come una schiava al carro della sua colpa¹⁹.

Amore ossessivo e malvagio in questo caso, tanto che la signor Nina non riesce a liberarsi di Franzon nemmeno quando questi ha un incarico a Venezia, poiché prima invita l'amico a raggiungerlo promettendogli un posto di lavoro, e poi quando Malgoni rifiuta, insinua in lui il dubbio del tradimento della moglie con il povero studente che la guardava solamente da lontano e altro non le dava che le sue gentilezze.

Questo scatena l'ira del marito

La Nina che non capiva bene per colpa di chi la battesse il suo padrone, aveva cercato di scappare dall'uscio sul ballatoio; e fu allora che il vecchio esasperato, pensando che volesse fuggire di casa, le sbarrò il passo, l'afferrò pei capelli e la fece strillare come un'aquila²⁰.

Alla fine di questa scena il marito muore di crepacuore e Nina è costretta a raggiungere

¹⁹ Emilio De Marchi, *Al tempo dei tedeschi*, in *Tutte le opere di Emilio De Marchi*, a cura di Giansiro Ferrata, Milano, Mondadori, 1959, vol. III, p. 406

²⁰ Ivi, p. 409

il suo nuovo padrone a Venezia, anche perché dopo sei mesi dà alla luce un bambino e il povero studente è costretto a lasciare la città perché messo alle strette da Franzon.

Nessun vincitore alla fine di questa storia, nessun lieto fine, ma la conclusione è la rassegnazione della povera Nina, costretta a passare da un padrone ad un altro e ad essere serva per sempre, non per scelta ma per necessità; una donna che mette davanti a tutto il bisogno e si mostra capace di accettare qualsiasi situazione.

Non una donna che ama troppo e acconsente, ma una povera donna sola che non ha alternative.

Di tutt'altro genere è il tipo di amore di cui si parla ne *L'anatra selvatica*, una novella più tarda, che appartiene alla raccolta *Nuove storie di ogni colore* del 1895.

Di nuovo un amore coniugale, quello tra Cecilia e il signor Baldassarre Manardi, ma che sin dall'inizio si presenta su piani diversi:

La Cecilia Manardi, figlia dell'architetto Giambelli, che restò sepolto sotto le rovine d'un suo campanile, aveva ricevuto una discreta educazione nel collegio di Cernusco, ciò che le permetteva di leggere non solo il «Padrone delle Ferriere» in francese ma anche qualche bel romanzo del Daudet, del Bourget, del Rod. [...] Manardi non sapeva legger bene che i suoi libri maestri e i bilanci della Popolare; ma siccome verso la Cecilia aveva il cuore indulgente, purché la moglie tenesse un occhio aperto sulla bottega, lasciava che si divertisse a leggere quanti più libri voleva.²¹

Non tarda ad arrivare il terzo protagonista di questa storia, il cancelliere nobile de' Barigini, molto più vicino alla donna anche sul piano culturale e con la quale inizia una sorta di avventura, dapprima molto taciuta, corteggiandola attraverso gli scritti che lui pubblica, con il nome di Rostignac, dedicati a lei, e poi molto più esplicitamente.

A fornire alla coppia la giusta situazione per potersi frequentare molto di più è la malattia del marito di lei che dunque è costretto ad allontanarsi dalla bottega:

Era in quelle ore quiete, tra le nove e le undici, che la parola fluida e molle del nobile marchigiano percorreva cieli ed orizzonti ideali.

Seduto al tavolino di lavoro, nel salottino del retrobottega, dopo che Tonio aveva servito la Chartreuse o il rosolio di china, mentre Cecilia ripassava il sacco del bucato, Rastignac rivedeva gli strappi di questa povera tela lisa che si chiamava l'umanità.

[...] Ma Cecilia era sospinta nei vortici di questa critica da una forza interna, che quasi

²¹ Emilio De Marchi, *L'anatra selvatica*, in *Tutte le opere di Emilio De Marchi*, a cura di Giansiro Ferrata, Milano, Mondadori, 1959, vol. I, pp. 705-706

non sapeva più dominare.

Una voglia strana di ribellione cominciò a renderla inquieta, intollerante, nervosa verso il malato brontolone, che si divertiva a sfogare su di lei i tormenti della risipola. Mai gli avventori abituati alle belle maniere, ai sorrisi e ai denti bianchi della sora Cecilia avevano vista una faccia più scura, più arrabbiata. Di giorno in giorno questo sentimento di ribellione, anziché diminuire, si faceva più ardente, più forte, quantunque Rastignac non mostrasse mai la sua forza dominatrice. Egli era di quegli uomini che pigliano le lepri col carro. Sapeva farsi amare prima di mostrar di amare.²²

Cecilia, che «bruciava e si consumava come una candela accesa da due parti», inizia ad amare davvero quest'uomo che la inizia a questo sentimento così come alle idee che porta con sé; inizia ad odiare il marito e tutta la situazione intorno a lei che diventa sempre più pesante, e ad idolatrare quell'uomo che le parla di simbolismo e idealismo e mostra inoltre di avere un animo sensibile.

Come se si stesse risvegliando da un lungo e cupo sonno Cecilia

Sentiva una voglia pazza di sparare, come Edda Gabler, colpi di pistola nei vasi di mandorle e delle perline toste. Al contatto di Rastignac si sentiva un'altra donna, non più la droghiera di Terzano, ma un'amazzone che preparava le armi per una battaglia. Nell'amore di Rastignac trovava, non dirò se stessa, ma l'angelo che aveva dormito in lei fino a quel giorno. Egli aveva parlato più volte della risurrezione degli spiriti. Ebbene, Cecilia Manardi sentiva qualche cosa che si muoveva sotto le pietre del sepolcro. Viveva ormai di lui, per lui, elevandosi come un'aquila nel mondo del pensiero e dell'amore intellettuale, dimenticando la sua sorte di anatra selvatica condannata a pascersi di vermi e a gemere in un cesto chiuso provando insieme a impeti di ribellione, impeti non meno orgogliosi di felicità che la spingevano a imprudenze fatali²³.

L'idea di amore che si evince da questo racconto è la più bella che possa esistere, l'amore che non si ferma alla passione ma riesce a risvegliare l'animo, che insegna senza pretendere nulla in cambio; questo l'amore descritto almeno nella prima parte del racconto, in contrasto con l'amore coniugale esistente solo per convenienza e non per altro.

Procedendo con la lettura e giungendo alla conclusione però la situazione cambia e il nobile Scipione de' Barigni risulta essere solo un imbroglione, un ladro e un bugiardo:

²² Ivi, p.709-710

²³ Ivi, p. 714

Per la povera Ceci fu un colpo tremendo e una mortificazione da far perdere la testa, da rompere il cuore in due pezzi. Oltre al precipitare dalle sublimi altezze dell'aquila nel barile dell'aceto, sentì tra pelle e pelle tutte le risate che dovevano fare le belle gelose e le brutte invidiose²⁴.

Il ritorno alla normalità della ragazza non è affatto facile, a maggior ragione se si tratta di un ripiombare nella quotidianità che si odia e dopo aver conosciuto sentimenti e aperture mentali prima ignote.

È la malinconica cronaca di una donna, accanita lettrice di romanzi e drammi, incapace di accontentarsi della situazione economica favorevole fornita dal marito che non ama; tanto insoddisfatta da trovare riparo nelle idee e nell'essere di un altro uomo che riesce e a prenderla in giro e a farsi credere quello che non è mai stato e mai sarà.

Serafino Scarsella, novella pubblicata in «Il Fanfulla della Domenica» nel 1883, poi inserita in *Storie di ogni colore* nel 1885 e infine in *Racconti* nel 1889, mette in luce la tipica figura che diremmo di «vinto» dalla vita, condizione da imputare solamente al sentimento amoroso che accompagna e determina tutta la sua vita. Si tenga conto in questo caso della concordanza di argomento con il collega Giovanni Verga, che nel 1886 pubblicava *Il maestro dei ragazzi* di cui parleremo alla fine del capitolo²⁵.

Il racconto si apre con la descrizione del protagonista, il cui nome occupa tutto il titolo.

Serafino Scarsella a prima vista si scambierebbe con un prete, a cagione di quell'abitaccio nero che vide altri colori e che gli copre quasi tutte le gambe. In testa ha un cilindro pieno di fosforescenze, e che vide altre teste: le maniche della camicia, non sempre candide come l'ermellino, escono raggrinzite dalle maniche dell'abito: le scarpe scappano di sotto i calzoni, e i piedi qualche volta scappano dalle scarpe. Insomma, a guardarlo, par di vedere un uomo che scaturisce da tutte le parti come la birra in fermento da una vecchia botte. Eppure sotto questa apparenza poco pulita c'è un uomo di molta immaginazione, che sa molto bene il suo latino, che scrive e improvvisa dei versi non peggiori di molti che si stampano in carta di lusso.²⁶

Un uomo colto dunque, che però deve far fronte allo stato di necessità, anche se questo non gli impedisce di rinunciare alla condizione di prete proprio perché il suo animo e il

24 Ivi, p. 716

25 Si veda p. 94 del presente lavoro

26 Emilio De Marchi, *Serafino Scarsella*, in *Tutte le opere di Emilio De Marchi*, a cura di Giansiro Ferrata, Milano, Mondadori, 1959, vol. I, p. 829

suo «bisogno di espandersi»²⁷ lo spingono ad andare oltre. Sfrutta così le sue conoscenze per «far fronte alla miseria»²⁸ dando ripetizioni ai ragazzi di qualsiasi materia ma, nonostante sia un ragazzo promettente, è

Impreparato alle esigenze dei tempi. Si trovò presto spostato nel mondo, incapace di uscir di stenti e di farsi una posizione²⁹.

In questa novella i caratteri del realismo sono accentuati, lo si vede nell'inadeguatezza di Serafino a vivere la realtà: è ancora il debole a soccombere.

Nonostante questo, il protagonista riesce a cavarsela in un modo o nell'altro ed è proprio durante una delle sue ripetizioni, che conosce Dora, la sorella minore del suo allievo; Serafino si innamora di questa ragazza, con la quale scambia prima dolci e languidi sguardi e poi poesie e discorsi filosofici.

Chi ha cominciato presto ad assaggiare i piaceri della vita (e fate conto che ognuno n'abbia una botte a bere) e ne vuota ora gli ultimi bicchieri, allungandoli coll'acqua, non capirà e non perdonerà l'ebbrezza di uno spirito che casca a un tratto dentro la botte. E il povero Scarsella sarebbe affogato senza l'aiuto delle Muse. Chi saprebbe fare il conto dei versi lunghi e corti ch'egli buttò sulla carta durante quel beatissimo inverno? Gli occhi, le labbra, il sorriso, le mani e i piedi della divina Dora trovarono il loro strazio e la loro imbalsamazione in strofe che la bella ispiratrice riponeva in serbo in un suo cassetto.³⁰

Un amore che sembra poter dare la felicità a entrambi i ragazzi, o almeno fin quando non si chiede al maestro di sposare la ragazza e, a questa richiesta, Serafino chiede solo di aspettare qualche anno per riuscire a trovare una posizione stabile. Dora non può aspettare qualche anno e dopo un po' di tempo, si sposa con un principe russo, Malaskoy.

Serafino a prima vista non capì, come chi riceve un gran colpo sulla nuca. Poi capì, e finalmente capì troppo in quale insidia era stato tirato da quella civetta, che aveva bisogno almeno di un marito. Pareva pazzo il povero Serafino! E c'era di che perdere davvero la testa. Salì cento volte quelle maledette scale, picchiò i pugni su quel

27 Ibidem.

28 Ibidem.

29 Ibidem.

30 Ivi, p. 883.

maledetto uscio chiuso per sempre alla sua felicità. Erano scomparsi tutti. Tanto meglio, altrimenti avrebbe commesso uno sproposito. Il cuore non si strappa senza dolori dal petto. Voleva morire; sarebbe morto se l'odio non gli avesse domandata una qualche vendetta.³¹

Beffeggiato dalla realtà, Serafino aveva rinunciato alla possibilità di diventare prete ed avere così un posto sicuro nel mondo per perseguire quello che il suo ingegno e il suo cuore desideravano, ma, da questo è stato ferito e deluso proprio a causa della mancanza di un posto di lavoro.

Ulteriore danno aggiunto alla beffa è quando si rende conto che le lezioni del fratello di Dora non gli erano mai state pagate.

Passano otto anni, che Serafino trascorre a odiare la donna che gli aveva fatto ciò, continuando a dedicarle poesie questa volta di rancore e di odio, e pensa di averla dimenticata, quando la realtà gli presenta un altro conto da pagare inizialmente camuffato da buona occasione.

Gli viene offerto il posto di supplente in una scuola, dove egli si presenta contento di questa occasione, pensando che sarebbe stato il riscatto di una vita trascorsa senza mai poter fare dei progetti e dovendo rinunciare a tutto ciò che in realtà desiderava tanto.

Il suo entusiasmo muta quando facendo l'appello nella classe assegnatagli, sente il nome Malaskoy e subito capisce che si tratta del figlio di Dora; questo nome e la vista di quel bambino gli riportano alla mente tutte le cose che pensava sepolte nel suo cuore.

I sentimenti che ormai pensava di non provare più sarebbero tornati il giorno dopo quando correggendo le composizioni sul giorno dei morti, Serafino scopre che Dora era morta otto anni prima durante il parto:

La bella figura di Dora gli appariva purificata dalla morte e dalla preghiera del suo bambino, gli rimproverava le tante maledizioni scagliate su di lei.

Questi pensieri, queste immagini passarono confusamente nell'anima di Serafino nel tempo che gli altri scolari lessero le loro composizioni, delle quali non intese una parola.³²

Uomo buono Serafino, dopo il suono della campana va a parlare con il povero bambino

³¹ Ivi, pp. 834-835.

³² Ivi, p. 840.

orfano e la sua tenerezza lo porta ad abbracciarlo e a baciarlo, gesto che gli costa il posto ufficiale di maestro nel collegio.

Sentimento supremo, l'amore in queste novelle si presenta sempre con tono intimo e taciuto, nascosto nell'interiorità dei personaggi che quindi soffrono in silenzio, che sia per la non tolleranza del fumo, a causa di un amore che è in contrasto con l'onore e l'orgoglio, per rispetto nei confronti di un amico morto o ancora perché sbagliato e basato su menzogne; sofferenza che va di pari passo con l'amore e che rimane anch'essa silenziosa ed esternata solo in rari e piccoli momenti di solitudine, quando ci si accerta che non ci siano testimoni.

Sono queste le conseguenze che l'amore ha su ognuno di questi personaggi che amano e vedono trascorrere la loro vita senza mai intervenire per poter cambiare la realtà, vedono passare i loro anni accontentandosi di essere spettatori della loro infelicità come Cecilia, Serafino o chi per loro; vite sfiorite e non vissute per colpa della mancanza di coraggio o semplicemente perché ci si è adagiati nella propria condizione e si è incapaci di migliorarla.

3.1.2 L'AMORE PASSIONALE

In *Vita dei campi* Giovanni Verga offre una rappresentazione potente e nuova dell'amore e dei rapporti interpersonali. L'amore è il perno tematico di molte di queste novelle, ma esso non è più una passione languidamente sentimentale come nelle prove romanzesche giovanili dell'autore.

Verga condensa nelle sue novelle in generale le suggestioni derivanti dalla sua cupa visione pessimistica delle vicende dell'uomo: il sentimento amoroso diventa così una passione divorante, irresistibile, ma privo di slanci vitali e che spesso fatalmente precipita nella tragedia, con le cui luci spesso vengono illuminate di sbieco le tensioni e le contraddizioni sociali del microcosmo siciliano. Non c'è l'analisi interna della psicologia dei personaggi, che viene rappresentata solo attraverso brevissime manifestazioni corporee; le figure verghiane risultano, apparentemente prive di ombre

interiori e mosse da una schietta e implacabile ferinità, dalle leggi dell'appropriazione (la morale della "roba") e dell'autoconservazione.

Nella staticità del mondo arcaico-rurale delle campagne siciliane, nemmeno l'amore cede a forze socio-economiche che appaiono sempre come naturali, materialisticamente determinate e immutabili. L'amore può solo temporaneamente superare le divisioni sociali, l'etica della famiglia e la morale comune, ma alla fine la legge della "roba" è l'unica a trionfare sempre.

Nedda, apparsa dapprima nelle milanese «Rivista Italiana di Scienze, Lettere ed Arti» il 15 giugno 1874, nello stesso anno fu ripubblicata in opuscolo a Milano, dall'editore Brigola, con il sottotitolo *Bozzetto siciliano*; inclusa poi dal 1877 in *Primavera* e infine compreso in *Vita dei campi* nel 1897.

Il racconto si apre su una scena che vede le donne al termine della loro settimana di lavoro nei campi, quelle felici che cantano e quelle invidiose che parlano di qualcuno o qualcosa; il campo si restringe e si focalizza su una di queste donne che si trova in un angolo rannicchiata nella sua tristezza perché la madre è moribonda e lei è stata costretta a lasciarla per andare a lavorare.

Già la descrizione della ragazza porta l'occhio e la mente del lettore a farsi un'idea:

Era una ragazza bruna, vestita miseramente, dall'attitudine timida e ruvida che danno la miseria e l'isolamento. Forse sarebbe stata bella, se gli stenti e le fatiche non avessero alterato profondamente non solo le sembianze gentili della donna, ma direi anche la forma umana. I suoi capelli erano neri, folti, arruffati, appena annodati con dello spago, avea denti bianchi come avorio, e una certa grossolana avvenenza di lineamenti che rendeva attraente il suo sorriso. Gli occhi avea neri, grandi, nuotanti in un fluido azzurrino, quali li avrebbe invidiati una regina a quella povera figliuola raggomitolata sull'ultimo gradino della scala umana, se non fossero stati offuscati dall'ombrosa timidezza della miseria, o non fossero sembrati stupidi per una triste e continua rassegnazione. Le sue membra schiacciate da pesi enormi, o sviluppate violentemente da sforzi penosi erano diventate grossolane, senza essere robuste.³³

Le fattezze fisiche rispecchiano perfettamente le condizioni di miseria e povertà che sono presenti per tutto il tempo del racconto, la forza di Nedda è tale da riuscire a superare tutti gli ostacoli, partire di notte dopo il lavoro per tornare a casa e continuare

³³ Giovanni Verga, *Nedda*, in *Tutte le novelle*, a cura di Carla Riccardi, Milano, Mondadori, 1979, pp. 8-9.

a fare quanto di meglio può per la mamma malata.

La mamma muore e anche qui Nedda riesce a farsi forza:

La vecchia la guardò a lungo con l'occhio semi spento, e poscia l'abbracciò senza aprir bocca. Il giorno dopo vennero i becchini, il sagrestano e le comari. Quando Nedda ebbe acconciato la morta nella bara, coi suoi migliori abiti, le mise fra le mani un garofano che avea fiorito dentro una pentola fessa, e la più bella treccia dei suoi capelli; diede ai becchini quei pochi soldi che le rimanevano perché facessero a modo, e non scuotessero tanto la morta per la viottola sassosa del cimitero; poi rassettò il lettuccio e la casa, mise in alto, sullo scaffale, l'ultimo bicchiere di medicina, e andò a sedersi sulla soglia dell'uscio guardando il cielo.³⁴

La forza di Nedda sta anche nel fatto che, rimasta sola, torna a lavorare il giorno dopo, perché il bisogno non può concedersi pause o riposi, nemmeno in un caso estremo come la morte di una persona cara ed ha forza anche quando:

Il signor curato la sgridò forte quando la domenica successiva la vide sull'uscio del casolare che si cuciva il grembiule che avea fatto tingere di nero, unico e povero segno di lutto, e prese argomento da ciò per predicare in chiesa contro il mal uso di non osservare le feste e le domeniche. La povera fanciulla, per farsi perdonare il suo grosso peccato, andò a lavorare due giorni nel campo del curato, perché dicesse la messa per la sua morta il primo lunedì del mese e la domenica.³⁵

Nedda ama Janu, suo compagno di lavoro tra gli uliveti ed è un amore ricambiato dal giovane che si dichiara regalándole un fazzoletto.

Ella si fece rossa, come se la grossa spesa le avesse dato idea dei caldi sentimenti del giovane, gli lanciò, sorridente, un'occhiata fra carezzevole e selvaggia, e scappò in casa, e allorché udì i grossi scarponi di lui sui sassi della viottola, fece capolino per vederlo che se ne andava.³⁶

È un sentimento onesto e pulito quello tra i due ragazzi, ma per i poveri e i miseri non c'è possibilità di sfuggire alla legge della necessità, anche se la forza dell'amore di Nedda e Janu inizialmente sembra superare anche questo e vanno per i campi a lavorare insieme. La disgrazia non tarda ad arrivare e la malattia colpisce anche Janu

34 Ivi, p.18

35 Ivi, pp. 20-21

36 Ivi, p. 23

che ritorna a casa «pallido e contraffatto»³⁷; nonostante ciò deve tornare a lavoro perché vuole mettere da parte i soldi per poter sposare Nedda

- Addio, non posso fare aspettare il carrettiere che mi ha dato un posto sul suo carro dalla Piana sin qui. A rivederci presto! E non si muoveva. Quando finalmente se ne andò, ella lo accompagnò sino alla strada maestra, e lo vide allontanarsi senza una lagrima, sebbene le sembrasse che stesse a vederlo partire per sempre; il cuore ebbe un'altra strizzatina, come una spugna non spremuta abbastanza, nulla più, ed egli la salutò per nome alla svolta della via.³⁸

Janu muore qualche giorno dopo e la povera Nedda, madre di una bambina, non riesce più a trovare lavoro e si vede costretta a guardare impotente morire di fame tra le sue braccia anche la povera piccola.

Il racconto si conclude con la protagonista che benedice la morte perché nemmeno la forza dell'amore, dapprima per la madre, poi per Janu e infine per la sua bambina, è riuscita a garantirle un minimo di benessere.

L' amante di Gramigna, novella già citata nel capitolo precedente, in questo è analizzata da un altro punto di vista; se prima ci si è soffermati sulla funzione e la differenza, anche nel significato, del villaggio e della città, adesso si studia il coraggio e la forza del sentimento della protagonista, Peppa, nel seguire l'uomo che ama.

Peppa, protagonista del racconto, avrebbe dovuto sposare un ragazzo benestante, ma un giorno senza alcun motivo né preavviso, la ragazza decide di non volersi più sposare e si dichiara innamorata di un uomo che non ha mai visto e del quale ha solo sentito parlare, perché è un brigante del quale i carabinieri sono alla ricerca.

Peppa scappa di casa e lo raggiunge e, nonostante egli non voglia nessuno, la ragazza con la forza del suo amore rimane con lui

Così le permise di stare con lui. Ella lo seguiva tutta lacera, colla febbre della ferita, senza scarpe, e andava a cercargli un fiasco d'acqua o un tozzo di pane, e quando tornava colle mani vuote, in mezzo alle fucilate, il suo amante, divorato dalla fame e dalla sete, la batteva.³⁹

37 Ivi, p. 28

38 Ivi, p.29

39 Giovanni Verga, *L'amante di gramigna*, in *Tutte le novelle*, a cura di Carla Riccardi, Milano, Mondadori, 1979, pp. 207-208

Il concetto dell'amore in Verga va spesso di pari passo con quello della violenza, era forse questo il modo di ricambiare l'amore della povera ragazza che aveva lasciato tutto per seguirlo? No di certo. Ma nell'intenzione dell'autore sta anche in questi atteggiamenti violenti, tipici del popolo primitivo di cui sta trattando, la chiave per rendere visibile un sentimento che di norma è dolce e fatto di tenerezze.

La cieca devozione e ammirazione della ragazza che in realtà è ossessione continuerà fino alla fine del racconto, anche dopo che Gramigna viene catturato e lei passerà la sua vita ad aspettarlo sotto la prigione dove crede che sia tenuto.

Peppa è l'esempio di una donna sottomessa a un sentimento inspiegabile razionalmente ma anche di una forza tale che la spinge a rinunciare a tutto ciò che potrebbe darle una vita agiata e serena pur di seguire il suo cuore e i suoi sentimenti.

La differenza con la protagonista de *L'anatra selvatica* di De Marchi appare subito evidente, una donna infelice ma che preferisce tacere il suo malcontento e sottostare alle regole di un marito padrone e che non ama; per tutta la vita o perlomeno per tutta la durata del racconto, Cecilia mantiene segreto il moto che si scatena dentro di lei e non agisce ma rimane ferma a contemplare la sua infelicità. Situazione differente in Peppa di Verga che va contro la sua famiglia e sfida anche i giudizi della gente che

Si accalcava per vederlo, si metteva a ridere trovandolo così piccolo, pallido e brutto, che pareva un pulcinella. Era per lui che Peppa aveva lasciato compire Finu «candela di sego»! Il povero «candela di sego» andò a nascondersi quasi toccasse a lui di vergognarsi, e Peppa la condussero fra i soldati, ammanettata, come una ladra anche lei, lei che ci aveva dell'oro quanto Santa Margherita!⁴⁰

Altro esempio di donna passionale nei sentimenti e nelle azioni si può trovare nella novella *La lupa*, pubblicata dapprima il 15 febbraio 1880 nella napoletana «Rivista Nuova di Scienze, Lettere ed Arti», poi inserita in *Vita dei campi* a partire dalla prima edizione del 1880.

Al centro della novella, come indica già il titolo, c'è un personaggio, la lupa appunto, di cui il narratore in apertura dà un ritratto dettagliato:

40 Ivi, p. 208

Era alta, magra; aveva soltanto un seno fermo e vigoroso da bruna e pure non era più giovane; era pallida come se avesse sempre addosso la malaria, e su quel pallore due occhi grandi così, e delle labbra fresche e rosse, che vi mangiavano. Al villaggio la chiamavano la Lupa perché non era sazia giammai - di nulla. Le donne si facevano la croce quando la vedevano passare, sola come una cagnaccia, con quell'andare randagio e sospettoso della lupa affamata; ella si spolpava i loro figliuoli e i loro mariti in un batter d'occhio, con le sue labbra rosse, e se li tirava dietro alla gonnella solamente a guardarli con quegli occhi da satanasso, fossero stati davanti all'altare di Santa Agrippina.⁴¹

La situazione si complica quando la gnà Pina si innamora di un ragazzo che però vuole sua figlia Maricchia.

Una sera ella glielo disse, mentre gli uomini sonnacchiavano nell'aia, stanchi della lunga giornata, ed i cani uggiolavano per la vasta campagna nera: Te voglio! Te che sei bello come il sole e dolce come il miele. Voglio te!
-Ed io invece voglio vostra figlia, che è zitella, rispose Nanni ridendo.⁴²

La lupa non esita a costringere la figlia a sposare il ragazzo pur di ottenere l'oggetto del suo desiderio trasgredendo così non solo le leggi sacre e immutabili dell'etica morale, ma anche alla legge della roba sacrificando la dote della figlia e i propri averi pur di attuare il suo progetto.

Tutto il racconto è intriso di impliciti giudizi da parte dell'autore nei confronti della protagonista e lo fa anche attraverso i proverbi: «In quell'ora fra vespero e nona, in cui non ne va in volta femmina buona»⁴³: invece sono proprio le ore pomeridiane quelle in cui Pina seduce il genero nei campi che, quando viene chiamato dal brigadiere per la denuncia fatta dalla moglie per i continui adulteri,

Si diede a singhiozzare ed a strapparsi i capelli; non negò nulla, non tentò scolarsi. È la tentazione! Diceva; è la tentazione dell'inferno! Si buttò ai piedi del brigadiere supplicandolo di mandarlo in galera.⁴⁴

Il tempo passava e anche dopo essere sopravvissuto a una disgrazia, la tentazione torna

41 Giovanni Verga, *La lupa*, in *Tutte le novelle*, a cura di Carla Riccardi, Milano, Mondadori, 1979, p.197

42 Ivi, p. 198

43 Ivi, p. 199

44 Ivi, p. 200

per Nanni, che nel racconto gioca un ruolo passivo al quale corrisponde la determinazione della gnà Pina.

Ed avrebbe voluto strapparsi gli occhi per non vedere quelli della lupa, che quando gli si ficcavano nei suoi gli facevano perdere l'anima ed il corpo. Non sapeva più che fare per svincolarsi dall'incantesimo. Pagò delle messe alle anime del Purgatorio e andò a chiedere aiuto al parroco e al brigadiere. A Pasqua andò a confessarsi, e fece pubblicamente sei palmi di lingua a strasciconi sui ciottoli del sacrato innanzi alla chiesa, in penitenza, e poi, come la lupa tornava a tentarlo:

- sentite! Le disse, non ci venite più nell'aia, perché se tornate a cercarmi vi ammazzo!⁴⁵

E l'ammazzò sul serio.

L'amore di cui si parla in questo racconto è quello carnale e passionale, che spesso distrugge tutto perché vissuto solamente in quanto tale. I colori che rappresentano questa vicenda, che non può che avere un finale tragico, sono il nero e il rosso, l'uno il colore dell'oscurità delle pulsioni sessuali della protagonista, e l'altro simbolo di passione carnale e tradimento.

Emblematica la figura della donna, innanzitutto per il soprannome datole quindi associata a un animale feroce, simbolo dell'eros e del tabù dell'incesto; addirittura associata al diavolo e alla malvagità. Come dalla semplice descrizione iniziale appare chiara la condizione di esclusa dalla società, perché considerata elemento di disturbo in quanto del tutto estranea alla morale religiosa della comunità popolare, così la scena finale, rappresenta una sorta di liberazione da questo demoniaco personaggio scomodo per la comunità in cui vive.

Via cucis apparve inizialmente nel «Fanfulla della Domenica» il 29 aprile 1883 e poi inserita nella raccolta *Per le vie*.

È la storia di Santina, una povera ragazza che ha come unico peccato quello di credere all'amore e di rimanerne delusa. Non si è più nelle calde campagne della Sicilia, ma l'argomento è milanese così come pure l'ambiente; anche questo però è un mondo triste.

Per Santina arriva la prima delusione da Poldo, l'uomo che ama e che a sua insaputa si sposa con un'altra donna

45 Ivi, p. 201

Cotesto non glielo aveva detto prima, quando le stava attorno innamorato, e le sussurrava quelle parole traditrici che le facevano squagliare il cuore dentro il petto. Con tali parole s'era lasciata prendere in quella stanza dell'osteria di Gorla, col ritratto del Re e di Garibaldi che le si erano stampati in mente. Ora egli se ne andava passo passo per la sua strada, col dorso curvo.⁴⁶

Superata la prima delusione, anche il cuore di Santina ritorna ad amare, anche se il Renna, che abitava in una stanza sopra la sua, si approfitta di questa situazione; ma dato che sapeva che lei aveva già avuto un altro amante, la ragazza è costretta a concedersi anche a lui:

Stavolta fu all'Isola Bella, dopo un desinare che si sentiva la testa pesa come il piombo.⁴⁷

Se ne va anche lui, ma questa volta il fatto non passa inosservato e il fratello di lei pretende che vada via di casa e la sarta presso la quale lavorava la licenzia perché ormai tutti erano a conoscenza del suo peccato.

Successivamente Santina pensa di aver trovato la sua fortuna con un ragazzo benestante che la sistema in una bella casa e la riempie di regali, ma

Egli dovette andare a Genova, per due o tre giorni onde aggiustare i suoi affari. Al momento di partire le aveva promesso che le avrebbe scritto ogni giorno. [...] infine ne arrivò un'ultima in cui egli scriveva: «che posso farci? Mio padre vuole che pigli moglie ad ogni costo».⁴⁸

Arrivarono poi giorni di fortuna:

Un signore forestiero le pagò un mese di allegra vita e di vetture di rimessa. Poscia fece le sue valigie anche lui, e le lasciò qualche migliaio di lire, tutte in ori e fronzoli, che le mangiò un commesso viaggiatore. Un maestro di musica, malato di petto, che moriva di fame e credeva di attaccarsi alla vita buttandole le braccia al collo, le promise di sposarla. [...] Infine l'accompagnò al cimitero di Porta Magenta, lei sola,

46 Giovanni Verga, *Via crucis*, in *Tutte le novelle*, a cura di Carla Riccardi, Milano, Mondadori, 1979, p. 436

47 Ivi, p.437

48 Ivi, p. 439

col cuore stretto da quella giornata trista di febbraio tutta bianca di neve.⁴⁹

Il racconto è strutturato proprio come una vera via crucis, le stazioni di una discesa degradante di una donna sottomessa dai suoi stessi sentimenti prima che dagli uomini, attaccata all'unica speranza di essere amata e accettata così come lei ama e dona il suo cuore, una donna umiliata nel profondo del suo animo, ingannata più volte da coloro dai quali credeva di essere protetta. Una donna che nonostante tutto non molla e non dà vita a una tragedia ma rassegnata nella sua condizione, continua il suo cammino, la sua via crucis fino alla scena finale:

E il garzone le sghignazzava dietro, tornando a sedere dietro al banco accanto alla ragazza che leggeva *Il Secolo*, mentre l'altra si allontanava col pane sotto il mantello di seta, come una regina.⁵⁰

...*E chi vive si dà pace* apparve nel «*Fanfulla Della Domenica*» il 2 gennaio 1887 e poi inserita nella raccolta *Vagabondaggio*.

È la storia di un amore tra due ragazzi che sembra avere tutte le buone speranze per andare avanti e crescere, ma nel mondo di Verga non è così semplice ottenere il lieto fine.

Il titolo, che riprende l'ultima parte di un detto popolare «chi muore giace e chi vive si dà pace», è sintomatico del punto focale della novella, una donna protagonista innamorata e amata a sua volta da un uomo che parte e muore in battaglia, riesce, dopo tanti anni a cedere alle attenzioni di un vicino di casa che, per quanto sia innamorato di lei e pur essendo vivo, non riesce a darsi pace pensando al morto.

Il racconto si apre sull'idilliaco amore dei due ragazzi che si devono salutare prima della partenza di lui, pranzano insieme in un casolare immerso nella natura, passeggiano e si dichiarano amore reciproco

Anna Maria si era messa il vestitino nuovo, colla giacchetta attillata, le scarpette di pelle lucida e le calze rosse. Sentiva una gran contentezza, stando insieme al suo bel militare, coi gomiti sulla tovaglia, i mezzi litri che andavano e venivano, Lajn Primo di

49 Ivi, p. 440

50 Ivi, p. 441

faccia a lei, col naso nel piatto, dandole delle ginocchiate di tanto in tanto.⁵¹ [...] La ragazza però non rispondeva; stava segnando delle grandi lettere storte sulla corteccia di un olmo, con un sasso, due cuori uniti e una croce sopra, Lajn non voleva, per via del malaugurio; però l'aveva presa tra le braccia, intenerito anche lui, tanto non passava nessuno nella stradiciuola fangosa di là dell'argine.⁵²

La partenza allontana i due ragazzi, e subito dopo la morte li divide per sempre.

Anna Maria soffre tantissimo e non riesce a darsi pace, fin quando con il tempo, Cesare, che lavora come servitore nella casa di fronte, riesce ad acquistare la simpatia della ragazza; ma

Egli voleva sapere questo e quello; voleva frugare come un furetto nel presente e nel passato. La faceva ritornare, passo passo, verso quelle altre memorie che le rifiorivano in cuore come una carezza e una puntura. Era geloso della stradiciuola dove era stata a passeggiare con quell'altro, geloso della campagna che avevano vista insieme, della tavola alla quale s'erano seduti e del vino che avevo bevuto nello stesso bicchiere. Diventava a poco a poco ingiusto e cattivo.⁵³

È qui che comincia la sottomissione di Anna Maria, che pur di convincere il suo uomo che non pensa più al passato ricorre a ogni cosa, dalle carezze, alla cancellazione delle lettere incise sull'albero, a giuramenti. Ma Cesare non si dà pace:

se era allegra, se era malinconica, se cantava, se taceva, se si pettinava in certo modo, e se non voleva confessare che quegli orecchini fossero un ricordo di quell'altro, se la vedeva dal portinaio, o se la incontrava vicino alla posta.⁵⁴

Dove riescono ad arrivare l'amore e la sottomissione? Ormai esausta Anna Maria mostra a Cesare il certificato di morte del suo vecchio amore:

La povera donna glielo portava come un regalo, come un regalo del bene che aveva voluto e delle lacrime che aveva versate, come un regalo di tutta sé stessa, della donna innamorata e sottomessa.⁵⁵

51 Giovanni Verga, *...e chi vive si dà pace*, in *Tutte le novelle*, a cura di Carla Riccardi, Milano, Mondadori, 1979, p. 561

52 Ivi, p. 563.

53 Ivi, p. 569.

54 Ivi, p. 570

55 Ivi, pp. 570-571

Il sentimento da sempre più desiderato, ricercato e voluto, l'amore, riesce a provocare nelle persone gli effetti più diversi; sempre esternato e vissuto con forza nei personaggi verghiani, che arrivano persino a soccombere completamente e totalmente ai propri sentimenti, ad annullarsi per amore di qualcuno, che non sempre è Janu di Nedda con buone intenzioni, ma molto più spesso è l'uomo geloso che inganna e illude.

Se finora, il lavoro è andato avanti sulla base delle differenze tra l'amore interiore e contemplato dei personaggi innamorati o delusi di Emilio De Marchi e quello invece sempre esternato e vissuto con passione e forza dalle donne verghiane, che sfidano anche le leggi intrinseche della comunità in cui vivono, in quest'ultima parte del paragrafo si procederà per analogia con la novella demarchiana *Serafino Scarsella*.

L'altro aspetto dell'amore che è doveroso affrontare quando si tratta delle novelle di Giovanni Verga è senz'altro quello del sentimento che imprigiona un uomo che guarda sfiorire la sua vita come se fosse uno spettatore inerme e senza mai agire veramente per cambiare la propria condizione; in questo caso specifico si analizza la novella *Il maestro dei ragazzi*, apparso dapprima, in redazione diversa, nel «Fanfulla ella Domenica» il 28 marzo 1886 e poi inserito nella raccolta *Vagabondaggio*.

Il racconto si apre con le descrizioni della quotidianità e la ripetizione di immagini malinconiche, nell'immutabile recita del personaggio che agisce tra oggetti comuni:

La mattina prima delle sette, si vedeva passare il maestro dei ragazzi, mentre andava raccogliendo la scolaresca di casa in casa: con la mazzettina in una mano, un bimbo restio appeso all'altra, e dietro una nidiata di marmocchi [...] Così passava e ripassava quattro volte al giorno, prima e dopo il mezzodì, sempre con un ragazzetto svogliato per mano, gli altri sbandati dietro [...] Le mamme lo conoscevano tutte; dacché erano al mondo l'avevano visto passare mattina e sera, col cappelluccio stinto sull'orecchio, le scarpe sempre lucide, i baffetti come le scarpe, il sorriso paziente e inalterabile nel viso disfatto di libro vecchio; senza altro di stanco che il vestito mangiato dal sole e dalla spazzola, sulle spalle un po' curve.⁵⁶

È semplice capire la condizione del maestro che non accetta il trascorrere del tempo e non si decide a fare un passo avanti, ma innamorato dell'amore e della sua libertà si

⁵⁶ Giovanni Verga, *Il maestro dei ragazzi*, in *Tutte le novelle*, a cura di Carla Riccardi, Milano, Mondadori, 1979, p. 487

comporta come un Don Giovanni, facendo apprezzamenti e piccoli regali a fanciulle e donne secondo il suo gusto. La sua vita interiore non è molto diversa, tanto che l'autore spesso si lascia andare alla descrizione di questa con toni ridicoli e grotteschi; ma rimane sempre l'opera del tempo ad incidere sulla sceneggiatura del racconto.

All'interno della novella da prendere in considerazione è la storia della sorella del maestro, la quale vive i suoi sogni in modo patologico ed esagerato:

Anch'essa aveva avuto la sua primavera scolorita di ragazza senza dote e senza bellezza, quando rimodernava, ogni festa principale, lo stesso vestitino di lana e seta, e architettava pettinature fantastiche dinanzi allo specchietto incrinato. [...] Nello squallore della loro miseria decente le lettere avevano messo un conforto, una lusinga, come un lusso delicato che si compensava della commiserazione mal dissimulata dei vicini. [...] Tutta la sua giovinezza squallida s'era consunta in quelle fantasie ardenti, che le popolavano le notti insonne di cavalieri piumati, di poeti tisici e biondi, di avvenimenti bizzarri e romanzeschi, in mezzo ai quali sognava di vivere anche mentre scopava la scuola o faceva cuocere il magro desinare, nel cortiletto cieco che serviva da cucina.⁵⁷

Eppure anche Carolina aveva avuto la sua occasione quando si era innamorata, a quanto pare ricambiata, di un giovane poeta dando vita a una storia intrisa di dolcezza che però ben presto si era conclusa con la delusione per il giovane che aveva sposato un'altra ragazza; da quel momento in poi la povera delusa:

Stanca, aveva riversato sul fratello le sue illusioni giovanili; rifacendo per lui i castelli in aria in cui erano passati i sogni ardenti della sua vita claustrale; subendo, sotto altra forma, le stesse calde allucinazioni che le erano rimaste di tante bizzarre letture, nelle quali si era consunta la sua giovinezza, dietro il tramezzo della scuola, com'era morto il geranio che aveva agonizzato dieci anni nel cortiletto senza sole.⁵⁸

La diacronia dell'esistenza di entrambi i personaggi viene recuperata attraverso il ricordo che aggancia il presente degradato alle vicende di tutta una vita; la donna anche quando si ammala ed è costretta in un letto continua ad incitare il fratello a sposarsi, idea che non piace a Peppino e che continua a rifiutare. Carolina muore vedendo svanite le speranze che aveva riposto nel fratello che, forse solo a quel punto, trovatosi

⁵⁷ Ivi, pp. 493-494

⁵⁸ Ivi, p. 501

da solo si rende effettivamente conto del tempo trascorso inutilmente stando dietro a donne frivole e ad avventure senza significato. La sua maschera cade totalmente quando si accorge che ormai è anche troppo tardi per recuperare, e come ha scritto Bigazzi:

Di colpo lo scrupoloso ordine che sembrava accomunare in armonia cose e persone si rivela artificiale: l'assenza, cioè, costringe anche il maestro a percepire, in qualche modo, lo scorrere del tempo, che egli ha sempre rifiutato precludendosi la comprensione del reale.⁵⁹

La conclusione del racconto, speculare rispetto all'inizio, riprende il meccanico svolgersi delle azioni, che se prima sembravano confortanti, adesso portano l'inesorabile confronto con la crudele realtà:

Ogni giorno, mattina e sera, tornava a passare il maestro dei ragazzi, con un fanciulletto restio per mano, gli altri sbandati dietro, il cappelluccio stinto sull'orecchio, le scarpe sempre lucide, i baffetti color caffè, la faccia rimminchionita di uno ch'è invecchiato insegnando il b-a-ba, e cercando sempre l'innamorata, col naso in aria.⁶⁰

Saltano ben presto all'occhio, come si è accennato prima, le analogie con la novella demarchiana sopra citata, *Serafino Scarsella*.

Ci troviamo in entrambi i casi di fronte a uno stesso soggetto e uno stesso tema: innanzitutto lo stato di entrambi i personaggi di letterati e amanti della poesia, tutti e due grazie a questa condizione conoscono delle ragazze che si interessano a loro, anche se nel caso di Serafino anche lui se ne innamora, mentre nel caso del maestro altro non è che un'ulteriore occasione per lusingare l'ennesima donna interessata a lui. Inoltre, è sottolineato in tutte e due le novelle che entrambi fanno questo lavoro per necessità e per non soccombere alla miseria, la ricerca dell'amore dell'uno, che pensa di averlo trovato in Dora anche se poi ne rimane deluso, riprende perfettamente la condizione di abbandono e delusione che troviamo nella sorella del maestro, Carolina.

Quello che comunque rimane il tema principale da mettere in risalto nell'incrocio dei due racconti è quello delle esistenze scolorite ed uniformi che vivono i personaggi in

⁵⁹ Roberto Bigazzi, *Su Verga novelliere*, cit., p. 170

⁶⁰ Giovanni Verga, *Il maestro dei ragazzi*, in *Tutte le novelle*, a cura di Carla Riccardi, Milano, Mondadori, 1979, p. 509

entrambi i casi seppur in modo diverso; Serafino trascorre la sua esistenza continuamente influenzato dall'odio nei confronti della donna che lo ha deluso e questo, anche se a sua insaputa, condiziona tutta la sua vita fino ad impedirgli di ottenere il posto tanto ambito di maestro. Dall'altro lato abbiamo Peppino che è già un maestro e nella sua condizione si crogiola, noncurante del tempo che passa e delle scelte sbagliate che fa basandosi solo sull'amore per sé stesso e non ascoltando nemmeno i consigli della sorella, che dal suo canto vive anch'essa una situazione di morte interiore dopo la delusione amorosa.

In comune tra loro c'è lo scorrere del tempo, avvertito o meno, che li condanna a soccombere all'inconsistenza dei loro desideri e a non raggiungere mai quello che probabilmente li avrebbe condotti alla felicità. Entrambi gli autori descrivono questa condizione non lasciandosi mai andare eccessivamente ai sentimentalismi, ma mantenendo un certo equilibrio e non risparmiando, soprattutto nel caso di Verga, particolari ridicoli e grotteschi (tanto che l'aggettivo 'grottesco' appare tre volte nella novella riferito sempre alla sorella del maestro).

In conclusione del paragrafo e tirando le somme si può ben vedere come i due autori affrontino il tema amoroso a volte in modo differente, altre trovandosi più o meno sulla stessa linea di pensiero. Non bisogna comunque dimenticare che gli anni in cui scrivono sono appartenenti allo stesso periodo e che le opere circolavano, erano lette da entrambi gli autori.

Il presente capitolo si propone come uno studio sui sentimenti e questo paragrafo si sofferma su quello da sempre considerato il più nobile, l'amore: si è visto come i personaggi delle novelle demarchiane e quelle verghiane vivano lo stesso sentimento in modo diverso, taciuto e intimo nel primo caso ed esternato e vorace nel secondo.

Clementina non ha la determinazione della Lupa e Cecilia non segue i suoi istinti come Peppino e mentre in De Marchi c'è, anche se minima, la possibilità di avere un lieto fine, anche dopo tante disgrazie, come avverrà per Paolina e Gerolamo, in Verga questa possibilità sembra non esserci. Entrambi parlano di buoni sentimenti così come di inganni d'amore, ad essere diverso è il modo di vivere e affrontare il sentimento; ma d'altronde dando uno sguardo alla realtà chi può dire quale sia il modo giusto di amare

o la persona ideale di cui innamorarsi? Ancora una volta, e anche in questo caso, i due grandi autori della realtà rispettano le intenzioni che si sono proposti prima di iniziare a scrivere e non fanno nulla di diverso che rappresentare il vero così come si presenta ai loro e ai nostri occhi attraverso una letteratura di notevole valore.

3.2 La gelosia, il sentimento dell'eccesso

La gelosia è un sentimento che la maggior parte delle volte va di pari passo con l'amore e spesso sono fortemente legati l'un l'altro. La rassegna che si propone in merito a questo argomento, mette in luce il diverso modo di vivere e affrontare, nei personaggi delle novelle di Emilio De Marchi prima e di Giovanni Verga dopo, questo sentimento, che spesso deriva dal desiderio di possesso di una persona o semplicemente dalla rabbia che scaturisce quando una donna preferisce un altro uomo o viceversa.

Si pone l'attenzione soprattutto sulle differenze che ci sono nei due autori, che presentano l'argomento con atteggiamenti diversi: De Marchi presenta la gelosia come spesso immotivata e le accuse infondate e la maggior parte delle volte lo fa in chiave ironica, con racconti che sfociano nel ridicolo e nel divertente; in altri casi invece come un sentimento che scatena nell'animo di chi lo vive delle azioni sconsiderate e a volte fatali. In ogni caso la gelosia dei personaggi demarchiani rimane sempre, o quasi sempre, pacata e spesso taciuta e sofferta in silenzio. Taciuta e sofferta in silenzio non è sicuramente la gelosia descritta nelle novelle di Giovanni Verga, dove questa trova sempre basi solide su cui fondarsi; forse perché le situazioni economiche presenti nel mondo da lui descritto portavano spesso le donne a tradire l'amore coniugale per poter ottenere dei benefici o degli aiuti. Il punto rimane che non appena all'amore subentra la gelosia, il finale non può che essere tragico con tentati omicidi, duelli e scorrimento di sangue.

3.2.1 LA TACITA GELOSIA DEI PERSONAGGI DEMARCHIANI

Quando De Marchi intitola la sua raccolta più importante, tanto da arricchirla di tutte le novelle che aveva scritto in precedenza, *Storie di ogni colore*, e lo conferma poi con *Nuove storie di ogni colore* doveva avere bene in mente cosa voleva dire. Il paragone cromatico è una costante anche in questo lavoro perché con un titolo così esplicito è veramente difficile ignorarlo.

Come si è visto, già in precedenza De Marchi era stato accostato alla parte della tavolozza che contiene i colori freddi, a differenza di Verga che invece occupava i colori caldi per via delle ambientazioni descritte e dei sentimenti espressi.

Anche in questo caso, quando si tratta del sentimento della gelosia, spontaneo viene il riferimento ancora una volta ai colori poiché, per luogo comune, viene accostato al colore verde; e nelle sue storie De Marchi inserisce anche questo colore.

Scaramucce è una novella inserita nella raccolta *Sotto gli alberi* del 1882, che intreccia l'amore e la guerra come se fossero un'unica cosa, tutta la scena che scatena la gelosia del protagonista, Pierino, è osservata da lontano ed è così forte da portarlo a dei gesti insensati e irresponsabili.

Viene descritto ancora una volta il mondo degli affetti familiari e delle pratiche del vivere un sentimento, qualunque esso sia.

Il racconto inizialmente si presenta come la narrazione di una situazione di guerra con strategie militari e di posizione; un'unica battuta fa pensare ad una svolta nel racconto: «la guerra deve essere una bella cosa, forse ancora più bella dell'amore»⁶¹.

La narrazione procede sulla scia iniziale almeno fin quando la compagnia militare non arriva nei pressi della villa dello zio di Pierino, innamorato della cugina Elisa che vive lì, ma non dice nulla al suo superiore, che dispone i soldati a guardia della casa mentre si avvia verso l'entrata per poter parlare con i proprietari.

Qui inizia, attraverso gli occhi di Pierino, la vicenda che scatenerà in lui la gelosia nei confronti del tenente, che egli vede intrattenersi e lusingare con parole dolci la bella cugina per la quale batteva il suo cuore; vani sono i tentativi da parte di Pierino di attirare l'attenzione di Elisa:

⁶¹ Emilio De Marchi, *Scaramucce*, in *Tutte le opere di Emilio De Marchi*, a cura di Giansiro Ferrata, Milano, Mondadori, 1959, vol. I, p. 633

Ma la conversazione del sor tenente era così piacevole che l'Elisa non s'accorse delle mie bestemmie. Mi pentivo di non aver detto prima al tenente che mio zio era mio zio, e mia cugina qualche cosa di più di una cugina: ma non l'avevo fatto per antipatia, per ignoranza. Peggio per me! Però mia cugina sapeva bene il numero del mio reggimento, e quel numero l'aveva sotto gli occhi; perché non avrebbe dovuto domandare al tenente se conosceva il caporale così e così?⁶²

Tra i rimorsi e i pensieri che diventano sempre più feroci, Pierino continua ad osservare da lontano la galanteria del tenente nei confronti di Elisa, che arrossisce ad ogni sua parola e lo zio che si compiace di aver conosciuto una persona tanto illustre come il tenente che è anche un marchese.

Interessante è da parte di De Marchi l'utilizzo dell'equivoco tra manovre militari e sentimento amoroso

La battaglia era veramente disastrosa per me. Mentre pareva che i due eserciti vollero riposare un poco, le fucilate ricominciarono nel mio cuore: e son fucilate che fanno squarci, non c'è muro che tenga! Mio zio, facendosi visiera colle due mani, cercava il nemico in quel di Sesto Calende, e gridava:

-Si restringono- mentre il tenente sussurrava delle paroline topografiche all'orecchio di Elisa.⁶³

Pierino a questo punto interviene dichiarando il pericolo, pensando di riuscire a ottenere del tempo per stare con i suoi familiari ma provocando, invece, l'effetto contrario: il tenente gli ordina di controllare ancora meglio intorno alla casa e intanto lui si gode la colazione con i padroni di casa.

Infatti, quando tornai presso il pino della mia disperazione, in vista del campanile di Golasecca, il tavolino era imbandito sotto il padiglione, al fresco, e il tenente, servito dalle mani stesse di mia cugina, mangiava come un eroe di Omero.

Gli occhi a un tratto mi si offuscarono. Se invece di semplice polvere avessi avuto del piombo nel mio fucile, chi mi assicura che Pierino non avrebbe fatto uno sproposito? Rimasi più d'un quarto d'ora in una specie di estasi rabbiosa, il tempo cioè che il tenente impiegò per trangugiare i due piatti freddi; quindi la compagnia entrò in sala, forse a prendere un caffè. No, la guerra non è più bella dell'amore!⁶⁴

62 Ivi, pp. 636-637

63 Ivi, p. 637

64 Ivi, p. 639

La rabbia si trasforma in malinconia e questa prende il sopravvento e al grido dello zio che avvisa del restringimento del nemico,

Io allora, col mio fucile stretto tra e mani, col passo leggiero di uno scojattolo, saltando sulla sabbia, eccomi sul terrazzino, anzi fin quasi alla persiana, prima che mio zio se ne accorga; mi arresto, arresto i moti del cuore, spingo il capo verso l'entrata e l'occhio verso il piano forte, e, non vedendo più il campanile di Golasecca, sparo in aria un colpo, io non so perché, un colpo che rimbombò come un temporale. [...] Tutto il campo fu messo sottosopra e per poco non ne andava di mezzo la fortuna della giornata.⁶⁵

Mossa insensata ma suggeritagli dal cuore e dalla gelosia che costò a Pierino un mese di prigionia e tre mesi di consegna, ma una volta uscito «tutto era finito, la battaglia era perduta»⁶⁶; a questo punto non è ben chiaro a cosa si riferisca l'autore, a quale battaglia, se quella del cuore oppure quella effettiva. È lasciato libero anche il finale, quando lo zio informa Pierino che Elisa è malata, sintomatica la frase finale che conclude il racconto «il nemico era passato devastando il paese»⁶⁷. Considerati i continui riferimenti equivoci tra amore e guerra, non stupirebbe se l'interpretazione fosse che il nemico-tenente aveva devastato il paese-Elisa, che adesso è malata probabilmente perché abbandonata dall'uomo che ama.

In questo caso De Marchi ha scelto di illustrare il sentimento della gelosia non in modo totalmente devastante, ma più mite; nel finale colei che scatena ciò, da carnefice diventa vittima e paga il caro prezzo per aver provocato, seppur inconsapevolmente, la gelosia del cugino sinceramente innamorato di lei.

I coniugi Spazzoletti, novella contenuta in *Storie di ogni colore* nel 1885 e successivamente in *Racconti* nel 1889, racconta in modo quasi comico di un equivoco tra due coppie di viaggiatori.

Il divertente racconto narra di due coppie, una giovane e cittadina e l'altra anziana e provinciale in viaggio sul treno e seduti nello stesso vagone.

⁶⁵ Ivi, p. 639-640

⁶⁶ Ibidem

⁶⁷ Ibidem

Interessanti i ritratti delle due coppie forniti dall'autore

I coniugi Spazzoletti erano marito e moglie da due o tre anni e si erano sposati d'amore. Ella, donnina di molto garbo, sui ventiquattro anni, aveva un aspetto delicato e signorile, con un nasino sottile, assai ben fatto, e due labruzzi di corallo smorto, che scomparivano quasi del tutto nel momento di maggiore commozione. Vestiva con attillata eleganza, in modo che il corpo appariva in tutta la sua aristocratica magrezza, né le mancava nemmeno quel fare pretenziosetto di stare sulle sue che conviene sempre alla moglie di un cavaliere. Se è vero poi che ognuno ha soltanto gli anni che dimostra, il cavaliere Spazzoletti non aveva ancora i suoi trentatré o trentaquattro anni. Era anch'egli una bella asta d'uomo, già vicino a quella rarità di capelli che piace tanto negli uomini d'ingegno. Sebbene non fosse che direttore d'una grande azienda per la fabbricazione dei concimi chimici, la figura era quella di un segretario d'ambasciata e i modi quelli di un ambasciatore.⁶⁸

I due erano saliti sul treno già discutendo, perché tra di loro le cose non andavano più molto bene; la moglie si sentiva trascurata ed era diventata persino gelosa del tempo che il marito dedicava alla lettura dei giornali togliendolo a lei e alle attenzioni che avrebbe potuto darle. Questa gelosia le provocava dispiaceri e malcontenti, che non perdeva occasione di sfogare con il marito.

L'altra coppia è invece esempio di un tipo di gelosia alquanto diverso:

Dall'altra parte del vagone, presso lo sportello di destra, sedevano l'una in faccia all'altro i coniugi Ballanzini, due buoni benestanti di Musocco, più in là che in qua della cinquantina, che durante il battibecco tra i due nuovi venuti si erano scambiati qualche furtiva occhiata d'intelligenza. Vestivano alla carlona, con quell'abbondanza di taglio che non guarda alla roba purché sia buona. [...] La signora però, sapendo di non essere più giovane, s'ingegnava di farsi bella con qualche nastro un po' vivace, con qualche papavero nel cappello e con tutto il giallo del suo oro che metteva dappertutto come fosse carota. Cercava invece di conservare nel suo uomo un'aria di buon ambrosiano quanto era possibile, insaccandolo in certi pastrani da Carlambrogio e smorzandone la baldanza sotto certi cappellacci, color pelle d'asino, che lo facevano somigliare a un fungo. Eppure si sarebbe detto che la gioventù, la gioventù assassina facesse la corte e gli rinfrescasse le guancie tutte le mattine al birbone!

Bello, morbido come un pane di burro, con due occhietti grigi, mariuoli, aguzzi come lesine, egli era il tormento diurna della sora Ballanzini, non già ch'egli osasse ribellarsi o corresse dietro alle gallinette del vicinato, guai! Ma perché la diffidenza è figlia della

68 Emilio De Marchi, *I coniugi Sazzoletti*, in *Tutte le opere di Emilio De Marchi*, a cura di Giansiro Ferrata, Milano, Mondadori, 1959, vol. I, pp. 671-672

gelosia, e la gelosia è un male senza rimedio.⁶⁹

La situazione sembra abbastanza normale, due gelosie diverse quelle delle signore che viaggiano insieme ai loro mariti, l'una che si lascia andare ai sogni e ai desideri che ha visto sfumare dopo il matrimonio, gelosa degli impegni che gli rubano le attenzioni e le lusinghe del marito, tanto da contemplare la luna e rivedere la sua vita infelice attraverso lo scorrere del treno; l'altra intenta nel pensare all'accaduto dell'anno precedente, quando con il marito si assopirono sul treno, senza accorgersi della loro fermata e si risvegliarono solo a notte fonda quando il treno era stato portato alla stazione di deposito.

Succede poi il qui pro quo della discesa a Parabiago dell'assonatissima e spaventata moglie di Ballanzini, a causa dell'omonimia con la moglie di Spazzoletti (entrambe infatti si chiamano Margherita) insieme al cavaliere, e la necessità del signor Claudio di ospitare in casa sua la giovane sposina.

La gelosia si impossessa anche del cavalier Spazzoletti non appena si accorge che la donna che cammina dietro di lui non è la moglie, tanto che:

Non vedeva più niente, non conosceva più nessuno. Egli pensava a sua moglie in balia di un altro uomo. Povera Margherita! Il pensiero dello spavento che essa avrebbe provato, vedendosi a un tratto abbandonata, l'interpretazione che un tale abbandono poteva ricevere dopo le aspre parole barattate in vagone, tutto ciò, misto a un inconsulto sentimento di rabbia, di gelosia, di compassione, lo cacciarono a corsa per un cinquanta passi sulla via ferrata, al chiaro di luna.⁷⁰

Dimostrazione che anche in questo caso, come in quello precedente, il sentimento della gelosia porta a gesti spesso senza senso e insignificanti oltre che inconsulti:

Ma se per lo Spazzoletti era un'agonia, per la sora Ballanzini, quando rinvenne, l'idea che il suo Claudio viaggiava solo con quella bella signora, che sarebbe giunto con lei a Musocco, che l'avrebbe per necessità, per pietà, per cortesia, ricevuta in casa a passare la notte, che... che... - quest'idea era la morte addirittura.⁷¹

⁶⁹ Ivi, pp. 674-675

⁷⁰ Ivi, p. 685

⁷¹ Ibidem

Il tutto si risolve al meglio, anche perché il signor Claudio è un galantuomo persino nell'intrattenere la sua ospite in casa sua e la mattina del giorno dopo ogni moglie ritornò al suo posto.

Divertente vedere anche le reazioni diverse dei coniugi delle due coppie che erano stati tanto in ansia e divorati dal pensiero del compagno e della compagna insieme:

La mattina seguente col treno di Arona arrivarono a Musocco il cavaliere Spazzoletti e la sora Ballanzini. Quello cadde nelle braccia di Margherita esclamando «poverina, poverina...». Questa, dopo che il marito l'ebbe aiutata a uscire e a discendere dal vagone, lo prese per un orecchio e gli disse: «mi dirai tutto, mostro».⁷²

Il finale è lieto perché la gelosia della signora viene rassicurata e tutti i dubbi chiariti, tra le due coppie nasce una bella amicizia e i due giovani sposini, evidentemente riavvicinatisi dopo questo accaduto, riescono ad avere un figlio.

Forse quando nei luoghi comuni si dice che la gelosia rafforza l'amore non è solo un modo di dire poiché De Marchi con questo divertente racconto lo ha dimostrato.

Vedremo ora *Dai giornali d'Olanda*, anche questo racconto contenuto prima in *Storie di ogni colore* nel 1885 e poi in *Racconti* nel 1889.

Altra vicenda comica narrata da De Marchi con la sua solita intenzione di servire da monito e insegnamento per chiunque la leggesse; racconta dell'estrema gelosia che non può portare a nulla di buono ma, anzi, in questo caso può solo ripagare secondo la legge del contrappasso, in questo caso con una punizione in contrasto con l'atteggiamento avuto dal protagonista.

Considerata come una notizia data veramente dai giornali d'Olanda, si racconta di un uomo pesante fisicamente e non solo; il suo peso infatti era di novanta libbre tedesche.

Bertoldo, il nome dell'uomo, che era anche benestante perché possedeva magazzini di formaggi e mulini a vento, si sposa con una ragazza bella e giovane, Rosina.

Ma passato il fumo della festa, ben presto si accorse la povera Rosina d'esser caduta negli artigli dell'orco, perché da quel di Bertoldo, fatto geloso in proporzione al suo peso, chiuse la moglie in quella prigione in cui voleva chiudere il padre di lei.⁷³

⁷² Ivi, p. 695

⁷³ Emilio De Marchi, *Dai giornali d'Olanda*, in *Tutte le opere di Emilio De Marchi*, a cura di Giansiro Ferrata, Milano, Mondadori, 1959, vol. I, p. 865

Geloso della sua felicità, Bertoldo pensa che mettendola sotto chiave sarebbe stata sua per sempre:

Proibì a Rosina di uscir sola, mai, né a piedi, né in carrozza, né in barca, né a cavallo, né in slitta. I suoi parenti, fin lo stesso suo padre, furono allontanati per paura che venissero a congiurare. I servi erano tante spie vendute al padrone. Le finestre di Rosina davano sul terrazzo e questo sulla parte più deserta del molo. I mercanti venivano in casa con la roba, e le compere si facevano sotto gli occhi dell'orco [...] A nove ore della sera tutto era chiuso e bujo e a Rosina non rimaneva che il dolce riposo. Quando la vedeva ben addormentata, il geloso marito andava tacitamente a frugare nei panierini, nei cassettoni, negli armadi, nelle vesti, nelle cuffie, sempre sulla traccia di qualche amoroso intrigo, e si consolava sempre, dicendo: -A Bertoldo non la fa neanche il diavolo.⁷⁴

Ma mentre Bertoldo pensa alla sicurezza della moglie evitandole i contatti con chiunque, il destino, o come dice l'autore, il diavolo, architettò qualcosa di molto più originale che una semplice tresca amorosa.

Una sera i coniugi erano sul terrazzo e videro letteralmente schiantarsi sulla loro casa Monsieur Palisse che era partito da Parigi tre giorni prima a bordo del suo pallone aereo; lanciata l'ancora dentro la loro casa, Bertoldo con il suo notevole peso permise al malcapitato di scendere da quel mezzo inaffidabile, ma un uncino si incastrò nella cintura dell'uomo che volò letteralmente via insieme al pallone e di lui non si ebbe più notizia né traccia.

La sua pesantezza, che egli utilizzava per scopi sbagliati con la sua gelosia esagerata nei confronti della moglie, paradossalmente non gli ha permesso di rimanere ben saldo a terra né di evitare che il giovane francese rimanesse poi a casa in compagnia della moglie che tanto aveva protetto da pericoli esterni.

Ai tempi dei tedeschi è una novella già menzionata nel precedente paragrafo riguardo alla sottomissione della protagonista costretta a sottostare dapprima al marito che l'aveva sposata seppur fosse una serva e poi, una volta morto questo, al nuovo padrone, amico del defunto marito già da tempo innamorato di lei.

74 Ivi, p. 866

Anche in questo racconto le azioni del signor Franzon sono mosse da questo impeto scaturito dalla gelosia che prova verso la donna che ama e non solo; si scaglia anche, prima incitando il marito e poi agendo egli stesso, verso lo studente che viveva semplicemente sullo stesso piano della coppia e provava una simpatia per la signora, per la quale aveva scritto solo qualche sonetto.

Questa gelosia dà il via alle azioni che saranno fatali per il marito di Nina, che morirà di crepacuore

- Ah tu non vuoi venire? Gridò con voce ironica il vecchio geloso: e siccome l'amico lontano in quei giorni aveva avuta la bontà d'invargli tutta la raccolta de' mei sonetti innocenti, in cui il nome di Nina torna spesso a rimare con divina, armato di quei documenti, si scagliò sulla povera donna e cominciò a batterla.

- So tutto, svergognata! So tutto, brutta traditora, senza cuore e senza carità. E tu fai all'amore, mentre hai il marito malato, quasi moribondo? E tu dimentichi così il bene che ti ho fatto, brutta servaccia? [...] Pare che l'emozione fosse troppa per il vecchio malaticcio, o che una violenta stretta di cuore soffocasse insieme la bile, il sangue e la vita.⁷⁵

Così tanto innamorato di Nina, Franzon era riuscito a metterle contro il marito che secondo le sue migliori previsioni addirittura morì; ma la sua gelosia non si fermò e si scagliò contro il giovane studente:

Due giorni dopo questi fatti alcuni compagni corsero a casa mia ad avvertirmi che avevano arrestato Branchetti, il direttore del *Trovatore* e che la polizia era in cerca di me. Non era il caso di stare ad aspettarla.

Le guardie entrarono in casa mia e sequestrarono le carte, le robe, il flauto. Padova non era più aria buona per me: e per non aspettare di peggio, la notte stessa presi la strada del confine.⁷⁶

Si conclude così la rassegna delle novelle che mettono in luce il modo di agire dei personaggi nella condizione di gelosi nei confronti della donna o dell'uomo che amano. Anche se a volte utilizzando espedienti comici, il pensiero di De Marchi riguardo questo sentimento e il modo in cui lo fa vivere ai suoi personaggi sembra abbastanza chiaro, spesso i personaggi gelosi non hanno alcun motivo di esserlo, come nel caso

⁷⁵ Emilio De Marchi, *Al tempo dei tedeschi*, in *Tutte le opere di Emilio De Marchi*, a cura di Giansiro Ferrata, Milano, Mondadori, 1959, vol. III, pp. 409-410

⁷⁶ Ivi, p. 410

della signora Ballanzini o del pesante Bertoldo, e le vittime sono ingiustamente accusate come anche nel caso di Nina.

La gelosia è un sentimento che fa sicuramente parte della vita e occupa un importante colore sulla tavolozza, di cui quindi è giusto parlare se si deve prendere in considerazione *ogni* colore della vita, ma che rimane comunque un sentimento negativo e spesso ingiustificato; vissuto, anche questo, dai personaggi delle novelle demarchiane mai in modo totalmente esplicito o con atti forti, escludendo ovviamente il caso di Bertoldo, ma spesso sofferto in silenzio, come si è visto in *Scaramucce*.

3.2.2 LA GELOSIA TRAGICA E FATALE DI VERGA

Il modo in cui i personaggi demarchiani vivono e affrontano il sentimento della gelosia è un modo totalmente sconosciuto ai siciliani di Verga che, così come anche nella manifestazione dell'amore, agiscono in modo irruento e a volte anche primitivo.

Cavalleria rusticana, pubblicata dapprima sul «Fanfulla della Domenica» il 14 marzo 1880 e poi inclusa in *Vita dei campi* dalla prima edizione del 1880, è una delle novelle più rilevanti della raccolta, nonché di maggior successo.

Apprezzata molto dal pubblico se non altro perché sviluppa il tema ricorrente in tutta la raccolta, quello del dramma di amore e gelosia che mette in luce i meccanismi profondi della mentalità popolare; infatti, nella sua descrizione della forza brutale delle passioni nel mondo arcaico siciliano, si affianca alla descrizione degli effetti delle leggi economiche il tentativo di esplicitare e rendere evidenti le pulsioni oscure del cuore umano.

La vicenda è incentrata dapprima sul personaggio di Turiddu⁷⁷ che, tornato dal servizio militare spera di ritrovare la sua innamorata Lola che invece nel frattempo si è fidanzata con un altro: alla vicenda sentimentale si contrappone qui il motivo economico: Lola infatti sposa un uomo ricco per godere di un migliore tenore di vita.

Dapprima Turiddu come lo seppe, santo diavolone! Voleva trargli fuori le budella dalla pancia, voleva trargli, a quel di Licodia! Però non ne fece nulla, e si sfogò coll'andare a

⁷⁷ Abbreviazione tipica del dialetto siciliano per il nome Salvatore

cantare tutte le canzoni di sdegno che sapeva sotto la finestra della bella.⁷⁸

Turiddu, roso dalla gelosia, pianifica la sua vendetta andando a lavorare presso un uomo molto più ricco del suo rivale e iniziando a fare la corte alla figlia di questo la quale anche se inizialmente lo respinge, perché a sua volta gelosa del passato che lo lega a Lola, alla fine si innamora di lui.

Il piano di Turiddu funziona e

Lola che ascoltava ogni sera, nascosta dietro il vaso di basilico, e si faceva pallida e rossa, un giorno chiamò Turiddu.

- E così, compare Turiddu, gli amici vecchi non si salutano più?
- Ma! sospirò il giovinotto, beato chi può salutarvi!
- Se avete intenzioni di salutarmi, lo sapete dove sto di casa! Rispose Lola.⁷⁹

A questo punto, tutte le azioni danno il via a un meccanismo per cui il comportamento di Turiddu scatena la gelosia di Santa che rivela al marito di Lola la tresca della moglie. La reazione di gelosia di compare Alfio risponde perfettamente a quelle tacite leggi del mondo rurale arcaico, per cui bisogna pagare il tradimento con il sangue di un duello.

Come entrò compare Alfio, soltanto dal modo in cui gli piantò gli occhi addosso, Turiddu comprese che era venuto per quell'affare e posò la forchetta sul piatto.

- Avete comandi da darmi compare Alfio? Gli disse.
- Nessuna preghiera, compare Turiddu, era un pezzo che non vi vedevo, e volevo parlarvi di quella cosa che sapete voi.

Turiddu da prima gli aveva presentato il bicchiere, ma compare Alfio lo scansò colla mano. Allora Turiddu si alzò e gli disse:

- Son qui compare Alfio.
- Il carrettiere gli buttò le braccia al collo.
- Se domattina volete venire nei fichidindia della Canziria potremo parlare di quell'affare, compare.

- Aspettatemi sullo stradone allo spuntar del sole, e ci andremo insieme.
Con queste parole si scambiarono il baco della sfida. Turiddu strinse tra i denti

⁷⁸ Giovanni Verga, *Cavalleria rusticana*, in *Tutte le novelle*, a cura di Carla Riccardi, Milano, Mondadori, 1979, p. 190

⁷⁹ Ivi, p. 193

l'orecchio del carrettiere, e così gli fece promessa solenne di non mancare.⁸⁰

Ecco presentato il mondo con le sue regole, regole che non sono esplicitate ma sono fatte di gesti e di sguardi, di azioni taciute con significati ben precisi.

Il duello avviene e porta la narrazione al culmine della tensione melodrammatica: come sempre si ha un vincitore, Alfio, che acceca il suo rivale e lo ferisce uccidendolo; a nulla sono valse le suppliche di Turiddu che mostra tutto il suo amore per la madre e la volontà di non farla soffrire.

La novella si chiude sull'immagine del protagonista morente come l'ennesimo vinto verghiano, considerato tale non solo per la vicenda sentimentale ma anche perché viene vinto anche dal punto di vista economico, è la roba che permette ad Alfio di sposare la donna che ama, ed è ancora Alfio che vince su di lui in duello.

Pentolaccia appare per la prima volta su «Il Fanfulla della Domenica» il 4 luglio 1880, poi inserito in *Vita dei campi* sin dalla prima edizione dello stesso anno.

La tematica affrontata è nuovamente quella del dramma amoroso e della gelosia, in questo caso, però, caratterizzati anche da sottili risvolti umoristici; la novella risulta meno approfondita e non mostra tutto il percorso evolutivo del protagonista, ma semplicemente un dato momento della sua vita, e presto giunge al tragico finale.

Anche qui la linea da seguire è duplice, non solo il sentimento amoroso che diviene fatale a causa della gelosia, ma anche il motivo economico, che per un periodo di tempo rende cieco il protagonista anche di fronte al palese tradimento della moglie.

Già si sa che la gelosia è un difetto che l'abbiamo tutti, chi più chi meno, e per questo i galletti si spennacchiano fra di loro prima ancora di mettere la cresta, e i muli sparano calci nella stalla. Ma quando uno non ha mai avuto questo vizio, e ha chinato sempre il capo in santa pace, che sant'Isidoro ce ne scampi, non si sa capire come abbia a infuriare tutt'a un tratto, al pari di un toro nel mese di luglio, e faccia cose da matto, come uno che non ci vegga più dagli occhi pel mal di denti.⁸¹

Pentolaccia è il soprannome del protagonista, poiché egli riesce ad avere sempre la pentola sul fuoco grazie a don Liborio, amante della moglie; è andato contro il parere

⁸⁰ Ivi, pp. 194-195

⁸¹ Giovanni Verga, *Pentolaccia*, in *Tutte le novelle*, a cura di Carla Riccardi, Milano, Mondadori, 1979, p. 221

della madre che non voleva che sposasse Venera, perché non era una donna seria, ma si è così tanto abituato a vivere in quel modo da non farci nemmeno più caso.

La gelosia non poteva entrargli in testa neanche a ficcarcela col cavicchio, e avrebbe continuato per cent'anni ad andare lui stesso, quando ce lo mandava sua moglie, a chiamare il medico, il quale era don Liborio.⁸²

Infatti don Liborio era anche un amico, socio e compare, in quanto è il padrino del figlio, ma questa situazione di equilibrio viene stravolta in pochissimo tempo quando, non accorgendosi che Pentolaccia era nei paraggi, dei contadini iniziano a parlare di lui e della sua condizione di cornuto contento, anche se in realtà non era a conoscenza del tradimento.

Allora egli si rizzò come se l'avesse morso un cane arrabbiato, e si diede a correre verso il paese senza vederci più dagli occhi, che fin l'erba e i sassi gli sembravano rossi al pari del sangue. Sulla porta di casa sua incontrò don Liborio, il quale se ne andava tranquillamente, facendosi vento col cappello di paglia. - Sentite, signor compare, gli disse lui; se vi vedo un'altra vota in casa mia, com'è vero Dio! Vi faccio la festa!⁸³

Pensando che fosse solo la pazzia del contadino, don Liborio se ne andò non dando peso alle parole del compare che però da quel giorno non pensava ad altro, non riusciva a lavorare insieme agli altri e alla fine della settimana, tornò a casa prima del solito. La moglie che sapeva il fatto suo era scontrosa e voleva che andasse a chiamare il medico per via di un dolore alla gola, ma il marito non fece come al solito.

Ma come si udì per la stradicciuola tranquilla il passo lento del dottore che se ne veniva adagio adagio, un po' stanco delle visite, soffiando pel caldo, e facendosi vento col cappello di paglia, Pentolaccia andò a prender la stanga colla quale sua moglie lo scacciava fuori di casa, quando egli era di troppo, e si appostò dietro l'uscio. [...] Appena don Liborio mise il piede nella stanza, il suo compare levò la stanga, e gli lasciò cadere fra capo e collo tal colpo, che l'ammazzò come un bue, senza bisogno di medico, né di speciale.⁸⁴

Scena che ricorda anche il finale di *Jeli il pastore*, quando il protagonista uccide il suo

82 Ivi, p. 223

83 Ivi, p. 224

84 Ivi, p. 226

rivale in amore dopo aver sentito quel sentimento di gelosia che invade e pervade tutto il suo animo, dopo che era stato informato, anche in questo caso da terzi, che si prendevano gioco di lui e della sua condizione di tradito dalla moglie mentre egli era via.

Nel presente caso, così come nel caso di Jeli e in quello precedente, la rivalità sta non solo sul piano sentimentale quanto su quello economico: il rivale è sempre un uomo più ricco e più facoltoso e la vittima è sempre colui che ne esce sconfitto, perché non riesce a controllare gli impulsi e uccide l'uomo che gli porta via la moglie.

Gelosia, racconto apparso su «Il Fanfulla della Domenica» il 21 gennaio 1883, poi inserito nella raccolta *Per le vie*, già dal titolo anticipa la trama di tutta la novella, che pone il suo punto focale proprio sul sentimento analizzato in questo paragrafo.

È l'intreccio di più storie diverse caratterizzate tutte dalle stesse dinamiche, il Bobbia è fidanzato con Carlotta che però lo tradisce con il signor Crescioni; una volta scoperto il tradimento, il Bobbia lascia la donna che non può fare altro che trasferirsi dall'amante. In questo triangolo una figura importante è quella del signor Gostino, portinaio del palazzo sposato con la signora Bettina, che si occupa del padrone di casa, tanto che sulla scena non appare mai se non per litigare con il marito.

Chiariti i ruoli dei personaggi, la vicenda è intrisa di tradimenti e gelosie anche ingiustificate, ma l'intera novella racconta in un lungo arco di tempo come questo sentimento distrugga la vita di tutti i personaggi.

Chiarito che il Bobbia scopre il tradimento della sua donna con Crescioni e addirittura paga con il carcere il suo atto di vendetta picchiando sia la donna che il suo amante, si vede il signor Gostino che cerca di fare da intermediario per riappacificare i tre e ci riesce, anche se con il malcontento di tutti:

La vigilia di Natale, come Dio volle, riescì a farli bere insieme. [...] La Carlotta stava sulla sua, in fronzoli, e arricciando il naso a ogni bicchiere, perché c'era il Bobbia presente. Carina, con quella frangia di capelli sul naso! Ma Crescioni aveva il vino cattivo, stava ingrugnato, colle spalle al muro, e tossiva di malumore. - Gli avete portato via l'amante, al Bobbia! O cosa volete d'altro? - gli sussurrò all'orecchio il sor Gostino. Il Bobbia, invece, si sentiva tutto rammollire, e pagava una bottiglia dopo l'altra, senza batter ciglio.⁸⁵

⁸⁵ Giovanni Verga, *Gelosia*, in *Tutte le novelle*, a cura di Carla Riccardi, Milano, Mondadori, 1979, p. 415

Fatto sta che il Bobbia rimane geloso della donna anche dopo, e forse ancor di più di prima, quando questa sposa Crescioni

Il Bobbia era arrabbiato come un cane. [...] Si sentiva la febbre addosso ogni volta che la vedeva, dal bugigattolo del sor Gostino, a menar la tromba, dimenando i fianchi, o a portar su l'acqua, colla pancia in fuori.⁸⁶

Nasce anche una bambina e da quel momento in poi Crescioni viene come preso dalla malattia della gelosia, la paura che quella bimba cresca come sua madre lo distrugge e tenta di tenere sotto controllo tutta la situazione; non permette che il signor Gostino parli con la moglie né che tocchi la bimba (che l'autore ci fa intendere essere figlia non del Crescioni bensì del Bobbia).

Crescioni era geloso della bambina, che veniva su bionda e color di rosa. - Se ti vedo ancora dattorno il Bobbia - le diceva - ti fo come la donna tagliata a pezzi!
E si faceva brutto che non pareva vero, con quella faccia dabbene di tisico.[...] I dispiaceri gli minavano la salute, diceva. A poco a poco anche il principale si stancò e Crescioni non si mosse più dal letto. Sua moglie, in quei quaranta giorni, impegnò sino le lenzuola. Egli brontolava che si era ridotto in quello stato per causa sua. All'ospedale però non voleva andarci, perché quando sarebbe stato via, chissà cosa succedeva!⁸⁷

Crescioni peggiora e alla fine dovettero portarlo in ospedale, dove continua a fare una vita misera e di accuse contro la moglie che questa volta si sta comportando con onore e fedeltà nei confronti del marito malato, anche quando il signor Gostino le offre un aiuto per andare avanti. Il rapporto tra il portinaio e la signora è veramente onesto, ma nessuno ci crede, la moglie dell'uomo lo accusa di tradimento, mentre il Bobbia si sente in diritto di riprendersela dato che è come se fosse vedova.

Bobbia ci aveva il diritto anche lui perché era l'amore antico! Il portinaio faceva come il cane dell'ortolano per invidia e per gelosia. Ma se adesso l'aveva lui, voleva averla anche Bobbia, ch'era stato il primo. Si vedeva chiaro: il sor Gostino la teneva sempre in casa pel comodo suo. Il Bobbia dovette aspettarla dieci volte prima di vederla uscire un momento. - Senti! Se non vieni con me oggi stesso, vi ammazzo tutti, te e il tuo amante.

⁸⁶ Ivi, p. 416

⁸⁷ Ivi, p. 419-420

La poveretta s'era sentito un tuffo nel sangue al vederlo, e affrettava il passo, smorta come un cencio. [...]

Voleva... voleva... E prima voleva mandarla via di casa a calci, voleva! Poi col sor Gostino avrebbe fatto i conti a tu per tu, e non per gelosia della Carlotta veh... ormai era carne vecchia!⁸⁸

Il racconto si chiude ancora una volta con la violenza scatenata dalla smania di possesso tra i due litiganti, non tanto per la donna quanto per il desiderio di essere l'unico. La situazione ritorna alla normalità nel finale quando Carlotta viene mandata via di casa, il signor Gostino e la moglie riprendono la vita di sempre, il Bobbia continua a brontolare quanto non gliene importi nulla di quella donna e, infine, alla povera Carlotta non rimane che tornare a far visita al marito, unica vera vittima, che non era ancora morto ma continuava a soffrire del mostro della gelosia per la moglie.

Non bisogna dimenticare nemmeno la già citata novella *Un processo*, racconto giudiziario che nel presente lavoro è stato preso in considerazione dal punto di vista ambientale, e nello specifico per il clima caldo e afoso come causa di comportamenti esagerati e in questo caso addirittura di omicidio per gelosia. Alla luce di quanto analizzato finora si può comunque notare come l'atto dell'omicidio di un uomo per salvare il proprio onore o semplicemente per gelosia non sia così raro, ma anzi sembra confacente alle tacite leggi di natura del mondo arcaico e non solo nell'opera di Verga.

Oltre all'analisi delle novelle, attraverso *Un processo* si possono cogliere anche dei particolari che ben spiegano il modo di affermare la proprietà di un uomo su una donna

- Questo qui me l'ha fatto lui, tre anni sono. E indicò fieramente uno sfregio che le segnava la guancia, dall'orecchio sinistro al labbro superiore.

- E non ve ne querelaste?

- No. Era segno che mi voleva bene.⁸⁹

Il contrasto sta anche nel racconto della donna che in quella sede è una testimone del processo, quando racconta che comunque l'uomo da condannare perché assassino, è un uomo buono seppur fortemente geloso:

⁸⁸ Ivi, p. 422

⁸⁹ Giovanni Verga, *Un processo*, in *Tutte le novelle*, a cura di Carla Riccardi, Milano, Mondadori, 1979, p. 512

Buon uomo anche lui: buono come il pane, e se lo levava di bocca quel poco che guadagnava per darlo a me. Ma geloso come il Gran Turco: « Dove sei stata? Cosa hai fatto? » E poi si picchiava la testa con un sasso, pentito delle botte che mi dava. [...] Si lasciava morire piuttosto che mangiare del mio guadagno. Sì, glielo dico in faccia, ora che l'avete a condannare, perché questa è la verità dinanzi a Dio. [...] Ma aveva i suoi capricci anche lui, come una donna, e certuni non me li voleva intorno. Allora diventava come un pazzo; si strappava i capelli e si rosicava le mani, perché non era più giovane.⁹⁰

Toccante è la resa del sentimento della gelosia che l'autore mette sulla bocca dell'avvocato, che utilizza un linguaggio declamatorio, in questa novella ma che bene si può adattare a tutte le altre se non anche alla vita in generale:

Qui veniva a taglio una pittura commoventissima di quella morbosa gelosia senile, che doveva avere tutti gli strazi e le collere furibonde dell'umiliazione e dell'abbandono. Sì, egli lo sapeva, non erano le coscienze di uomini onesti, vissuti nel culto della famiglia, resi più sensibili dagli agi, che avrebbero potuto scendere negli abissi di quei cuori tenebrosi e di quelle infime esistenze per scoprire il movente di certe delittuose follie. Forse soltanto il sentimento più delicato e immaginoso di quelle dame eleganti, avrebbe potuto sorprendere il tenue filo per cui si legano i fatti più mostruosi al sentimento più puro in quegli animi rozzi.⁹¹

In questo caso il sentimento della gelosia è fortemente legato a quello dell'amore folle per questa donna tanto da uccidere l'uomo che le sconvolge l'animo; lei era una prostituta e all'omicida non interessava tanto che andasse con gli altri per fare il suo lavoro, ma si accanisce contro l'uomo che poi uccide proprio perché capisce che tra di loro c'è qualcosa di più.

Ritornando sulla questione della cicatrice che la stessa Malerba dichiarava essere un segno d'amore, si analizza la novella specifica su questo argomento dal titolo *Il segno d'amore* apparso inizialmente su «Il Fanfulla della Domenica» il 1° marzo 1885 e poi inserita nella raccolta *Vagabondaggio*. Anche questa novella ha come tema principale l'amore che molto spesso è accompagnato dalla gelosia che si trasforma in violenza; Giuseppe Resca innamorato di Concettina, viene incitato da un ex amante della donna, di cui lei non aveva mai parlato anche perché vedova da poco.

⁹⁰ Ivi, pp. 513-514

⁹¹ Ivi, p. 516

Vediamo racchiusi in questo racconto il solito schema già trovato nelle novelle precedenti; un uomo e una donna innamorati, un terzo elemento di disturbo che scatena la gelosia dell'uno e il sentimento di dovere in quest'ultimo, che si sente quasi in obbligo di organizzare il duello per difendere l'onore della donna amata, ma ancora di più il proprio contro un'accusa di tradimento o, in questo caso, di bugia.

Quel tale l'ho incontrato iersera per caso, e non fui io che lo feci parlare. Ma so quel che debbo fare, e non ho bisogno che nessuno m'insegni il mio dovere. [...] Son venuto soltanto per fare il mio dovere.⁹²

Prende il via il solito protocollo del duello o scontro che sia, un uomo prepara il campo, lo sgombera dai curiosi ed entrambi i litiganti iniziano a scambiarsi parole di sfida:

I giovani del magazzino, occupati a spartire i ceci, sgattaiolarono uno dopo l'altro, dinanzi a un randello che aveva ghermito il padrone; intanto che Mendola, il Biondo e altri due amici entravano nel magazzino. Il Pizzolato affacciò il capo fra i battenti, disse: -Lì ci avete tutto. - E chiuse l'uscio.

Successero alcuni minuti di silenzio. Poi uno scalpiccio, dentro il magazzino, dei salti sul battuto, delle esclamazioni brevi e secche.⁹³

Nonostante uno dei due avesse dimostrato, rivelando un particolare fisico della donna che solo chi l'ha vista nuda può sapere, di avere ragione nell'accusarla di determinate cose, la sfida avviene ugualmente; diventa quindi un modo non più per difendere la donna amata e calunniata ingiustamente, ma semplicemente una punizione dettata dalla gelosia di Resca che non tollera di non conoscere lui quel particolare a differenza dell'altro.

Sistemata questa situazione e non ancora del tutto guarito, Resca non soddisfatto torna dalla donna per avere delle risposte e rende esplicito il vero punto della questione:

- E se dicesti di sì a lui, quand'era vivo il Grosso tuo marito, perché m'hai detto sempre di no, a me, ora che sei vedova? [...] Dimmi perché mi hai detto sempre di no, a me

⁹² Giovanni Verga, *Il segno d'amore*, in *Tutte le novelle*, a cura di Carla Riccardi, Milano, Mondadori, 1979, pp. 554-555

⁹³ Ivi, p. 555

che ti volevo tanto bene, mentre a quell'altro gli hai detto di sì!...⁹⁴

Il punto finale è quello che, come di consueto in Verga, trasforma il racconto in una tragedia e l'amore in vera e propria violenza fisica, in questo caso proprio sulla donna amata, secondo la legge del taglione in vigore nelle società arcaiche:

Tu gli hai fatto vedere il segno che ci hai sotto l'ascella, a quell'altro, perché l'amavi. Io voglio lasciartene uno sulla faccia, perché tutti lo vedano, che ti ho voluto bene anch'io!⁹⁵

Interessante è anche la conclusione di queste novelle, che vedono gli assassini, o comunque i colpevoli, quasi soddisfatti del loro gesto e senza nemmeno un rimorso o un pentimento: si ricordi Jeli:

- Come! -diceva- Non dovevo ucciderlo nemmeno?... Se mi aveva preso la Mara!...⁹⁶;

E ancora in *Cavalleria rusticana* compare Alfio che non prova pena nemmeno per la mamma di Turiddu che piangerà il figlio morto; in *Un processo* Malatesta appena condannato al carcere a vita per l'omicidio del rivale quasi come giustificandosi

- Balbettò: - Io glielo avevo detto a colui, signor presidente⁹⁷;

Infine anche nell'ultima novella analizzata, Resca dopo aver sfregiato Concettina dichiara

- Ora vado in galera contento⁹⁸.

Il solito schema, sempre uguale nelle novelle finora analizzate, è sovvertito nell'ultima

94 Ivi, p. 557

95 Ibidem

96 Giovanni Verga, *Jeli il pastore*, in *Tutte le novelle*, a cura di Carla Riccardi, Milano, Mondadori, 1979, p. 172

97 Giovanni Verga, *Un processo*, in *Tutte le novelle*, Ivi, p. 517

98 Giovanni Verga, *Il segno d'amore*, in *Tutte le novelle*, Ivi, p. 557

novella che si tratterà in merito a questo argomento, *Il bell' Armando*, apparso il 6 dicembre 1885 su «Il Fanfulla della Domenica» e poi inserita nella raccolta *Vagabondaggio*. Mentre tutte le altre presentano dapprima l'antefatto che porta alla tragedia finale, spesso omicidio o atti contro il rivale o contro la donna traditrice, qui il racconto si apre con un donna che tenta di uccidere il suo ex amante che adesso è sposato con un'altra e, solo dopo aver illustrato il tentato omicidio si racconta la storia dei due amanti.

In realtà all'inizio si presenta un triangolo, come quello che in De Marchi avevamo trovato ne *All'ombrellino rosso*: due amici e una donna sposata con uno dei due; solo che mentre nella novella demarchiana trionfano i buoni sentimenti e l'onestà sia dell'uomo che della donna, qui subentra il tradimento:

Fu un giorno che il marito tardava a venire; e il Crippa la colse nella stanza di sopra, col pretesto di cercare un pacchettino che il compare gli aveva scritto di mandargli. La Lena, china sul cassetto del mobile, cercava assieme a lui, col seno gonfio, quando il bell' Armando tutt'a un tratto l'afferrò pei fianchi, e le accoccò un bacio alla nuca.⁹⁹

Al danno si aggiunse la beffa e l'amante fa arrestare il marito della donna, il quale però lo trascina in galera con lui. Armando riesce a scagionarsi e una volta uscito di prigione si mette apertamente con la sua complice, ma ben presto la lascia per un'altra. Tutta la storia è attraversata da minacce e da avvertimenti, che prima l'uomo dà alla donna e viceversa, fin quando Armando si sposa con una donna molto ricca e quando Lena lo viene a sapere gli dice:

-Lo so che la sposi pei quattrini. Ma ora tu devi fare quel che ho fatto io per te. Il bell' Armando fingeva di non capire. Allora Lena lo afferrò pei capelli profumati, colle labbra bianche, e gli disse: -Guarda Mando! Guardami bene negli occhi! E dimmi s'è possibile finirla così, del tutto, dopo quel che abbiamo fatto tutti e due! Dimmi se potresti dormire senza rimorsi nel letto di quella donna...¹⁰⁰

Il racconto finisce con Armando che si salva anche dopo essere stato accoltellato, continua a vivere una vita felice e prospera, mentre Lena viene condannata

⁹⁹ Giovanni Verga, *Il bell' Armando*, in *Tutte le novelle*, a cura di Carla Riccardi, Milano, Mondadori, 1979, p. 576

¹⁰⁰ Ivi, p. 579

all'ergastolo.

Ancora una volta, come già detto prima, alla vicenda amorosa si incrocia quella economica e non è un caso se il vincitore rimane implicitamente la moglie ricca di Armando che, oltre alla vittoria sentimentale di un uomo che ha preferito farsi accoltellare piuttosto che tornare con l'amante, rimane la vincitrice anche sul piano economico e l'autore lo sottolinea fino all'ultimo, quando conclude dicendo che appunto il protagonista «ebbe sonni tranquilli, in quel buon letto morbido e caldo»,¹⁰¹ in contrasto con la sua amante che «scontava la pena sul tavolaccio dell'ergastolo»¹⁰². Anche nella scelta degli aggettivi l'autore comunica questo, non è certo un caso se alla morbidezza del letto del vincitore corrisponde la durezza del tavolo del vinto.

Si conclude così la rassegna delle novelle verghiane che trattano in primo luogo del sentimento che trasforma l'amore da passionale e coinvolgente a tragico e fatale; rispondendo perfettamente alle tacite leggi di natura insite in ognuno di questi personaggi, si dà vita a un procedimento che sembra essere sempre lo stesso in quasi tutte le occasioni. L'onore e la dignità vengono messi al primo posto e guai a violare quella di un uomo e ancor di più quella della donna amata; non sono ammesse calunnie, vere o false che siano, né errori, poiché questi vengono sempre pagati e scontati con la morte.

In conclusione dell'intero paragrafo si può, ancora una volta, mettere in luce e sottolineare le differenze che caratterizzano i due autori nella narrazione di un mondo che alla base è sempre lo stesso così come del sentimento in questione, la gelosia appunto.

Eppure si ha l'impressione di trovarsi di fronte a due mondi differenti: De Marchi che non si scompone mai, così come i suoi personaggi, sempre tra le righe anche quando dentro muoiono di gelosia e comunque mai, o quasi mai, attivi nell'azione; per loro ci pensa il diavolo, come dice l'autore stesso, a fargliela pagare, come nel caso di Bertoldo che viene punito per la sua gelosia dal fortuito caso. Diverso il mondo di Verga, scatenato e violento, dove i personaggi non tollerano la minima mancanza da parte dei rivali, ed è subito violenza, sangue e spesso morte secondo il copione della

101 Ibidem

102 Ibidem

vita arcaica e primitiva nei racconti siciliani e degradata in quelli ambientati a Milano, alla quale appartengono questi personaggi, così passionali anche in questo caso, in cui si parla di una passione negativa che non accoglie giustificazioni o scuse, non prevede il perdono né l'ascolto, ma ammette le minacce e la paura e vendica ed elimina qualsiasi elemento considerato di disturbo.

Nel mondo di De Marchi non ci sono vinti e vincitori ma solamente soggetti rassegnati al loro destino, fermi nella loro vita pronti a soccombere anche alla gelosia dei loro compagni. In Verga, di contro, troviamo donne che negano persino l'evidenza pur di discolarsi ed evitare una tragedia, che si dimenano e urlano e inoltre sono anche fiere di portare sul volto i segni della violenza come segno dell'amore del loro uomo. In poche parole si potrebbe dire di avere da un lato la razionalità anche in un sentimento considerato irrazionale per natura, che si manifesta in De Marchi solo in piccoli gesti insignificanti ma che non fanno del male a nessuno o perlomeno non sono tanto gravi da provocare la morte; la totale irrazionalità dei personaggi verghiani, invece, che sanno benissimo cosa fare e non si fermano nemmeno per un attimo a valutare opzioni diverse da quelle suggerite dall'istinto, quasi come se fossero degli animali senza l'uso della ragione.

Un punto in comune che si può notare tra i due è la gerarchia economica che spesso si intreccia alla vicenda amorosa: si noti infatti che in De Marchi a soccombere è sempre il meno ricco, il meno facoltoso; a partire da *Scaramucce* il vincitore è il tenente-marchese a spese del semplice caporale, ne *Dai giornali d'Olanda* a dover sopportare la gelosia del marito è la povera donnetta che il padrone aveva sposato perché il padre di lei non poteva pagare i debiti, stessa situazione in *Ai tempi dei tedeschi* dove la povera donna, che era una servetta, deve sottostare dapprima al marito, uomo facoltoso e poi all'amante che è un medico. Lo stesso si può dire che, come già accennato durante il paragrafo in Verga, a vincere è sempre la "legge della roba", anche se non sempre il più ricco è quello che rimane vivo. Quello che è interessante sottolineare è che anche quando si tratta di sentimenti che poco hanno a che fare con il denaro o la condizione sociale, questo particolare salta sempre fuori dalle penne dei nostri autori.

3.3 La morte e le sue manifestazioni

Giunti all'ultimo paragrafo e, dopo aver affrontato il sentimento dell'amore e quello della gelosia, si sceglie di analizzare le novelle che hanno come tema principale la morte e il modo diverso di affrontare le diverse situazioni. Il tema della morte è alla base di molti racconti; ogni uomo e ogni artista si misura inevitabilmente con questo concetto, che richiama il momento estremo di ogni esperienza umana. Che sia nelle campagne o nelle città, in entrambi gli autori questo tema è affrontato con la delicatezza e il sentimentalismo che merita anche se diverse sono le prospettive e gli ambiti in rapporto ai quali tale concetto può assumere significato.

Che sia per malattia o per qualsiasi altra causa, rimane un punto importante trattato dai nostri autori sempre in linea con il loro pensiero; a prescindere dal significato dato dai due autori oggetto della presente ricerca all'esperienza della morte, quello che interessa in questa sede è la reazione dei personaggi a questa, così da mettere in luce i punti di incontro e le differenze tra le due narrazioni.

3.3.1 LA MORTE SILENZIOSA

Don Asdrubale, stampato su «La Vita Nuova» il 16 maggio 1877 e poi inserito nel volume *Due anime in un corpo* l'anno successivo, all'inizio assume toni quasi sbarazzini descrivendo la vita del protagonista tesa a elogiare la vita, ma subito dopo il tono dell'intero racconto muta radicalmente; l'angosciata coscienza del disfatto protagonista offrirà la morale della storia, che in De Marchi non deve mai mancare.

Nelle prime pagine aleggia la voglia di vita del protagonista:

Quel dì che entrò in Parigi guardando tra il chiaro e il fosco le lunghe vie affollate, quelle piazze profonde e quegli assembramenti di case e di palazzi, don Asdrubale

pensava che vivere è un gran bel mestiere.¹⁰³

Viveva una vita ricca e agiata, addolcita dalla compagnia di belle donne e anche dal passatempo della droga, ma quando torna è cambiato e afflitto da un male «che toglieva il bel colore e l'allegria a un giovinotto che prima avrebbe ballato per un soldo».¹⁰⁴ Si cura e riprende la vita di sempre con giudizio e maturità, prende moglie ed ha una bellissima bambina che, però, sin dalla nascita è destinata a subire le conseguenze della vita paterna prima del matrimonio. Da questo momento in poi il tono del racconto muta notevolmente e quella che era stata la descrizione della bella vita, adesso si trasforma in sensi di colpa, tristezza e angoscia

Solamente una triste apprensione presentita già prima, ma non discussa mai, veniva a turbare quella beatitudine; una paura che proveniva dal vedere la piccola Jole troppo sottile di corpo, quasi dirò estenuata e floscia per miseria di sangue. Fu allora che don Asdrubale, guardandosi nello specchio, si accorse di essere stato imprudente e a stento si rassegnò alle dimostrazioni di un celebre dottore, il quale ponendo una mano sullo stomaco, dove molti hanno la coscienza, assicurava che una brava nutrice avrebbe aiutato la bambina in questa gran fatica del vivere.¹⁰⁵

A nulla però valgono tutte le premure della famiglia verso la povera piccola malata e, come se fosse un appuntamento inevitabile, arrivano i giorni peggiori. Don Asdrubale è divorato dai sensi di colpa e vive questa situazione nella più totale solitudine

Don Asdrubale fingeva ubbidire e ritiravasi due o tre ore tutto solo, nel piccolo oratorio della casa, dove non giungeva il rumore d'una mosca e dove gli pareva che la sua pietà ritrovasse quasi i calori dell'infanzia. [...] Don Asdrubale, che all'avvicinarsi di un'ora brutta e inevitabile, diventava sempre più smarrito ed inetto, lasciavasi spesso cadere sul gradino dell'altare, mormorando il nome dei santi e della madonna.¹⁰⁶

Si fa delle domande e vede tutta la vita passare davanti ai suoi occhi, ma rimane fermo nel suo dolore e nella sua disperazione portando avanti questo atteggiamento anche quando il racconto raggiunge il culmine:

103 Emilio De Marchi, *Don Asdrubale*, in *Tutte le opere di Emilio De Marchi*, a cura di Giansiro Ferrata, Milano, Mondadori, 1959, vol. I, p. 536

104 Ivi, pp. 537-538

105 Ivi, p. 539

106 Ivi, pp. 542-543

In uno di questi vaneggiamenti udì qualche tocco di campana e un passo frettoloso accostarsi. Don Asdrubale, che stava col capo chiuso fra le mani si alzò nell'atto di chi sta per difendersi a morte. Maso, il più vecchio dei servitori, cacciò la testa calva dall'uscio socchiuso e, visto Sua Eccellenza, fe' un cenno con la mano, perché la bocca era serrata dalla passione.

Il conte accennò di sì col capo, l'uscio si rinchiuso adagio, e forse Maso lo attendeva; ma egli sentiva i piedi come piombo. Quella campana dopo poco suonò un altro tocco, e poi un altro più fioco ad annunciare a tutti i casolari sparsi per il giro di tre miglia che Jole moriva.¹⁰⁷

La scena che si presenta agli occhi del protagonista non appena raggiunge la stanza della figlia è straziante e mostra per la prima volta ai suoi occhi anche l'accusa implicita negli occhi della moglie per la morte della figlia:

La contessa sentì un passo che si avvicinava e non seppe frenare un movimento che guizzò per tutto il corpo; il conte si arrestò. Ella era inginocchiata e stendeva le mani sulla morta, mentre la zia mormorava non so quale consiglio al suo orecchio.

Don Asdrubale, rotto l'animo da quei dolori, cominciò a singhiozzare, e fu per precipitarsi anche lui sopra Jole e baciarla; ma la madre, gettando un grido di spavento, la coprì tutta col suo corpo, e la difese. Jole non voleva essere baciata dal papà.¹⁰⁸

Duplici e differenti atteggiamenti dei due genitori di fronte alla morte della figlia, seppur sempre composti e silenziosi: la madre che vorrebbe proteggere la bimba, anche se morta, da un padre che ritiene responsabile e al quale nega anche l'ultimo saluto; l'animo del protagonista, dal canto suo, straziato per la perdita e assalito dai sensi di colpa che lo avevano relegato in una totale solitudine anche durante il periodo della malattia.

Toc, toc!, racconto pubblicato nel primo numero del 1881 di «I Nuovi Goliardi» e inserito nella raccolta *Sotto gli alberi* nel 1882, non è il solito racconto ma si addentra in questioni filosofiche fino a quel momento non trattate dall'autore e pone il motivo tematico del contrasto tra il materialismo scienziato, che imprigiona l'uomo in un determinismo senza speranza, ed i semplici ed elementari valori di umana solidarietà.

I personaggi sono semplicemente due, portatori dei due motivi appena detti: in forma caricaturale il primo del cavaliere-filosofo, e con tutti i caratteri del realismo il secondo

¹⁰⁷ Ivi, p. 544

¹⁰⁸ Ivi, p. 545

del giovane appena rimasto orfano di madre.

Come già si era visto in *Carliseppe della Coronata*, anche qui vi è un motivo ricorrente che è quel toc, toc! che dà il titolo alla novella e che altro non è che il rumore di un attrezzo al lavoro, un martello che batte; è proprio questo rumore però che rende simbolicamente il contrasto tra i due personaggi.

Mentre il cavaliere sta cercando di scrivere un trattato filosofico, la sua concentrazione è disturbata dal lavoro del giovane che appunto produce il rumore suddetto tanto da spingere l'uomo a un rimprovero

Collocai la lucerna in terra, e accostatomi al finestrino del bugigattolo, vidi attraverso i vetri, al lume d'un moccoletto di sego, il mio sapientone, che seduto sopra uno sgabello, raschiava una diavoleria di legno. Picchio nei vetri, mi faccio aprire e con un viso di serpente velenoso, gli dico:

– Vuoi ch'io ti picchi questo bastone sulla zucca, coccodrillo? E son ore da cristiani queste? O stai fabbricando la forca che ti deve impiccare, brutta giraffa?¹⁰⁹

Il ragazzo umilmente gli fa sapere che sta fabbricando la croce da mettere sulla tomba della madre morta all'ospedale e che sarebbe andato a continuare il suo lavoro in cantina per dargli meno fastidio. Il filosofo torna al suo lavoro e, nemmeno la giustificazione del ragazzo muove in lui alcuna pietà e il suo atteggiamento non cambia affatto.

Qui tutto il discorso della morte non è affrontato, diversamente dalla novella precedente, con tono pietistico e sentimentale, ma si sforza di essere solo realistico e dolente, soprattutto quando il ragazzo racconta del favore ottenuto dal cugino per non seppellire la madre nella fossa comune

- Cipriano, se tu me la tieni in disparte quella povera donna, domenica pago io. E mio cugino, a cui non dispiace il vino, rispose: Che pagare! Per la zia Marianna anche senza pagare. No, no, pagheremo un po' per uno, bravo; detto fatto me la mise in un cantuccio un po' separato, all'ombra, ma stamattina bisognerà zappare anche la neve insieme alla terra.¹¹⁰

109 Emilio De Marchi, *Toc, toc!*, in *Tutte le opere di Emilio De Marchi*, a cura di Giansiro Ferrata, Milano, Mondadori, 1959, vol. I, pp. 601-602

110 Ivi, p. 605

Tre mesi dopo, con il ritorno della primavera, mentre il ragazzo ha ritrovato la sua gioia di vivere, il filosofo si rende conto non solo di non aver finito il suo libro, ma che

Una grande tristezza, invece, come nebbia di novembre, ingombra ogni mio sentimento: per me non v'è cosa che rinasca, non v'è cosa che muoia. Il tutto mi sta davanti impassibile, nella sua immensa vastità, girevole intorno a se stesso come una ruota.¹¹¹

Pensa di essere malato al punto da chiamare un dottore per scoprire che il toc, toc che tanto gli aveva dato fastidio si trova dentro di sé e lo richiama all'ordine, alla persuasione della sua umanità.

- Non le sembra malato, dottore? Sento una certa cosa qui... - e gli accennavo al cuore.
- Egli, dopo avermi toccato il polso e la testa, accosto l'orecchio al cuore.
- Che cosa sente, dottore?
- Un certo toc, toc cavaliere!¹¹²

Qui il ritornello che accompagna tutto il racconto è il riconoscimento della presenza della realtà che si insinua nell'illusione o nei vagheggiamenti filosofici e accampa i suoi diritti di fronte alla presunzione di chi si è fittiziamente separato dalla vita dei comuni mortali perdendo ogni tipo di tenerezza e pietà anche di fronte ad un orfano che prepara la croce di legno per la tomba della defunta madre.

Nei boschi, pubblicato dapprima in «Il Convegno» nel 1885 con il titolo *Gente che lavora*, poi inserito nella raccolta *Racconti* del 1889, è il racconto che illustra perfettamente un altro atteggiamento di fronte alla morte, l'indifferenza totale.

La novella si apre con un bellissima descrizione dei boschi del milanese e non è casuale il fatto che l'autore renda esplicite le sensazioni del protagonista che narra la vicenda in prima persona; questi mentre descrive i boschi, gli alberi e quello che suscitano in lui, non manca di sottolineare più volte la solitudine, l'oscurità che emanano le foglie degli alberi, la terra melmosa e molle e un breve riferimento alla

¹¹¹ Ivi, p. 606

¹¹² Ibidem

morte della donna amata. Non è nemmeno un caso che questo bosco si trovi vicino al cimitero. Finita questa descrizione, quando non si parla più della natura e fanno il loro ingresso sulla scena gli uomini, ogni sentimentalismo e ogni tenerezza cessa di esistere per fare spazio alla tragedia che si consuma in quello stesso posto, dapprima decantato seppur già portatore di sensazioni non sempre positive.

Subentra la morte nella narrazione, precisamente la morte di un uomo che era malato ma era stato trovato lì annegato in una pozzanghera; l'unico accenno allo sbalordimento viene dal cane, «quasi stecchito sulle sue quattro gambe, che tremava tutto sotto la sua pelle», il quale mostra di avere una sensibilità di gran lunga superiore rispetto alla compagnia lì riunita.

Il cadavere dell'uomo era lì dietro di loro e nessuno sembrava esserne interessato o preoccupato:

A un nuovo cenno del Boltracchi feci un mezzo giro sopra di me, guardai indietro presso le piante e allora scorsi sul terreno molle per la pioggia del di prima, un non so che, coperto da una stuoia di carro e da una gualdrappa logora, e sotto un po' di paglia. Da uno dei lati uscivano due piedi lunghi, magri, infangati, colle unghie lunghe, due brutti pedi che parevano quelli della morte, i piedi insomma del morto.¹¹³

Con il tono naturale di una situazione ordinaria la compagnia racconta cosa è successo, e non si scorge mai dalle loro parole, nemmeno per un attimo, un accenno al dispiacere, nemmeno quando uno degli uomini dice di essere imparentato con l'uomo perché marito della sorella. Continuano a raccontare di altri fatti accaduti simili, di come addirittura avessero vinto giocando i numeri di un matto impiccatosi qualche tempo prima.

L'unico personaggio che in tutto il racconto mostra un sentimento diverso da quello dell'indifferenza rimane il cane Pill che

Pareva diventato di sasso e guardava il morto con occhio lagrimoso. [...] Pill mangiò poco quel giorno.¹¹⁴

113 Emilio De Marchi, *Nei boschi*, in *Tutte le opere di Emilio De Marchi*, a cura di Giansiro Ferrata, Milano, Mondadori, 1959, vol. I, pp. 874-875

114 Ivi, p. 877

La stessa reazione di fronte alla morte che si trova in una novella già citata nel precedente capitolo del presente lavoro, *Un condannato a morte*. Più che concentrarsi sulla reazione di fronte alla morte del protagonista, il racconto analizza maggiormente l'atteggiamento degli altri che ha portato al tragico finale, l'indifferenza e la noncuranza nei confronti di un uomo che dopo aver scontato la sua pena esce dalla prigione e non riesce a costruirsi una vita a causa della mancata fiducia da parte di persone che in realtà avrebbero potuto aiutarlo; la disperazione che porta al tragico gesto fatale.

Sintomatica è anche la catena delle lettere, riportate in chiusura di racconto, che si scambiano le suddette persone che avrebbero potuto evitare il suicidio di un uomo semplicemente considerando la possibilità di reintegrarlo in una società che si mostra noncurante e addirittura perfida verso un uomo che si ha sbagliato, ma ha anche scontato la pena per il suo errore.

Caro avvocato Lesti,

Vi ringrazio del favore che mi avete reso con tanto disinteresse. Che non debba credere più all'amicizia e al cuore degli uomini? Se non lo sapete, vi annuncio che il povero Dieti si è annegato per disperazione e per miseria. Voi l'avete condannato a morte.

Il vostro Luigi
direttore delle carceri

Caro Sirchi,

Vi ringrazio del modo col quale accogliete i miei raccomandati: Dieti si è annegato per disperazione e per miseria. Diavolo! Che non si debba più credere agli amici e alla bontà degli uomini?

Vostro amico
Lesti

Sirchi se la prese col Banotti, il quale veramente mortificato soggiunse: Per la miseria? Se gli hanno trovato in taca trenta lire?

Il Cordicella fu il più dolente di tutti, e pensando a quelle trenta lire sciupate, mormorò tra i denti: Peccato!¹¹⁵

Non c'è umanità e sarebbe anche giusto non credere più né alla bontà degli uomini né a quella dei cosiddetti amici; non c'è pietà nelle parole di questi uomini, che anziché fare ammenda dei loro comportamenti, cercano il colpevole in qualcun altro diverso da

¹¹⁵ Emilio De Marchi, *Un condannato a morte*, in *Tutte le opere di Emilio De Marchi*, a cura di Giansiro Ferrata, Milano, Mondadori, 1959, vol. III, p.357

loro.

Emilio De Marchi riesce, anche con un tema importante e pesante quale la morte, a smorzare i toni con un velo di ironia e sarcasmo non rinunciando comunque a dare la morale, per lui fondamentale, alla fine di ogni racconto. È quello che avviene in *Elogi funebri*, novella contenuta in *Nuove storie di ogni colore* nel 1895. In tutto il racconto ma soprattutto nella parte iniziale, si dà spiegazione di come la morte dispensi la gloria a chi la merita

Guai se non ci fosse la speranza che almeno sulla tua tomba il mondo ti renderà giustizia! Come potrebbero i galantuomini sopportare i titoli, gli onori, le ricchezze profuse ai furbi matricolati e ai birboni di mestiere, mentre gli onesti sdegnosi son lasciati nel cantuccio delle ragnatele, se pur non patiscono la fame e la malinconia? [...] Ma consolatevi, o ignorati, ecco scende per voi la morte, giusta dispensiera di luce elettrica.¹¹⁶

Nel corso del racconto si vuole dimostrare proprio questo, di come la morte faccia luce sugli uomini e di quanto sia facile attribuire meriti a uomini qualunque.

Alla base di tutto ciò è raccontato un fatto abbastanza divertente: a Milano lo stesso giorno muoiono due uomini, un chimico e un cuoco; viene chiesto al prof. Falci di tenere l'elogio funebre per l'amico chimico. Il prof. Falci è descritto come uno studioso molto riservato e non adatto a situazioni diverse dai suoi studi.

Figlio di un portinaio di casa Gambarana, venuto su a forza d'ingegno, di studio, di sussidi, di carità, costretto per molti anni a vivere nella soggezione di una mezza povertà, egli ama vivere nel suo guscio, tra i suoi libri, sotto la guida e la protezione di sua sorella, una donna grassa, ignorante, tutta esperienza, che lo veste come un abate e lo mantiene come un ragazzo. Il Falci poco o nulla sa di quel che avviene nel mondo politico e nel mondo elegante: poco o nulla legge di quel che si stampa fuori dai suoi libri e delle sue riviste irte di formule matematiche.¹¹⁷

Ovviamente, dato questo, il compito assegnatogli sembrò solo una tortura, non conosceva il defunto se non per averlo incontrato qualche volta e soprattutto non sapeva cosa avrebbe detto durante il funerale; la sorella viene in aiuto anche questa

¹¹⁶ Emilio De Marchi, *Elogi funebri*, in *Tutte le opere di Emilio De Marchi*, a cura di Giansiro Ferrata, Milano, Mondadori, 1959, vol. I, p.938

¹¹⁷ Ivi, p. 940

volta e cerca informazioni sul chimico

-Eccoti il tuo morto. Giannella dice che questo tuo scienziato era un avaro dannato, che non regalava mai un soldo di mancia a nessuno; ma non è necessario che tu lo dica nel tuo elogio. Dirai anzi il contrario, che aveva le mani buche, che aiutava i poverelli. Si dicono tante bugie per i vivi, che si può dirne una anche per un morto.¹¹⁸

Il discorso inizia a prendere forma e a mettere in luce la poca considerazione per la morte di un uomo, seppur poco o nulla conosciuto, ma pur sempre un defunto, padre o marito di qualcuno e che dovrebbe meritare un po' più di rispetto piuttosto che un necrologio copiato in occasione della morte di uno zio.

La parte divertente arriva quando il prof. Falci, essendo in ritardo il giorno del funerale e ansioso per il discorso che avrebbe dovuto tenere di fronte a molte persone, non si rende conto di essere alla cerimonia funebre del cuoco morto lo stesso giorno del chimico; tiene il suo discorso che viene apprezzato da tutti, anche quando successivamente fu pubblicato sul giornale.

Qual è quel morto che non congiunge la modestia alla virtù, la costanza dei propositi alla bontà indulgente dell'animo? In quanto alla scienza tirata in ballo nel discorso davanti alla bara d'un cuoco chi l'ha definita così bene quella benedetta scienza che non si abbia mai a confondere con qualche altra cosa?¹¹⁹

Narrato attraverso un fatto divertente, il tema della morte è affrontato qui in maniera disarmante, l'ingiustizia del mondo che prosegue anche dopo la fine della vita di un uomo, per il quale sembra indifferente che si parli di lui elogiando le virtù avute in vita oppure quelle di un uomo diverso.

Ingiustizia e indifferenza di fronte l'avvento della morte da parte di chi la guarda dall'esterno, queste le caratteristiche che si evincono dallo studio delle novelle prese in esame. La morte, inevitabile compagna della vita, che può colpire chiunque per malattia o per disgrazia e diversi sono i modi di reazione ad essa; così come nell'amore

118 Ivi, p. 942

119 Ivi, p. 947

ognuno può vivere, affrontare ed elaborare una perdita in modo diverso: quello che si evince dalle novelle demarchiane è sempre e comunque la solitudine, come per esempio quella di Don Asdrubale che si rifugia nel suo studio anche durante le ore di agonia della sua bambina, o l'indifferenza degli uomini di fronte a un uomo morto a pochi passi da loro o, peggio, di un uomo del quale hanno, seppur involontariamente, provocato la morte.

Silenzio, solitudine e indifferenza, è questo il mondo lasciato dai vinti demarchiani.

3.3.2 LA MORTE CORALE

In Verga la morte è la tragica evenienza che segna il declino economico e talvolta morale di un'intera famiglia, in quanto priva del sostegno - anzitutto economico - che ciascuno potrebbe contribuire a dare agli altri. Essa diventa quasi evento economico nella vicenda familiare, talvolta è solo l'effetto della selezione naturale per cui soccombe il più debole.

Malaria, apparve inizialmente il 14 agosto 1881 nella «Rassegna settimanale di Politica, Scienze, Lettere ed Arti», confluì poi nelle *Novelle rusticane* fin dalla prima edizione del 1883; il testo del volume è riprodotto anche nell'«Illustrazione Popolare» del 17 dicembre 1882.

La prima cosa che salta all'occhio del lettore e che sicuramente differisce dai racconti demarchiani è la crudezza con cui l'autore parla della malattia che porta la morte, la malaria in questo caso, e gli effetti soprattutto fisici che questa ha sugli uomini che se ne ammalano.

E che la malaria v'entra nelle ossa col pane che mangiate, e se aprite bocca per parlare, mentre camminate lungo le strade soffocanti di polvere e di sole, e vi sentite mancar le ginocchia, o vi accasciate sul basto della mula che va all'ambio, con la testa bassa. [...] La malaria acchiappa gli abitanti per le vie spopolate, e li inchioda dinanzi agli usci delle case scalinate dal sole, tremanti di febbre sotto il pastrano, e con tutte le coperte del letto sulle spalle.¹²⁰

¹²⁰ Giovanni Verga, *Malaria*, in *Tutte le novelle*, a cura di Carla Riccardi, Milano, Mondadori, 1979, pp. 262-263

La malattia lungo tutto questo racconto è descritta sempre in modo molto forte e sembra esserci partecipazione da parte dell'autore che racconta come se si trovasse insieme alla gente nelle campagne infette.

Come il sudore della febbre lascia qualcheduno stecchito sul pagliericcio di granoturco, e non c'è più bisogno di solfato né di decotto d'eucalipto, lo si carica sulla carretta del fieno, o attraverso il basto dell'asino, o su di una scala, come si può, con un sacco sulla faccia, e si va a deporlo alla chiesuola solitaria, sotto i fichidindia spinosi di cui nessuno perciò magia i frutti. Le donne piangono in crocchio, e gli uomini stanno a guardare, fumando.¹²¹

L'altro punto che viene messo in luce è come la preoccupazione sia non tanto per le persone morenti in quanto tali, ma piuttosto considerate come elementi che, morendo, non possono più partecipare all'accumulo di denaro per la famiglia. Inizia così un elenco di persone che pur essendo benestanti sono stati strappati alla vita dalla morte che, per tutto il racconto, ha le sembianze della malattia; concetto che viene riassunto in una sola frase mentre si narra di un padre che aveva perso cinque figli: «pazienza le femmine! Ma i maschi morivano appunto quando erano grandi, nell'età di guadagnarsi il pane¹²²». Come se la morte delle figlie femmine fosse meno dolorosa rispetto a quella dei figli maschi.

Spesso la malaria è personificata, come se fosse un'assassina che sceglie le sue vittime così come sceglie chi uccidere e chi invece salvare, senza un criterio di giudizio dal momento che viene salvato un uomo che non aveva nulla:

E viveva di carità, errando come un cane senza padrone, scamiciato e scalzo, con due lembi di mutande tenui insieme da una funicella sulle gambe magre e nere; e andava cantando a squarciagola sotto il sole che gli martellava sulla testa nuda, giallo come lo zafferano.¹²³

Ma come triste è la condizione di chi viene colpito, altrettanto lo è quella di chi rimane ed è costretto a vivere nella sofferenza della perdita e adattandosi sempre alla nuova situazione; tale la condizione dell'oste che aveva visto morire davanti ai suoi occhi ben quattro mogli a causa della malaria e, adesso che voleva prendere la quinta, nessuno lo

121 Ivi, p. 264

122 Ivi, p. 265

123 Ivi, p. 266

voleva. Infine fu costretto addirittura a lasciare la sua osteria perché non poté più pagare l'affitto, e a rifugiarsi nella ferrovia convinto che lì la malaria non arrivasse.

Anche tra la morte e la malattia, unico momento di vera felicità per gli uomini rimane comunque il vedere la prosperità dei campi:

Tutti gli altri nella pianura, sin dove arrivavano gli occhi, provavano un momento di contentezza, anche se nel lettuccio ci avevano qualcuno che se andava a poco a poco, o se la febbre li abbatteva sull'uscio, col fazzoletto in testa e il tabarro addosso. Si ricreavano guardando il seminato che veniva su prosperoso e verde come il velluto, o le biade che ondeggiavano al par di un mare, e ascoltavano la cantilena lunga dei mietitori, distesi come una fila di soldati, e in ogni viottolo si udiva la cornamusa, dietro la quale arrivavano dalla Calabria degli sciami di contadini per le messe, polverosi, curvi sotto alla bisaccia pesante, gli uomini avanti e le donne in coda, zoppicanti e guardando la strada che si allungava con la faccia arsa e stanca.¹²⁴

Si ha l'impressione, alla fine del racconto, che la ferrovia sia una sorta di simbolo della modernità contrapposta all'arcaismo delle campagne e delle sue leggi: la morte che si porta via valide braccia da lavoro per le famiglie mentre dal treno scendono persone sane che riescono a lavorare e quindi ad accumulare denaro, e la stessa ferrovia intesa come luogo neutro dove sia l'oste, che il cantoniere, così come il povero pazzo menzionato all'inizio trovano un rifugio sicuro dalla malattia che invade le colline e distrugge forza lavoro, come anche nel caso delle mogli dell'oste.

Gli orfani è pubblicato per la prima volta il 25 dicembre 1881 sul numero di apertura di «Fiammetta», periodico romano diretto dal catanese Giuseppe Aurelio Costanzo, il racconto confluisce nelle *Novelle rusticane* fin dalla prima edizione del 1883¹²⁵.

124 Ivi, p. 268

125 Il Costanzo aveva richiesto il 7 ottobre 1881 la collaborazione del Verga, e questi gli rispondeva, da Catania il 1° novembre successivo: «Ho troppa roba adesso sulle braccia, troppi impegni presi, e non vorrei per il momento assumerne degli altri che non fossi certo di mantenere puntualmente. Spero di poterle mostrare nei fatti in avvenire quanto sarei lieto di collaborare alla *Fiammetta* cui auguro prospera e lunga la vita; ma risponderle adesso con delle promesse vaghe e indeterminate mi parrebbe di far torto a Lei, ai lettori del suo giornale ed anche a me». Tuttavia l'11 novembre, sempre da Catania, informava il Costanzo: «Rispondo oggi stesso al sig. De Luca, proprietario di *Fiammetta*, per avvertirlo che gli ho spedito oggi stesso un bozzetto intitolato *Gli orfani*». La rivista ebbe vita brevissima per le scarse possibilità economiche del proprietario De Luca, a cui ripetutamente lo scrittore, senza avere risposta, richiese il compenso pattuito per il racconto, lamentandosene poi con il Costanzo, il 14 gennaio 1882, da Milano: «Prego la sua cortesia di far sapere al sig. De Luca che non scrivo articoli per il Re di Prussia, senza avermene neppure un grazie, e che gli altri giornali me li pagano £100 l'uno» (cfr. G. Natali, *Lettere inedite di Verga e Pirandello a G. Costanzo*, in «Nuova Antologia», XCIII 473, maggio 1958, pp. 124-129).

Il racconto presenta una scena comune a tutte le novelle verghiane, qui la morte è vissuta e compartecipata: alla morte di una donna, tutte le altre si vestono di nero, si occupano della figlia e del vedovo, gli preparano da mangiare e discutono sul da farsi.

Tutto, come si è visto anche nei paragrafi precedenti, che sia l'amore, la gelosia e anche la morte, è pilotato dall'interesse economico e questa volta non è diverso.

La partecipazione, è sentita da parte delle vicine di casa, le comari che prima si prendono cura della piccola orfanella facendola mangiare e rassicurandola sulla morte della matrigna e poi quando

Compare Meno entrò senza dir nulla, e sedette in un canto colle mani penzoloni fra le ginocchia, la faccia lunga, e le labbra bianche come la carta, ché dal giorno innanzi non ci aveva messo un pezzo di pane in bocca dal crepacuore. Guardava le comari come a dire: Poveretto me!

Le donne, al vederli il fazzoletto nero al collo, gli fecero cerchio intorno, colle mani intrise di farina, compassionandolo in coro.¹²⁶

Alla pena della povera deceduta però, si affianca il problema della dote che adesso l'uomo dovrebbe restituire in quanto non ci sono figli, le donne consigliano di prendere l'altra sorella della defunta moglie con l'unico pensiero di poter sistemare la questione della dote.

Mentre si tessono le lodi e le virtù della povera moglie, si pensa anche all'aspetto economico e si finisce prima per paragonare la vedovanza dell'uomo alla situazione di un'altra vicina alla quale stava morendo un asino, poi addirittura a considerare quest'ultimo un guaio più grosso.

Il pensiero della roba sovrasta ogni problema nel mondo siciliano, tutti i dispiaceri e le disgrazie vengono messe da parte per trovare una soluzione al problema economico e, anche se inizialmente c'è pietà o tenerezza nei confronti di chi muore o di chi ha subito una disgrazia, o di più verso una bambina rimasta orfana di madre, improvvisamente il pensiero e la preoccupazione si sposta sull'aspetto economico, della roba, della dote e del denaro.

Nello specifico, in questo racconto, non appena seppellita la moglie di compare Meno,

¹²⁶ Giovanni Verga, *Gli orfani*, in *Tutte le novelle*, a cura di Carla Riccardi, Milano, Mondadori, 1979, p. 273

si è già deciso di prendere accordo con la cugina Alfia, considerata la dote

Compare Meno mise gli occhi sulla cugina Alfia, la quale fingeva di guardare l'asino, colle mani sul ventre e conchiuse:

– Se è così, se ne potrà parlare. Ma sono tanto disgraziato!

Comare Sidora gli diede sulla voce:

– Pensate a coloro che sono più disgraziati di voi, pensate!

– Non ce ne sono, ve lo dico io! Non la trovo un'altra moglie come quella! Non potrò scordarmela mai più, se torno a maritarmi dieci volte! E neppure questa povera orfanella se la scorderà!

– Calmatevi, ché ve la scorderete. E anche la bambina se la scorderà. Non se l'è scordata la sua madre vera? Guardate invece la vicina Angela, ora che le muore l'asino! E non possiede altro! Quella sì che dovrà pensarci sempre!¹²⁷

L'ultima giornata apparve dapprima nel «Fanfulla della Domenica» il 12 novembre 1882, quindi fu riprodotta nella «Illustrazione Popolare» il 18 dicembre 1904; inserita infine nella raccolta *Per le vie*.

Questo racconto illustra, così come in *Un condannato a morte* di De Marchi l'ultima giornata di un uomo suicida tra l'indifferenza della gente. A dire il vero l'inizio della novella, e soprattutto la descrizione dell'uomo trovato morto, ne ricorda un'altra demarchiana, *Nei boschi*, viene anche qui trovato un uomo morto, ma non per suicidio.

Una frotta di contadini che tornavano dalla festa di Gorla si erano trovati tutt'a un tratto quel cadavere tra i piedi, sull'argine della strada ferrata, e avevano fatto crocchio intorno curiosi per vedere com'era. Uno della brigata disse che incontrare un morto la festa porta disgrazia; ma i più ne levano i numeri del lotto.

Il cantoniere, onde sbarazzare le rotaie, aveva adagiato il cadavere nel prato, fra le macchie, e gli aveva messa una manciata d'erbacce sulla faccia, ch'era tutta sfracellata, e faceva un brutto vedere, per chi passava. [...] Il morto aveva i calzoncini tutti stracciati, una giacchetta di fustagno logora, le scarpe tenute insieme con lo spago, e una polizza del lotto in tasca.¹²⁸

Una volta narrato l'accaduto, si procede con un racconto a ritroso che costruisce l'ultima giornata del povero sventurato che aveva vagato tra l'indifferenza della gente; si arriva forse alla causa del suo gesto disperato quando l'affittaletti racconta di aver

¹²⁷ Ivi, pp. 277-278

¹²⁸ Giovanni Verga, *L'ultima giornata*, in *Tutte le novelle*, a cura di Carla Riccardi, Milano, Mondadori, 1979, pp. 448-449

ospitato quell'uomo in una stanza

Egli aveva domandato prima quanto si spendeva per dormire al coperto. Poi ogni giorno che Dio mandava aspettava che gli arrivasse una lettera, e si metteva in viaggio all'alba, per andar a cercare quella risposta, colle scarpe rotte, la schiena curva, stanco di già prima di muoversi. Finalmente la lettera era venuta, col bollino da cinque. Diceva che nell'officina non c'era posto. La donna l'aveva trovata sul materasso, perché lui quel giorno era rimasto sino a tardi col foglio in mano, seduto sul letto, colle gambe ciondoloni.¹²⁹

Inizia da qui l'ultimo viaggio, il girovagare, l'inutile ricerca che lo condurrà a buttarsi sotto un treno in movimento e la descrizione delle cose che vede mentre cammina, dell'ambiente circostante, delle altre persone che lo guardano con indifferenza richiama perfettamente la descrizione fatta da De Marchi nella novella *Un condannato a morte*.

Passò dinanzi una bottega socchiusa; c'era in fondo una donna che allattava un bimbo, e un uomo, in maniche di camicia, fumava sulla porta. Egli camminando guardava ogni cosa, ma non osava fermarsi; gli sembrava che lo scacciassero via, via, sempre via. I cristiani pareva che sentissero già l'odore del morto e lo evitavano.¹³⁰

Un altro particolare da notare e affiancare all'altra novella demarchiana prima citata, *Nei boschi*, è la presenza di un cane, unico essere sensibile alla situazione che in De Marchi è spaventato e intenerito alla vista dell'uomo morto, mentre qui

Passò un cagnaccio randagio e affamato, il solo che non gli abbaiasse, e si fermò a guardarlo fra esitante e pauroso; poi cominciò a dimenar la coda. Infine, vedendo che non gli davano nulla, se ne andò anch'esso; e nel silenzio si udì per un pezzetto lo scalpiccio della povera bestia che vagabondava con il ventre magro e la coda penzoloni.¹³¹

In un mondo di indifferenza, anche di fronte alla morte, entrambi gli autori affidano a un cane la sensibilità e la bontà che dovrebbe essere anche negli uomini, presi invece dai loro impegni e dalle loro occupazioni, proprio come nel finale del racconto che prosegue narrando la festa, i balli, la baldoria e l'allegria di chi si taglia fuori

129 Ivi, p. 451

130 Ivi, p. 452

131 Ivi, p. 453

dall'interesse umano per una vicenda tanto tragica. La conclusione è estremamente esplicita nel suo significato, le luci si spengono, i balli cessano:

Le voci si perdevano in lontananza per la strada, con scoppi rari e improvvisi di allegria. Tutto intorno, sotto il cielo stellato, si faceva un gran silenzio, e il grillo canterino si mise a stridere sul ciglio della ferrovia.¹³²

Non si può dubitare sull'affinità di pensiero dei due autori prendendo in analisi queste novelle, che rivelano una verità purtroppo disarmante e una sconfitta per l'umanità intera; l'indifferenza e il silenzio su un'esperienza tanto tragica quanto può essere quella della morte.

Quelli del colera, deriva dall'utilizzazione diretta del bozzetto *Untori*¹³³, inserito poi nella raccolta *Vagabondaggio*.

Questo racconto presenta una panoramica generale all'interno di un villaggio durante la diffusione della malattia, che provoca morte atroce in tutti quelli che la contraggono anche con un piccolo contatto con gente o oggetti infetti; la prima soluzione sembra la fuga dal villaggio.

Chi aveva qualche cosa da portar via, e un buco dove andare a rintanarsi, in una grotta, fra le macchie dei fichidindia, nelle capannucce delle vigne, era fuggito dal villaggio. Avanti il somarello con quel po' di grano o di fave, il cesto delle galline, il maiale dietro, e poi tutta la famiglia, carica di roba¹³⁴.

Interessanti le reazioni da parte degli uomini che, ormai disperati, cercano appiglio e consolazione in ogni aspetto della loro vita, tra cui la fede:

Quelli che erano rimasti, i più poveri, da principio avevano fatto il diavolo, minacciando di sfondar le porte chiuse, e bruciare le case dei fuggiaschi; poscia erano corsi a tirar fuori dal magazzino tutti i santi del paese, come quando si aspetta la pioggia o il bel tempo, l'Addolorata, coi sette pugnali di stagno, san Gregorio Magno,

¹³² Ivi, p. 454

¹³³ Apparso in *Auxilium. Numero unico. Giornale Illustrato Artistico Musicale. Pubblicato a cura del Comitato Milanese di Beneficenza per gli Italiani danneggiati dal colera*, Milano, R. Stabilimento Ricordi, ottobre 1884; in redazione e con titolo analoghi a quelli di *Vagabondaggio*.

¹³⁴ Giovanni Verga, *Quelli del colera*, in *Tutte le novelle*, a cura di Carla Riccardi, Milano, Mondadori, 1979, pp. 591-592

tutto una spuma d'oro, san Rocco miracoloso che mostrava col dito il segno della peste, sul ginocchio. All'ora della benedizione, nel crepuscolo, quelle statue ritte in cima all'altare buio, facevano arricciare i peli ai più induriti peccatori.¹³⁵

La disperazione di fronte al colera decima la popolazione, distrugge famiglie, uccide figli e genitori ed esaspera la gente che, come è insito nel bisogno umano, necessita di trovare un colpevole e di cercare in modo assiduo una soluzione; così si punta sulla fede e sulla richiesta ai santi e ci si illude e convince che questo funzioni

Si videro delle cose allora da far piangere di tenerezza gli stessi sassi: Vito Sgarra che si divideva dalla Sorda, colla quale viveva in peccato mortale da dieci anni; Padre Giuseppe Maria a far la croce sul debito degli inquilini che proprio non potevano pagarlo; Angelo il Ciaramidaro andare alla messa e alla benedizione come un santo, senza che gli sbirri gli dessero noia, e la notte dormire tranquillo nel suo letto, colla disciplina irta di chiodi e insanguinata al capezzale, accanto allo schioppo carico che ne aveva fatte tante. Misteri della Grazia!¹³⁶

Meravigliosa la panoramica generale che l'autore fa su tutto il paese, nominando persone come se il lettore li conoscesse, per nomi o anche per soprannomi, che rimangono una costante in Verga.

A un certo punto della novella, si racconta dell'arrivo di un gruppo di commedianti i quali per un attimo fecero dimenticare la malattia alla gente che andava a vedere i loro spettacoli bizzarri, dopo che persino il capo urbano aveva dato l'approvazione. Ma questa quiete fu solo apparente perché presto i commedianti che venivano da fuori furono accusati, senza prove, di essere portatori della malattia; questo forse perché l'uomo per propria indole ha bisogno di trovare sempre un colpevole anche a un evento come la malattia che giunge per altri motivi e non si cura certamente con la preghiera o la devozione. Tutto il villaggio così si scaglia contro di loro:

Quelli del baraccone stavano facendo cuocere quattro fave, a ridosso del muricciuolo, seduti sulle calcagna, per covar la pentola cogli occhi, tutta la famiglia. A un tratto udirono gridare: -Dalli! Dalli! - e videro la folla inferocita che correva per sbranarli. -Signori miei! Siamo poveri diavoli, poveri commedianti che andiamo intorno per buscarci il pane! [...] Arrivò una prima sassata che fece colare il sangue. Poi un parapiglia, la gente in mucchio accapigliandosi, gli strilli delle vittime, che si udivano

¹³⁵Ibidem

¹³⁶Ibidem

più forte. [...] In un attimo la baracca fu tutta sottosopra: i burattini, gli scenari, i cenci, la poca paglia fradicia dei sacconi. Poi, dopo che non ebbero più dove frugare, fecero un mucchio d'ogni cosa, e vi appiccarono il fuoco.¹³⁷

Non si è mai saputo se fossero davvero loro i portatori del colera, anche perché a distanza di anni alcuni ne rimasero convinti, altri no; si porta anche l'esempio di un caso simile avvenuto in un altro paese, e lo stesso racconto si chiude con una domanda. Il punto è che di fronte alla malattia e alla morte, l'uomo reagisce in modo non sempre logico e razionale, ma spesso in preda alla paura e alla disperazione si lascia andare a gesti e prende decisioni non proprio lucide; è la morte, la paura più grande di ogni essere umano a dettare azioni e pensieri che, in questo specifico caso, non sono di beneficio a nessuno.

Il canarino del n. 15, edito dapprima il 21 maggio 1882 nella «Domenica Letteraria» di Ferdinando Martini, fu successivamente riprodotto nella milanese «Illustrazione Popolare» del 7 giugno 1885; inserito infine nella raccolta *Per le vie*.

Questa novella è diversa dalle precedenti analizzate perché diverso è l'ambiente; si ricorda infatti che con la raccolta *Per le vie*, si lasciano le campagne siciliane, calde, afose, fatte di riti e consuetudini anche irrazionali, per entrare nel mondo popolare milanese: questo spostamento ambientale lo si intuisce già dalla lettura delle prime righe del racconto.

A ben leggere, questa novella somiglia, anche se con sviluppi ed esiti diversi, a *La bella Clementina* di De Marchi, in entrambe ci sono due sorelle diverse tra loro, in questo caso per colpa della malattia. Un ragazzo innamorato della ragazza malata, non appena lo scopre, torna sui suoi passi e anzi si dedica alla sorella, innamorandosene perdutamente. Aleggja su tutto il racconto un tono di pietà e tenerezza verso Màlia che, come un canarino chiuso in una gabbia, è costretta a guardare la sorella vivere la vita che a lei è negata e godere dell'amore del ragazzo che lei vorrebbe; la vita è crudele sopra ogni aspettativa e Màlia vede la sorella indifferente di fronte ai sentimenti del ragazzo. Un solo momento di sollievo si ha quando

137 Ivi, p. 597

Spesso il Carlini l'aspettava inutilmente, e si lagnava colla Màlia di sua sorella, che non gli voleva bene come lui gliene voleva, e gli lesinava le buone parole e tutto il resto. Allora il povero giovane non la finiva più coi piagnistei; raccontava ogni cosa per filo e per segno: che piacere le aveva fatto la tal parola, come sorrideva con quella smorfietta, come s'era lasciata dare quel bacio. Almeno provava un conforto nello sfogarsi con la Màlia. Gli pareva quasi di parlare colla Gilda, tanto la Màlia somigliava a sua sorella, nell'ombra, mentre lo ascoltava guardandolo con quegli occhi. Arrivava perfino a prenderle la mano, dimenticando che era mezzo morta su quella seggiola.¹³⁸

Oltre questa piccola consolazione, la vita della protagonista era segnata e stava giungendo al capolinea e quell'amore non ricambiato non fece altro che accelerare i tempi.

Qui l'evento della morte, contrariamente alle novelle verghiane sinora trattate, in cui che sia per malattia o gelosia, tradimento o assassinio, la morte è sempre presentata e vissuta come un'esperienza corale e confusa, è raccontata in modo sereno, mai cruento o forte, ma intimo e di taciuto dolore.

La sora Giuseppina accese due candele, e mise una tovaglia sul cassettone. Màlia, al vedere quei preparativi si scompose in viso, ma si confessò col prete, anche il bacio del Carlini, e dopo volle che la mamma e la sorella non la lasciassero sola. Il babbo, l'aspettarono, s'intende. La sora Giuseppina si era appisolata sul canapè, e Gilda discorreva sottovoce col Carlini accanto alla finestra, credendo che la Màlia dormisse. Così la poveretta passò senza che se ne accorgessero, e i vicini dissero che era morta proprio come un canarino.¹³⁹

Termina qui l'analisi delle novelle scelte sul tema della morte e si può giungere alle conclusioni.

Si è visto come spesso sono diverse le reazioni dei personaggi di fronte all'esperienza ultima della morte: la prima differenza che salta all'occhio del lettore è senz'altro la solitudine che invade e accompagna il dolore per una perdita in De Marchi e la coralità e la confusione che invece si trovano in Verga, nello specifico nel Verga siciliano e popolare.

¹³⁸ Giovanni Verga, *Il canarino del n. 15*, in *Tutte le novelle*, a cura di Carla Riccardi, Milano, Mondadori, 1979, p. 378

¹³⁹ Ivi, p. 382

Non c'è un criterio di giudizio per poter affermare quale sia il giusto modo di rispondere all'esperienza della morte, ma i nostri due autori con la solita maestria e capacità riescono a illustrare, a volte anche attraverso episodi ironici, e sicuramente in modo molto differente tra loro, le reazioni che un padre può avere di fronte alla morte della propria figlia oppure il pensiero che attraversa un uomo dopo aver seppellito la moglie.

La seconda differenza tra le due narrazioni sta nel modo della descrizione, in Verga si hanno la crudezza e il cruento racconto della morte per malattia che deturpa i volti oltre che gli animi, mentre in De Marchi si ha l'impressione che la morte venga guardata da lontano, che non riguardi mai il personaggio in prima persona.

Sicuramente, punto in comune si può trovare nella mancanza di umanità da parte degli uomini di fronte alla funesta e ultima avventura della vita di un uomo; entrambi gli autori devono essersi trovati d'accordo nel confermare la scarsa fiducia nella bontà ma, ancor di più, nella pietà degli uomini, ormai non più in grado di provare tenerezza o semplice dispiacere nei confronti di un uomo morto di fronte ai loro occhi. L'indifferenza che accompagna e sottolinea la morale dei racconti demarchiani e caratterizza anche alcune novelle di Verga rende ancora più amara la trattazione di un argomento forte ma inevitabile come quello appena affrontato.

Giunti alla fine del capitolo, tirare le somme sembra parecchio semplice e abbastanza intuitivo.

Posti di fronte a due mondi, sembra di avere a che fare con due realtà diverse, a volte simili, ma la maggior parte delle volte contrastanti: l'irrazionalità, la gelosia, il tradimento e la corallità delle novelle di Verga che si oppongono alla solitudine, l'indifferenza e l'amore taciuto e sofferto delle novelle demarchiane.

Entrambi consapevoli delle loro scelte e sempre in linea con il loro pensiero, i due autori mettono in mostra tutte le sfumature possibili non solo nelle realtà geografiche ma, soprattutto, nell'animo umano così complesso e variegato; e propongono per ogni argomento quale l'amore, la gelosia, la sottomissione ai propri sentimenti o a quelli altrui, così come per la morte, le possibili azioni e reazioni da parte degli uomini.

De Marchi non sbaglia assolutamente a paragonare tutto ciò ai colori della vita, infatti se ne potrebbe addirittura costruire un'intera gamma e associare ad ogni esperienza il colore adatto e che più la rappresenta; anche se non sono dei pittori, De Marchi e Verga riescono a farlo in modo eccelso.

Capitolo quarto

Figure sparse del teatrino popolare

Giunti alla fine del lavoro, dopo aver attraversato un percorso che dall'importanza degli esterni ha portato all'analisi delle novelle che più mettono in luce l'interiorità dei personaggi attraverso il modo di espressione di vari sentimenti, ci si concentra ora su quei personaggi che determinano la loro fisionomia attraverso il rapporto con la società.

La società e tutto quello che gravita intorno ad essa è di particolare importanza per i due autori, poiché spesso caratterizza la singola vicenda umana; è così che si procede, cercando di capire cosa ci sia dietro la derisione di alcuni personaggi da parte degli "altri", come è visto e vissuto l'incarico del prete, non sempre frutto di vocazione, e quanto fondamentale sia anche la gerarchia sociale che spesso non corrisponde alla bontà d'animo. Si conclude il presente capitolo con una parte dedicata alle leggende popolari e alle credenze che spesso influenzano addirittura la vita e le azioni di un singolo personaggio.

Il tutto sempre attraverso le novelle scelte per quest'analisi e accompagnato dal confronto di analogie e differenze tra i due grandi autori che sono oggetto di studio.

4.1 I derisi dalla cattiveria della gente

Come primo argomento si affronta la società nel suo comportamento più basso e infimo, scagliata contro chi ha magari una diversità fisica e condannato per questo a subire la cattiveria di chi, per divertimento o semplicemente per chissà quale motivo, trae godimento da un comportamento ingiusto che ha come unica conseguenza quella di creare problemi, complessi e intimidazioni ai danni dei poveri malcapitati.

4.1.1 I SENTIMENTI CHE BATTONO LA CATTIVERIA

Utilizzando un'espressione di Silvana Tamiozzo Goldman, si può parlare di «operoso teatrino» nel caso di Emilio De Marchi:

Cioè di quel brulicante affaccendarsi di piccoli personaggi spesso appena abbozzati che popolano le sue forme narrative brevi, significa parlare di un mondo sufficientemente autonomo, che scorre accanto ai romanzi e alle altre sue svariate attività di poligrafo¹.

Si ha proprio l'impressione di avere di fronte a sé un vero teatro anche durante la lettura di *Storia di Maggiolino e Teresella*, apparso sul «Fanfulla della Domenica» nel 1880, inserito poi nella raccolta *Sotto gli alberi* nel 1882 e infine in *Racconti* nel 1889.

Racconto che a prima vista può sembrare inutile e banale ma che, come ogni racconto demarchiano, porta con sé una morale. La vicenda si apre con la descrizione di due ragazzi, i cui nomi portano già delle indicazioni contrastanti; Maggiolino, per il diminutivo usato, dà l'idea di una persona piccola ma in realtà ha la caratteristica di essere un ragazzo altissimo, tanto da trovare in questo il motivo principale della derisione da parte di tutti:

Non dubito di raccontarvi come Maggiolino a diciott'anni fosse un coso lungo, insomma un pertichino o, se vi par meglio, un tutt'assieme che stia fra l'obelisco e la canna d'organo. [...] Andava spesso colla testa curva sul petto, o quando se ne ricordava, faceva dei sospironi, o si fermava di botto in mezzo alla strada, sotto il sole, fisso a contemplare l'ombra della sua persona, sul terreno, un'ombra maledetta che cresceva, ogni mese, una mezza spanna².

Innamorato di Teresella, che fisicamente è quanto di più diverso potesse esserci da lui

Egli non aveva ancora finito di crescere e quanto andava su su finché c'era posto, altrettanto la Teresella stava ferma, ostinata alla misura de' suoi dodici anni, sebbene ne avesse diciassette; a far molto essa non si alzava un metro e cinque sopra lo stagno

1 Silvana Tamiozzo Goldman, *L'operoso teatrino di Emilio De Marchi*, in *Emilio De Marchi un secolo dopo*, Atti del convegno a cura di Renzo Cremante, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2005

2 Emilio De Marchi, *Storia di Maggiolino e Teresella*, in *Tutte le opere di Emilio De Marchi*, a cura di Giansiro Ferrata, Milano, Mondadori, 1959, vol. I, pp. 580-581

delle oche: una bambola. Un cagnolino a confronto di Maggiolino.³

Delineate le figure, anche in modo ironico da parte dell'autore, si presenta quello che è il vero problema, il mondo circostante ai due che, mentre provano sinceri sentimenti l'un l'altro da tantissimi anni, sono costretti a sopportare la derisione e la cattiveria della società, la quale si prende gioco di loro con battute meschine e comportamenti anche infantili:

I ragazzi di Dolzago, che sono come tutti i ragazzi del mondo, anche nella scuola si alzavano sui banchi e facevano capolino dietro i vetri della finestra per vedere a passare l'anima lunga; lo misuravano col sistema metrico, lo dividevano in oncie e in braccia, e se poi s'imbattevano in lui sulla strada:

-Ohè! Ohè!- gridavano, - i, l, il; i, l, il. [...]

Anche le ragazze insieme ai ragazzi non erano più buone verso Teresella: la sera, in chiesa, quando a mezzo del rosario sentivano il rumore de' famosi zoccoli, bastava che una dicesse: Santa Maria, oca pro nobis, perché tutte le altre ripetessero: oca pro nobis.⁴

Tutto questo provoca addirittura nella ragazza dei sensi di colpa, come se fosse una sua incapacità non essere in grado di crescere al pari del suo innamorato; ricorre persino a tutte le pratiche tanto antiche quanto false per poter guadagnare qualche centimetro di altezza

Per cui la povera bambina pensò di non star tanto a sedere, di non stagnare in casa, ma di darsi moto per l'aia, di correre e di saltare pei vigneti, incespicando, capitombolando, bollandosi il naso e la fronte, che è il gran rimedio suggerito ai ragazzi per diventare grandi. Seguì anche i pareri di una pia vedovella, che aveva medicozzi per tutti i mali e specialmente per quelli che non esistono. Dopo aver recitato per tre volte senza smettere le litanie dei santi, che sono lunghe, trangugiò d'un fiato tre uova nate durante il solstizio d'estate; mangiò tre insalate d'erba costina, ma non ne ricavò nulla, meno la nausea.⁵

Ovviamente la situazione non giova per nulla ai due innamorati che avrebbero dovuto sposarsi, e tutti gli abitanti del paese aspettano quel giorno come fosse l'arrivo del circo

3 Ivi, pp.581-582

4 Ivi, p. 583

5 Ivi, pp. 582-583

per poter continuare a ridere e a prendere in giro i due ragazzi, che per loro sfortuna erano tanto diversi fisicamente.

Maggiolino non riesce più a sopportare questa situazione e decide di lasciare la ragazza tanto amata, partire per andare via lontano da tutta quella cattiveria e permettere a lei di trovare un ragazzo più adatto. Spesso la cattiveria non conosce limite e quelli che la praticano non si rendono conto degli effetti e delle conseguenze che questa ha sulle persone che la subiscono; in questo caso Teresella ne paga il costo ammalandosi, ma non viene mai abbandonata da Maggiolino che rimane con lei fin quando non guarisce. Paradossale la conclusione per la quale:

A capo di quindici giorni essa cominciò a scendere dal letto: era asciugata, pallida, stremata di forze, ma la febbre l'aveva battuta ed allungata, come un martello sopra un chiodo.⁶

Il lieto fine arriva per i due innamorati e la lezione viene data agli altri con l'immane morale alla fine del racconto:

E quante differenze fra uomini e donne non guarirebbe una febbre d'amore!⁷

Anche se considerata una semplice novellina senza impegno, scritta per strappare un sorriso a chi la legge, mette in luce l'argomento che si vuole trattare in questo paragrafo, la cattiveria della società ai danni in questo caso dei buoni sentimenti, nonché l'impotenza da parte di chi subisce a fare qualcosa per fare in modo che la situazione muti. Spesso chi ne è vittima si arrende, così come il povero Maggiolino che rinuncia ai suoi sentimenti per porre fine al gioco di burle e di prese in giro che si è formato intorno a loro; alla fine l'amore trionfa e si spera che questa narrazione funga da monito e da insegnamento per chi la legge e per evitare che si ripetano certe situazioni. O almeno questa deve essere stata la speranza di De Marchi, che già all'inizio del racconto anticipa la presenza della morale in conclusione.

6 Ivi, p. 585

7 Ibidem

4.1.2 LA CATTIVERIA CHE CONDANNA UNA VITA

Passando all'altro capo del filo, in Verga è impossibile non esaminare riguardo questo argomento la novella *Rosso Malpelo*, apparsa in quattro puntate sul quotidiano romano «Fanfulla» dal 2 al 5 agosto 1878, fu edita in opuscolo nel febbraio 1880, sempre a Roma, col soprattitolo *Scene popolari*, nella collana periodica «Biblioteca dell'Artigiano» curata dalla rivista «Il Patto Di Fratellanza»; fu quindi compresa in *Vita dei campi* a partire dalla prima edizione del 1880.

La novella che è uno dei capolavori di tutta la produzione verghiana, nasce nel clima della Milano di quegli anni e l'autore, stimolato dall'apposita legislazione emanata dal Parlamento nel 1879 sullo specifico argomento del lavoro minorile, racconta e descrive nel modo più autentico e realista che esiste quel mondo siciliano popolare del tutto ignoto al pubblico letterario del tempo.

La vicenda si svolge tutta attraverso l'opinione comune e collettiva della società sul protagonista, il quale rimane per tutta la durata del racconto uno sconfitto, un vinto non soltanto sul piano lavorativo, ma ancor di più su quello affettivo.

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. Sicché tutti alla cava della rena rossa lo chiamavano Malpelo; e persino sua madre col sentirgli dir sempre a quel modo aveva quasi dimenticato il suo nome di battesimo.⁸

Verga insomma, per usare la giusta espressione del critico Guido Baldi, “regredisce” volutamente al livello della mentalità popolare per riprodurre la visione del mondo, il quale ritiene Malpelo malizioso e cattivo perché rosso di capelli⁹.

Nella cava dove Malpelo lavora vige la legge di sopraffazione e tutta la comunità paragona i suoi atteggiamenti a quelli animali ed egli stesso prende a poco a poco consapevolezza del suo ruolo e comincia a comportarsi come tale:

8 Giovanni Verga, *Rosso malpelo*, in *Tutte le novelle*, a cura di Carla Riccardi, Milano, Mondadori, 1979, p. 173

9 Guido Baldi, *L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, Napoli, Liguori, 1980

Al mezzogiorno, mentre tutti gli altri operai della cava si mangiavano in crocchio la loro minestra, e facevano un po' di ricreazione, egli andava a rincantucciarsi col suo corbello fra le gambe, per rosicchiarsi quel suo pane di otto giorni, come fanno le bestie sue pari; e ciascuno gli diceva la sua motteggiandolo, e gli tiravan dei sassi, finché il soprastante lo rimandava al lavoro con una pedata. Ei c' ingrassava fra i calci e si lasciava caricare meglio dell'asino grigio, senza osar di lagnarsi¹⁰.

Anche il padre prima di lui aveva avuto la sua stessa fortuna, tanto da meritarsi il nome di «mastro Misciu Bestia, l'asino di tutta la cava¹¹»; la sua morte scatena in Malpelo un sentimento di autodistruzione e lo stravolge al punto che

Dopo la morte del babbo pareva che gli fosse entrato il diavolo in corpo, e lavorava al pari di quei bufali feroci che si tengono coll'anello di ferro al naso. Sapendo che era malpelo, ei s'acconciava ad esserlo peggio che fosse possibile, e 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, proprio come se le pigliano gli asini che curvano la schiena, ma seguitano a fare a modo loro.¹²

Se da un lato la collettività nega a Malpelo quasi il diritto alla sua stessa umanità, dall'altro il protagonista stesso dimostra di aver compreso molto bene la legge economica di sopraffazione del più debole, tanto da accettare tutte le violenze e i soprusi del mondo circostante. Egli stesso si fa oppressore di altri ragazzi e maestro di un altro personaggio, Ranocchio, un ragazzo storpio che egli a suo modo protegge, anche se in modo crudele e lo fa anche con un mal celato godimento e che in realtà è solo la proiezione di sé stesso:

Cogli altri ragazzi era poi addirittura crudele, e sembrava che si volesse vendicare sui deboli di tutto il male che s'immaginava gli avessero fatto, a lui e al suo babbo. Certo ei provava uno strano diletto a rammentare ad uno ad uno tutti i maltrattamenti ed i soprusi che avevano fatto subire a suo padre, ed il modo in cui l'avevano lasciato crepare¹³.

10 Ibidem

11 Ivi, p. 174

12 Ivi, p. 177

13 Ibidem

Per un breve periodo Malpelo passa dall'essere la vittima a carnefice, forse per vendicarsi o forse per affermare la sua figura, riversa tutto quello che di solito viene fatto a lui su Ranocchio, con l'unica differenza che lui spera attraverso ciò di insegnargli qualcosa:

Egli lo tormentava in cento modi. Ora lo batteva senza un motivo e senza misericordia, e se Ranocchio non si difendeva, lo picchiava più forte, con maggiore accanimento, e gli diceva: To'! Bestia! Bestia sei! Se non ti senti l'animo di difenderti da me che non ti voglio male, vuol dire che ti lascerai pestare il viso da questo e da quello! [...] Malpelo allora confidava a Ranocchio: -L'asino va picchiato, perché non può picchiar lui; e s'ei potesse picchiare, ci pesterebbe sotto i piedi e ci strapperebbe la carne a morsi. Oppure: -Se ti accade di dare delle busse, procura di darle più forte che puoi; così coloro su cui cadranno ti terranno per da più di loro, e ne avrai tanti di meno addosso¹⁴.

Per effetto di «bieco orgoglio o di disperata rassegnazione»¹⁵ Malpelo viveva in questo modo, considerato un animale selvatico e sconfitto sotto ogni aspetto della sua vita, soprattutto quello familiare, la madre non mostrava affetto e lui viveva bene nella sua cava, come se fosse la giusta punizione per essere quello che è; ricorrenti i paragoni del ragazzo con gli animali, soprattutto con l'asino.

La svolta della novella arriva quando viene rinvenuto il cadavere del padre e, anche nel momento in cui il ragazzo mostra dei segni d'affetto per l'unica persona che gli ha voluto bene, conservandone gelosamente le scarpe e gli arnesi di lavoro, la comunità popolare giudica negativamente il suo atteggiamento, imputandolo alla sua stranezza

Malpelo se li lasciava sulle gambe quei calzoni di fustagno quasi nuovo, gli pareva che fossero dolci e lisci come le mani del babbo che solevano accarezzargli i capelli, così ruvidi e rossi com'erano. Quelle scarpe le teneva appese ad un chiodo, sul saccone, quasi fossero state le pantofole del papa, e la domenica se le pigliava in mano, le lustrava e se le provava; poi le metteva per terra, l'una accanto all'altra, e stava a contemplarsele coi gomiti sui ginocchi, e il mento nelle palme per delle ore intere, rimuginando chi sa quali idee in quel cervellaccio.

Ei possedeva delle idee strane, Malpelo! Siccome aveva ereditato anche il piccone e la zappa del padre, se ne serviva, quantunque fossero troppo pesanti per l'età sua; e quando gli aveano chiesto se voleva venderli, che glieli avrebbero pagati come nuovi,

14 Ivi, p. 178

15 Ivi, p. 179

egli aveva risposto di no¹⁶.

Per Malpelo, la prospettiva della morte diventa cessazione delle proprie sofferenze, così com'è stato per l'asino grigio della cava, morto dopo una vita di sofferenze e per Ranocchio, che muore perché malato di tubercolosi dopo una lunga agonia durante la quale egli non lo lascia solo.

Abbandonato anche dalla madre e dalla sorella, al protagonista non resta che adeguarsi in tutto e per tutto al proprio destino di diverso e di reietto, accettando una rischiosa missione esplorativa nella cava e «lasciandoci le ossa»¹⁷:

Prese gli arnesi di suo padre, il piccone, la zappa, la lanterna, il sacco col pane, e il fiasco di vino, e se ne andò: né più si seppe nulla di lui¹⁸.

É l'ultima feroce ingiustizia che gli viene inflitta, e che significa per Malpelo porre fine alle proprie sofferenze, e dare un senso alla tragedia silenziosa che ha vissuto per tutta la vita, la quale magari si sarebbe potuta evitare se solo tutto il mondo intorno a lui non gli avesse fatto credere di essere una bestia e non si fosse accanito contro di lui solo per stupida convinzione popolare e superstizione che giudica in modo sbagliato un essere umano per il colore dei suoi capelli.

Due casi diversi eppure simili, Maggiolino e Teresella da un lato e Malpelo dall'altro, personaggi derisi e presi in giro senza alcun motivo e costretti a vivere in silenzio nella condizione che non hanno scelto ma è stata loro imposta dalla cattiveria e dal pregiudizio di chi li giudica diversi ponendoli nella posizione di sconfitti ed esclusi per tutta la loro vita.

E tuttavia è notevole la differenza tra le due novelle analizzate, mentre in De Marchi si arriva a un lieto fine perché la forza dell'amore e dei sentimenti onesti e sinceri vince anche sulla cattiveria della gente, in Malpelo non c'è nessuna prospettiva né possibilità di uscirne come un vincitore.

16 Ivi, p. 183

17 Ivi, p. 188

18 Ivi, p. 189

4.2 La figura del prete

La figura del prete è utilizzata da entrambi gli autori, in modo diverso tra loro. Emilio De Marchi dà sia la descrizione e il racconto di un prete che per fare il suo dovere fino in fondo viene condannato e muore per il dolore, sia la figura di un ragazzo costretto a diventare prete nonostante non abbia la vocazione. La troppa fede da un lato, la troppa poca dall'altro. Giovanni Verga dal suo canto espone invece la figura del prete come fortemente legata alla roba e al motivo economico.

4.2.1 QUANDO LA FEDE INCONTRA LA BONTÀ D'ANIMO

Don Egidio chiamato «Ad audiendum verbum» pubblicato in «Il Focolare» nel 1895 racconta la storia di un sacerdote di un villaggio di montagna, che commette l'unico peccato di avere troppa fede e per questo viene punito e addirittura ne muore per la troppa delusione. Il racconto è narrato da un ragazzo, chierichetto del curato in questione, che lo accompagna in tutti i suoi viaggi e missioni.

La Chiesa di Castagneto in Val Moggia, dove da venticinque anni governava la parrocchia un certo don Egidio, un buon prete piuttosto ignorante, ma di fede sincera, pieno di carità¹⁹.

Il parroco è presentato e descritto con le migliori parole, buono, pronto al sacrificio per i suoi fedeli e anche caritatevole e disponibile; avviene una notte che viene mandato a chiamare per recarsi in casa di un vecchio signore che sta per morire, per amministrargli il sacramento dell'estrema unzione e dargli la comunione. La difficoltà viene già preannunciata dal racconto del paesaggio innevato e freddo, quindi non semplice da percorrere:

Da Castagneto alla Vanga colle strade asciutte era di solito un affare non lieve di tre

¹⁹ Emilio De Marchi, *Don Egidio chiamato «Ad audiendum verbum»*, in *Tutte le opere di Emilio De Marchi*, a cura di Giansiro Ferrata, Milano, Mondadori, 1959, vol. III, p. 425

quarti d'ora di strada, e la Ca' de' Merli trovavasi un passetto più in là; di notte e colla neve e colle strade rese lisce e sdruciole come specchi non doveva essere un camminare sulle rose. Ma don Egidio, quando si trattava della salute eterna di un'anima, non stava a guardare il tempo e le strade; e in quanto a me si sa che ai ragazzi piace tutto ciò che esce un po' dall'ordinario.²⁰

E in quella notte di ordinario non ci fu molto: recandosi prima in chiesa per poter prendere le ostie consacrate, il curato si rende conto che a causa della neve, non erano arrivate le ostie, ma, carico di fede non si scoraggia e benedice del pane di grano spiegando al ragazzo che in casi estremi è possibile farlo poiché «è la fede che fa il sacramento...²¹»

Don Egidio ritornò subito dopo, mise la stola al collo, salì i gradini dell'altare dove depose un non so che di bianco, che poi riconobbi essere una fettuccia di quel pane bianco ch'egli teneva in casa per fornir la zuppa a qualche povera partoriente. [...] Don Egidio si raccolse in orazione, alzò gli occhi al crocefisso, fece due o tre volte il segno della croce sulla fettuccia di pane, sulla quale si chinò a mormorare le parole della consacrazione²².

I due personaggi si mettono in cammino, tutto è intriso di fede e di preghiera, la situazione non è delle migliori e dopo aver perso la lanterna e aver sbagliato strada a causa della neve che non permette di vedere chiaramente la via, i due pensano di avere una visione e vedere un angelo che gli indica la strada.

Il prete non riesce più ad andare avanti a causa della stanchezza e:

Posandomi una mano sulla spalla, mi disse: -È il Signore che non vuole che quel povero cristiano muoia senza conforti; ma io Puccin, non posso più venire innanzi. Mi sento un male in tutto il corpo, che mi par quasi di morire. To' la stola e il Santissimo-soggiunse, mettendomi nelle mani il bossolo avvolto nella stola - va dietro quella luce benedetta, di' a quel povero vecchio che l'assolvo di tutti i suoi peccati, e dagli la Comunione²³.

Il ragazzo esegue gli ordini del curato e fa come gli ha detto, arriva prima che l'uomo

20 Ivi, p. 428

21 Ivi, p. 430

22 Ivi, p. 429

23 Ivi, pp. 432-433

morisse e rimane a pregare per lui; questo accaduto, insieme all'evento del pane consacrato non piace al vescovo che tramite l'arciprete manda a chiamare:

Don Egidio ad audiendum verbum, cioè a sentire quel che tocca ai ministri di Dio trascurati, ignoranti del loro dovere, che pigliano il sacerdozio come un mestiere e che accomodano i canoni e la liturgia al comodaccio loro²⁴.

Da questo incontro, don Egidio viene accusato di aver peccato di ignoranza o superbia:

-È la pigrizia, don Egidio, è l'amore della carne, è la dissolutezza che fa il servo di Dio pigro e inetto: onde derivano poi i numerosi scandali che tanto amareggiano il cuore del sommo pontefice: e avviene che le anime diventino preda del demonio, che della sonnolenza dei pastori si giova a circuire le povere pecorelle²⁵.

Durante il viaggio di ritorno a casa don Egidio è come tramortito e assente, continua a ripetere in cuor suo le parole che gli erano state dette dall'arciprete, le accuse mosse a un cuore troppo carico di fede e che non corrispondevano affatto a verità; il dispiacere è tale che a un certo punto si accascia a terra. Puccin va a chiamare aiuto, ma per il povero prete non c'è nulla da fare.

Tipico esempio demarchiano in cui si mette in luce l'ingiustizia, che in questo caso colpisce un povero prete che viene accusato di qualcosa che è l'opposto di quello che in realtà è, vengono puniti la buona fede, la bontà e l'altruismo, sentimenti che vengono confusi e scambiati con i loro contrari e, in quanto la cosa è falsa, provocano la morte di un'anima buona.

Un caso diverso ma con la stessa intensità di volontà è invece presentato in un altro racconto, *Don Carlino* contenuto in *Storie di ogni colore* del 1885.

È la storia di una famiglia che, come non era raro, destinava l'incarico di prete all'ultimo dei figli per motivi spesso economici. La vocazione dunque non era l'unica cosa che spingeva un ragazzo a seguire la strada del seminario, così come non lo era stata per don Carlino che, nonostante tutto, si trovava a suo agio in questa situazione. Importate per questa novella è anche il contesto familiare, che racconta una famiglia di contadini che a poco a poco perdono la loro fortuna e fanno affidamento solo

24 Ivi, p. 435

25 Ivi, p. 438

sull'incarico del ragazzo che avrebbe dovuto prendere i voti a breve. Il racconto è segnato dalle stagioni che trascorrono e dividono l'inizio della storia dell'ordinazione del prete che a Pasqua avrebbe dovuto celebrare la sua prima messa.

Le donne, che hanno il cuore pieno di profezia, vedevano avvicinare il tempo brutto della miseria e si domandavano segretamente che cosa sarebbe stato di loro se, morti i vecchi, avessero dovuto chiedere la carità di Bista o di Giacomo. Per fortuna c'era don Carlino²⁶.

La nonna del ragazzo è sicuramente quella che più attende con ansia e trepidazione l'arrivo di quel giorno, nutre delle speranze immense nei confronti del giovane anche perché le cose in casa e i rapporti in famiglia non andavano bene

A mente calma presentivano tutti che allo sfacelo della casa il prete sarebbe stato un'ancora di salvezza. Se, com'era probabile, don Carlino diventava presto parroco o prevosto in qualche cura d'importanza, pane e minestra per tutti non sarebbero mai mancati²⁷.

Mentre trascorre i suoi mesi estivi a casa lontano dal seminario avviene che discorrendo con il dottor Della Rocca, don Carlino inizia a vedere con occhi diversi la vita reale e tutte le sue possibilità, che spesso in seminario gli erano state proposte come dei peccati; si aggiunge anche la conoscenza della figlia del dottore, motivi che cambiano la prospettiva di tutto, mettendo in serie difficoltà il ragazzo.

E ne provava un brusco dispetto che non sapeva spiegare a sé stesso. Da qualche tempo non leggeva più i suoi libri prediletti, e smozzicava l'ufficio, quantunque provasse quel morso acerbo che conoscono solo le anime più delicate. L'anima sua si accasciava come un'aquila a cui la tempesta abbia spezzata un'ala, e che si accovaccia nel rotto di una rupe a guardare con bieca invidia lo spazio infinito che si distende di sotto²⁸.

La sofferenza di Carlino sta nella sua onestà e nel voler mantenere le promesse che aveva fatto poiché tutti contavano su di lui, sia per la soddisfazione della nonna, che per le esigenze pratiche del padre che chiedeva soldi in prestito con la promessa di

²⁶ Emilio De Marchi, *Don Carlino*, in *Tutte le opere di Emilio De Marchi*, a cura di Giansiro Ferrata, Milano, Mondadori, 1959, vol. I, p. 719

²⁷ Ivi, p. 721

²⁸ Ivi, p. 724

restituirli quando il figlio sarebbe diventato prete.

Ad ottobre, sarebbe dovuto tornare in seminario, il suo animo e i suoi dubbi diventano sempre più preoccupanti, ma non riesce ad avere il coraggio di deludere tutti:

Egli aveva mangiato il frutto del loro lavoro, sempre trattato, sempre servito come un principe, e l'uscir fuori di punto in bianco a dire: Scusate, ma io non voglio farmi più prete... sarebbe stata un'infamia grande. [...] Ormai dunque il suo destino era il destino di quella povera casa che si sgretolava²⁹.

Per estremo rispetto verso le aspettative degli altri, Carlino rinuncia alla sua vita e torna in seminario. Arriva la tanto attesa Pasqua e tutti sono eccitati e allegri per l'evento e per la grande fortuna che sta per arrivare nella loro casa, anche la descrizione dell'ambiente circostante è intriso di aggettivi e sostantivi che richiamano la gioia

Il giorno spuntò allegro, sereno. La primavera prometteva per quell'anno una stupenda stagione. Erano fiorite le siepi, e dai solchi bruni spuntava già il grano verde e abbondante. Il giardino era così pieno di fiori, che il profumo saliva fin lassù, alla finestra di don Carlino³⁰.

A questa descrizione subentra immediatamente quella finale, che attraverso il rintocco delle campane informa che Carlino è morto perché malato e anche il finale del racconto lascia intendere che il dispiacere di tutti era legato semplicemente alla speranza, ormai svanita, della ripresa economica che sarebbe avvenuta. Tutti erano tristi tranne la nonna che, conoscendo il segreto della mancata vocazione del giovane, ha preferito che la sua sofferenza cessasse con la morte, piuttosto che prolungarla con l'infelicità di un'intera vita.

La figura del prete in De Marchi appare sempre e comunque in personaggi positivi e buoni d'animo, che purtroppo però escono ugualmente sconfitti dalle leggi dei superiori o da quelle economiche, le quali li imprigionano, in entrambi i casi, in ruoli che non gli appartengono; nessuno dei due è in grado di contrastare ciò e affermarsi per quello che in realtà è.

29 Ivi, p. 725

30 Ivi, p. 728

4.2.2 FEDE: VOCAZIONE O NECESSITÀ?

Il Reverendo, pubblicato dapprima il 9 ottobre 1881 nella «Rassegna Settimanale di Politica, Scienze, Lettere ed Arti», rivista fondata e diretta da Leopoldo Franchetti e Sidney Sonnino, il racconto fu quindi incluso nelle *Novelle rusticane* fino dalla prima edizione del 1883.

Il carattere comico del racconto era stato messo in chiaro dal Capuana:

Leggete *Il Reverendo*, la prima delle novelle rusticane. È una figura altamente comica nel vero senso della parola, cioè di quelle che rasentano il tragico, come le concepivano Molière, Shakespeare, Balzac. Ogni parola che dice è una rivelazione; ogni gesto che fa vi apre un abisso di questo cuore umano dove la bestia ringhia e appetisce più che non si voglia far credere da certi moralisti da strapazzo [...]. Il comico che rasenta il tragico è magistralmente concentrato nella chiusa, in quel ragionamento di persona soddisfatta che vorrebbe ora godersi tranquillamente il suo posto al sole guadagnato colle sue *ladre pratiche* come dicono i contadini laggiù³¹.

Questo racconto potrebbe essere analizzato tenendo ben presente *Don Carlino* di De Marchi; mentre la vicenda sembra essere la stessa all'inizio, in Verga si ha un capovolgimento che porta a un epilogo completamente diverso se non opposto.

La novella verghiana si apre con la descrizione del protagonista che mette in chiaro sin dall'inizio la traccia che sarà seguita per tutta la durata del racconto:

Di reverendo non aveva più né la barba lunga, né lo scalpore di zoccolante, ora che si faceva radere ogni domenica, e andava a spasso colla sua bella sottana di panno fine, e il tabarro colle rivolte di seta sul braccio. Allorché guardava i suoi campi, e le sue vigne, e i suoi armenti, e i suoi bifolchi, colle mani in tasca e la pipetta in bocca, se si fosse rammentato del tempo in cui lavava le scodelle ai cappuccini, e che gli avevano messo il saio per carità, si sarebbe fatta la croce con la mano sinistra³².

Si rimanda infatti ad un momento della vita del reverendo in cui tutte le speranze della sua famiglia erano su di lui; particolare che richiama la novella demarchiana sopra citata:

³¹ Luigi Capuana, *Novelle Rusticane*, in «Fanfulla della Domenica», 14 gennaio 1883

³² Giovanni Verga, *Il reverendo*, in *Tutte le novelle*, a cura di Carla Riccardi, Milano, Mondadori, 1979, p. 229

Il reverendo, da ragazzo, come vedeva suo fratello, quello del lanternone, rompersi la schiena a zappare, e le sorelle che non trovavano marito neanche a regalarle, e la mamma la quale filava al buio per risparmiare l'olio della lucerna, aveva detto: -Io voglio esser prete! - Avevano venduto la mula e il campicello, per mandarlo a scuola, nella speranza che se giungevano ad avere il prete in casa ci avevano meglio della chiusa e della mula³³.

Da questo momento in poi però, le due novelle proseguono in modo diverso, poiché si ricorda che nella novella demarchiana la bontà del protagonista non gli permette di continuare sulla sua strada solamente per accontentare ed esaudire i desideri della famiglia, ma ne muore. Risolto diverso nella novella verghiana, che procede con il protagonista che si fa prete solo per godere delle ricchezze e dei privilegi che questa professione offre pur non avendo la benché minima vocazione.

Grazie al fatto che è un reverendo, il protagonista può frequentare le case più ricche della città e nessuno osa litigare con lui, in quanto è diventato un grande amico delle più alte cariche della giustizia:

Questa era storia che tutti la sapevano, e siccome sapevano che a furia di intrighi e d'abilità era arrivato ad essere 'amico intrinseco del re, del giudice e del capitano d'armi, che aveva la polizia come l' Intendente, e i suoi rapporti arrivavano fino a Napoli senza passar per le mani del Luogotenente, nessuno osava litigare con lui, e allorché gettava gli occhi su di un podere da vendere, o su di un lotto di terre comunali che si affittavano all'asta, gli stessi pezzi grossi del paese, se s'arrischiavano a disputarglielo, lo facevano coi salamecchi, e offrendogli una presa di tabacco³⁴.

In poco tempo, la figura del reverendo si trasforma in uno strozzino crudele, dimentica completamente la sua missione di servo di Dio e si occupa solamente di tutto ciò che riguarda la ricchezza e l'accumulo, non esitando nemmeno quando togliendo le terre ai poveri contadini, priva intere famiglie di una casa e dei beni primari.

Quando è costretto a fare qualche funzione che gli compete, come dire messa o confessare, approfitta di questo per rimproverare i fedeli sempre a suo favore:

Però assolveva, come era obbligo suo; ma nondimeno nella testa di quella gente rozza

33 Ivi, p. 231

34 Ivi, p. 233

restava qualche confusione fra il prete che alzava la mano a benedire in nome di Dio, e il padrone che arruffava i conti, e li mandava via dal podere col sacco vuoto e la falce sotto l'ascella³⁵.

La situazione si complica per lui quando, dopo la rivoluzione del 1860, la situazione cambia radicalmente, i contadini si scagliano contro di lui e il reverendo non riesce più ad ingannarli con tutte le tecniche utilizzate fino a quel momento e si ritrova costretto a fare quello per cui aveva scelto la strada seminariale: dire messe e leggere il breviario.

Un sacerdote non contava più né presso il giudice, né 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 pubblico³⁶.

Palese la differente conclusione tra le due novelle, che presentano la stessa figura e la stessa situazione ma vissuta e affrontata in modi opposti: la bontà e l'onestà di un uomo che, pur di non intraprendere una falsa vocazione solo per ottenere i benefici economici che questa comporta, muore; al capo opposto del filo un uomo che sceglie la medesima strada solo per poter approfittare e dedicarsi all'accumulo della roba, dimenticandosi completamente della grazia di Dio.

È la legge economica che continua a vincere su ogni altro aspetto nel mondo verghiano che propone un'altra figura di religioso nella raccolta *Don Candeloro e C. i.: Papa Sisto*, apparso dapprima nel «Corriere della Sera» il 28-29, 29-30, 30-31 luglio 1893.

Nulla di diverso nel personaggio di questa novella rispetto a quello della precedente; qui un semplice commediante, grazie a delle tattiche ben precise, riesce a sfuggire alla sua drammatica condizione economica trovando riparo in convento e scalando anche la gerarchia, arrivando ad essere persino nominato capo della comunità dei cappuccini.

È ancora la condizione economica a costituire l'orizzonte di riferimento del protagonista, Vito Scardo, che è costretto a cercare una soluzione:

Era l'anno della fame per giunta, che i seminati, dal principio, dissero chiaro che si voleva ridere quell'inverno, e tutti quanti, poveri e ricchi, si strappavano i capelli, alla

35 Ivi, p. 236

36 Ivi, p. 237

raccolta³⁷.

La figura del religioso, frate o prete che sia, è sempre guardata con una certa invidia perché c'è la convinzione che dove c'è la mano di Dio non si muore di fame; effettivamente non è sbagliato, poiché i religiosi rimanevano la classe che non subiva mai le carestie o le difficoltà.

Un pezzo di tonaca sulle spalle, una presa di tabacco qua e là, il buon viso e la buona parola, e fra Angelico raccoglieva grano, olio, mosto, senza bisogno di mietere né di vendemmiare, e senza pensare ai guai e a malannate, ché al convento, grazie a Dio, il caldaione era sempre pieno, e i monaci non avevano altro da fare che ringraziare la Provvidenza e correre lesti al refettorio quando suonava la campanella³⁸.

Forte di questa convinzione, Vito Scardo inizia a mettere in moto il suo piano e usa tutte le tecniche possibili per ottenere quello che vuole: si presenta in convento, si dichiara pronto a cambiar vita e inizia il cammino spirituale. Il superiore dei cappuccini sin dall'inizio non è convinto di questa scelta e intuisce quello che sta per succedere, ma nonostante tutto non fa niente per impedirlo e lascia a Vito la possibilità di cambiare; persino quando, pur di entrare in noviziato trova le venti onze di patrimonio che servono in un modo totalmente sconosciuto o comunque non tanto onesto:

A un tratto, corse la voce che guariva asini e muli, con certi rimedi che sapeva lui – e la fede viva. Se mancava la fede, addio virtù dei semplici, e tanto peggio per la bestia che crepava, salute a noi. Poi furono i numeri del lotto che gli vennero in mente, come un'ispirazione del cielo che gli diceva all'orecchio: Escirà il tale, il tale, e il tal altro numero. Veramente a tanta grazia divina recalcitava egli stesso, semplice frate laico, senza neppure gli ordini sacri. Resisteva alla tentazione, si confessava indegno, faceva il sordo o lo scemo, arrivava a tapparsi le orecchie insino [...] E le elemosine fioccano³⁹.

Vito diviene frate e dopo aver compiuto il percorso adatto, torna nel suo paese come fra

37 Giovanni Verga, *Papa Sisto*, in *Tutte le novelle*, a cura di Carla Riccardi, Milano, Mondadori, 1979, p. 775

38 Ivi, pp. 775-776

39 Ivi, p. 779

Giobattista da Militello; paziente, egli continua ad attendere assumendo atteggiamenti di bontà, tacendo osserva tutti e studia la sua mossa, che tira fuori nel momento che più gli è favorevole.

Al momento delle elezioni dei superiori, turbati anche dagli eventi esterni che dilanano il paese e la provincia, i frati danno il voto a fra Giobattista che, raggiunto il suo scopo, può fare tutto quello che preferisce, secondo il suo piacimento:

E fece anche la sua, sbalestrando padre Giuseppe Maria a Sortino. Glielo aveva detto il cuore al poveraccio! - fra Mansueto e altri turbolenti di qua e di là. S'intese pure col Giudice, ora che il buon ordine era tornato in paese, e le autorità si dovevano aiutare a vicenda per rimettere sotto chiave i malviventi sul fare di Scaricalasino, e vivere poi quieti e contenti com'era prima della rivoluzione, ciascuno al suo posto. Vito Scardo rimase alla testa della comunità, temuto e rispettato, un colpo al cerchio, un colpo alla botte, chiudendo un occhio a tempo e luogo, badando a non far ciarlare le male lingue, a proposito della Scaricalasino, o della vedova Brogna, che era gelosa matta.

Tutti contenti e lui pel primo⁴⁰.

Lo stento quotidiano è il centro dal quale si colloca costantemente il Verga nelle sue costruzioni di artista. Intorno ad esso si sviluppa tutta una psicologia fusa in gesti ed azioni, a cui può mancare la varietà ma non mancano la coerenza e la forza persuasiva; la legge economica muove tutto e la speranza di un futuro migliore senza difficoltà anima lo spirito dei personaggi portandoli a mettere da parte tutto il resto e, come nel caso di queste novelle, a dimenticare e ignorare anche la mancanza di rispetto nei confronti della fede e della vocazione reale.

In merito a questo argomento, tra i due autori si possono evincere solo differenze, non solo nell'argomento trattato ma anche negli atteggiamenti affidati ai personaggi; in entrambi i casi sono poveri diavoli che devono riuscire a convivere con la quotidianità fatta di stenti e rinunce. I personaggi demarchiani reagiscono continuando a seguire la loro fede fino alle possibilità più impensabili, tanto da essere addirittura puniti per questo, con la morte; in Verga, si trova l'atteggiamento opposto di chi invece,

40 Ivi, p. 786

noncurante del contesto, trova il modo di rispondere alla durezza della vita e riuscire, più o meno, a portare la situazione a proprio favore.

4.3 I ricchi che non sono ricchi

Questo paragrafo è dedicato a quei personaggi che, pur possedendo grandi ricchezze materiali, non possono evitare situazioni e disgrazie che avvengono a prescindere dal denaro. In entrambi gli autori i personaggi si pongono sempre, rispetto agli altri, su un piano superiore in quanto nobili, o ricchi, ma dimostrano di non avere buon cuore né rispetto, né educazione nei confronti di chi possiede meno di loro, rivelandosi, in taluni casi, villani e insensibili. De Marchi chiarisce bene il suo punto di vista, ponendo nella novella presa in esame l'apparente atteggiamento superiore dei nobili, che poi si rivela invece prepotente e ingrato, in completa opposizione con quello dei poveri villani, che non si sentono affatto in soggezione; Verga invece, presenta la classe dei galantuomini come superiore non solo negli atteggiamenti ma anche nel modo di agire e reagire alle disgrazie della vita, mantenendo sempre lo stesso decoro e orgoglio, tipico della loro condizione sociale.

4.3.1 GLI ZOCCOLI CHE VINCONO SUGLI STIVALETTI

In *Zoccoli e stivaletti*, contenuto in *Nuove storie di ogni colore* del 1895, si sviluppa il motivo del confronto tra nobili e contadini, a causa di una occasionale situazione di un incidente di carrozza.

Interessante questa novella per diversi aspetti; è presentata con l'espedito epistolare, per cui solo alla fine del racconto il lettore si rende conto che l'accaduto appena letto è narrato in una lettera della protagonista ad un'amica. L'epilogo del racconto implica anche un cambio di scena, dalla stalla contadina ci si trova nello sfarzoso salone aristocratico dove la protagonista, avvolta nel suo sentimento di superiorità, ricorda gli avvenimenti passati annoiata, in modo indifferente e ingrata verso chi l'ha aiutata.

A questo corrisponde anche la scelta dei differenti strati linguistici utilizzati dall'autore

per sottolineare ancora una volta la differenza tra i campagnoli che inseriscono frasi in dialetto e i nobili che parlano oltre la lingua d'uso, anche in francese.

Don Cesare e donna Ines Battini Luziares, dell'aristocrazia milanese, partono per una scampagnata in Brianza, sulla loro carrozza guidata dal conte, ma vengono sorpresi da un fortissimo temporale che li obbliga a chiedere riparo e aiuto a una famiglia di contadini presso una vicina cascina.

Durante il temporale, mentre il conte cerca di limitare i danni alla carrozza e ai cavalli, entrambi non sembrano affatto provenire dall'aristocrazia ma, soprattutto l'uomo, per le bestemmie e le gratifiche di stupida e oca alla moglie potrebbe essere paragonato al più villico dei villici. Il loro atteggiamento rimane per tutto il racconto quello di superiorità, e anche se all'inizio la donna sembra la più sensibile dei due, in realtà si mostrerà dopo abbastanza prepotente e villana.

La donna va a cercare aiuto, ma inutilmente poiché nessuno è disposto, a causa di quel tempo, ad uscire per andare ad aiutare il conte:

Donna Ines provò una gran voglia di piangere. A veder quei villani così duri, così incapaci, così indifferenti per i suoi bisogni sentì tutto il suo sangue mezzo spagnuolo ribollire nelle vene. Capiò come nei panni di una Elisabetta d'Inghilterra, o d'una Caterina di Russia si possa in certi momenti commettere una esagerazione; farne, per esempio, impiccare una mezza dozzina. Se si fosse trattato dell'asino o del porco, oh l'avresti veduti ammazzarsi in dieciotto! Ma la pelle dei signori è una cosa che non conta. -Egoisti, poltroni, vendicativi!- Queste parole risuonarono e rimbalzarono come fucilate nel suo cervello fatto irragionevole dal dolore⁴¹.

Successivamente arriva il conte con i due cavalli e si scaglia contro la moglie considerata ancora una volta incapace; l'unica cosa che ottengono dalla famiglia della cascina è di mettere al riparo i cavalli.

A questo punto mentre il conte riesce ad ottenere un mezzo per poter tornare a casa, donna Ines viene curata in modo candido e affettuoso dalla più giovane della famiglia contadina, Teresina, la quale la porta in camera, la sveste e la riempie di parole di conforto e incoraggiamenti.

41 Emilio De Marchi, *Zoccoli e stivaletti*, in *Tutte le opere di Emilio De Marchi*, a cura di Giansiro Ferrata, Milano, Mondadori, 1959, vol. I, p. 656

– Lei ha bisogno di togliersi di dosso questa roba, - seguì la Teresin. - Madonna dell'aiuto! Par tirata fuori da un pozzo come una secchia. Se non le fa ripugnanza, venga di sopra nella mia stanza, dove potrà almeno levarsi le scarpe e le calze. Canzona? Coi piedi bagnati si va al camposanto. Un paio di calze di filugello le troveremo anche noi e poi le faremo scaldare una goccia di latte, povero il mio bene; intanto il suo uomo (voleva dire il conte) potrà tornare con un'altra carrozza a prenderla⁴².

La conclusione vede donna Ines che racconta l'avvenimento all'amica tramite una lettera e addirittura descrive la donna che l'ha curata quasi in modo ironico e sempre superiore, poiché questa le ha dato dei consigli, dettati da superstizioni tipiche della gente di campagna, per riuscire ad avere figli; incarica così terze persone, in questo caso probabilmente un prete, di farle avere un libro di devozione come pagamento per le attenzioni che ha ricevuto.

Marcella Cecconi Gorra nel suo saggio⁴³ ha definito questo racconto, «la vendetta di Carliseppe» in richiamo all'altra novella demarchiana; anche qui si presentano entrambi i mondi, quello aristocratico e quello contadino, ma mentre in Carliseppe vinceva quello aristocratico, qui il tutto è narrato da una prospettiva opposta.

Ad avere bisogno sono i signori, costretti a chiedere dei favori ai contadini, che non eseguono gli ordini come gli vengono dati, ma si pongono sullo stesso piano dei conti senza nessun senso di inferiorità rispetto a loro.

A differenza di Carliseppe, che soccombe all'indifferenza del signore che non l'ha nemmeno ricevuto e torna nella sua casa sconsolato e sconfitto, qui sono metaforicamente gli zoccoli a vincere sugli stivaletti.

4.3.2 L'ORGOGGIO NELL'AFFRONTARE LE DISGRAZIE

I galantuomini fu pubblicato dapprima il 26 marzo 1882 sul «Fanfulla della Domenica» e poi compreso nelle *Novelle rusticane* a partire dalla prima edizione del 1883.

⁴² Ivi, p. 659

⁴³ Marcella Cecconi Gorra, *Il primo De Marchi tra storia, cronaca e poesia*, Firenze, La Nuova Italia, 1963, cap. IX

Nelle *Novelle rusticane* la cura della roba si configura come forma di difesa contro un mondo esterno percepito come minaccia, il quale può ridurre in rovina le fatiche di una vita. D'altra parte gli sconvolgimenti della natura coinvolgono tutti, anche i galantuomini dell'omonima novella, che «son fatti di carne e di ossa come il prossimo⁴⁴» e devono soccombere.

Il punto di vista che interessa in questa sede è proprio la panoramica che l'autore fa su tutti i galantuomini e sul loro modo di reagire alla disgrazia, differente rispetto agli altri, semplici contadini. Il punto focale sta sulla prepotenza dei galantuomini che, sentendosi superiori, spadroneggiano senza alcuna preoccupazione, non curandosi di mandare sul lastrico le famiglie e dimenticando che le disgrazie possono capitare a tutti.

La storia principale è sicuramente quella di don Piddu che, caduto in disgrazia, si indebita e, come se non bastasse, una discussione con fra Giuseppe segna la sua condanna.

Fra Giuseppe se la legò al dito.-Ah! Avete voluto veder le mie mutande don Piddu? Io vi ridurrò senza mutande e senza camicia⁴⁵!

E fu così. Fra Giuseppe gettava malelingue sulla famiglia di don Piddu tanto da far sfumare anche il matrimonio della figlia maggiore.

Quello che preoccupa don Piddu non è tanto la disgrazia che si abbatte sulla sua famiglia, quanto la vergogna che deve subire:

Il dì del pignoramento donna Saridda, colle lagrime agli occhi, era andata a chiudere tutte le finestre, perché quelli che son nati col don vanno soggetti anche alla vergogna. Don Piddu quando per carità l'avevano preso sorvegliante alle chiuse del Fiumegrande, nel tempo della messe, che la malaria si mangiava i cristiani, non gli rincresceva della malaria: gli doleva solo che i contadini, allorché questionavano con lui, mettevano da parte il don, e lo trattavano a tu per tu. [...] I galantuomini hanno bisogno di tante altre cose, e sono avvezzi in altro modo. I ragazzi di don Marcantonio, quando stavano a ventre vuoto tutto un giorno, non dicevano nulla, ed il più grandicello, se il babbo lo mandava a comprare un pane a credenza, o un fascio di lattughe, ci andava di sera, a

44 Giovanni Verga, *I galantuomini*, in *Tutte le novelle*, a cura di Carla Riccardi, Milano, Mondadori, 1979, p. 330

45 Ivi, p. 331

viso basso, nascondendolo sotto il mantello rattoppato⁴⁶.

L'orgoglio di quella sorta di casta che fa sentire i galantuomini superiori rispetto a tutti gli altri e li porta a comportarsi in modo dignitoso anche di fronte alle disgrazie o ai problemi più gravi; come don Marco quando la lava raggiunse il suo vigneto:

Baciò il rastrello della vigna un'ultima volta prima di abbandonarla e se ne tornò indietro, tirandosi per la cavezza l'asinello. Al nome di Dio! Anche i galantuomini hanno i loro guai, e son fatti di carne e di ossa come il prossimo⁴⁷.

Don Piddu rimane il personaggio centrale; dopo il pignoramento e la miseria si trova a dover affrontare anche la vergogna della figlia che ha una relazione segreta con il ragazzo della stalla. In occasione della Pasqua:

I galantuomini si riunivano coi loro contadini a confessarsi e sentir le prediche; anzi, facevano loro le spese di mantenimento, nella speranza che i garzoni si convertissero, se avevano rubato, e restituissero il mal tolto. Quegli otto giorni degli esercizi spirituali, galantuomini e villani tornavano fratelli come al tempo di Adamo ed Eva; e i padroni per umiltà servivano a tavola i garzoni colle loro mani, ché a costoro quella grazia di Dio andava giù di traverso per la soggezione; e nel refettorio, al rumore di tutte quelle mascelle in moto, sembrava che ci fosse una stalla di bestiame, mentre i missionari predicavano l'inferno e il purgatorio⁴⁸.

Proprio durante questo ritiro, don Piddu, incitato da voci che gli erano arrivate all'orecchio, scappa dal convento e torna a casa sorprendendo la figlia con il ragazzo di stalla; una volta tornato si va a confessare dicendo che ha provato la sensazione di voler uccidere la figlia

Ma il confessore che gli consigliava di offrire a Dio quell'angustia, avrebbe dovuto dirgli:

– Vedete, vossignoria, anche gli altri poveretti, quando gli succede la stessa disgrazia... stanno zitti perché son poveri, e non sanno di lettera, e non sanno sfogarsi altrimenti che coll'andare in galera⁴⁹!

46 Ivi, p. 333

47 Ivi, p. 335

48 Ivi, p. 336

49 Ivi, p. 337

Ancora una volta e fino alla fine del racconto è posta la differenza tra le due classi, con le stesse sventure e la stessa probabilità di fallimento ma con atteggiamenti diversi.

4.4 Tradizioni popolari e leggende

L'ultimo paragrafo del capitolo è dedicato all'arte folkloristica del mondo che Verga e De Marchi con le loro opere hanno fatto conoscere al resto d'Italia.

Tema affascinante quello delle credenze e delle leggende che di solito caratterizzano le comunità rurali e popolari; l'esagerato attaccamento alla fede e ai Santi nel mondo siciliano e le credenze popolari che danno luogo a situazioni anche divertenti in De Marchi.

4.4.1 LE CREDENZE IN DE MARCHI

Caterina Barlausen fu pubblicata in «L'Italia Giovane» nel 1886 e poi inserita nella raccolta *Racconti* nel 1889; la novella sembra pensata per il teatro sin dalle prime battute e per tutto il tempo del racconto l'autore mantiene un tono leggero di frivolezza. Come già visto in precedenza per qualche novella, anche in questa De Marchi dichiara si tratti di una storia appresa dai giornali e confermata dai medici, quindi vera, seppur assurda, «dove il verosimile cozza con il paradossale»⁵⁰ È la storia di Caterina

Un'erbevendola di Breslavia, nota nel mercato per la sua lingua sciolta e per la sua grande incapacità di conservare un segreto. Di tali donne se ne trovano dappertutto, tranne che in casa mia; ma la Caterina per l'indole sua larga ed espansiva passava per ciarlona anche fra le sue stesse comari. Per chi voleva far correre una notizia per tutta Breslavia o anche per tutta la Slesia, il miglior modo era di confidarla in gran segretezza alla Caterina, che sedeva in tutta la sua maestà in mezzo ai cavagni di insalata presso la gotica chiesa di Santa Elisabetta⁵¹.

50 Silvana Tamiozzo Goldman, *L'operoso teatrino di Emilio De Marchi*, in *Emilio De Marchi un secolo dopo*, Atti del convegno a cura di Renzo Cremante, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2005, p.115

51 Emilio De Marchi, *Caterina Barlausen*, in *Tutte le opere di Emilio De Marchi*, a cura di Giansiro Ferrata, Milano, Mondadori, 1959, vol. I, p. 781

Ad avvalorare la veridicità della storia raccontata ci pensa il referto del medico, che dà una spiegazione per quello che sarà raccontato successivamente:

Pare che questo sfogo fosse per la Barlausen una vera salute e a questo proposito nota assai bene il sullodato dottor C. W. Hunger che, essendo la parola una specie di secrezione del cervello, nelle teste immaginose e feconde (come sono in generale quelle delle donne) il parlare è una valvola di sicurezza. [...] A questa abitudine di dir tutto il suo cuore doveva adunque la Barlausen il suo florido aspetto, il suo appetito e la felicità del suo spirito.⁵²

Il colpo di scena arriva quando il nipote di Caterina, ricercato perché disertore, si presenta alla porta della zia e le chiede di nascondere in casa sua per un mese, fin quando l'Imperatore darà l'amnistia, e le fa giurare di non rivelare questo segreto a nessuno:

Quel suo benedetto segreto la povera donna se lo sentiva correre come un topolino vivo nello stomaco. Veniva su fino alle labbra, e lo trangugiava con un forte impeto di volontà⁵³.

Da questo momento in poi inizia la trasformazione della donna:

Pare che quel grosso segreto inghiottito e confitto attraverso la gola impedisse anche agli altri più piccoli di uscire, come un cocchiume che tappa la botte. Per modo che dopo una settimana tutte le trecentomila parole, che mamma Katchen soleva versare sopra i cavoli e le carote dall'alto del suo scanno, condensandosi e gonfiandosi nel suo corpo, cominciarono a ingrossarlo, proprio come se lo gonfiassero. [...] Il suo bel colorito era quasi scomparso, ma con tutto questo l'aria l'ingrassava. Era una strana malattia⁵⁴.

A nulla servono le varie cure e i vari tentativi del dottore, che studia il caso in modo approfondito senza trovare nessun precedente, ne parla con i suoi colleghi e decide di portarla in ospedale. Mentre i medici cercano una spiegazione logica e razionale, il resto della comunità si basa su ipotesi di magia, di folletti o streghe o addirittura malefici: ecco i due versanti opposti di una storia, il razionale e il comprensibile dalla

⁵² Ivi, p. 782

⁵³ Ivi, p. 785

⁵⁴ Ivi, pp. 786-787

parte degli scienziati e l'irrazionale basato su credenze e superstizioni da quella del ceto basso del popolo, in questo caso fatto da pollivendole, lattivendole e via dicendo.

Giocosamente è anche il tentativo da parte degli infermieri di trasportare Caterina in ospedale:

I quattro robusti uomini presero la donna in braccio e meravigliarono che non pesasse tanto come facea credere il suo volume; anzi notarono un non so che di elastico e di galleggiante, come quando si tocca un pallone o si porta una damigiana nuova. Maggior meraviglia provarono ancora, quando, giunti all'uscio, non ci fu mezzo di far passare la povera donna, né per dritto, né per traverso. Eran tre le settimane che essa aveva il suo segreto in corpo⁵⁵.

Divertente il dialogo tra i tre dottori che si consultano tra loro e altrettanto divertenti i loro nomi che hanno una musicalità poco seria, Hanger, Hinger e Hunger.

Il colpo di scena finale arriva quando finalmente viene annunciata l'amnistia e Caterina può iniziare a parlare e a raccontare tutto, per cui:

Parlando si sentiva a poco a poco gli umori andare a posto, e il suo corpo diventare più sottile, più agile. I vestiti che prima allacciava con larghe stringhe, al defluire di tante parole e di tanto fiato, rientrarono nei loro bottoni, e tutti meravigliavano e gridavano al miracolo⁵⁶.

Si conclude così la storia surreale di Caterina che paragona il corpo a un contenitore che si può riempire ma che necessita anche di essere svuotato; spesso l'ignoranza porta a pensare che mettendo un tappo metaforico alla bocca di una donna questa può gonfiarsi e addirittura rischiare di scoppiare fisicamente. Nella novella, nonostante la mancata conclusione da parte dei medici, si è più propensi a cercare una soluzione scientifica e razionale piuttosto che ricorrere e accontentarsi della leggenda per dare una spiegazione all'accaduto; lo si evince anche dal fatto che l'autore per tutta la durata del racconto garantisce l'autenticità della storia con la costante presenza della figura del dottore, segnale di verità e obiettività.

Si deve comunque precisare che in merito a questo argomento non si può fare un paragone equo tra i due autori in quanto il mondo verghiano è sicuramente molto più

55 Ivi, p. 788

56 Ivi, p. 791

interessato alle credenze popolari e alle leggende, aspetto che, come si è visto in De Marchi è affrontato solamente in modo giocoso e superficiale.

4.4.2 IL MAGICO MONDO DI VERGA

Le tradizioni del popolo hanno sempre affascinato scrittori e artisti, i quali spesso hanno fondato su di esse il motivo principale delle loro opere; non meno Verga, suggestionato dalle ricerche sul folklore siciliano condotte da altri studiosi e, insieme alla sua simpatia verso gli umili, profuse nelle sue opere tantissime tradizioni popolari. Tantissimi sono i temi che, anche se non messi in risalto, si sono susseguiti nel corso di questo lavoro e hanno spiegato la visione dei contadini siciliani sulle tradizioni che riguardano il matrimonio, la situazione di lutto, il corteggiamento e via dicendo. La festa religiosa è uno dei motivi più ricorrenti nelle opere di Verga, il quale se ne serve in modo sempre diverso: a volte ne utilizza la descrizione solamente per accompagnare quella di altri fatti più importanti, altre invece la festa diventa l'argomento principale della sua opera.

Nella credenza popolare, inoltre, ogni essere oppure ogni oggetto assume un significato ben preciso e può essere di buono o cattivo auspicio. Carmelo Ciccìa ha esplicitato, nel suo lavoro, questa caratteristica affascinante e difficile da ignorare in tutta l'opera di Verga:

Il popolo crede: anzi ha scoperto dei rimedi per prevenire il male e per debellarlo quando esso sia già venuto, ricorrendo ora alla religione (una religione sui generis, che sarebbe più opportuno chiamare religiosità e che spesso contrasta con la dottrina ufficiale), ora invece a oggetti, azioni e formule di scongiuro, creduti di potere magico e misterioso⁵⁷.

Spesso però anche l'intervento dei Santi risulta inutile e inefficace di fronte al triste destino riservato ai personaggi, che non hanno via d'uscita se non quella di accettarlo come nella novella *L'agonia di un villaggio* che apparve dapprima nel messinese «Imparziale. Indicatore Politico Commerciale Quotidiano» il 12 agosto 1886 e poi inserita nella raccolta *Vagabondaggio* del 1887.

⁵⁷ Carmelo Ciccìa, *Il mondo popolare di Giovanni Verga*, Milano, Gastaldi, 1966, p. 105

Questa novella racconta degli abitanti di un intero villaggio costretti a lasciare le proprie case e i propri averi a causa dell'eruzione dell'Etna; nonostante ciò, in mezzo al caos generale si vede:

Qualche vecchiarrella che attacca un'immagine miracolosa allo stipite della porta o al cancello dell'orto; i monelli che ruzzavano per terra festanti; e sulle porte spalancate delle chiesuole, la statua del santo patrono, luccicante sotto il baldacchino, come un fantasma atterrito, colle candele spente e i fiori di carta dinanzi.⁵⁸

È presenza costante per tutto il racconto quella dei santi e delle immagini religiose, che danno al lettore un quadro chiaro anche delle speranze e delle credenze dei personaggi descritti; si ha come l'impressione che le statue dei santi partecipino alla disperazione della gente, la quale a sua volta si sente quasi come protetta dalla supervisione delle entità religiose:

Il baldacchino del Santissimo appoggiato al muro, colle aste in fascio; e di faccia la chiesa spalancata, senza lumi, solo un luccichio di santi dorati in fondo all'altare in lutto; e sopra tutto ciò, sul chiacchierio, sul frastuono, sui boati del vulcano, la campana che sonava a processione, senza cessare un istante⁵⁹.

Molto forte anche la descrizione della processione finale, quando ormai non c'è più nulla da fare, i credenti non perdono la fede, anzi, se possibile, è ancora più accentuata

Dal paesetto perduto nell'oscurità giungeva sempre il suono delle campane, e un mormorio confuso e lamentevole, un formicolio di lumi che si avvicinavano, come delle lucciole in viaggio. Poi, dalle tenebre della via, sbucò una processione strana, uomini e donne scalzi, picchiandosi il petto, salmodiando sottovoce, con una nota insistente e lagrimosa della quale non si sentiva altro che - Misericordia! Misericordia! - E sul brulicame nero e indistinto di quei penitenti, fra quattro torce a vento fumose, n Cristo di legno, affumicato, rigido, quasi sinistro, barcollante sulle spalle degli uomini che affondavano nella sabbia⁶⁰.

Ritornando alla festa religiosa come tema principale di qualche novella, *La festa dei*

⁵⁸ Giovanni Verga, *L'agonia di un villaggio*, in *Tutte le novelle*, a cura di Carla Riccardi, Milano, Mondadori, 1979, p. 558

⁵⁹ Ivi, p. 559

⁶⁰ Ivi, p. 560

*morti*⁶¹ è un esempio chiave. Una caratteristica esclusiva della Sicilia è far credere ai bambini, in occasione della Commemorazione dei Defunti, che in quella notte i parenti morti tornino sulla terra per portare dei doni, che quasi sempre sono dolci o giocattoli; si basa su questa tradizione l'intera novella verghiana, secondo la quale durante quella notte dei fantasmi viaggiano nei sogni dei ragazzi che aspettano il loro dono.

L'intero racconto è basato su una leggenda che lo stesso Verga deve aver sentito, seppur in modo molto superficiale, a Paternò, un paese vicino Catania, la quale narrava che alcuni abitanti del paese avevano visto il fantasma di un monaco alzarsi dalla sua tomba e inginocchiarsi; probabilmente la conosceva non benissimo, o forse sì anche se parecchie sono le differenze, infatti mentre la leggenda iniziale narra di un monaco quasi santo, Verga parla del cadavere di un prete che ha ceduto alla tentazione terrena e di quelli di altri peccatori.

Erano defunti d'ogni età e d'ogni sesso; guance ancora azzurrognole, come se fossero state rase ieri l'ultima volta, e bianche forme verginali coperte di fiori; mummie irrigidite nei guardinfanti rigonfi, e toghe corrose che scoprivano le tibie nerastre⁶².

Tutto il racconto ha un tono macabro: sovrasta il buio e poi d'improvviso ci sono lampi di luce, i personaggi sono teschi descritti in modo lugubre. Come in ogni leggenda che si rispetti, anche questa va avanti per i racconti dei pescatori che vedono le stranezze che avvengono nella tomba sotterranea, o di uomini che si sono avventurati e non sono mai più tornati perché rapiti dall'incantesimo macabro dei morti che riposano nella tomba.

Nessuno prega per le anime di questi defunti e con il passare del tempo:

Le lagrime si asciugarono dietro il loro funebre convoglio; e le mani convulse che composero nella bara le loro spoglie, si stesero ad altre carezze; e le bocche che pareva non dovessero accostarsi ad altri baci, insegnano ora sorridendo a balbettare i loro nomi ai bimbi inginocchiati ai piedi dello stesso letto, colle piccole mani in croce,

61 Il racconto deriva dal rifacimento integrale del bozzetto *La camera del prete*, edito nella *Strenna del Frou-Frou. Sport e letteratura 1884*, Genova, Armanino, pp. 7-8; quindi anche nel settimanale napoletano «Cronaca Rosa» il 4 maggio 1884 e nella milanese «Illustrazione Popolare» il 18 febbraio 1885.

62 Giovanni Verga, *La festa dei morti*, in *Tutte le novelle*, a cura di Carla Riccardi, Milano, Mondadori, 1979, p. 520

perché i buoni morti lascino dei buoni regali ai loro piccoli parenti che non conobbero⁶³.

Alla fine del racconto la modernità irrompe anche in questa leggenda, la chiesetta con la sotterranea tomba viene abbattuta e la macchina a vapore lavora ogni giorno; forse lo stesso Verga vuole dire che queste credenze sono appannaggio di una società arcaica e primitiva e che scompaiono non appena questa si evolve. Racconta anche che quando aprirono le bare non trovarono nulla se non l'indicazione di un'eredità che, ovviamente, nessuno riuscì ad ottenere.

Anche dal numero di novelle prese in esame si nota come il tema delle credenze popolari appartiene molto di più al mondo siciliano che sappiamo essere sempre un po' più arretrato rispetto al resto d'Italia. Molte convinzioni e usanze sono scomparse, ma altre, ancora oggi esistono e regnano nella mentalità di una Sicilia che rimane ancora affascinante per questo.

Tra i due autori ancora una volta delle differenze più o meno significative.

La società, le tradizioni, le varie figure si muovono su uno sfondo che i due autori conoscono bene e al quale sanno rendere giustizia nel migliore dei modi, a volte nello stesso modo, altre in modo diverso ma non per questo meno interessante, anzi.

63 Ivi, p. 521

Capitolo quinto

La critica

5.1 Emilio De Marchi

Contrariamente a quanto si vedrà per Giovanni Verga, su Emilio De Marchi possiamo contare su una critica scarna ed essenziale ma che permette comunque di attraversare un arco di tempo che dagli anni Settanta arriva sino agli anni Duemila.

Importante è il saggio di De Rienzo del 1966¹ in cui egli fa una rassegna di quei critici che fino a quel momento erano stati i capisaldi della tradizione critica demarchiana ma che in questa sede si sceglie di tralasciare per concentrarsi su una critica più vicina ai giorni nostri.

Vittorio Spinazzola nella sua monografia² del 1971 analizza la narrativa demarchiana a più livelli: caratteri stilistici, procedimenti tecnici e strutturali, motivi psicologici e sociologici e si concentra inoltre sul rapporto tra autore e lettore che cambia nel passaggio dalla stesura dei romanzi alle novelle.

Volendo essere un medico, De Marchi si propone di curare la grande malattia del popolo, l'ignoranza e per farlo bisogna non somministrare la cultura, bensì la moralità; per questo con le novelle De Marchi si rivolge ad un pubblico che non è né quello dei popolani ma nemmeno quello degli intellettuali: si pone come un realista critico che aiuti gli interlocutori borghesi a ritrovare la misura di giudizio tra il pensiero analitico e quello ingenuo e sentimentale, e per fare questo bisogna rispecchiare con fedeltà gli umili casi della vita. I suoi documenti umani testimoniano non solo gli aspetti brutali e corrotti della vita contemporanea, ma anche le gentilezze e le vittorie della bontà d'animo; vi sono aristocratici e contadini, uomini e donne che si perdonano o resistono alla tentazione, impiegati, osti e notai e il lettore è invitato, in ogni novella, a esprimere un giudizio nei confronti del protagonista.

Anche lo stile cambia rispetto ai romanzi e si alleggerisce, nelle novelle si trova la

¹ Giorgio De Rienzo, *Il poeta fuori gioco*, Roma, Bulzoni, 1981

² Vittorio Spinazzola, *Emilio De Marchi romanziere popolare*, Milano, Edizioni di Comunità, 1971

tecnica del dialoghismo in funzione dimostrativa, il registro ironico si affianca a quello patetico e l'immedesimazione nel personaggio è sottolineata da modi di dire dialettali; il tutto contribuisce all'esposizione delle vicende di gente di città e di campagna.

Come i personaggi verghiani anche quelli di De Marchi accettano la loro sventura con la persuasione dolorosa di risparmiare le energie per fronteggiare le prove future; fra questi umili non vi è senso del sacro e soggiacciono una forma di materialismo, mentre coloro che sono diversi per posizione sociale dovrebbero essere più sensibili ai beni spirituali. La struttura dei racconti demarchiani vede sempre questi due poli della scala sociale, la nobiltà parassitaria e la plebe lavoratrice.

La solitudine dei personaggi si trasferisce nelle cose, il paesaggio diventa simbolico dello stato d'animo e tutto basato su sensazioni visive scandite da primi piani e da panoramiche; la natura rappresenta la verità contrapposta alle mistificazioni della civiltà, sempre crepuscolare, ad offrire l'unica salvezza dal dolore è l'invito alla morte. L'individuo è chiamato alla lotta in nome dell'etica religiosa nelle premesse e laica nei modi operativi, che contrastano con l'appello alla rassegnazione che è parte del messaggio cristiano. Dunque, dice Spinazzola:

L'antitesi che in questo modo prende corpo non è più mediabile attraverso il buon senso, in quanto non contrappone sentimento e ragione ma valore e disvalore: da un lato l'autenticità dell'impulso amoroso, dall'altro l'obbligo di inautenticità inerente al vivere collettivo. L'ordinata unità della coscienza borghese crolla: allo scrittore non resta che prendere dolorosamente atto del fallimento del progetto cui s'era votato³.

Ancora di più Spinazzola si occupa della percezione di De Marchi del problema del pubblico, nell'ultimo capitolo del suo lavoro ripercorre la carriera letteraria dell'autore trovando appunto in questa problematica uno dei punti di forza dello scrittore milanese. Interessante è la chiarificazione del concetto di popolo e di popolarità

Il primo concetto è risolto in modo conforme alla mentalità borghese ottocentesca, facendo appartenere ai ranghi popolari chiunque eserciti una regolare attività lavorativa. Nessun significato di classe dunque, bensì una differenziazione rispetto alla categoria della plebe, qualificata in termini di moralità negativa; essa rappresenta il limite inferiore dell'area popolare, senza però che gliene corrisponda un altro, volto ad

³ Vittorio Spinazzola, *Emilio De Marchi romanziere popolare*, Milano, Edizioni di Comunità, 1971, pp. 54-55

escludere il parassitismo dei ceti privilegiati⁴.

La vocazione pedagogica demarchiana trae forza dalla fiducia nelle risorse di volontà sulle quali l'individuo può fare affidamento per resistere al male e instaurare rapporti di solidarietà con i suoi simili, questo era l'unico messaggio che egli voleva trasmettere a un pubblico indifferenziato; venuto meno questo, De Marchi ha continuato a scrivere ma non con la stessa passione e volontà.

De Rienzo nel saggio di introduzione alla raccolta delle opere di De Marchi,⁵ del 1976, svolge la tematica del guscio ma anche quella della particolare resa del paesaggio non solo nelle novelle ma anche nella più complessa struttura dei romanzi.

Tutta la caratterizzazione popolare demarchiana, nella rappresentazione della realtà della campagna, si riduce nei termini di un colorito folklore, tendenza che si ritrova anche nella rappresentazione della realtà cittadina; le descrizioni che disegnano a grottesca e variopinta galleria dei cittadini di estrazione popolare. La collettività piccolo borghese spesso è la protagonista principale e la realtà economica ne è il fattore condizionante e il denaro diventa un'ossessione.

Le coordinate geografiche sono quelle di Milano e di tutta la zona che gravita intorno alla città, all'interno della quale regna la solitudine assoluta dei protagonisti, in una realtà urbana industrializzata che porta inevitabilmente al rimpianto del mondo antico; De Marchi avverte il fascino del mito dell'antico e cede spesso al gusto nostalgico della rievocazione.

Tutto nella narrazione è strutturato per dare la sensazione del quieto vivere, dell'intimità e del benessere, ma presto si affianca a questo l'immagine del disfacimento dell'idillio e della rovina del mito domestico. Da qui il mito del «guscio», immagine ricorrente della narrativa demarchiana, luogo e momento di sicurezza, come un rifugio, un riparo dalla vita: nel guscio non c'è nessuna possibilità di idillio, ma una consolazione al male di vivere. Allo stesso tempo vive nelle pagine demarchiane l'immagine negativa dell'incapacità di aderire alla vita, mentre al di fuori del guscio non c'è posto per nessuno che non conosca l'arte del vivere.

Per De Rienzo è questo senso di privazione della vita e di rinuncia al mondo a

⁴ Ivi, p. 591

⁵ Emilio De Marchi, *Opere*, a cura di Giorgio De Rienzo, Torino, Utet, 1978

costituire la nota più personale della narrativa demarchiana; insieme alla metafora del guscio ne è spia la configurazione del paesaggio ambientato in un tempo autunnale e invernale, il grigio è il colore dominante e invade non solo gli esterni ma anche gli interni, quasi come se fosse una rassegnata attesa da parte dei personaggi demarchiani della fine dell'imminente fine del mondo.

Angela Gorini Santoli nella sua guida al De Marchi,⁶ 1986, dà un profilo superficiale ma essenziale dell'autore in tutte le sue sfaccettature e dedica l'ultimo capitolo a una rassegna critica che rimane obsoleta e anch'essa scarna.

A Franco Brevini si deve invece l'ineguagliato merito di aver organizzato per la prima volta tutte le novelle in senso cronologico, tramite un'accurata e indispensabile ricerca sulle riviste che nel corso degli anni hanno visto la pubblicazione dei racconti demarchiani prima che questi venissero raccolti nell'opera a cura di Giansiro Ferrata in tre volumi.

Nel saggio di introduzione alle *Novelle* di De Marchi⁷ del 1992 Brevini fa la sua critica ripercorrendo la vita dell'autore attraverso le sue opere, partendo dalla scelta di De Marchi di scrivere le novelle con l'intento di puntare su ciò che sta davanti agli occhi di tutti, sia sul piano tematico che in quello linguistico; De Marchi scegliendo di rappresentare la realtà si trova a fare i conti anche con la lingua che la caratterizza. Per Brevini è sintomatico che le novelle si pongano in un periodo in cui il pubblico è molto più attratto dagli autori francesi e a questi egli vuole opporre la sua narrativa morale usando la lingua dei lettori. De Marchi durante la sua vita rimase sempre lontano dagli scapigliati e dall'estetismo e, secondo Brevini, è il rapporto dell'autore con il Manzoni a costituire uno dei nodi critici più controversi di tutta l'opera demarchiana, in quanto l'autore rimane il più significativo tra i proscrittori delle posizioni manzoniane. Differenza con il Manzoni è la mancata fiducia in De Marchi nella provvidenza, alla quale si sostituisce un'inquietudine moderna, lo sgomento di fronte all'incedere del male; il cristianesimo demarchiano è dunque pessimistico, colmo di interrogativi e dubbi. Mentre invece manzoniano è l'appello di De Marchi alla coscienza.

Brevini giunge persino a considerare De Marchi l'anti-Verga rispetto all'atteggiamento dei personaggi, che pagano ma non sono mai dei vinti poiché i loro gesti di rinuncia

⁶ Angela Gorini Santoli, *Invito alla lettura di De Marchi*, Milano, Mursia, 1986

⁷ Emilio De Marchi, *Novelle*, a cura di Franco Brevini, Milano, Mondadori, 1992

costituiscono atti con i quali si sottraggono al destino per divenirne arbitri; egli opera a Milano, contrariamente a Verga che ambienta le sue opere in Sicilia e, ancora, preferisce una classe superiore rispetto a quella trattata da Verga. Come i veristi, De Marchi crede che nell'uomo si nasconda una bestia, ma allo stesso tempo pensa ci sia anche un'anima; infatti questo grande conflitto tra l'affermazione dell'energia vitale e il dovere morale si pone alla base della sua opera ed era già stato notato da Spinazzola.

De Marchi parlerà anche di istinti e di passioni, ma mentre per i veristi l'uomo ne è dominato, per l'autore milanese contano di più la dimensione morale e la coscienza, e al vero positivista egli oppone il verosimile; non gli interessa tanto il «documento umano», quanto la «storia di un'anima». De Marchi si avvicina in questo modo alle sensazioni oscure, alle atmosfere e ai sentimenti che sarebbero stati affrontati poi da tanta letteratura contemporanea.

La società che l'autore vuole rappresentare è ad ampio spettro, tanto da volerne rappresentare «ogni colore», ma anche ponendo la novella come momento di divertimento e piacere dell'invenzione.

De Marchi punta tutto sul dialogo ricorrendo alla lingua della realtà, il dialetto appunto, giocando sul contrasto tra espressività milanese e parola centro-italiana; la soluzione adottata fu la mediazione tipica dell'autore che al manzoniano modello fiorentino oppone la lingua della quotidianità. Il dialetto svolge due funzioni, citazione del dialogo popolare e utilizzo dell'italiano in modo da sembrare non una lingua astratta ma lo strumento di una concreta realtà geografica; nel fare ciò De Marchi si dimostra attento alle varietà, non solo geografiche ma soprattutto sociali.

Interessante è notare anche che in tutte le sue novelle De Marchi cerca sempre la partecipazione del lettore e lo fa a volte esplicitando la morale e l'insegnamento del racconto.

Brevini conclude considerando De Marchi molto più moderno dei suoi contemporanei, grazie al fatto che egli decise di descrivere la realtà urbana dimostrando di essere l'autore della *mediocritas* cittadina, dando al lettore il senso dell'esperienza così come era vissuta dai nuovi ceti. I suoi personaggi, seppur speranzosi della possibilità di un cambiamento, vivono comunque all'interno di mondi immobili e immodificabili.

Attraverso questa breve rassegna ci si avvicina ai giorni nostri e si prende in

considerazione il convegno tenuto a Pavia nel 2001 che vede tutti i saggi raccolti nel volume a cura di Renzo Cremante⁸.

In questo volume sono presenti i contributi di vari critici che portano alla luce temi nuovi e affrontano De Marchi sotto ogni aspetto: Guido Lucchini si occupa delle relazioni che l'autore intrattiene con la consorzeria letteraria milanese; Andrea Masini nota come anche l'esperienza giornalistica demarchiana è utile ai fini della costituzione di una lingua della prosa che tiene conto del colore regionale; Luca Danzi si occupa invece del contraddittorio manzonismo di De Marchi; Anna Modena rilegge l'opera demarchiana tenendo conto delle influenze che questa ha avuto su Delio Tessa; Sergia Adamo ripropone una lettura del romanzo *Il cappello del prete*, considerato come un romanzo giudiziario italiano contenente una summa di riflessioni sul problema della giustizia e sulle possibilità di raccontarla; la rilettura di un altro grande romanzo come *Arabella*, è svolta da Patrizia Zambon, visto come dramma femminile; la poesia demarchiana è invece affrontata da Gianfranca Lavezzi; l'esame della lingua tradotta nella versione in versi delle favole di la Fontaine è condotto da Giuseppe Polimeni; le ricognizioni epistolari di Rossana Melis si occupano della corrispondenza di Emilio De Marchi con Emilia Toscanelli Peruzzi per testimoniare la vicinanza dello scrittore agli ambienti culturali fiorentini; Nicoletta Trotta invece illustra la corrispondenza privata con la donna che sarebbe diventata poi la moglie di De Marchi.

Si è sempre detto che considerare Emilio De Marchi solo per una parte della sua produzione significherebbe fargli un torto, e i suddetti studiosi sono stati in grado di affrontarlo tenendo conto delle molteplici sfumature che riguardano la sua persona e che inevitabilmente si riflettono nella sua opera.

Si è scelto volontariamente di non citare, nel precedente elenco, il contributo di Silvana Tamiozzo Goldmann⁹ per poterlo affrontare più da vicino, in quanto concerne l'argomento affrontato nel presente lavoro di ricerca, le novelle.

La Tamiozzo Goldmann si sofferma sull'aspetto teatrale delle novelle e sulla corrente umoristica che le anima; pur essendo d'accordo con i critici precedenti come Brevini,

⁸ Renzo Cremante (a cura di), *Emilio De Marchi un secolo dopo*, Atti del convegno a cura di Renzo Cremante, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2005

⁹ Silvana Tamiozzo Goldmann, *L'operoso teatrino di Emilio De Marchi*, in *Emilio De Marchi un secolo dopo*, cit., 2005

nel vedere nelle novelle solo un momento di preparazione ai grandi romanzi, Tamiozzo preferisce vedere il continuo interscambio tra un genere e un altro, soprattutto tra narrativa e teatro. Nelle novelle i personaggi non hanno mai dei caratteri ben definiti, ma è come se fossero dei disegni preparatori; per la Tamiozzo Goldmann le forme brevi in cui si cimenta lo scrittore milanese danno un'idea varia del mondo e mostrano allo stesso tempo un'attenta capacità di osservazione. Tutto il corpus rimane in linea con la tendenza narrativa in voga nel tardo Ottocento, ma De Marchi mostra di aver studiato per bene la realtà e di saper intrecciare il comico e il patetico; per alcune novelle non si può tralasciare il carattere moderno che si evince quando esplora percorsi narrativi che sconfinano nel surreale.

Per la Tamiozzo Goldmann il mondo descritto da De Marchi non può essere letto solo come una piccola commedia che ha per oggetto il mondo piccolo borghese, ma il mondo da considerare in realtà è molto più variegato; come se le novelle fossero una ricerca della prudenza e la diversità di argomenti porta con sé anche il diverso modo di raccontare, l'evolvere della situazione è scandito dall'attenta ricerca del ritmo anche nel linguaggio.

Ponendo l'attenzione sui personaggi femminili, la Tamiozzo Goldmann ritrova donne di stampo romantico ma con sviluppi nelle vicende non banali e mai scontate, anzi talvolta comiche:

E non si può non vedere come l'umorismo, la distanza ironica, anche, costituiscano spesso una vera salvezza nei confronti di un falsetto perbenistico spesso in agguato nella pagina demarchiana.¹⁰

La modernità sta proprio in questa capacità di cambiamenti di stile, toni e ritmi; con De Marchi si conclude un'epoca e grazie alla rilettura delle sue novelle si riesce ad avere un'ampia visione sulla sua variegata tastiera narrativa.

¹⁰ Ivi, p. 122

5.2 Giovanni Verga

Nel corso degli anni tantissimi sono stati i critici che si sono occupati dell'opera di Giovanni Verga; nel presente lavoro, così come per De Marchi si sceglie di limitarsi a un circoscritto periodo di tempo per evitare di perdersi nei meandri della critica pregressa, seppur sempre valida in quanto ne costituisce i pilastri; ci si sofferma qui sulla critica che abbraccia l'arco di tempo che partendo dagli anni Settanta arriva ai giorni nostri.

Negli anni Settanta di indubbio rilievo è il contributo di Vitilio Masiello¹¹ il quale nella prima parte del suo libro *Verga tra ideologia e realtà* svolge una dissemina per lo studio di Giovanni Verga, mentre nella seconda parte espone il suo pensiero.

Per Masiello l'intera opera di Verga è tutta intenzionata a recepire e rappresentare la crisi in atto nella storicità postunitaria: attraverso i romanzi giovanili, l'autore mette in luce un mondo svuotato dalla fede e dalle certezze e l'avvento del capitalismo con i nuovi miti del denaro e del benessere; Verga così qualifica la sua opera come la reazione di un intellettuale di origine agraria meridionale di fronte al prevalere economico e politico del Nord e al suo sviluppo.

Secondo Masiello nella descrizione verghiana c'è sempre una «meditazione esistenziale sul rapporto, anzi sul contrasto assoluto tra l'individuo puro e la Società»¹²; in questa prospettiva, si perdono i connotati storici specifici, che diventano simbolici.

Con *Vita dei campi* e poi con *I Malavoglia* Verga attua la conversione e si avvicina al mondo degli umili, cambiamento che Masiello consiera di destra e contro le forme di degenerazione borghese mentre si pone come esponente della classe dirigente agraria; da queste inquietudini si avverte la crisi storica alla quale si cerca di opporsi e alla quale Verga si ribella con la sua produzione di novelle di *Vita dei campi* e con il romanzo *I Malavoglia*.

Le intenzioni di Verga son ben esplicitate nella novella *Fantasticheria* costruita sul contrasto tra i due mondi, quello elegante e di lusso dell'interlocutrice che è partecipe ma distaccata e quello degli umili e dei diseredati caratterizzato dalla rassegnazione e

¹¹ Vitilio Masiello, *Verga tra ideologia e realtà*, Bari, De Donato, 1970

¹² Ivi, p. 37

dall'accettazione del proprio destino, appunto l'ideale dell'ostrica.

Un mondo diverso: affettuosamente compreso nella sua logica e nelle ragioni della sua sofferenza, ma dannato all'immobilità: una realtà umana dai meccanismi semplificati e rappresentata in una chiave che non esclude le dimensioni oggettive dell'inquietudine e del dramma, ma che le distanzia in una prospettiva d'ordine cosmico e metafisico¹³.

Verga si avvicina così alla tematica sociale e lo fa attraverso le novelle che rappresentano una diversa misura umana, semplice ed elementare nelle sue passioni e nei suoi affetti; il mondo primitivo è adesso mitizzato e spesso sfocia nelle leggende.

Per Masiello sono due le novelle più rappresentative a riguardo, *Jeli il pastore* e *Rosso malpelo* che prefigurano gli atteggiamenti del Verga di fronte a questo mondo.

Con le *Novelle rusticane* e *Mastro-don Gesualdo* si ha invece la conseguente demitizzazione di quel mondo che tanto aveva decantato e tutto il valore simbolico che lo aveva caratterizzato si trasforma in disincantata e amara realtà; probabilmente perché con il trascorrere degli anni era avvenuto anche un mutamento nei costumi e nella mentalità.

Non c'è più la rassegnata accettazione del proprio destino ma ci sono adesso l'ansia e la bramosia dell'accumulo della roba e della ricchezza, chiave che si pone alla base dapprima di alcune novelle e poi come fulcro centrale del *Mastro-don Gesualdo* che si conclude con un perfetto fallimento.

Il progetto di sintonizzare gli strumenti linguistici e più espressivi sulla nuova materia, però, si scontrava con la mancanza della tradizione narrativa, quello che ne venne fuori fu l'esplicazione delle complesse tensioni nel particolare rapporto tra soggetto e oggetto della narrazione; Verga aveva necessità di trovare soluzioni linguistiche nuove capaci di mediare i due piani.

Sotto forma di opposizione di due registri linguistici, due mondi umano-sociali si fronteggiano nella loro irrelata diversità, nella loro effettuale reciproca incomprendibilità, sicché l'autore è costretto a riassorbire il diverso da sé nei termini della propria lingua e della propria esperienza a costo di denaturarlo, oppure a lasciarlo lì, nella sua greve e corposa materialità ed estraneità, inutile e folklorica macchia di colore¹⁴.

13 Ivi, p. 71

14 Romano Luperini, *Interpretazioni di Verga*, Roma, Savelli, 1975, pp. 251-252

Questa difficoltà si nota già in *Nedda*, dove esistono due registri linguistici e l'autore comincia a guardare verso il tentativo di mediazione tra i due, e raggiungerà il culmine nelle *Novelle rusticane* e nel *Mastro-don Gesualdo*.

Luperini¹⁵ nel 1971 pone *Nedda* al centro dell'evoluzione verghiana piuttosto che alla fine in quanto nella figura femminile il Verga sviluppa l'atteggiamento che era implicito nei personaggi delle sue opere giovanili con un'unica differenza: Nedda rimane vittima incosciente e rassegnata seppur inconsapevole della necessità della rinuncia.

Secondo Luperini anche il moralismo è ancora molto legato agli ambienti scapigliati e decadenti, tanto da porre i bozzetti in direzione sentimentale e patetica e in più non si è ancora arrivati all'impersonalità che caratterizzerà il Verga più tardo.

Luperini si pone delle domande: se, in questa prima fase Verga si avvicini al mondo degli umili mosso dall'interesse umano e da una volontà di conoscenza oppure se questo interesse altro non sia che un ripiegamento su un modo semplice da rivivere attraverso i ricordi e la nostalgia e si risponde con Sapegno, il quale afferma che è un'adesione che avviene per un processo di stanchezza.

Dopo *Nedda* anche in *Fantasticheria* ritorna la contrapposizione polemica di due mondi, con il disgusto verso la borghesia e la nostalgia verso il mondo passato, atteggiamenti che provengono dalla formazione di Verga, che porta con sé dalla sua educazione romantica la volontà di scavo e di rivendicazione, nonché la volontà di dare qualche insegnamento.

Con *Vita dei campi* risalta il mito romantico dell'amore e molte novelle sembrano nascere proprio dal romanticismo giovanile di Verga, che crede di poter trovare dei sentimenti veri e autentici non più nel mondo borghese ma nell'ambiente contadino; speranza che comincia a venire meno nelle raccolte successive, fino poi a scomparire del tutto. La natura talvolta è avvertita come nelle opere giovanili dell'autore, mentre altre volte il paesaggio soffoca e condiziona il sorgere delle passioni; Luperini vede tutte le novelle come tappe di un unico percorso di evoluzione artistica.

Dal suo saggio si deduce che egli vede due momenti nel processo verghiano: il primo

15 Romano Luperini, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, Padova, Liviana, 1971

culmina con *I Malavoglia* e il secondo con *Mastro-don Gesualdo*. Nel primo le influenze romantiche persistono e i personaggi verghiani sono sempre pervasi dal sentimentalismo, dunque il verismo è ancora allo stadio base, mentre nel secondo periodo si accetta l'inutilità dei valori ideali che impediscono all'uomo di far parte di una società, in questo l'autore mostra una volontà di conoscenza più intensa.

Se questo primo periodo si presenta al critico come diviso in due parti, che si concludono entrambe con il riconoscimento e poi il rifiuto dei valori ideali, si nota anche che nel secondo sono presenti già spunti e motivi che si svilupperanno successivamente.

Ancora Luperini¹⁶ nel 1974 scrive un altro saggio, *L'orgoglio e la disperata rassegnazione*, in cui analizza da vicino alcune novelle; nella premessa al saggio Luperini dice che secondo lui in passato Masiello e Asor Rosa non hanno colto due elementi che per lui invece sono fondamentali, la concezione del mondo pessimistica e materialistica che tende ad escludere l'aspetto idillico e a vedere invece, ad ogni gradino della scala sociale, la brutale determinazione degli istinti e degli interessi economici, mentre invece secondo lui Verga ne voleva cogliere ogni aspetto specifico. Luperini rovescia l'impostazione marxista e afferma che il merito di Verga è quello di non aver offerto nessuna immagine positivista e mitizzata del popolo, anzi, esprime una visione crudamente materialista e pessimistica della realtà.

Sempre Luperini continua a dare il suo profilo critico in una monografia¹⁷ nella quale si sofferma sulle novelle che bene si prestano secondo lui ad esplicitare l'atteggiamento di Verga di fronte alla situazione e lo fa con la trascrizione delle novelle nei punti salienti. Sempre negli anni Settanta, Luperini dà un quadro generale della situazione critica su Verga in Italia in un volume abbastanza esaustivo,¹⁸ *Interpretazioni di Verga*, ripercorrendo i grandi nomi che hanno fatto la fortuna dell'autore, e arrivando sino alle linee di critica dei più moderni; pone Asor Rosa, se stesso e Masiello sotto il filone della nuova critica marxista. Per Luperini è un dato di fatto che Verga abbia voluto scrivere solo sul motivo economico della roba, perché in esso è il senso della vita moderna; non avendo fiducia nei valori né antichi né moderni Verga dà luce al

16 Romano Luperini, *L'orgoglio e la disperata rassegnazione*, Roma, Savelli, 1974

17 Romano Luperini, *Giovanni Verga*, Roma, Laterza, 1975

18 Romano Luperini, *Interpretazioni di Verga*, Roma, Savelli, 1975

pessimismo disperato e scettico a cui assistiamo con le sue opere. Con il *Mastro-don Gesualdo* si assiste alla sconfitta della roba come valore e al conseguente fallimento del protagonista come dell'umanità intera.

Interessante è anche il concetto sviluppato da Luperini del procedimento di straniamento adoperato dal Verga; secondo il critico Verga rappresenta ciò che è strano come se fosse normale e raggiunge questo effetto non in un solo racconto o brano ma per tutta la durata dell'opera: il punto di vista del Verga esprime il giudizio della collettività quindi della normalità. In questo modo il punto di vista collettivo riesce a cogliere lo stravolgimento profondo insito nei rapporti umani in quanto sottoposti all'alienazione della legge dell'utile e della violenza. Secondo Luperini, per Verga adottare il punto di vista della società ha significato adottare il punto di vista economico di quella società, con la quale si riesce a rendere l'intera visione del mondo. Nel 1975 Roberto Bigazzi¹⁹ si incentra sulla figura della voce narrante, singola o corale, spia di un mutamento decisivo rispetto alla tradizione; la storia così sembrerà essersi fatta da sé, scompare il commento onnisciente dell'autore e predominano gli attori e di conseguenza anche il significato sarà cercato nelle diverse caratteristiche di questi.

Innanzitutto bisogna dire che l'impersonalità sta alla base dello stile verghiano, lo scrittore non esiste più e viene messo in luce il colore locale che è ovviamente rispondente alla forma mentis del mondo che descrive; questo metodo implica la scomparsa di tutte le descrizioni e dei commenti mettendo invece a fuoco l'intimità dei gesti. All'autore è concesso di provare solamente pietà o ironia, che non smentiscono l'impersonalità ma ne confermano la dolorosa impotenza.

Nel 1986 sarà di nuovo Masiello a raccogliere in un unico volume tutti i saggi che avevano visto in primo piano lo studio di Verga, dandone un'immagine nuova messa a confronto con quella del passato.

Nel 1979 Carla Riccardi cura l'edizione che raccoglie tutte le novelle di Verga²⁰ e dà un significativo contributo nel saggio di introduzione; costruendo una sorta di percorso attraverso le novelle e i due grandi romanzi, racconta il processo verghiano dalle origini alla decadenza. Definisce l'itinerario del Verga novelliere come una serie di

¹⁹ Roberto Bigazzi, *Su Verga novelliere*, Pisa, Nistri – Lischi, 1975

²⁰ Giovanni Verga, *Tutte le novelle*, a cura di Carla Riccardi, Milano, Mondadori, 1979

tappe di avvicinamento ai romanzi, nei confronti dei quali le novelle, seppur autonome e spesso dei capolavori, hanno valore di esperimenti. Il percorso inizia con *Nedda* e con l'avvicinamento al mondo degli umili in modo quasi inconscio per contrastare la frenetica vita mondana dei suoi anni milanesi, i testi di *Primavera* a parere della Riccardi sono dei veri e propri esperimenti e attraverso il ricordo che è alla base di *Vita dei campi* si ha la prima dicotomia tra idillio e realtà; una volta subentrata la realtà si dà il via ai finali tragici dei personaggi che sono tutti “diversi”, “devianti dalla norma”. I personaggi delle novelle sono una mediazione per quelli che saranno poi del romanzo *I Malavoglia* e anche l'ottica del narratore inizia a mutare, fino a venir meno definitivamente. *Per le vie* e *Vagabondaggio* introducono anche l'aspetto moderno attraverso il treno e la stazione, che diventano segno di modernità e metafora della vita e viene introdotto anche l'elemento economico per cui tutti i personaggi sono mossi dall'irrefrenabile voglia dell'accumulo e del possesso; i personaggi adesso non sono più in Sicilia ma nella «città più città d'Italia», a Milano, altro contrasto importante in Verga: la natura e la città. Qui non c'è più il mondo chiuso e arcaico ma il presente miserabile che pone i personaggi in una condizione di immobilità perenne arrivando alla narrazione del fallimento e della degradazione di questi di fronte al progresso.

Non bisogna tralasciare né dimenticare, tanto che la Riccardi torna più volte su questo punto, lo stretto legame che vi è tra le novelle e i romanzi, Verga lavora contemporaneamente su più versanti, compreso il teatro; infatti è proprio da questo che nasce la sua ultima raccolta *Don Candeloro e C.*, la quale preannuncia l'esaurirsi della ricerca verghiana. Adesso la metafora della vita è la maschera, che come la realtà è un'illusione creata dalle convenzioni religiose, politiche ed economiche; l'autore non può fare altro che coglierla nei suoi aspetti più meschini e falsi. La Riccardi considera quest'ultima raccolta come una rilettura critica delle opere precedenti: se fino a quel momento Verga aveva raccontato la realtà, adesso prende coscienza dell'impossibilità di rappresentarla e si ferma al fatto grottesco e umoristico. La crisi di Verga arriva così a un punto definitivo di non ritorno.

Gino Tellini nel 1980 compie un notevole lavoro di ricognizione cronologica di tutte le novelle verghiane e ne dà indicazione precisa, ricerca che risulta fondamentale per tutti gli studiosi degli anni successivi; interessante anche in questo caso il saggio di

introduzione al volume²¹ dell'edizione commentata da lui curato.

Anche per Tellini è giusto seguire il percorso novellistico di Verga come una sorta di parabola, che rivela il proprio significato nell'unità del suo disegno; le novelle sono basate sull'esplorazione della realtà, proprio per effettuare il capovolgimento del genere campestre, che tanto andava di moda nella cultura europea; ma mentre fa questo Verga si spinge oltre, verso l'ambiente cittadino di Milano proprio per cogliere il rovescio delle euforie predicate dalla società industriale. Allo stesso tempo si assiste a un percorso che non è solo tematico ma anche linguistico, Verga dapprima si avvicina ai suoi personaggi, simpatizzando per i più umili, e per poi distaccarsene.

Nella sua prima esperienza, con *Nedda*, la prima persona del narratore è ancora presente e giustifica la natura del quadro rappresentato, un mondo che è il calco negativo di quello che fino ad allora era stato idilliaco; anche la descrizione della protagonista è il rovesciamento di una dama borghese e questo lo fa, secondo Tellini per fornire alle dame che leggeranno la sua opera dei parametri noti.

Il narratore da tradizione è una guida, ma Verga no in quanto esposto agli stessi vizi che caratterizzano i personaggi dei suoi racconti, quindi decide di nascondersi, di annullare il proprio io individuale per lasciare spazio al coro.

In *Vita dei campi* i personaggi non sono più introdotti dall'alto ma da qualcuno che appartiene al loro stesso ambiente e che condivide le stesse tradizioni, gli stessi usi e la stessa mentalità in un mondo che per Verga rimane chiuso ad ogni possibilità di riscatto. Verga si pone come lo storico di un mondo che non ha più miti e racconta le disgrazie di eroi degradati, mai esaltati e alla fine sempre sconfitti; il giudizio dell'autore rimane sempre anonimo. Nelle *Novelle rusticane*, oltre ad eclissarsi l'autore comincia a venir meno anche il singolo personaggio, lasciando spazio al coro e alla molteplicità di vicende: il commento su questi è sempre modellato sull'insieme di tacite regole e tradizioni vigenti nell'ambiente descritto. I sentimenti adesso sono merce di scambio, basati sul denaro, carattere che può, forse, consentire qualche riscatto per i personaggi. I personaggi rimangono comunque, come già detto, in una situazione di stasi e di immobilità e questo stato continua anche nelle raccolte successive, dove è esaltata l'inerzia delle esistenze che, come pedine, sono costrette a vivere in un

21 Giovanni Verga, *Le novelle*, a cura di Gino Tellini, Roma, Salerno editrice, 1980

meccanismo del quale ignorano le regole; nelle novelle milanesi di *Per le vie* si assiste alla ripetizione di gesti sempre uguali all'interno di uno spazio prefissato ed è lo stesso personaggio a raccontare la propria vicenda, fatta di ingenuità e di inconsapevolezza. Quella che potrebbe sembrare la dicotomia tra povertà e ricchezza in realtà non esiste, per Tellini quando si parla di Verga non si parla di un dramma della miseria ma di dramma della degradazione che tocca tutte le classi sociali. Come per la Riccardi, anche per Tellini con *Vagabondaggio* si va verso la constatazione che la vita e la libertà non esistono, ma sono fittizie, le azioni dei personaggi perdono valore e il tempo narrativo rallenta, non c'è tempo perché non c'è scopo; si assiste al disfacimento delle cose e delle persone.

Ulteriore cambiamento si rivela in un'altra raccolta, *I ricordi del capitano d'Arce*, durante la quale Verga estende le sue indagini, dapprima rivolte solo al mondo degli umili siciliani, anche alle altre classi sociali; si trova qui di fronte a un altro problema, quello della lingua. Se fino a quel momento aveva utilizzato un linguaggio studiato che era la sua proiezione mentale, adesso il linguaggio meridionale non risponde bene ad un ambiente diverso. Inoltre non vi è più come tema principale il denaro e la roba, ma adesso fulcro delle vicende diventa l'amore in un mondo che confonde realtà e finzione. Qui si ferma la conoscenza naturalistica di fronte al gioco delle apparenze, i volti umani diventano maschere e gli eroi infelici dell'esordio precipitano definitivamente.

Sarà ancora Gino Tellini, nel 1988, nel saggio di introduzione²² all'edizione delle *Opere* di Verga, a sostituire l'immagine che di Verga circolava in quegli anni di artista solitario con quella di un artista laico e allo stesso tempo terrestre, costretto a scrivere per poter vivere. L'immagine che ne viene fuori è quella di un autore che impara passo dopo passo e pagina dopo pagina a raccontare le vicende dei suoi personaggi attraverso i giudizi che li riguardano e impara anche ad utilizzare il discorso indiretto libero e ad utilizzarlo come uno strumento che dà consistenza alla realtà.

Chi leggesse gli studi dedicati a Giovanni Verga negli ultimi anni in Italia avrebbe l'impressione di trovarsi di fronte alla complessità quasi contraddittoria d'un autore bifronte: da un lato un Verga "modernista", che traccia la strada del Novecento,

22 Giovanni Verga, *Opere*, a cura di Gino Tellini, Milano, Mursia, 1988

dall'altro un Verga per così dire "classicista", che dialoga con gli autori della tradizione.

*Verga moderno*²³ è il titolo della ricerca con cui Romano Luperini ha voluto tra l'altro smentire la tesi di Renato Barilli di una «barriera del naturalismo», oltre la quale si schiuderebbero le porte della modernità. Il capitolo intitolato *I Malavoglia e la modernità* mostra infatti come Verga anticipi Pirandello, Svevo e in parte Tozzi e alcuni vociani, scrittori di un'età di sperimentalismo primo novecentesco che si potrebbe definire «modernismo». Verga è moderno poiché, mettendo in discussione l'onniscienza del narratore, coi *Malavoglia* sceglie di tracciare da Milano la «ricostruzione intellettuale» d'un paese della Sicilia postunitaria, dove il giovane 'Ntoni attualizza il tema dell'abbandono degli ideali siciliani per aderire alla modernità. 'Ntoni è il primo inetto della letteratura italiana, il primo degli esclusi che popolano la narrativa d'inizio Novecento, attratto dalla modernità ma infine costretto ad abbandonare l'unico paese in cui avrebbe potuto realizzarsi. Al mito arcaico del tempo come iterazione ciclica 'Ntoni oppone l'idea moderna di tempo come sviluppo e cambiamento, che finisce però per rovesciarsi in quella altrettanto moderna, modernista per Luperini, del tempo come fuga precipite verso il vuoto.

Il capolavoro di Verga è una tragedia moderna, nota Luperini, tragedia «del distacco dalle antiche radici e dell'immersione senza scampo nel tempo aperto e frantumato della modernità».

Le stesse posizioni sono state mantenute poi da Vitilio Masiello.²⁴

Nell'ottica di Luperini Verga è moderno anche perché è maestro di Pirandello, che da lui per certi versi apprende la disciplina della novella e un atteggiamento demifittatore delle illusioni storiche ed esistenziali; l'ultima critica verghiana non cessa di approfondire il tipico confronto con Pirandello.

Interessante è anche l'approccio onomastico di Bruno Porcelli,²⁵ secondo il quale i nomi e le qualifiche dei personaggi di *Rosso Malpelo* corrisponderebbero ad una divisione in quattro categorie, i rappresentanti dell'autorità, gli operai integrati, quelli esclusi, ed infine il protagonista. Le due "ingiurie" che lo marciano, Rosso e Malpelo, sono accostate nel titolo, cui segue un'*interpretatio* onomastica fondata su un falso sillogismo. Verga, che scrivendo a

23 Romano Luperini, *Verga moderno*, Roma-Bari, Laterza, 2005

24 Vitilio Masiello, *Icone della modernità inquieta: storie di vinti e di vite mancate. Riletture e restauri di Verga e Pirandello*, Bari, Palomar, 2006.

25 Bruno Porcelli, *In principio o in fine il nome*, Pisa, Giardini, 2005

Capuana insiste sull'importanza del valore fonico dei nomi dei personaggi, nella novella li organizza in base al duplice richiamo allitterante Malpelo-Misciu e Rosso-Ranocchio, forse dovuto al fatto che Malpelo è figlio biologico di Misciu, come Rosso è padre putativo di Ranocchio. La lettura multipla risulta quindi ispirata ad un eclettismo inteso non come relativismo, ma come pluralismo.

Si ha dunque, oggi, una critica che non riguarda più una sola dimensione, come è stato in passato, limitata prima allo stile e alle strutture narrative e poi all'analisi sociologica e ideologica, ma che si pone su diversi piani; si conclude dicendo che la critica moderna auspica una nuova direzione, studiare appunto sia il passato che il futuro di Verga in uno sguardo d'insieme, in modo da penetrare sempre più distesamente nella ricchezza di significato che nutre l'opera dello scrittore catanese.

Conclusione

Giunti al termine del percorso già in principio enunciato, è d'obbligo tirare le somme sugli argomenti affrontati.

Il percorso è iniziato, dopo aver posto le basi del movimento che caratterizzò il tardo Ottocento, concentrandosi sui due autori scelti, Emilio De Marchi e Giovanni Verga considerati non per le opere che hanno fatto di loro degli scrittori conosciuti e in futuro emulati, cioè i romanzi, ma per la produzione novellistica considerata dalla maggior parte della critica minore.

Si è scelto di procedere seguendo quel percorso che dall'esterno porta all'analisi dei sentimenti più intimi e delle reazioni a queste.

Seguendo l'ordine degli argomenti studiati e analizzati, nella prima parte del lavoro si è posta l'attenzione sullo sfondo nonché il paesaggio in cui agiscono e vivono i personaggi; il clima per primo, ha la determinante funzione di simbolo, capace di influenzare le azioni dei personaggi, per cui ci si trova di fronte a personaggi milanesi che vivono e agiscono in un ambiente sempre grigio e invernale come grigie sono la maggior parte delle esperienze. In Sicilia invece si trovano i personaggi che a causa del caldo e dell'arsura della stagione estiva vengono coinvolti in situazioni pericolose, come se fosse il caldo ad offuscare le menti e ad acuire le passioni portando ad esiti infelici e a volte tragici.

Chiara appare ancora la concezione e il pensiero dei due scrittori riguardo alla diversa ambientazione della campagna e della città; sia per De Marchi e ancora di più per Verga la campagna rimane il luogo mitico dell'infanzia, lontano dalla corruzione e dalla cattiveria della società che abita le città, è il luogo nel quale fare ritorno come in un grembo materno e dove sentirsi sicuri contro le ingiurie della vita.

E così sino ad arrivare ai luoghi interni, le casine, gli appartamenti, le casucce e i teatri i quali, pur ingannando l'occhio sembrando luoghi sicuri e desiderabili dall'esterno, non appena si guardano con occhio ravvicinato rivelano la loro meschinità

e poca affidabilità.

Il capitolo riguardante i sentimenti si mantiene comunque in linea con quelle che erano le propensioni dei due autori che mai si discostano dal loro obiettivo iniziale di mettere in luce la realtà così com'è; si vedono così due modi diversi di affrontare le situazioni che inevitabilmente portano ad esiti diversi. Donne e uomini silenziosi, che amano tacitamente fino a soffrirne e a vedere le proprie esistenze sfiorite davanti ai loro occhi, incapaci di agire e di prendere in mano la situazione e donne e uomini che invece riescono a portare un sentimento agli estremi, sino a diventare patologia e ossessione, come in alcuni personaggi verghiani, vivendo l'amore in modi diversi e a volte anche opposti.

La gelosia, chiamato sentimento dell'eccesso proprio perché porta ad epiloghi in ogni caso eccessivi è presentata in entrambi gli autori seppur affrontata in modi diversi proprio perché diverse sono le ragioni di fondo che lo scatenano; mentre in De Marchi spesso è infondato e rimane solo quasi un capriccio e una smania di possesso nei confronti della propria donna, in Verga ha sempre motivo di esistere e i tradimenti sono quasi la normalità tra i poveri contadini siciliani, che si vedono presi in giro dalle proprie donne e ancor di più dalla società che si beffa di loro.

Importante è, per tutto il lavoro, la partecipazione della società anche in vicende che a prima impressione possono sembrare private; anche quando non si vede, sovrasta sempre su ogni vicenda il giudizio tacito o palesato della comunità.

Differenza ancora sostanziale tra i due è il motivo economico, che mentre in De Marchi è poco presente, in Verga è fondamentale e accompagna ogni situazione diventando ossessione: la smania di accumulare e possedere “la roba” è una costante e non abbandona mai i personaggi nemmeno nel momento in cui si vive un lutto, che anzi diventa solo un motivo in più per confrontarsi con gli altri e cercare la soluzione economica migliore.

La società è vista ancora più da vicino nell'ultima parte del lavoro in cui viene studiata proprio nella sua azione di influenzare la singola vicenda umana; quello che ne viene fuori è l'idea di una società cattiva e insensibile, in grado di condannare un singolo individuo che spesso non è in grado di fronteggiare la situazione e al quale non resta

che soccombere.

Si vede come le gerarchie sociali la maggior parte delle volte non corrispondono affatto alla bontà d'animo, anzi, i nobili, pur presentandosi come economicamente superiori rispetto agli altri spesso si rivelano tutt'altro; orgogliosi della propria posizione possono solo vantarsi di saper affrontare con orgoglio anche le situazioni più disperate.

In ultimo non si può non considerare anche il fattore che caratterizza tutte le piccole società popolari, le credenze, i miti e le leggende che, come si è detto, aiutano i personaggi ad affrontare meglio il proprio destino; a riguardo il mondo di Verga ne è sicuramente più impregnato rispetto a quello demarchiano dal quale non emerge nulla di più rispetto alla norma.

Conclude il lavoro una breve rassegna dei critici che si sono occupati con minuziosi e utilissimi lavori di ricerca dei due autori.

In conclusione quello che sicuramente non si può negare è che entrambi gli scrittori sono stati capaci di rivolgersi ad un pubblico ampio grazie anche al loro modo di espressione, seppur particolare e, abbandonando le grandi città, hanno dato la possibilità alle campagne e al suburbio così come ai pescatori e ai poveri impiegati di uscire dall'anonimato e raccontare la loro storia; abbandonate le grandi storie dei potenti e delle gravi crisi esistenziali, protagonisti indiscussi sono adesso gli umili alle prese con vicende umane che caratterizzano la vita di ognuno di noi.

Con esiti talvolta comici in De Marchi e con pochi esiti felici in Verga, le loro opere permettono a tutti di conoscere ambienti fino ad allora sconosciuti e di notare quanto anche la semplice appartenenza a una regione piuttosto che ad un'altra possa cambiare il modo di vivere e vedere le singole vicende umane.

Non è questa la sede in cui avviare un'analisi antropologica o culturale ma non si può negare che anche le novelle di entrambi gli scrittori rispondono a luoghi comuni, che hanno fatto la storia delle civiltà, anche riguardanti le differenze tra Nord e Sud d'Italia.

Non sbaglia affatto Verga quando pone ogni evento della vita come se fosse qualcosa di spettacolare e di partecipato poiché è davvero così che si agisce in Sicilia ancora

oggi, magari non nelle misure esagerate ed enfatiche dello scrittore; la Lombardia è sicuramente una regione diversa e, a prescindere dalla diversità di clima, anche i suoi abitanti, come visto dalle novelle demarchiane, mantengono comunque un atteggiamento sobrio, senza mai esagerare, anche di fronte alle situazioni più gravi.

Si potrebbe riassumere il tutto considerando De Marchi lo scrittore del silenzio e dei sentimenti taciuti e sofferti e Verga come lo scrittore del rumore, della corallità e delle esagerazioni; nessuna di queste da considerare una posizione più o meno adeguata ma solamente diversa l'una dall'altra.

Una cosa è certa, entrambi sono dei maestri che a distanza di anni continuano ad impartire lezioni ai moderni e su questo è d'accordo anche la critica moderna che non si ferma e cerca di trovare sempre nuove chiavi di lettura e nuovi modelli alla luce dei quali si può ancora riscoprire la grandezza dei due grandi scrittori.

È sbagliato considerare la produzione novellistica dei due come minore, poiché è probabilmente grazie a questa, come pensano alcuni studiosi, che i grandi romanzi hanno visto la luce.

Concludo questo lavoro di ricerca soddisfatta ed entusiasta dei risultati raggiunti grazie anche alla brillante guida della prof.ssa Zambon che ha saputo darmi ottimi consigli e guidarmi sempre sulla giusta via; spero vivamente che presto anche la produzione cosiddetta «minore» possa essere rivalutata da tutti per poter dare la possibilità ai poveri ciabattini, alle innamorate, ai contadini, ai banditi, ai minatori e a chi per loro di risplendere come meritano seppur nelle loro umili vicende.

Sostare sotto gli alberi di Lombardia in compagnia di Emilio De Marchi e passeggiare per le vie siciliane insieme a Giovanni Verga rimane il viaggio più interessante ed istruttivo che io abbia fatto e, per quanto rassegnati al loro destino, è stato bello vedere come in fondo mai nessuno dei personaggi si è veramente arreso lottando fino all'ultimo per cercare di migliorare la propria situazione, seppur con esiti negativi.

BIBLIOGRAFIA

Opere

- De Marchi E., *Tutte le opere*, a cura di Giansiro Ferrata, Milano, Mondadori, 1959, vol. I-III
- De Marchi E., *Opere*, a cura di Giorgio De Rienzo, Torino, Utet, 1978
- De Marchi E., *Novelle*, a cura di Franco Brevini, Milano, Mondadori, 1992
- Verga G., *Tutte le novelle*, introduzione, testo e note a cura di Carla Riccardi, Milano, Mondadori, 1979
- Verga G., *Le novelle*, a cura di Gino Tellini, Roma, Salerno editrice, 1980
- Verga G., *Opere*, a cura di Gino Tellini, Milano, Mursia, 1988

Bibliografia critica

- Asor Rosa A., *Storia d'Italia*, Torino, Einaudi, 1975;
- Baldi G., *L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, Napoli, Liguori, 1980;
- Bigazzi R., *Su Verga novelliere*, Pisa, Nistri – Lischi, 1975;
- Branca V., *Emilio De Marchi*, Camposampiero, Nuove edizioni Del Noce, 1983;
- Briganti A., *Introduzione a De Marchi*, Roma, Laterza, 1992;
- Cecconi Gorra M., *Il primo De Marchi tra storia, cronaca e poesia*, Firenze, La Nuova Italia, 1963;
- Ciccia C., *Il mondo popolare di Giovanni Verga*, Milano, Gastaldi, 1966;
- Colicchi C., *Socialità e arte nei romanzi di Emilio De Marchi*, Firenze, Le Monnier, 1970;
- Cremante R. (a cura di), *Emilio De Marchi un secolo dopo*, Atti del convegno a cura di Renzo Cremante, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2005;

- De Rienzo G., *Il poeta fuori gioco*, Roma, Bulzoni, 1981;
- Gorini Santoli A., *Invito alla lettura di De Marchi*, Milano, Mursia, 1986;
- Luperini R., *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, Padova, Liviana, 1971;
- Luperini R., *L'orgoglio e la disperata rassegnazione*, Roma, Savelli, 1974;
- Luperini R., *Giovanni Verga*, Roma, Laterza, 1975;
- Luperini R., *Interpretazioni di Verga*, Roma, Savelli, 1975;
- Luperini R., *Verga moderno*, Roma-Bari, Laterza, 2005;
- Masiello V., *Verga tra ideologia e realtà*, Bari, De Donato, 1970;
- Masiello V., *Il punto su Verga*, Bari, Laterza, 1986;
- Masiello V., *Icone della modernità inquieta: storie di vinti e di vite mancate: Riletture e restauri di Verga e Pirandello*, Bari, Palomar, 2006;
- Nava G., *Emilio De Marchi e la crisi di un'età*, Bologna, Patron, 1964;
- Pellini P., *Naturalismo e verismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1998;
- Petronio G., *L'attività letteraria in Italia*, Palermo, Palumbo, 1970;
- Porcelli B., *In principio o in fine il nome*, Pisa, Giardini, 2005;
- Rossi S., *L'età del verismo*, Palermo, Palumbo, 1978;
- Spinazzola V., *Emilio De Marchi romanziere popolare*, Milano, Edizioni di comunità, 1971;
- Tellini G., *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Milano, Mondadori, 1998;
- Ulivi F., *La letteratura verista*, Torino, ERI, 1972;
- Zambon P., *Letteratura e stampa nel secondo Ottocento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1993;
- Zambon P., *Il filo del racconto: studi di letteratura in prosa dell'Otto/Novecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004.

